

Arja Karhumaa

# EPÄ/IGENESIS:

Tekstin muotoilu  
uusmateriaalisena  
kirjoitt<sup>a</sup>/u misena

Tutkielma



Vastuuprofessori  
Prof. Teemu Leinonen  
Aalto-yliopisto

Ohjaaja  
Prof. Juha Suoranta  
Tampereen yliopisto

Esitarkastajat  
FT, dosentti Kaisa Kurikka  
Turun yliopisto  
KuT, dosentti Jyrki Siukonen  
Lapin yliopisto

Vastaväittäjä  
FT, dosentti Veijo Pulkkinen  
Helsingin yliopisto

\*  
\*\*

Epä/genesis: Tekstin muotoilu  
uusmateriaalisena kirjoittamisena. Tutkielma Y

\*  
\*\*

Aalto-yliopiston julkaisusarja  
DOCTORAL DISSERTATIONS 51/2021

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu  
Median laitos

Aalto ARTS Books  
Espoo  
shop.aalto.fi

© Arja Karhumaa  
Graafinen suunnittelu Arja Karhumaa  
Sitaattien suomennotokset tekijän, ellei toisin mainita

Materiaalit:  
Cyclus Offset 250 g ja 90 g

ISBN 978-952-65-0338-0  
ISBN 978-952-64-0339-7 (pdf)  
ISSN 1799-4934a  
ISSN 1799-4942 (electronic)

Markprint  
2021

EPÄ/GENESIS:

Tekstin muotoilu

uusmateriaalisena

kirjoitt<sup>a</sup>/<sub>u</sub>misena

Tutkielma Y

Arja Karhumaa

Tässä taiteellisessa väitöskirjassa selvittelen sitä, mistä typografiset tekstit koostuvat. Arkiset ja tavalliset tekstit jäävät usein lukijoilleen läpinäkyviksi, mutta samaan aikaan niiden muodot ovat niin merkitseviä, että monet tekstit tunnustetaan niitä lukemattakin. Tutkimuksessani tarkennan näihin materiaaliin ominaisuuksiin tekstin muotoilijana sekä tutkijana. Sen taiteellinen osa on kokeellisen kirjoittamisen projekti *Epägenesis*, jossa lainaan löydettyjen tekstidokumenttien tekstejä ja muotoiluja.

*Epägenesis* on sarja toisiinsa lomittuneita kirjoittamisen, muotoilun ja lukemisen eleitä, jotka purkavat ”sisällön” ja ”muodon” kategorioita. Ne paljastavat ensinnäkin nuo konventionaaliset tekstit ja niiden suostuttelevan tehon, ja toiseksi niihin liittyvän tekstin muotoilijan tiedon sekä taitamisen.

Tämä väitöskirja on kaksi kirjaa: se koostuu kahdesta niteestä (X ja Y), joista X on väitöskirjan taiteellinen osa ja Y sitä valottava tutkielma. Niiden välille avautuu tila, jossa muodostuu uusia kuvioita taitamisen ja teorian välille, eikä niiden yhdessä tuottamaa tietoa voi erottaa toisistaan.

Väitöskirjan nide *Epägenesis: Katalogi X* kokoa kokeelliset tekstini neljäksi sarjaksi: Alfa, Beeta, Delta ja Gem. Näissä lainaan taiteen ja kirjallisuuden kentältä konseptuaalisen ja menetelmällisen kirjoittamisen keinoja sekoittaakseni ne arkiseen ja julkiseen.

Tässä tutkielmassa taivuttelen kirjoitus- ja muotoiluprosessejani erityisesti uusmaterialistiseen kehykseen, jossa teksti näyttäytyy aina *materiaalis-diskursiivisena*. Luen *Epägenesiksen* tekstejä myös sellaisten teorioiden ja käsitteiden läpi, joilla tekstin kuvallisuutta ja materiaalisuutta on aiemmin selitetty. Kieli- ja kirjallisuustieteet, taidehistoria, kuva- ja mediateoria ovat tahoillaan käsitelleet erityisesti sellaisia tekstiesineitä, joiden muoto on epäkonventionaalinen. Multimodaalinen tutkimus ottaa huomioon myös tekstien tuotannon koneistot. Nykytiedon valossa teksti ei kuitenkaan

ole materiaalista ainoastaan silloin, kun se kiinnittää lukijan huomion epäkonventionaalisuudellaan, vaan teksteihin kirjoittuu aina välttämättä kieltä ja ainetta, ja niihin lomittuu sekä ihmisen että teknologian vaikutuksia. Nuo vaikutukset puolestaan lomittuvat *julkisoiden* jakamaan yhteiselämään joka hetki.

Typografian käytännöt kantavat mukanaan painamisen historiaa, mikä ylläpitää vanhoja oletuksia tekstien alkupe-  
räästä, tekijyydestä ja arvosta. Kartoitan kirjoituksen, painamisen ja typografian kiinnikkeitä juuri kun valtaosa teksteistä on siirtymässä digitaalisiin ympäristöihin, joissa ne näyttäytyvät, muuntuvat ja verkottuvat yhä useammin vailla tekijää tai alkuperää (*epägenesis*). Tässä käännekohdassa tulee näkyviin, että me ihmiset emme kirjoita yksin, ja että tehoisien tekstiolioiden vaikutuksesta jotakin kirjoituksessa aina myös kirjoittuu, niin kieleen, ympäristöön kuin meihinkin (*epigenesis*).

Tutkielman perusteella alan ehdottaa eräänlaista ”tekstien sosiologiaa”. Se on tila, jossa nähtäisiin typografisissa teksteissä lomittuvat kielet ja kuvat, sisältö ja muoto, konventio ja inventio sekä tieto ja valta. Aidattujen kategorioiden sijaan tutkimukseni luo eri tiedon sekä taitamisen alueiden välille poikittaisia ja verkostomaisia yhteyksiä. Yhä useammalla alueella korostuu nyt tarve ymmärtää ympäristöjen verkottuneisuutta sekä muutoksen ja variaation epigeneettisiä prosesseja. Monilla näkökulman ja mittakaavan muutoksillani osoitan pienimpienkin välimerkkien kytköksiä tiedon ja valan laajimpiin ilmiöihin.

This is an artistic research into the materiality of typographic text. In everyday settings, the conventions of ordinary text documents render their writing almost transparent for their reader. However, at the same time, those conventions are so visual in nature that texts often become recognised even before reading, just by looking. As a designer and researcher, I expose these conventions in *Epägenesis*, an experimental writing project which is set in motion by appropriating found text from ordinary text documents.

In *Epägenesis* (eng. “*Ungensis*”), the persuasive power of form is illuminated by my entangled gestures of writing, designing and reading, calling into question the established categories of “form” and “content”. What is subsequently exposed is the situated knowledge and skilled practice of a text designer.

The dissertation consists of two books (X and Y), where X marks the practice-based part, and Y is this study which sheds light on the project. Together, X and Y define a space where practice and theory make new diffractive patterns, producing new knowledge where those two are inseparable.

The book *Epägenesis: Katalogi X* is a compilation of my experimental texts in four series: Alfa, Beeta, Delta and Gem. In writing these texts, I borrow methods and constraints from conceptual and procedural writing.

In this study, I reread my experimental writing in *Epägenesis* through theories and concepts which have been used in examining the visual and material aspects of typography. Linguistic and literary studies, art history, and visual and media studies have previously shown interest mainly towards textual artifacts that are recognisably material, i.e. unconventional. Multimodal research also recognises how texts are produced through various practices. In my research, I read typography through new materialist concepts, which suggest that text is always *material-discursive* regardless of

whether its form is conventional or unconventional, transparent or prominent to its reader. New materialist thinking provides a frame where typographic writing is entangled with language and matter, with impact from both human and nonhuman. In my research, I am particularly interested in how this impact gets entangled with the notion of *the public*.

The history of typography is the history of printing, which carries with it many preconceived ideas about origin, authorship, and value. The entanglements of writing, printing and typography deserve to be examined carefully in this exact moment when typographic practices and conventions migrate onto digital environments, where they emerge and transform in networks devoid of subjective authorship or discernable origin. This might be a turning point which will reveal that us humans never did our writing on our own. Not only do we write, but through material-discursive agents something is always also *epigenetically* written into the world.

Showing evidence of the extensive impact of typography on the lives of publics is not easy, however my thesis begins to propose a certain “sociology of texts”. This is a space where categories of language and image, form and content, convention and invention, collapse. Instead, new differential, entangled relationships are recognised in how typographic choices impact our shared world and its patterns of variation and change. With multiple shifts in perspective, scale, and method, this thesis points to how the smallest punctuation marks are entangled with the vast phenomena of knowledge and power.



# SISÄLTÖ

23

## 1 EPÄGENESIS:

Johdanto

Typografia ja tekstin muotoilu 26

Kehoon kirjoittuneet lukemisen tavat 27

Tutkielman kysymys sekä sen tausta: Dokumenttien tavallisuus, arkijärki ja tietämis-näyttäminen 30

Tutkielman tila: Sosiologinen mielikuvitus, julkiset ja kerääntymiset 36

Teoreettisia kehyksiä: ”diffraktio” ja kanssa-ajattelijat poikittaisilta kentiltä 41

Typografian koulut 47

*Epägenesis*: Kokeellinen kirjoittaminen tutkimisen menetelmänä 51

Tutkielman kulku 58

Saatteeksi vielä 60

79

## 2 ALFA-SARJA:

Tekstien kuvat ja lajit (PERISKOOPIN LÄPI)

Teksti vailla muotoa ja allografin väistämättömyys 81

Tekstien tulehtuminen 89

Kielen katsominen ”kulman takaa” 96

Tekstit lajeina 102

Multimodaaliset lajit rajoitteina 105

Elämä, kuolema ja yhteisö tekstissä 115

Alfa-sarjan kerääntymät 120

125

## 3 BEETA-SARJA:

Tekstin materiaalisuus (MIKROSKOOPIN LÄPI)

Mon. part. ja t.e/k"s!t.i-i(n p\_u,u#t:t.u-m\*i/n.e-n 130

K.a-p°p)a:l-e+i-t;a k-i'r.j-o/i\*t-u\_k:s'e°s#t-a, p.a,i/n+a-m\*i/s;e"s-t(a j/a t+y.p~o/g-r'a-f\_i/a's't)a 136

K°e~i'n-o^t}e:kto'i,n~e,n k«i:r'j'o\_i't\_t;a-m\*i-n.e(n 138

Mv.i.t-ä\* "p«i=e'n^i's:t'ä v?ä;l}i:m/e+r©k°e"i\_s/t.ä 140

Tle°k-s,tl'i"i\_n\* p-u~u;t·t̄u°m;i/n:e"n tle'k"i°j°y\*y+k)s;i=e:n k"i'r'j'o"(i)"s"s"ä 144

K,ilr!j+a\*p-a.i/n·aj~a.n k«ä{d'e°n'j^ä×l-k"i 148

M÷u;s"e'°k)ä+y\*n°t.i a-k·s»i;d<e,n(s's{i-p/a.i)n'o\*s-s:a 149

M,i/t\*ä t-e#k.s/tj)n m«a±t°e-r\*i<a"ä!!i/-s=u{u-s o:n? 152

B'e{e-t|a~s/a^r:j\$ä|n k«e-r°ä.ä~n-t\_y×m»ä;t 155

159

## 4 DELTA-SARJA:

Tekstin diagrammaattisuus (TELESKOOPIN LÄPI)

Kehitys 1: Konstellaatio 164

Kehitys 2: Notaatio 168

Sateet ja vuodot, metaforat ja diagrammit 172

Vedet: Teksti tapahtumana 180

Anagrammin kvanttikenttä 187

Delta-sarjan kerääntymät 194

199

## 5 GEM-SARJA:

Teksti(i)n puuttuminen (STETOSKOOPIN LÄPI)

GeM-malli kokeellisen kirjoittamisen menetelmänä 203

Tekstin peittäminen 206

Lorem ipsum ja poissaolon taajuudet 213

Epägenesis—Teknogenesis—Epigenesis 218

Gem-sarjan kerääntymät 223

227

## 6 TEKSTIN MUOTOILU

kirjoitt u misena

(KALEIDOSKOOPIN LÄPI)

Julkisten tekstiolioiden tehoisuus 232

Tekstit ympäristönä: ehdotus ”tekstien sosiologiaksi” 237

Seuraavista kysymyksistä 244

249

## EPÄ/IGENESIS:

## LOPPUSANAT

253

## LÄHDELUETTELO

268

## KUVALUETTELO

63

JOHDANNON LIITE: *Epägenesiksen* anatomia

## Kiitokset

kaikille jotka osuitte tälle reitille, huomasitte sitä tai ette.

Juha Suoranta  
kuunteli ja luotti ja  
ojensi oikeat välineet  
oikeissa kohdissa.

Teemu Leinonen  
neuvoi ja  
mahdollisti.

Ramia Mazé  
sanoitti ja  
näytti tietä.

Tine Meltzer  
keitti kahvit  
keittiössään.

Synnöve Lindberg  
kulki rinnalla,  
aina.

Mia Marttiini  
antoi kirjoitusrauhan  
kodissaan.

Helsingin Taiteilijaseura  
myönsi  
näyttelyaikaa.

Aala ja Unna:  
Tässä tää  
nyt on.

Artestudio Ginestrelle  
tarjosi residenssipaikan  
kahdesti.

Grafia  
myönsi apurahan  
painokuluihin.

Lotta Sonninen  
oli tärkeä.

Riikka Pelo  
kommentoi ja  
mentoroi.

Pauliina Haasjoki  
jakoi kotiaan ja  
ajatteluaan.

Taike  
myönsi apurahan  
residenssimatkaan.

Kaj Kalin  
kanssa-ajatteli.

Ida Kukkapuro  
antoi kotinsa  
käyttöön.

Laura Valojärvi luki,  
keskusteli, kannusti ja  
säkenöi.

Nuoren Voiman liitto  
myönsi tunnustuksen ja  
residenssipaikan.

Johanna Siik  
valvoi näyttelyä.

Aleksandra Kiskonen  
luki ja tuki.

Jyri Joensuu  
antoi varhaisia  
välineitä.

Masood Masoodian  
antoi neuvoja.

Marja Seliger  
keskusteli ja neuvoi.

Katarina Broas  
tarjosi näyttelytilan  
ja tilaisuuden.

Jyrki Siukonen  
luki tarkasti  
antoi arvokkaita  
kommentteja.

Inka Bell  
ohjaili Kalasataman  
seripajalla.

Aalto ARTS  
myönsi apurahan  
näyttelyä varten.

Juhani Saloranta  
kuunteli kirjamuotoilijan  
toiveet.

Sanna Tyyri-Pohjonen  
kättilöi tätä  
kummallista kirjaa.

Beca Cvetanovic  
oli vertaistuki  
ja ystävä.

Kaisa Kurikka  
luki tarkasti  
ja jatkoi ajatteluani.

Philip Dean  
auttoi ja mahdollisti.

Jenny ja Antti Wihurin  
rahasto myönsi kolme  
kuuden kuukauden  
työskentelyapurahaa.

I AM PAPYRUS, PARCHMENT,

PAPER, COMPUTER SCREEN.

I AM PICTOGRAM AND ALPHABET,

TEXT AND HYPERTEXT,

MANUSCRIPT, PRINTED PAGE

AND RADIATING SCREEN.

— Régis Debray





# 1 *EPÄGENESIS:* JOHDANTO

Johdannon leipäteksti on taitettu yhteen palstaan, joka asettuu aukeamalle symmetrisesti. Leipätekstin kirjaintyyppi on Freight Text Pro Book. Sen on suunnitellut Joshua Darden vuonna 2005. Leipätekstin koko on 10,5 pt ja riviväli 14 pt (kuten koko kirjassa, jonka kaikki leipätekstit on lukittu samaan 14 pisteen rivirekisteriin).

Johdannon väliotsikoiden tyyppi on Franklin Gothic URW Medium, joka on saksalaisen URW-yhtiön uusintaversio Morris Fuller Bentonin vuonna 1904 julkaisemasta Franklin Gothic -kirjaintyyppistä. Otsikoiden yhteydessä taas on klassiseen kirjatypografiaan nyökkäävät lehtiornamentit, joidenlaisia tavattiin eräänlaisina välimerkkeinä jo antiikin ajan kaiveruksissa. Nämä kyseiset lehdet on kuitenkin piirtänyt Jonathan Hoefler vuonna 1991.

Alaviitteet ja kuvatekstit Prestige Elite Bold ja Bold Slanted 7/9. Prestige on kirjaintyyppi, jonka Howard Kettler suunnitteli alun perin 1950-luvulla IBM:n kirjoituskoneita varten.

Se mitä luet juuri nyt on Jungka (7/10 pt), jonka ovat muotoilleet yhteistyönä Jungmyung Lee ja Karel Martens vuosina 2013–2015.

Tämä väitöskirjatutkielman johdanto alkaa kuten kuuluukin, sivun vasemmasta yläkulmasta. Tämä on välttämätöntä, jotta vaikutelma olisi vakuuttava. Kirjain seuraa nyt kirjainta kohti rivin oikeaa reunaa. Kun pääset lukemisessa rivin loppuun, siirryt seuraavan alkuun tottuneesti, vaivatta. Tämä kirjaintyyppi on nimeltään *Freight Text Pro*, mutta sitä sinun ei tarvitse tietää—näiden mustien kirjainten muodot eroavat niin vähän aiemmin näkemistäsi, että ne ovat sinulle melkein yhtä itsestään selviä kuin omat sormenpääsi, ja ne välittävät sinulle kuin itsestään sen, mitä minä olen tahtonut kielellä ilmaista.

Ellen juuri nyt kirjoittaisi siitä, mitä tällä sivulla tapahtuu, et todennäköisesti ajattelisi mitä katsot, kun luet. Tein juuri näkyväksi sen, kuinka läpinäkyvää teksti on. Kenties tulet nyt tietoiseksi kaikesta muusta, mitä olet tämän saman päivän aikana kohdannut lukien, kuin ohimennen: uutisia, opasteita, mainoksia, viestejä, kirjoja, aikatauluja, lomakkeita, runoja. Oletan, että olet kaltaiseni länsimaisessa kulttuurissa kasvanut ihminen, joka viettää suuren osan arkielämästään erilaisten tekstien parissa.

Myös minä, graafinen suunnittelija ja tekstien muotoilija, vietän arkeni tekstien parissa—paitsi lukien myös muotoillen niitä. Tehtäväni on suunnitella erilaisiin tarkoituksiin ja käyttöihin julkaistavien tekstien ulkoasuja, typografiaa. Katson tekstejä aina paitsi lukijana myös hyvin tietoisena niiden visuaalisista ominaisuuksista: kirjainten muodoista, välimerkeistä, rivin pituudesta, riviväleistä, sanaväleistä, kirjainten asettumisesta tilaan, väleihin jäävästä tyhjästä tilasta. Koulutukseni, ammattitaitoni ja ominaisuuksieni seurauksena minusta on tullut tekstin muotoilun *taitaja*<sup>1</sup>, ja siksi kirjoitettu kieli ei ole minulle koskaan vain kieltä, vaan aina myös visuaalista, aina materiaalista, aina *ainetta*.

Joskus yllätyn huomattessani, etteivät kaikki näe ja koe tekstiä niin kuin minä. Mutta miksi pitäisikään? Useimmille ihmisille tekstit ovat lukemista varten, ja lukemisen tehtävä taas on edistää moninaisia muita elämiselle olennaisempia tehtäviä. Kaikki eivät suinkaan vietä aikaansa kuten kaltaiseni, pohtien typografian vaatimuksia, liittyvätpä ne tekstien tyyleihin, lajeihin, medioihin, tuotantovälineisiin tai historiallisiin ihanteisiin. Olen tullut yhä tietoisemmaksi siitä, että sillä muotoilijalla, joka olen, on sellaista tietoa ja sellaisia ajatuksia, joita useilla muilla ei ole— sillä kenties ”roolit, joissa kuvittelemme olevamme, paljastuvatkin mieliksi jotka meillä kullakin on” (Geertz 1983, 155).

Olkoonkin siis, että minulla on tekstin muotoilijan mieli, mutta mitä se tarkoittaa, ja edelleen, mitä sellaisella tehdään? Erikoista kyllä, vaikka olen tekstien muotoilija, olen silti aina myös niiden lukija: monista rooleistamme ja eroistamme huolimatta me inhimilliset jaamme saman maailman koko ajan. Käytän lukijan tietoani osana muotoilijan tietoani, ja useammin kuin luulenkoan, kirjoituksen muoto piilottaa itsensä myös minulta. Mutta mitä täsmällisempää tietoa minulla tekstien muotoilusta on, sitä enemmän se vaikuttaa eroavan ”muiden” tiedosta, ja sitä tarkemmin minun täytyy kuvitella, millä tavalla muotoilemani teksti kulloinkin luetaan.

Tässä taiteellisessa väitöskirjassa käsittelen kirjoitetun kielen materiaalisia ominaisuuksia tekstien muotoilijana sekä tutkijana. Taiteelliseen tutkimukseen kuuluu sitoutuminen siihen, että tutkiminen tapahtuu tekemisen sisältä käsin (Hannula, Suoranta ja Vadén 2014, 3). Se muotoilija, joka olen, on siis myös tutkija, mutta aina niin ikään muotoilemiensa tekstien lukija ja kenties myös kirjoittaja. Nämä paikat ja prosessit, teot ja eleet lomittuvat keskenään minun muotoilutyössäni sekä tässä tutkielmassa—ja juuri tuota lomittumista selvittelen.

Lähden liikkeelle siitä ajatuksesta, että teksti on aina *materiaalista* ja siksi ylipäänsä ”muotoiltavissa”. Tätä ajatusta halkoo toinen, jonka mukaan teksti on

aina kieltä ja siksi aina osa *diskursseja*, jotka estävät tai mahdollistavat sen, mitä kielellä voi sanoa (esim. Barad 2007, 146–147). Tässä väitöskirjassa teen eleilläni näkyväksi sitä väitettä, että tekstit ovat *materiaalis-diskursiivisia* (Barad 2007, vrt. Haraway 1997). Olen antanut itselleni tehtäväksi edelleen selvittää, mistä kaikesta tekstin muotoilu silloin koostuu, sekä keriä kokoon ymmärrystä siitä, mitä tekstin materiaalisuudella tarkoitetaan ja voitaisiin tarkoittaa.

Tätä kerimistä ja keräilyä varten luon tutkimukseeni tilan, joka avautuu sen kahden osan välillä. Toisin sanoen väitys ei ole kirja, vaan kaksi kirjaa: sen osat ovat *Epägenesis: Katalogi X* ja tämä käsillä oleva *Tutkielma Y*, joista kumpikin on oma painettu niteensä.

Katalogi (X) esittelee tutkimuksen taiteellisen produktion kokonaisuudessaan: tämä on kokeellisen kirjoittamisen projektini *Epägenesis*, jossa kirjoitan ja muotoilen arkisen tavallisia, ”läpinäkyviä” tekstejä takaisin näkyville monin eri keinoin ja kokein. Kuvaan *Epägenesiksessä* käyttämiäni kirjoittamisen menetelmiä tarkemmin tässä johdannossa ja sen rakennetta johdannon liitteessä (*Epägenesiksen anatomia*).

Tässä käsillä olevassa tutkielmassa (Y) taas ajattelen *Epägenesiksen* kanssa. Luen tekemiäni kokeita uudelleen ja taivuttelen omaa tietoani ja taitamistani muilla tieteen- ja taiteenaloilla luotujen teorioiden ja käsitteistöjen suuntaan. Ja takaisin.

X (taitaminen) ja Y (teoria) eivät tässä asetelmassa asetu aika- tai arvojärjestykseen, vaan ovat saman tilan erisuuntaisia akseleita: tämä tila mahdollistaa minulle liikuskelun taitamisen ja teorian välillä, asettumisen erilaisiin kohtiin tuossa tilassa. Tutkin siis kirjoittamalla ja muotoilemalla sekä kirjoittamista ajatteleamalla, eikä näitä eleitä tai niiden tuottamaa tietoa voi irrottaa toisistaan.

Tekstin muotoilun luonteen vuoksi tutkimuksen taiteellinen osio on siis syytä julkaista ja arvioida rinnakkain tutkielman kanssa. Ne tuottavat tietoa yhdessä toisiinsa lomittuen. Tämän käsillä olevan tutkielman (Y) lukeminen on hedelmällisintä, jos on jo valmiiksi tutustunut Katalogiin (X) ja/tai lukee molempia rinnakkain. Se ei kuitenkaan ole välttämätöntä tutkielman seuraamiseksi. Jotta *Epägenesis*-projektin ”anatomia” eli tarkka yhteenveto olisi helposti saatavilla missä tahansa vaiheessa tämän tutkielman lukemista, se on asetettu omaksi liitteekseen johdannon jälkeen ennen tutkielman päälukuja. Senkään yksityiskohtainen seuraaminen ei kuitenkaan ole välttämätöntä.

Tässä johdannossa hahmottelen kuitenkin ensin tutkimukseni piirteitä asettelemalla sitä taustaansa. Kerron tutkimustavastani, laitteistani sekä keskustelukumppaneistani poikkitieteellisellä ja -taiteellisella kentällä. Käyn läpi kehyksiä, joihin kokeellisen kirjoittamisen menetelmäni asettuvat sekä sitä, mitä ne tuovat mukanaan. Lopuksi esittelen tutkielman kulun.

<sup>1</sup> Juha Vartoa (2017) seuraten käytän tätä ”taitamisen” verbiä läpi koko tutkielman viitatessani ”tekijän tietoon ja taitoon”: ”[T]ärkeä osa inhimillistä tietämistä on luonteeltaan taitamista ja usein tekijän taitamista, ei yleisiä sääntöjä tai lainalaisuuksia” (mt., 13).

## Typografia ja tekstin muotoilu

Typografiaa tarvitaan lähestulkoon kaikkialla, missä tekstejä tehdään julki. Selvitte- len muitakin määritelmiä vielä myöhemmin tässä tutkielmassa (luku 3), mutta en- nen kaikkea tässä tutkimuksessa määrittelen typografian Gerrit Noordzijia (2005) seuraten ”ennalta valmistetuilla kirjaimilla tehdyksi kirjoitukseksi”.

Typografi Noordzijilta lainattu määritelmä rajaa tämän tutkimuksen ulkopuolelle käsin ja työkaluilla tehdyt piirtämisen tai kalligrafian muodot, ja lähten siis oletuksesta, että on jo noita ”ennalta valmistettuja” kirjaimia (vaikka senkin oletuksen aiheuttamien huolenaiheiden kanssa joudun kyllä kasvokkain). Erityisesti suomenkielisessä keskustelussa typografialla viitataan joskus pelkkään kirjainmuotoiluun, mutta sen taas joudun rajaamaan tämän työn ulkopuolelle, niin olennainen osa typografiaa kuin se onkin.

Rajauksestani seuraa, että yksittäisten kirjainmuotojen sijaan huomioni kiinnittyy erityisesti siihen, kuinka noita kirjaimia asetellaan sanoiksi ja edelleen teksteiksi, ja kuinka tekstejä muotoillaan julkaisemisen ja lukemisen mahdollista- vassa tilassa. Tämä rajaus taas kiinnittää tutkimukseni sellaiseen laajaan länsimaisen typografian historiaan, joka on painamisen avulla tapahtuvan kirjoittamisen, julkai- semisen, joukkoviestimisen ja tiedon levittämisen historiaa. Käsitän typografisen tekstin erityisesti julkistettavaksi ja jaettavaksi tekstiksi, teknologisoituneeksi ja medioituneeksi kirjoitukseksi julkisessa tilassa. Esimerkiksi kirjojen ja joukkome- dioiden lisäksi tämä pitää sisällään myös *dokumentit*—sellaiset yksittäisetkin tekstit, ”joille on tyyppillistä ja välttämätöntä tulla kopioiduiksi” (Gitelman 2014, 1).

Typografia on erityisesti englannin kielessä ollut alun perin synonyymi painamiselle. Minua kiinnostavatkin erityisesti ne kirjoittamisen, painamisen ja typografian materiaaliset kiinnikkeet, jotka aiheuttavat uusilla digitaalisilla alus- toilla vielä nimeämätöntä kitkaa. Tutkielmassani osoitan, että monet nykyisistä länsimaisista typografisista käytännöistä sekä oletuksista perustuvat painamisen pitkään historiaan. Työni ei silti käsittele digitaalisia tekstejä, vaan tekee näkyväksi mainittuja kiinnikkeitä *juuri kun* tekstit ovat muuttumassa digitaalisiksi. En myös- kään rajaa havaintojani tietynkaltaisiin tekstisisältöihin, vaan päinvastoin tehtä- väni on näyttää tekstuaalisten käytäntöjen moninaisuus kaikkein arkisimmasta ja konventionaalisimmasta aina kaikkein erityisimpään ja kokeellisimpaan asti. Läpi koko tutkielman tulen kannattelemaan ajatusta teksteistä moninaisena, julkisena kenttänä: muotoiluun liittyvää taitamista eivät rajaa taiteen ja tieteen instituutiot, vaan muotoilija liikkuu siellä, missä kirjoituskin liikkuu.

Tässä tutkielmassa ehdotan ja tulen useimmiten käyttämään typografiasta tätä minulle luontevaa synonyymia *tekstin muotoilu*, sillä tahdon tauotta kytkeä muo- toilua kirjoitettuun kieleen sellaisilla eleillä, jotka ovat nähdäkseni tähän asti jääneet tekemättä tai näkemättä. Suomeksi typografialla tarkoitetaan usein myös kirjainmuo- toilua, mutta *tekstin* muotoilu eroaa tästä olennaisella tavalla. Loputtomien toistojen välttämiseksi käytän synonyyminä myös graafista suunnittelua erityisesti silloin, kun viittaa ammatillisiin käytäntöihin tai positioihin—muotoiluun ammatin harjoitta- misena. Tällä taas viittaa erityisesti ammattikuntaan, joka erityisesti länsimaissa kehkeytyi sata vuotta sitten 1920-luvulla kirjoittajien ja painajien välille.<sup>2</sup> Tuolloin erilaisten tekstien lisääntyessä ja kaupallistuessa tarvittiin pelkkien painajien lisäksi muotoilun ammattilaisia, joiden tehtävä oli keskittyä kirjoittamisen ja teollisen tuo- tannon sijaan erityisesti siihen, miltä tekstien tulisi kulloinkin näyttää.

Se muotoilija, joka olen, jatkaa näiden tekijöiden jalanjäljissä ja jakaa saman kokemuksen *välissä olemisesta*: tekstin muotoilija on harvoin sen kirjoittaja

ja alkuperä, vaan välittäjä, jonka käsien läpi moninaiset ”toisten” laatimat tekstit kulkevat. Siksi *Epägenesiksessäkään* kirjoittamani ja muotoilemani sanat eivät ole omiani, vaan tekstit perustuvat ainoastaan ”löydetyistä” teksteistä kokoamaani sanaluetteloon. Yksi löydetyistä teksteistäni on eurooppalaisen kirjapainotaidon al- kukirjan, *Raamatun*, ensimmäinen sivu, ja tuolta sivulta on peräisin myös projektin nimi, *Genesis*: ”synty, alkuperä”. Lisäämäni *Epä*-etuliite valaisee tämän tutkielman lähtökohtia kahdellakin tavalla: ensinnäkin lähten selvittelemään oletuksia typo- grafisen tekstin alkuperästä ja toiseksi teen sen tarkentamalla jatkuvasti kirjoitetun kielen materiaalisuuteen ja generatiivisuuteen. Jälkimmäisestä ovat merkinä lukuisat ”kieleenjuolahdukset” (Blomberg 2008), joiden annan ohjata tutkielmaani. Näkyvin niistä on tämän tutkielman otsikossa, jossa *Epägenesiksestä* kehkeytyy yh- den kirjainmerkin variaatiolla *Epigenesis*. Tämä ortonyminen<sup>3</sup> muutos kertoo paitsi kielen generatiivisuudesta myös koko tutkielmani keskeisen väitteen: typografisen kirjoituksen tekijää ja alkuperää (*genesis*) olennaisempaa on sen osallistuminen variaation ja muutoksen prosesseihin (*epigenesis*).

Tehtäväni on tarkastella sitä, millä tavalla yllä esiin tuomani kirjoitta- misen, painamisen ja muotoilun tarinat sekä niiden taitamisessa kehkeytyneet ja kulkeutuneet oletukset ovat kirjoittuneet minuun, tekstin muotoilijaan. Tässä tutkimuksessa haastan siis oman ajatteluni rajat sekä sen, mitä tekstin muotoilusta tiedän. Yksi perimmäinen tavoite koko taiteelliselle tutkimukselleni onkin kenties jonkinlaisen käsitteellisen (itse)ymmärryksen saavuttaminen à la Donna Haraway (1997, 15): *this book is my exercise regime and self help manual for how not to be literal minded*.

## Kehoon kirjoittuneet lukemisen tavat

Tekstien arkipäiväinen lukeminen on nopeaa ja automaattista, joten niiden muotoi- lu piiloutuu monilta. Tätä *läpinäkyvyyden* huolenaihetta kannan tämän tutkielman alusta loppuun. Mutta miten alkaa kertoa tarkemmin, miltä teksti näyttää minun paikastani?

Aloitan käyttämällä esimerkkinä tekstiä, joka on varmasti kaikkea muuta kuin läpinäkyvää myös muiden kuin minun mielestäni: kokeellista nykyrunoutta. Suomalaisessa nykyrunoudessa 2000-luvun alku on ollut runsaiden kielellisten sekä typografisten kokeilujen aikaa (Joensuu ja Salmenniemi 2011). Kun katson ja luen erityisiä typografisia keinoja käyttävää nykyrunoutta, huomaan muotoilijan mieleni tekevän siitä monenlaisia havaintoja.

Esimerkiksi tämän sivun kääntöpuolelta löytyvä aukeama Kristian Blom- bergin runoteoksesta *Puhekuplia* (Poesia, 2009) herättää uteliaisuuteni (kuva 1). Se ei tosiaankaan näytä konventionaaliselta runoudelta, vaikka kiinnostavaa kyllä, samassa teoksessa on myös runoja, jotka näyttävät. Tällä esimerkkiaukeamallani säkeet on kuitenkin aseteltu tavalla, joka herättää huomion epätyypillisyydellään. Säkeitä on myös muotoiltu eri kirjaintyypeillä. Runoon on lisätty myös graafisia ele- menttejä: laatikoita, linjoja, kuplamaisia ellipsejä. Erot selvästi merkitsevät: runossa kaikki nämä valinnat tuntuvat latautuvan merkityksillä. Tätä tekstiä voidaan pitää kokeellisena, koska siinä perinteiseksi mielletty runoilijan repertuaari on liikkeessä ja laajenee, kokeilee visuaalisesti epäkonventionaalisia muotoiluja ja tarjoaa erilai- sia lukutapoja. Toisaalta kokeellisuudessakin on omat konventionsa: tämä ja muut runot ovat velkaa erityisesti 1900-luvun avantgardeliikkeille.

En kuitenkaan katso tätä runoa yksinomaan lukijana, vaan sitä katsoo myös se muotoilija, joka olen. Kohdatessani tämän runon tiedostan sitä koskevien

<sup>2</sup> Alan syntyyhetkinä pidetään useimmiten graafisen suunnittelun (graphic design) nimeämistä vuonna 1922 (Dwiggins 1922/1999; Soar ja Wallace 2015) ja alan koulutuksen perustamista Bauhausissa 1930-luvulla.

<sup>3</sup> *Ortonymia* on tapahtuma, jossa ”[y]ksi kirjainyhdistelmä toteuttaa kaksi ilmausta tai useampia samanaikaisesti sen mukaan, miten se jaetaan osiin ortografisesti”. (Niemi 2018, 116.)



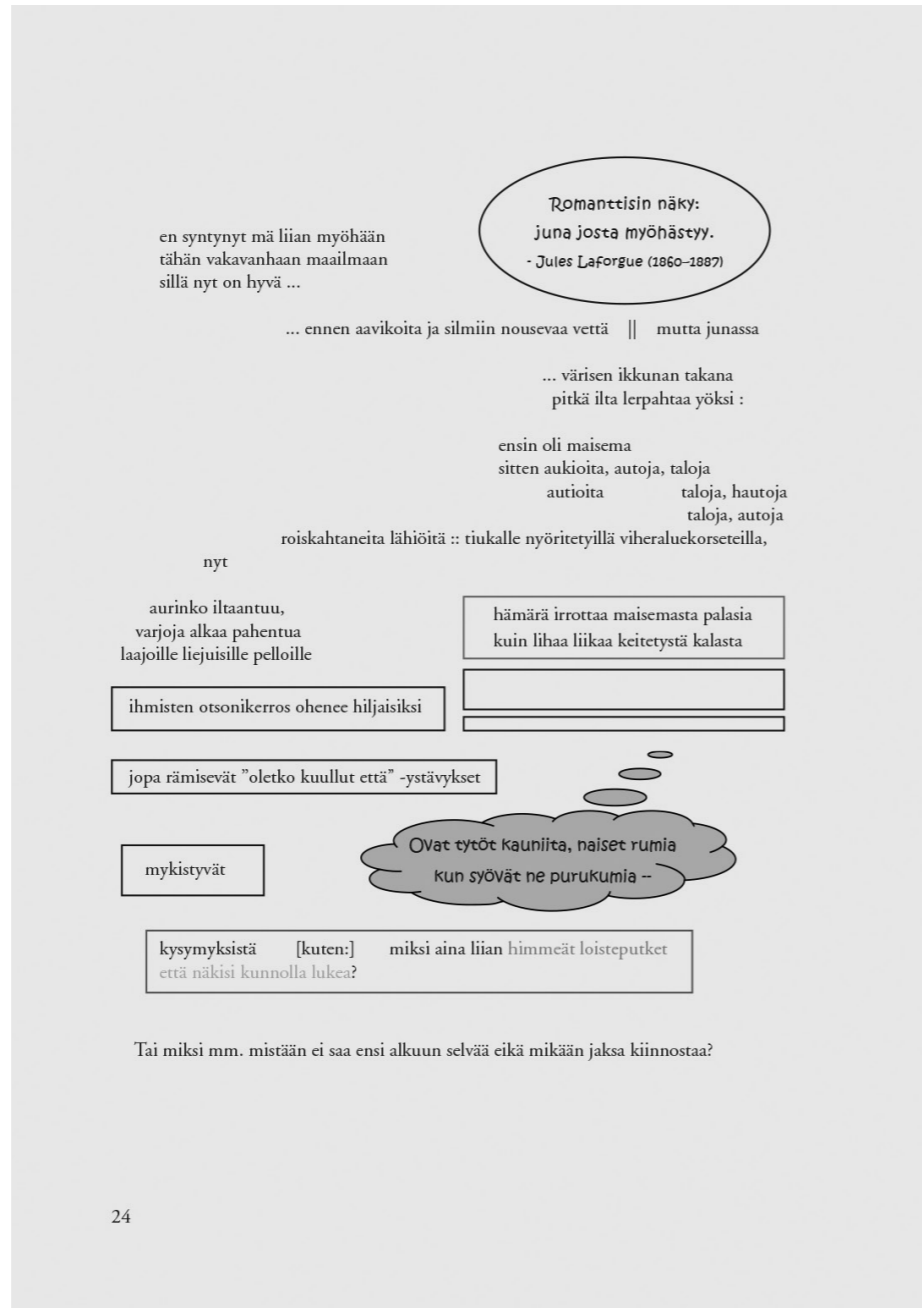
havaintojeni herättämät lukuisat ajatukset ja tunteet. Kuten: ((1)) tyytyväisyyteni siihen, että kaikki teksti on selkeästi luettavissa; ((2)) innostukseni siitä, että tekstin typografia haastaa ronskisti runolajin konventioita; ((3)) ymmärrykseni sille, että säkeitä on pyritty asettelemaan tilassa aivan kuin kuvaamaan niiden semanttista mieltä; ((4)) narkästykseni siitä, että sivun geometriset linjaukset eivät ole täsmällisiä eivätkä epätasaisia vaan oikeastaan vain epätarkkoja; ((5)) puistatukseni siitä, että näen kirjaintyyppien olevan todennäköisesti valintoja Microsoft-lisenssin mukanaan tuomasta geneerisestä fonttivalikoimasta; sekä huomio, että 4 ja 5 saattavat johtua jopa siitä, ettei kirjan taittoa ole tehty välttämättä lainkaan ammattimaisella taitto-ohjelmalla, joka ylipäänsä mahdollistaisi tekstin elementtien ja niiden välisten suhteiden tarkemman asettelun.

On siis jopa mahdollista, että koko taitto on tehty tekstinkäsittelyohjelmalla, jonka typografiset erottelukyvyt ovat huomattavasti karkeammat. Ja niinpä lopulta, jos näin on, tunnen myös ((6)) myötätuntoa sitä kohtaan, joka tällaiseen tehtävään olisi joutunut.

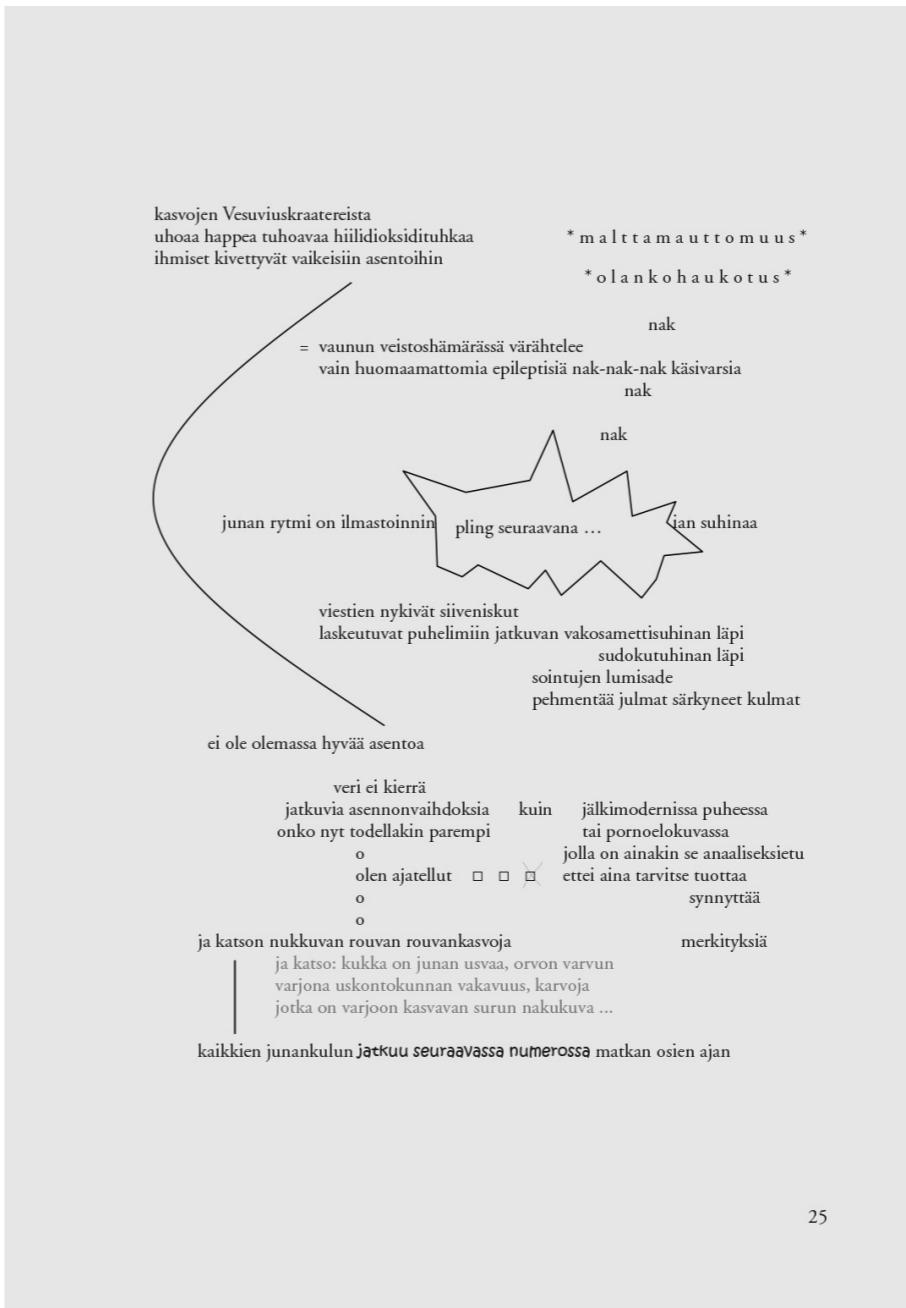
Nämä spontaanit tunteet—tyytyväisyys, innostus, ymmärrys, narkästyys, puistatus ja myötätunto—antavat minulle monenlaista tietoa. Tulen kuitenkin erityisen tietoiseksi siitä, että ne nousevat aivan tietynlaisista oletuksista, tiedosta ja taitamisesta, jota minulla näköjään on, mutta samaan aikaan näköjään oletan, ettei runoilijalla ollut. Huomautta minussa herää oletamus, että tätä tietoa runoilija tarvitsisi saavuttaakseen sen ilmaisun, jota hakee—saattaakseen kiinnostavan kokeilunsa loppuun. Siksi välitön impulssini on puuttua tekstiin, korjata näkemäni sinnepäisyydet, auttaa tekstiä kohti omia mahdollisuuksiaan.

Mutta välittömästi lausuttuani tämän impulssini se on syytä asettaa kyseenalaiseksi. Eihän minulla voi olla aavistustakaan siitä, minkälaiseen ilmaisuun Blomberg on pyrkinyt. On hyvin mahdollista ja myös todennäköistä, että teksti on täsmälleen sellainen kuin hän on halunnut. Ja kuitenkin on tämä oma haluni: se muotoilija, joka olen, haluaa kirkastaa runon viestin, siivota typografiset virheet, tarkentaa fonttivalinnat, jotta niiden kulttuuriset viittaukset täsmentyisivät. Kirjoittajuus, lukijuus, muotoilijuus ja tekijäyys sekoittuvat nyt tavoilla, joita minun vaikuttaa olevan hankala eritellä.

Runoilija Blomberg (2011) kirjoittaa itse toisaalla, että kokeellisen runouden tehtävä on aiheuttaa huojuntaa tekstin ja lukijan välillä, ”havainnoida merkitysten ehtoja samalla kun ne syntyvät” (mt., 45).



Kuva 1. Aukeama Kristian Blombergin teoksesta Puhekuplia (2009)



Huojumatonta (eli huonoa) kokeellista runoutta Blomberg kutsuu tekstiseinämäksi, ”etäiseksi jääväksi kieleksi paperin valkoisuudessa” (mt., 44). Kuvassa olevan runon huojunta on täsmälleen se, mikä vetää minua puoleensa, mutta silti mieleni pyrkii muotoilemaan sitä uudelleen, täsmentämään sitä typografisilla keinoillani ja resurssillani.

Tiedostamani impulssi tuntuu epämukavalta. Lukija minussa on tehnyt oman tulkintansa tekstistä ja muotoilija minussa toteuttaa tekstiä siksi uudelleen—selvästi ajattelen jonkin muun muotoilun sopivan tekstiin paremmin kuin se, mikä siinä jo on. Muotoilun tarve on kuin kone, joka käy kehossani koko ajan. Mutta miksi tekstiä täytyy muotoilla? Onko siis muotoilematonta tekstiä? Saako tekstiin puuttua? Mistä oletuksista Blombergin runon kohtaamisessa tekemäni havainnot ja impulssit tulevat, ja mikä on niiden määränpää?

Näiden kaltaiset kysymykset ovat seuranneet minua aina 1990-lopulta, jolloin aloin opiskella ja työskennellä graafisena suunnittelijana ja tekstin muotoilun parissa. Muiden typografian taitajien kirjoittamat oppaat ja tekstit ovat tulleet minulle tutuiksi, ja pystyn erittelemään alan käytännöistä ja historioista vaikutteita, jotka selittävät ainakin osan tunteistani ja oletuksistani (noista historioista hieman lisää vielä tässä johdannossa). Saadakseni taitamiselleni teoreettista ja käsitteellistä pohjaa olen myös tutustunut kirjallisuuteen monilta sellaisilta analyyttisiltä tieteenaloilta, jotka ovat osoittaneet vähääkään kiinnostusta tekstin ulkoasuun ja typografiaan, kirjoitetun kielen materiaalisuuteen (niistäkin kaikista lisää jäljempänä).

Silti minua hiertää alati eräs huolenaihe, jonka kohtaan kahlatessani kaikessa tässä tiedossa: kirjoittajien, taitajien ja analysoijien tekstiä koskevat tiedot eivät kohtaa toisiaan. Kokeukseni on, että typografit tuntuvat pitävän itsestään selvänä, että teksti on materiaalista: kiinnostuksen kohteeksi rajautuvat silloin graafiset muodot,

tekniikat ja visuaaliset järjestykset. Valmiita tekstiesineitä (dokumenteja, teoksia) analysoivat taas tuntuvat pitävän itsestään selvänä, että teksti on abstraktia kieltä: kiinnostuksen kohteeksi rajautuvat silloin semanttiset rakenteet, tarinat ja diskurssit. Toisin sanoen: typografit eivät aina muista, että tekstit ottavat osaa kieleen, diskurssien maailmaan. Analysoijat taas, olivatpa kielen- tai kirjallisuudentutkijoita, eivät aina huomaa, että diskurssit ottavat osaa materiaalisuuteen maailmaan, ovat itse materiaalisia.

Nämä huolenaiheet motivoivat tätä taiteellista tutkimusta.



**Tutkielman kysymys sekä sen tausta:**

**Dokumenttien tavallisuus, arkijärki ja tietämis-näyttäminen**

Annan itselleni tehtäväksi hahmotella vastauksia yksinkertaiselta vaikuttavaan kysymykseen: *mistä typografiset tekstit koostuvat?* Tässä se ei tarkoita keskittymistä tekstien tulkintaan, niiden visuaalisten muotojen analysointiin tai niiden merkitysten purkamiseen. Sen sijaan haluan purkaa sitä, *kuinka tekstejä tuotetaan*, ja toisaalta *mitä tekstit tekevät* ja miten. Siksi tehtäväni on ennen kaikkea huojuttaa olemassa olevien tekstien oletettuja kategorioita sekä ylipäänsä vallitsevia oletuksia siitä, mitä kirjoittaminen, typografia ja tekstin muotoilu ovat—mihin ne osallistuvat.

Edellisellä aukeamalla käsittelemäni runon kokeellisuus tai visuaalisuus ei yksin riitä kategoriaksi, joka selittäisi sitä, missä koneistoissa tämä teksti on syntynyt, tai mitä tämä runo tekee ja miten. Nähdäkseni kokeellisen runon ensisijainen ele on kokeilla *konventioiden* hylkäämistä. Uusi ja yksittäinen hahmottuu lukijalle vain vasten tuttua ja tavallista, sitä mikä on jo kauan sitten muuttunut ”yleiseksi”. Tämän asetelman vuoksi käsittelen kokeellisten tekstien rinnalla myös kaikkein konventionaalisimpia ja ”läpinäkyvimpiä” tekstejä—kutsuttakoon niitä *dokumenteiksi*.

*Epägenesis*-projektia varten olen kerännyt 17 paperilla esiintyvää tekstidokumenttia, joita kutsun *löydetyiksi teksteiksi*, ja joista kerron tarkemmin ”*Epägenesiksen* anatomiasa” (tämän johdannon liitteessä). Joukossa on ilmoituksia, kirjeitä, lomakkeita ja ohjeita. Joukossa on niin ikään sivuja kirjoista, mutta useimpia näistä dokumenteista ei ehkä voi kuvailla muotoilun tuotteiksi lainkaan. Sen sijaan keräsin ne yhteen sillä perusteella, että ne ovat *tavallisia*.

Graafisella suunnittelulla ja muullakin muotoilulla on hankala suhde tavalliseen. Jos muotoilun tuotteiden kaanoneissa sivutaankin arkea tai tavallisuutta, se näyttäytyy usein yhtenä visuaalisena tyylinä muiden joukossa, resurssina, joka voidaan ottaa käyttöön tarvittaessa. Tällaiseen ilmiöön on viitattu käsitteellä *vernacular*. Sille on vaikea löytää täsmällistä suomenkielistä vastinetta, joten usein on—hyvin epätydyttävästi—tyydytty puhumaan *vernakulaarista*. Kielitieteissä vernakulaari on kuitenkin käännetty sanaksi kansankieli, joka on

jollain alueella puhuttu kielimuoto, esimerkiksi jonkin maan, maakunnan tai kaupungin asukkaiden puhuma kieli tai murre, jolla ei ole tietoisesti kehitettyä normistoa ja joka siksi usein kontrastoituu alueen viralliseen, normitettuun standardikieleen. (Tieteen termipankki 24.01.2019.)

Tätä määrittelyä mukaillen historiallisten ihanteiden mukaiseksi normitetua, funktionaalista muotoilua voitaneen pitää tietynlaisena standardina, jota vasten ”muotoilematon” tavallinen asettuu vernakulaariksi. Mitä silloin olisi jonkinlainen paikallinen<sup>4</sup>, kansankielinen tekstin muotoilu?

Teolliset muotoilijat Jasper Morrison ja Naoto Fukasawa (Fukasawa 2006, Fukasawa ja Morrison 2007) tarttuvat arkiseen, nimettömänä pidettyyn muotoiluun omalla käsitteellään *Super normal*, ”supernormaali”. Fukasawa (2006) väittää, etteivät nykymuotoilijat tule edes ajatelleeksi suunnitella tavallista, vaan ennemminkin he pelkäävät, etteivät heidän suunnittelemansa tuotteet olisikaan yleisön mielestä ”mitään erityisiä”. Sekä muotoilijat että käyttäjät ajattelevat yleisesti muotoilussa olevan kyse erityisyydestä, ja sen vastakohta, tavallisuus, on yhtä kuin tylsyys.

<sup>4</sup> Vielä 1900-luvun vaihteen kirjapainoissa paikallisuus oli hyvin konkreettista: kohopainossa käytettävät kirjakkeet olivat irtonaisia metallinkappaleita, joita ei niin vain kuljetettu paikasta toiseen. Typografiassa oli niin paljon paikallisia piirteitä, että tekstin muodot saattoivat antaa ilmi lähtömaan tai kaupungin, joskus jopa kaupunginosan, josta se oli lähtöisin (Kostelnick ja Hassett 2003, 92-93).

*Super normal* -projektissaan Morrison ja Fukasawa suunnittelivat esineitä, jotka olisivat mahdollisimman tavallisia ja huomaamattomia. Projekti tekee näkyväksi, että muotoilijoilla on tapana suunnitella statementteja, suuria eleitä—myös muotoilijoiden toimeksiantajat pyytävät säännönmukaisesti uutta ja erityistä.<sup>5</sup> Morrisonin mukaan normaalia ei pidetä muotoiluun kuuluvana käsitteenä ylipäänsä, saati että tähdittäisiin ”uuden normaalin” luomiseen: ”muotoilu saa esineet vaikuttamaan erityisiltä, ja kuka haluaa tavallista, jos voi saada erityistä?” (Morrison)

Teollisten muotoilijoiden työ on kenties havaittavammin materiaalista kuin graafisten suunnittelijoiden työ, onhan teollinen muotoilija jatkuvasti suoraan tekemisissä esineiden kanssa. Tekstin muotoilijan työ sen sijaan ulottuu vaikeasti havaittavaan ”ei-materiaaliseen”, viestinnälliseen ja diskursiiviseen, vaikka loppu-tulos koettaisiinkin esineiden maailmassa: lehti, kirja, kuvaruutu. Käyttöesineisiin verrattuna tekstiesineissä on tuo ylimääräinen taso, kieli, joka vaikuttaa luonnollistuneemmalta kuin tavallisinkaan käyttöesine. En siis voi olla ajattelematta, että muotoilun suljetun piirin ulkopuolella ja ihmisten kulttuurisessa kokemuksessa suuri osa teksteistä on lähtökohtaisesti luonteeltaan ”supernormaalia”.

Arkiesine on huomaamaton ja käteen sopivaksi hioutunut, ja niin on omalla tavallaan myös arkinen teksti. Lukijalleen se vaikuttaa usein olevan läpinäkyvä. Mutta tavalliset ja konventionaaliset tekstit jäävät helposti näkymättömiin myös typografian muotoilijoille: aivan kuten Fukasawa väittää, sellaista ”muotoilua” ei ehkä pidetä muotoiluna lainkaan. Jos teksti on konventionaalista, se ei ehkä kerta kaikkiaan ole muotoilijan tekemää, ja jos onkin, muotoilija on ikään kuin jättänyt työnsä tekemättä. Konventionaalinen, tavalliseen lajiin lukeutuva teksti on eräänlainen *epävalinta* [nonchoice] (Gitelman 2014, 40-41).

Länsimaisessa kirjoituksessa ja typografiassa on toistettu tunnettuja konventioita uskollisesti vuosisatojen ajan, ja nykyisiä digitaalisia kirjoittamisen ja tekstin muokkauksen ja muotoilun välineitä käytettäessä yllä kuvailemani valinnan tarpeettomuus on erityisen ilmiselvää. Tietyt typografiset konventiot on ohjelmoitu näiden työkalujen oletusarvoiksi<sup>6</sup>, jotka ovat aina valmiiksi paikalla, kun kirjoittaja tai muotoilija ryhtyy työhön.

Muotoilijan työhön oletusarvojen kaikkiallisuus vaikuttaa helposti niin, että työkaluihin koodattujen tekstin oletusarvojen noudattaminen olisi työn tekemättä jättämistä, kenties myös oman kädenjäljen kieltämistä. Niinpä jos muotoilijana kohtaan sellaisia dokumentteja, jotka voin tunnistaa pelkillä oletusarvoilla laadituksi, todennäköisesti oletan, etteivät ne ole käyneet ammattimuotoilijan käsissä lainkaan.

Keräsin 17 supernormaalia *Epägenesis*-tekstiäni ”vernakulaarista”, koska uskon niiden paljastavan jotakin, joka tekstin muotoilun konventioista on jäänyt katveeseen. Se, mikä on epävalinta, nojaa aikojen kuluessa muokkautuneisiin käytäntöihin—eräänlaiseen evoluutioon, jossa tunnistamillemme muodoille on lähes mahdotonta jäljittää tarkkaa alkuperää (Fukasawa 2006, Fukasawa ja Morrison 2007). Dokumentit kuten lomakkeet ja käyttöohjeet ovat luonteeltaan sellaisia, joilla ei voi sanoa olevan kirjoittajaa ja/tai muotoilijaa—minkäänlaista yhtä tekijää

<sup>5</sup> Antti Salminen (2015, 70) kutsuu tällaista jatkuvaa uutuuden vaatimusta ”neofiliaksi”. Salmisen mukaan uutuuden tunne on kuitenkin nopeasti kulutettava elämys, ja hyvin harvoin kokemus, joka jättäisi jäljen, järkyttäisi ja muuttaisi ihmistä.

<sup>6</sup> Graafinen suunnittelija Rob Giampietro luettelee 2000-luvun alussa kaikkien muotoilijoiden tuntemia graafisen suunnittelun *default*-elementtejä, jotka ovat muuttuneet oletusarvoiksi ja sitä kautta ”neutraaleiksi” sekä ”kehottomiksi” konventioiksi. Esim. oletusfonteiksi hän listaa kaikki sen aikaiset Macintoshin käyttöjärjestelmän fontit. Oletusarvot koskevat kuitenkin myös muotoilun mittasuhteita: samankokoisuus vähentää hierarkiaa ja typografian ”väliintuloa”. Oletusarvoinen sijainti on sivun keskipiste, sillä keskipisteeseen voi ikään kuin vain ”puodottaa” jotakin, kun taas keskipisteen ulkopuolelle erikseen ”sijoitetaan”. Epäsymmetrisyys vaikuttaa olevan kehollista, kun taas symmetrinen keskittäminen kehotonta. Oletusvärit ovat musta ja valkoinen, tai teknologian mahdollistamat väritilat RGB ja CMY. Tekstin oletettuja pistekokoja ovat 8, 10, 12 tai 24 pistettä, paperikoot ovat ISO-standardin kokoisia, ja niin edelleen. (VanderLans 2006, 19.)

ei aina ole osoitettavissa niin tekstin sisällölle kuin sen muodollekaan. Minua hierittää kysymys siitä, missä tekstin alkuperä silloin on, entä mistä se sai muotonsa? Minkälaiset kehot, tekniikat ja aineelliset olosuhteet, entä millainen tieto täytyi olla olemassa, että kukin näistä teksteistä syntyi? Ja miksi noiden tekstien kirjoittajia ja muotoilijoita ei nimetä, mutta joidenkin muiden tekstien nimetään?

Arkisten tekstidokumenttien tutkijat kuten Sue Walker (2014), Vesa Heikkinen (2005a) ja John A. Bateman (2008) esittävät, että ns. tavallisten ihmisten tavat käyttää ja soveltaa tekstilajeja kertovat olennaisesti erilaisia asioita kuin ammattilaisten ja asiantuntijoiden tekemät tekstit. Esimerkiksi kielentutkijat ovat halunneet tutkia ihmisten spontaania puhetta ymmärtääkseen, millaista kieli ”itse asiassa” on, eli ennen kuin se kanavoidaan tiettyihin muotoihin. Ei-ammattimaisen visuaalisen muotoilun tutkimus taas voi pyrkiä ymmärtämään, minkälaista piiloon jäänyttä tietoa graafisista järjestelmistä tai järjestäytymisestä yhteiskunnassa ilmenee. (Bateman 2008, 29–30.)

Kaikki typografia ei todellakaan ole muotoilijoiden tekemää. Silti tässä tutkielmassa väitän, että tekstin muotoilijoilla on typografiasta sellaista tietoa, joka *kirjoittuu* teksteihin sekä kenties edelleen myös tekstien lukijoihin. Onkin merkilepantavaa ajatella, että jokainen koneella kirjoitettava käyttää päivittäin sellaisia typografisen muotoilun tuotteita kuten kirjaintyyppejä, jotka kantavat mukanaan historioita ja tuottavat tietoa. Typografisten merkkien ja asettelujen käyttäjät ovat siis kytköksissä tiedon tuotannon historiaan ja käytäntöihin tavoilla, joista arkielämässä tavoittaa vain aavistuksia.

Lomakkeet, viralliset kirjeet ja muut standardisoidut tekstimuodot—dokumentit—kiinnostavat minua juuri siksi, että ne ovat tavallisia ja siten puuttuvat typografian kaanoneista ja historioista. Tarkemmin ajatellen standardit eivät viittaa ainoastaan tavalliseen, vaan erityisesti byrokraatiaan, jonka tavoitteita ovat järjestys ja sen avulla saavutettava hallinta. Byrokratian kommunikaatio on kasvotonta, koska sen kautta emme niinkään luo yhteyttä ihmisiin vaan järjestelmiin, instituutioihin ja auktoriteetteihin.

Byrokratian tarkoitus on muokata arjen käytäntöjä, mutta sosiologi Henri Lefebvren (1977/2002) mukaan sillä on taipumus lopulta alkaa toimia vain itseään ja omia tavoitteitaan varten. Toisaalta byrokraatia ei koskaan onnistuisikaan järjestämään jokapäiväistä elämää täydellisesti, sillä jotain pääsee aina sen ulottumattomiin: arki protestoi. ”Se kapinoi lukemattomien yksittäisten tapausten ja ennustamatomien tilanteiden nimissä” (mt., 64). Byrokraatia pyrkii kahlitsemaan arkielämän spontaanisuutta ja sotkuisuutta suuntaamalla sitä järjestelmän antamiin muotoihin ja muodollisuuksiin. Jotain jää silti aina ulkopuolelle: ”muodoton roiskuu muodon reunojen yli”, hämärtää sovittujen muotojen rajoja ja tekee niistä epätarkkoja. (Mt.)

Kuvaus byrokratiasta rinnastuu kiusallisen helposti myös modernistiseen tekstin muotoiluun. Koska typografian konventiot ovat vanhoja ja monissa käytöissä virtaviivaistettuja, niillä periaatteessa pyritään sujuvoittamaan arkea, mutta se saavutetaan pakottamalla tiettyihin muotteihin ja muotoihin. Modernistiseen muotoiluun ja typografiaan on kirjattu funktionaalisuuden tavoite, joka ohjaa helposti kaiken universaalien muodon uomiin sekä tilkitsee pois yksittäiset poikkeamat ja paikalliset erityistapaukset (vrt. vernakulaari). Siinä missä arjessa on konventionsa ja byrokratiassa anonymiteettinsä, muotoilussa on näistä kaavoista omat versionsa.

Muotoilu on toisin sanoen hankauksissa tavallisen ja arkisen kanssa kahdella tavalla: yhtäältä tavallinen on konventionaalista ja oletusarvoisiksi normeiksi muuttunutta rutiinia, joka muotoilijan täytyy rikkoa tehdäkseen omia valintoja ja erotteluja. Toisaalta tavallisuus on arkista, spontaania ja sotkuista, ja muotoilu tulee silloin apuun järjestelmiseen ja standardeineen. Nämä rinnakkaiset muotoilukäsitykset määrittyvät siis aina suhteessa elämän käytännöissä kulkevaan ”ei-muotoiltuun” ainekseen, niin kummallinen kuin tuo määrite olisikin.

Yleisen ja yksittäisen, kaavamaisuuden ja spontaaniuden, konvention ja invention välisiä katkoksia on vaikea kuroa yhteen. Kuinka niitä olisi helpompaa ymmärtää—minkälaisina jännitteinä ne näkyvät tekstin muotoilijan työssä? Dokumenttien tutkijat Charles Kostelnick ja Michael Hassett (2003) hahmottelevat *konvention* ja *invention* kohtalonyhteyttä seuraavasti: konventio perustuu jäljittelyyn ja toisintamiseen, inventio taas mielikuvitukseen ja alkuperäisyyteen (mt., 66). Muotoilijan näkökulmasta virallisten dokumenttien kuten lomakkeiden suunnittelutyö vaikuttaa helposti pelkältä konvention rajoittamalta imitaatiolta, joita formaatti ja reseptinkaltaiset esikuvat ajavat. Modernistinen muotoilija minussakin uskoo melko itsepäisesti uuden luomiseen ja tuon uuden alkuperäisyyteen ja paremmuuteen. Todellisuudessa muotoiluprosessissa on tavallista, että valinnat ja muokkaukset häilyvät konvention ja uutuuden välillä (mt., 72).

Ymmärtääkseni arkisten konventioiden ja toisaalta muotoilulle tyypillisen uutuuden ja ”luovuuden” vaatimuksia (tai niiden puutetta) nojaan runoilija Susan Stewartin (1979) malliin, jolla hän teoretisoi inhimillisten ja sosiaalisten mieliemme byrokratiaa. Stewart tarjoaa erottelua, jonka mukaan sosiaalisen elämämme ja sitä kautta ajattelumme, järjenkäyttömme, voi jakaa karkeasti kahteen kategoriaan: *arkijärkeen* [common sense] ja ”hölynpölyyn” [nonsense], jota kutsun tässä *järjettömyydeksi*.

Näistä *arkijärki* on kiinni jokapäiväisessä elämässä—sen avulla rakenamme käsitystä todellisuudesta arjen tilanteissa. Arkijärki on sekä tekemiemme tulkintojen taustalla että samaan aikaan noiden tulkintojen tulos. (Stewart 1979, 27.) Sen toiminnot keskittyvät suuntaamiseen ja hierarkiaan: niiden tehtävä on ”hoitaa homma” vastakohtana niille toiminnoille jotka ”eivät johda mihinkään”—ja siten arkiset tapahtumat luovat yhteisen käsityksen siitä, mitä tarkoittaa, kun ”asiat sujuvat hyvin”<sup>7</sup>. (Mt., 47.)

Arkijärjellä on Stewartin mukaan sosiaalinen tehtävä. Ihmisten yhteiselämä rakentuu sille, että uskomme muiden osallistuvan kutakuinkin samaan todellisuuteen kuin me itse, ja että toisilla on käytettävissä kutakuinkin sama tieto kuin meillä. Mutta se ei tarkoita, että järkemme takana olisi vakaa sosiaalinen totuus, jota arki noudattaa: päinvastoin, rationaaliselta tuntuva maailma on siihen osallistuvien toiminnan tulosta. Sitä luodaan tauotta koko ajan—yksilöiden tilanteet ja käsillä oleva tieto ovat aina tulemisen tilassa. Toisin sanoen, yhteiskunta ei ole jotakin joka vallitsee arkisten tilanteiden taustalla, vaan tulee luoduksi sosiaalisessa kanssakäymisissä ja tilanteissa. (Mt., 11–12.)

Kaikki tilanteet ja (luku?)kokemukset eivät kuitenkaan suju hyvin, eivätkä ne mahdu arkijärjen muottiin. Silloin käyttöön tulee *järjettömyys*, pelastava jäännöskategoria, jonne kaataa arkea uhkaava epäjärjestys. Mitä tahansa katkoksia järjestelmästä löydämmeäkään, nuo katkokset voidaan kategorisoida hölynpölyksi. Tällä tavoin järjettömyydellä on oma tehtävänsä arkijärjen välttämättömänä tukijana, ja siksi myös kirjallisuus ja taide liikuskelevat usein tämän järjettömän alueella. (Mt., 5–6.) Näin Stewartin hahmottelemat kaksi ajattelun kategoriaa, arkijärki ja järjettömyys, ovat siis toisiaan aina edellyttävät vastaparit.

Minua kiinnostaa se, millä tavoin arkijärki ja järjettömyys vuorottelevat omassa kokemuksessani ja taitamisessani silloin, kun muotoilen tekstejä. Kasvoin suunnittelijaksi vuosituhannen vaihteen ristiriitaisessa muotoiluilmapiirissä, jossa sekä moderni että jälkimoderni muotoilukäsitys ovat vaikuttaneet lomittain. Molemmissa arjen tavallisuudesta tulee pyrkiä pois päin, mutta ne viettävät eri suuntiin: moderni pyrkii viemään kohti universaalia muotoa, jälkimoderni jotakin erityistä ja juuri minulle leimallista muotoa, hakipa se innoituksensa nostalgiasta, ironiasta tai jostakin muusta. Kumpikaan ei silti ole järin kiinnostunut *tavallisesta, arkisesta* ja *julkisesta*.

<sup>7</sup> Vastaavasti sosiologi C.W. Millsin mukaan arkijärki määrittää, ”mitä nähdään ja miten se tulisi selittää” (1958/2008, 123)

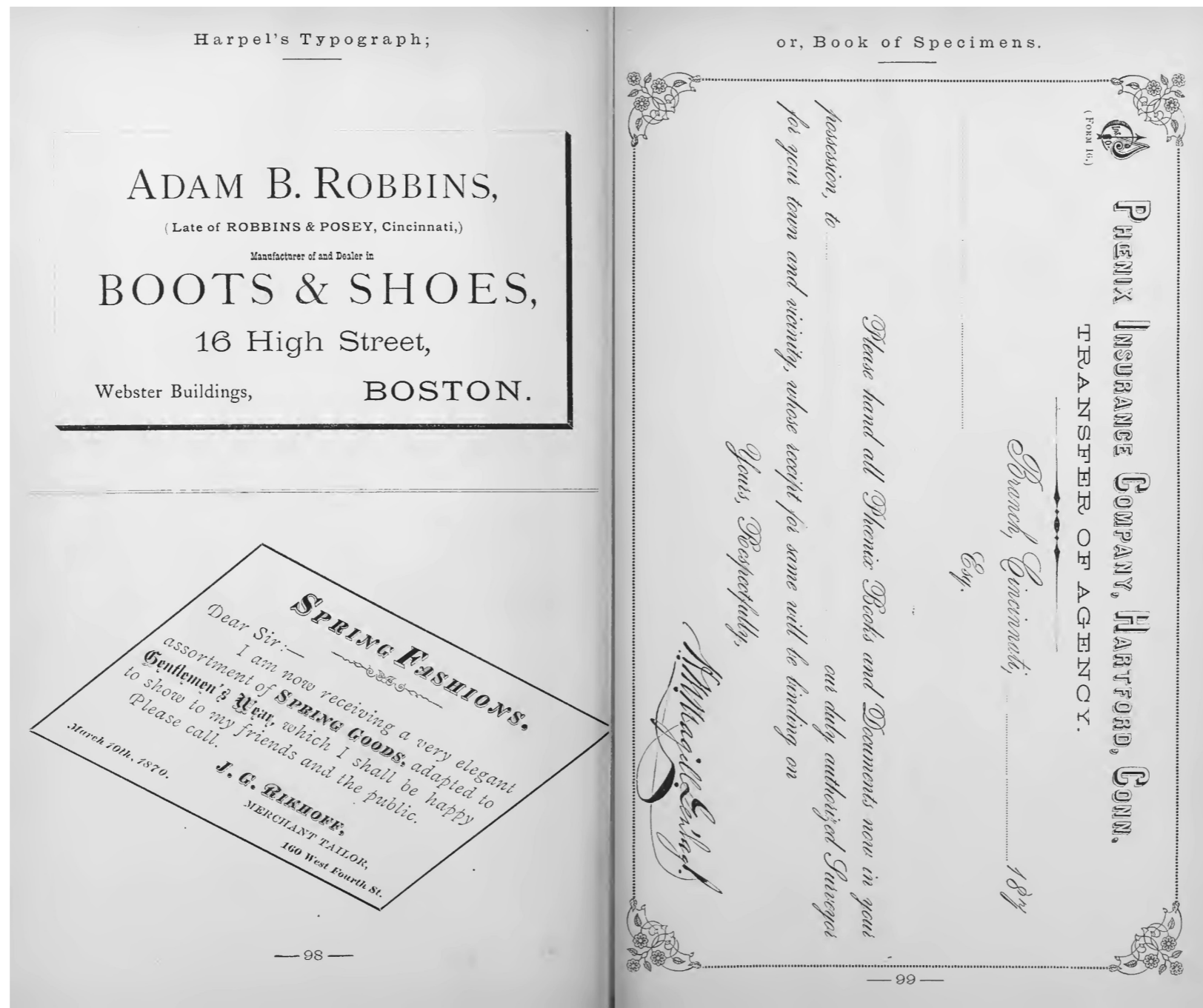
Siksi *Epägenesiksen* avulla asetan tekstin muotoilun keskiöön sellaisen ilmiön, joka sen historioista on useimmiten sulkeistettu: *dokumentin* ilmiön. Tässä ajattelen erityisesti mediahistorioitsijoiden Lisa Gitelmanin (2013 ja 2014) ja John Guilloryn (2004) kanssa.

Gitelman ja Guillory pitävät omilla ta-  
hoillaan dokumenttia aivan erityisenä tiedon jaka-  
misen tapana. Kumpikin hahmottaa dokumenttien  
yleistymistä länsimaiden moderniteetin kynnyk-  
sellä 1900-luvun vaihteessa. Silloin teollistuvissa  
maissa lisääntyvä johtamiskulttuuri sekä mainonta  
vaativat uusia viestinnällisiä työkaluja ja käytän-  
töjä, jotka erosivat vanhoista tekstilajeista eli  
kirjallisuuden ja tieteen teksteistä. Uusien, tiedon  
esittämiseen tarkoitettujen tekstilajien tuli olla  
tiiviitä ja tehokkaita. Siksi ne tulivat hajottamaan  
kirjoissa tapahtuvan lineaarisen tekstin ja levittä-  
tyvät sivupinnalle tehokkaiksi fragmenteiksi, kuten  
virallisen kirjeiden asetteluiksi tai lomakkeen ken-  
tiksi, taulukoiksi ja listoiksi. (Guillory 2004, 127.)  
Nämä ”uudet” tekstilajit eivät kuitenkaan mahdu  
mihinkään olemassa olevaan kaanoniin. Guilloryn  
mukaan on kyse tekstien tietoteoreettisesta kahtia-  
jaosta,<sup>8</sup> joka suorastaan määrittelee moderniteet-  
tia: kielen jakaminen kirjalliseen ja tieteelliseen on  
jättänyt huomiotta valtavan määrän tekstiä, joka ei  
ole kumpaakaan, vaan on *tiedon välittämistä* varten.  
(Mt., 111.)

Näin ymmärrettynä dokumentteihin  
sekoittuu jo monta erilaista tekstiä ja käyttötarkoi-  
tusta: niin byrokraattisia kuin kaupallisiakin tiedot-  
teita. Lisa Gitelman (2014) määrittelee dokumentit  
sellaisiksi teksteiksi, joiden tarkoitus ja ydin on  
niin sanottu ”*know-show*”, ”tietämis-näyttäminen”.  
Toisin sanoen, dokumentaatio on Gitelmanin mu-  
kaan ”episteeminen käytäntö”, tietämistä yhdis-  
tettynä näyttämiseen, näyttämistä lomittuneena  
tietoon ja tietämiseen. Tämä tekee dokumenteista  
*episteemisiä esineitä*, eräänlaisia  
tunnistettavia tulkinnan paikkoja. (Mt., 1.)

Gitelman tekee näkyväksi 1800–1900-lukujen vaihteen dokumenttien, ti-  
lapäispainatteiden, vaikutuksen (amerikkalaiseen) yhteiskuntaan. Näitä painotöitä  
tehneet kirjapainot toimivat niin sanottujen mallikirjojen avulla: Painot julkaisivat  
säännöllisesti omia mainoksia ja mallikirjoja, joissa yhdellä sivupinnalla pyrittiin  
esittelemään erilaisia ilmoitus- lomake-, ja tiedotemalleja sekä käyttämään mahdol-  
lisimman montaa kirjaintyyppiä. Nämä mallikirjat toimivat sekä myynnin välineinä  
että malleina tuleville teksteille—ne olivat eräänlaisia oletusarvoja ja sabluunoita,  
joita 1900-luvun modernistinen tai byrokraattinen standardisointi ei vielä kuiten-  
kaan ollut ehtinyt valjastaa, ja siksi näissä mallikirjoissa ”muodoton tosiaan roiskuu  
muotojen yli” (vrt. sivu 32). Mitään kirjattua teoriaa ei typografian käytännöistä

8 Guilloryn mukaan ”kirjallisella” tekstillä on tietoon jokseenkin määrittelemätön  
suhde, joka häilyy jossakin faktan ja fiktion välillä—kun taas tieteellisen tai  
akateemisen tekstin voi ajatella käsittelevän jotain, joka on tietoa enemmän,  
tietämisen ehtoja (Guillory 2004, 111).



Kuva 2. Aukeama painaja  
Oscar Harpelin typografi-  
sesta mallikirjasta  
vuodelta 1870. Samalla  
aukeamalla on typografinen  
malli kengäntekijän ja  
vaatturin ilmoituksista  
sekä vakuutusyhtiön  
lomakkeesta

tuolloin ollut, vaan muoto ja tieto siirtyivät paina-  
jalta toiselle näiden mallikirjojen avulla, mikä ker-  
too typografian tietämis-näyttämisen käytännöistä  
jo itsessään.

Viereinen kuva 2 on aukeama typografi ja  
painaja Oscar Harpelin painamasta mallikirjasta.  
Mallikirjoja tarkastellessa huomaan, että kirjat  
esittelevät länsimaisen yhteiskunnan ja ihmisten  
yhteiselämän vaatiman viestinnän moninaisuutta,  
sen koko kirjoa: niin lomakkeita, tiedotteita kuin  
mainoksia. Lisa Gitelman lähtee samasta lähtöole-  
tuksesta kuin omakin tutkimukseni: arkisia teksti-  
dokumentteja on joka paikassa, ja paradoksaalisesti  
juuri siksi emme näe niitä. Mallikirjojen avulla voi  
kuvitella, kuinka ne rakentuvat osaksi sekä ihmisten  
ajattelua että sitä sosiaalista järjestystä, jossa he  
asuvat. *Know-showta*, tietämis-näyttämistä, ei voi  
erottaa vallasta tai säätelystä [control]. (Gitelman  
2014, 4–5.) Dokumentit eivät siis ole niinkään tekstiä  
kuin Stewartin määrittelemää arkijärkeä ja edelleen  
”hallintaa viestinnän avulla” (Yates 1989).<sup>9</sup>

Vaikka länsimaisten ihmisten yhteiselä-  
mää on säädelty erilaisten tekstidokumenttien  
avulla jo satojen vuosien ajan, on merkillepantavaa,  
että juuri dokumentteja suunnitelleet ja painaneet  
1800-luvun lopun mallikirjat ja niiden painajat on  
pitkään työnnetty määrätietoisesti ulos typogra-  
fisen muotoilun historioista.<sup>10</sup> Aikanaan niiden  
edustama runsaus ei vastannut niin kirjapainon  
historiasta juontuvia traditioita kuin modernistisia  
universaaliuden tavoitteitakaan, joten 1800-luvun  
loppu leimattiin historiankirjoituksessa rappio-  
kaudeksi (Eriksson 1974, 166), jota ei ollut tarpeen  
käsitellä.

Tämän väitöskirjan toinen, taiteellinen  
osa *Epägenesis: Katalogi X* tekee eräänlaisen paluun  
mallikirjojen runsauteen ja pursuiluun. Se on  
mahdollista nähdä noiden 1800-luvun mallikir-

jojen kokeellisena, käsitteellisenä vastineena. Katalogi tuo esille konventionaa-  
lisia, tavallisia ja varsin ”muotoilemattomia” tekstejä, sellaisia, joita julkisessa  
ja jaetussa tilassa meistä kuka tahansa saattaa kohdata. Toisaalta ne esiintyvät  
runoutena ja osin aivan tunnistamattomina, ”järjettöminä” teksteinä. Katalogin  
teksteissä käyttämäni kokeellisen kirjoittamisen menetelmät saattavat arkijärjen ja

9 Hallintaa ja säätelystä tarkoittavan control-sanana etymologia olisi latinankielisessä  
sanassa *contrarotulare*, joka antiikin aikoina tarkoitti käsillä olevan tiedon  
vertaamista siihen, mitä on kirjattu kääriin (rotulae) (Beniger 1986, 6).

10 Esimerkiksi yli 400-sivuinen *Graphic Design: A New History* (Eskilson 2007) käsittelee  
kirjan alussa koko 1800-luvun noin viidellä sivulla. Se tyytyy toteamaan, että  
1800-luvun lopun painotuotteet eivät olleet ladonnoiltaan ja taitoiltaan laadukkaita  
tai elegantteja (mt., 29). Suomalainen Olof Eriksson kuitaa 1800-luvun puolivälin  
”typografisen rappiokauden ilmiönä” (Eriksson 1974, 166). Kirjallisuudentutkija Megan  
L. Benton (2001) taas kokoaa yhteen todistusaineistoa siitä, kuinka modernistisen  
typografian esi-isähaamot—William Morris ja aikalaisensa—pyrkivät 1800-luvun  
lopulla vastustamaan esimerkiksi tekstien ornamenttiikkaa: se tuomittiin yhtäältä  
liian feminiinisenä ja toisaalta liian kaupallisenä. Benton osoittaa, kuinka näiden  
tuomioiden tavoite oli vaalia kirjapainon ja typografian porvarillisia perinteitä  
ja erottaa ne julkisesta ja jaetusta tilasta, joka alkoi enenevässä määrin avautua  
esimerkiksi naisille sekä maahanmuuttajille.

järjettömyyden kategoriat liikkeeseen tavalla, joka huojuttaa tavanomaisia lukemisen tapoja. Kenties se huojuttaa käsityksiä myös siitä, mitä on tapana pitää typografiselle taitamiselle tärkeänä ja olennaisena.

Typografian tarinat halkovat kirjallisuutta sekä runoutta mutta toisaalta myös tieteen historiaa, ainakin sellaisena kuin se on lomittunut länsimaisen kirjapainotaidon historiaan. Lisäksi suuri osa typografian historiasta on kaupallisen viestinnän historiaa. Dokumentit opettavat minulle, ettei ajatus tiedosta oikeastaan kuulu tieteeseen eikä kirjallisuuteen, vaan *viestintään* (Guillory 2004, 111–112), joka on graafisen suunnittelun ydintehtävä. Lähtökohtani on, että tekstin muotoilujen käytännöt risteävät toisiaan, ovatpa tekstit konventionaalisia tai epäkonventionaalisia, arkisia tai taiteellisia, fiktiivisiä tai tieteellisiä.

*Epägenesis* on minulle mahdollisuus tiedostaa sekä vaihtaa niitä akseleita, joiden mukaan praktiikkani on määrittynyt. Annan muotoilutyöni virrata erilaisten teorioiden yli sekä ympäri ja katson, millaisia pyöртеitä ja muutoksia ne voivat siinä aiheuttaa—voinko alkaa kokea ja kehystää taitamiseni sekä tietoni toisin kuin aiemmin.

*Epägenesis* on minulle mahdollisuus tiedostaa sekä vaihtaa niitä akseleita, joiden mukaan praktiikkani on määrittynyt. Annan muotoilutyöni virrata erilaisten teorioiden yli sekä ympäri ja katson, millaisia pyöртеitä ja muutoksia ne voivat siinä aiheuttaa—voinko alkaa kokea ja kehystää taitamiseni sekä tietoni toisin kuin aiemmin.

#### Tutkielman tila: Sosiologinen mielikuvitus, julkiset ja kerääntymiset

Asettamalla dokumentit hetkeksi tekstin muotoilun keskiöön saan samalla esiin typografian erään väistämättömän ominaisuuden: se operoi asioiden ja ilmiöiden *väleissä*. Dokumentti taas jää tekstien kanonisoidussa maailmassa kirjallisen/journalistisen ja akateemisen/tieteellisen kirjoittamisen väliin (Guillory 2004, 111) ja asettuu ennemmin julkisen ja jaetun alueelle, jota seuraavaksi hieman hahmottelen. Dokumentti ei perustu fiktioon tai faktaan eikä toisaalta dataan tai tiedon itsensä määrittelemiseen (mt.), vaan sen tehtävä on juuri tiedon esittäminen, tietämis-näyttäminen, joka on ennen kaikkea viestintää. Pidän typografista muotoilua käytäntönä, joka halkoo kaikkia näitä alueita paljon poikittaisemmin kuin aikaisemmin on esitetty.

Tekstidokumentteja tutkivat Charles Kostelnick ja Michael Hassett (2003) tiedostavat hyvin, että tekstien muotoilut tekevät enemmän kuin tavallisesti ajatellaan. Jo useaan kertaan mainitsemani huolenaihe, tekstin läpinäkyvyys, on vaikuttanut heidän mukaansa monien eri alojen tutkimuksessa:

<p>Visuaalista kieltä ei ole tutkittu, sitä kohtaan ollaan jopa oltu täysin välinpitämättömiä kauan, koska sitä on etabloituneiden tutkimusalojen sisällä pidetty epäretorisena, alamaisena verbaaliselle kielelle, eikä sen yhteyksiä laajempiin kulttuurisiin ja esteettisiin aihepiireihin ole osattu tunnistaa. Sitä ei kerta kaikkiaan ole pidetty uskottavana tarkastelun kohteena (Kostelnick ja Hassett 2003, 231).</p>
---

Graafinen suunnittelija Gérard Mermoz (2012) taas esittää, etteivät itse typografian taitajat tai historioitsijat puolestaan ole onnistuneet kytkemään typografiaa oikein mihinkään sen omien käytäntöjen ulkopuolelle.<sup>11</sup> Typografista taitamista koskevaa tietoa vaivaakin outo, nykytietoa vastaan hankaava dogmaattisuus. Ne, jotka ovat kirjoittaneet typografiasta,<sup>12</sup> tuntuvat usein puolustavan sitä jotakin sen ulkopuolelta tulevaa uhkaa tai saastumista vastaan (mt., 106).<sup>13</sup>

<sup>[1]</sup> Mermoz listaa mahdollisiksi kytkennöiksi kielitieteet, semiotiikan, kulttuurintutkimuksen, bibliografian, antropologian ja psykoanalyysin. Typografian kritiikki on hänen mukaansa sen sijaan jäänyt kaupallisten intressien ja mielipiteiden esittämiseksi. (Mermoz 2012, 107.)

<sup>[2]</sup> Mermoz mainitsee Steven Hellerin, Paul Randin sekä Ken Garlandin. Omia typografiaa koskevia kirjallisia lähteitani listaan alaluvussa ”Typografian koulut”.

Minun on siksi välttämätöntä tässä väitöskirjassa tehdä lukuisia eleitä, jotka estäisivät minua toistamasta ja toisintamasta niitä oletuksia, jotka tunnen kyllä itseenikin kirjoittuneen. Pidän tällaisia eleitä kuitenkin mahdollisina, sillä kehooni on kirjoittunut myös kokemus siitä, että typografinen taitaminen jää monen tiedonalan, ilmaisukeinon, ilmiön, intressin ja instituution väliin jääviin rakoihin. Tekstin muotoilijana tunnen jatkuvasti toimivani esimerkiksi

kielen / kuvan
kulttuurisen / kaupallisen
yksittäisen / yhteisen
sosiaalisen / teknologisen
tieteellisen / taiteellisen
luonnollisen / keinotekoisen
välimaastoissa.

Pidän omaa paikkaani näissä väliin jäävissä raoissa ihanteellisena näiden kahtiajakojen purkamiseen, jotta niiden aineksia voitaisiin alkaa koostaa uudelleen.

*Epägenesis* on minulle mahdollisuus tiedostaa sekä vaihtaa niitä akseleita, joiden mukaan praktiikkani on määrittynyt. Annan muotoilutyöni virrata erilaisten teorioiden yli sekä ympäri ja katson, millaisia pyöртеitä ja muutoksia ne voivat siinä aiheuttaa—voinko alkaa kokea ja kehystää taitamiseni sekä tietoni toisin kuin aiemmin.

Koska kurottelen kohti tekstin muotoilun ja viestinnän laajempia kytköksiä, on tuntunut luontevalta ensin liikuskella ”sosiologian topografiassa” (Salmenniemi 2018, 44). Sosiologien katse ei ole osunut muotoilun käytäntöihin kovin usein, mutta niin tehdessään se on ollut tarkkanäköinen. Charles Wright Millsin (1958/2008) ja Bruno Latourin (2008) puheenvuorot muotoilusta ovat raitistaneet ymmärrystäni siitä, mihin kaikkeen muotoilijat ja heidän eleensä ovat osallisia—vaikka muotoilijakunnissa nuo puheenvuorot eivät vielä tähän mennessä olekaan saaneet järin suurta liikettä aikaan.

Erityisesti tätä tutkimustani on sen alusta asti motivoinut C.Wright Mills, joka katsoi varhaista 1950-luvun lopun amerikkalaista muotoilukenttää sosiologisin silmin. Millsin kansainvälisessä muotoilukonferenssissa jo vuonna 1958 pitämä puhe *The Man in the Middle* (Mills 1958/2008) ansaitsisi muotoilun kentällä huomiota vielä näinkin paljon jälkeempäin. Mills on ensimmäisiä ja ainoita, joiden olen havainnut hahmottavan muotoilun ulkopuolelta käsin juuri sen lomituneisuuden ja väliin asettumisen, jota edellä kuvailen: Millsin selonteon mukaan muotoilu asettuu taiteen, tieteen ja oppimisen keskelle (mt., 181), ja muotoilijat ovat siten osa kulttuurista koneistoa [cultural apparatus]. Tällä koneistolla Mills tarkoittaa niitä järjestyksiä ja ympäristöjä, joissa taiteellinen, tieteellinen ja aatteellinen työ tapahtuu, sekä niitä tapoja, joilla tuo työ saatetaan yleisöjen saataville:

Typografinen muotoilu

<sup>[1]</sup> Graafisten suunnittelijoiden kollektiivisessa tajunnassa istuu käsitys siitä, että ammatissa opittu tieto sisältää jo kaiken, mitä alasta ja sillä toimimisesta voi tietää. 1990-luvulla suunnittelija Ruari McLean (1992, 47) totesi, ettei kaikkein ”tieteellisinkään” luettavuuden tutkimus ole onnistunut saamaan selville mitään sellaista, mitä typografiset suunnittelijat eivät jo tietäisi sen perityn kokemuksen perusteella, joka kattaa viisisataa vuotta painamisen historiaa. Muotoilijat eivät usko auktoriteetteihin alan ulkopuolelta, mutta alalla toimivat tekijät eivät myöskään ole auktoriteeteistaan yksimielisiä. Tämä voidaan ottaa osoituksena muotoilijoiden riippumattomuudesta, ja siitä että tiedettävät asiat ja käsitteet ovat monitahoisia eikä niitä ole mahdollista määritellä tyhjentävästi. Toisaalta se voi olla myös osoitus itsepäisyydestä ja kyvyttömyydestä kriittisen ja merkityksellisen keskusteluyhteisön rakentamiseen. Esimerkiksi muotoilun kaupallisuudesta on käyty keskustelua säännöllisesti viimeistään 1960-luvun First things First -manifestista (Garland 1964) asti. Graafisen suunnittelun väistämättömät siteet kapitalistiseen koneistoon ovat olleet suunnittelijoille toimeentulon mutta myös moraalis-eettisen ahdistuksen lähde. Asiasta on vaikea keskustella, kun kaikilla on siihen liittyen omat agendansa eikä auktoriteetteja ole nähtävillä. Lorraine Wilde (1994, 58-59) kuvailee hämmennystä yhdysvaltalaisesta perspektiivistä tavalla, joka tuo asetelman esiin, vaikka mainittuja henkilöitä ei tunnistaisikaan: ”Muotoilun kaupallisen hyväksikäytön kritiikki on aina ongelmallista: jos se tulee Stuart Eweniltä, se hylätään, koska hän on akateemikko; jos se tulee Neville Brodylta, sitä ei lasketa koska hän on englantilainen; jos se tulee Tibor Kalmanilta, se ei päde koska hän on jollain tavalla oman kaupallisen praktiikkansa tahraama; jos se tulee Dan Friedmanilta, no 'eikös hän suunnittele huonekaluja nykyään?'; jos se tulee joltain minunkaltaiseltani, sitä ei huomioida, koska oma praktiikkani ei ole tarpeeksi kaupallinen.” (Mt., 58-59.)

Kulttuurinen koneisto rakentaa maailmaa ymmärrettäväksi.

Se määrittää ja rakentaa maailman, tekee siitä iskulauseen, tarinan, kaavion, julkaisun, unen, tosiasian, piirustuksen, sävelmän, luonnoksen, kaavan ja esittää sen ihmisille (mt., 175)

Pidän Millsin puheenvuoroa ensinnäkin osoituksena siitä, kuinka sosiologisen katseen olisi mahdollista näyttää muotoilu laajemmassa maisemassa kuin mihin muotoilijat ovat itse kenneet. Toiseksi se paljastaa, että hälyttävän vähän muutosta muotoilijoiden huolenaiheissa on saatu aikaan 60 vuodessa. Mills näkee kulttuurisen koneiston toimivan yksittäisen ihmisen ja maailman tapahtumien välillä määrittämässä merkityksiä, arvoja ja maailmoiden järjestymisen tapoja. Tämä ei kuitenkaan ole ongelmatonta, sillä koneisto palvelee välttämättä myös kapitalistisia tavoitteita, ja muotoilijoille kaiken välillä toimiminen aiheuttaa pysyvää ahdistusta, jonka Mills näkee alan ulkopuoleltakin ihmeen tarkasti.

Millsin puheenvuoro rohkaisee minua tuomaan julki oman taitamiseni, kokemukseni ja osallisuuteni kulttuurisiin ja laajempiin materiaalis-diskursiivisiin (Barad 2007) koneistoihin. Tämä tuli minulle mahdolliseksi, kun löysin ensin nimen sellaiselle ajattelulle, jonka avulla alkaa hahmottaa tekstin muotoilun kiinnikkeitä kieleen ja sitä kautta aivan kaikkeen. Se on C.W. Millsin (2015) jo 1950-luvulla hahmottelema sosiologinen mielikuvitus<sup>14</sup>, josta tuli tutkimukseni liikkeellepaneva ja sitä ylläpitävä energianlähde siitäkin huolimatta, ettei tutkimukseni ole sosiologiaa.

Mills kuvailee sosiologista mielikuvitusta tutkijan kyvyksi siirtyä näkökulmasta toiseen ja valmiudeksi ”siirtyä kaikkein persoonattomimmista ja kaukaisimmista seikoista ihmisen kaikkein intiimeimpiin piirteisiin” sekä alkaa kuroa niiden välisiä yhteyksiä (2015, 17–18). Millsin jälkeenkin sosiologit ovat pitäneet yllä tätä mielikuvituksen käsitettä ja tarkentaneet tapoja, joilla ihmisten ja ympäristöjen yhteiselämän erilaisia kerääntymiä voitaisiin hahmottaa<sup>15</sup> entistäkin paremmin (esim. Kemple ja Mawani 2009; Valkonen, Lehtonen ja Pyyhtinen 2013).

Erilaisten koosteiden, verkostojen, kerääntymien, sommitelmien ja yhteismuotoutumien kartoittaminen on tätä kirjoittaessani ajankohtaista monilla eri ajattelun ja käytännön aloilla—puhutaan uusmateriaalisesta ja jälkihanumanistisesta kehyksestä. Ilmastossa, elonkehässä, ympäristöissä, yhteiskunnissa ja yhteisöissä tapahtuvat suuret, tiheät ja toisiinsa kytkeytyvät muutokset pakottavat tarkastelemaan uudelleen käsitystä siitä, että ihmissubjekti—tai ihmisolennot ylipäätään—olisivat maapallolla niin keskeisessä asemassa kuin länsimaissa on totuttu ajattelemaan. Sen sijaan 1980-luvun feministisistä tieteenteorioista liikkeelle lähteneet ajatukset toisiinsa lomittuneiden tasa-arvoisten olioiden yhteiselämästä ja sen uudelleenjärjestelystä ovat saaneet yhä enemmän sävyjä ja levinneet yhä useammalle alalle.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Katso myös Suoranta 2017 ja Salmenniemi 2018.

<sup>15</sup> Avery Gordonin (2008) mukaan sosiologinen mielikuvitus on mahdollisuus ”loihtimiseen” mikä on myös viehättävä synonyymi sille koosteiden esiin kutsumiselle, jota tässä tavoittelen.

<sup>16</sup> Tällaisia uusmateriaalisiksi ja jälkihanumanistisiksi kutsuttuja koosteita ovat hahmotelleet alun perin erityisesti feministiset tieteenfilosofit kuten esimerkiksi Susan Leigh Star (1991), Donna Haraway (esim. 1997), Karen Barad (2007), Rosi Braidotti (2006 ja 2013) ja Jane Bennett (2020). Uusmaterialistista ajattelua on sovellettu esimerkiksi sosiologiassa (Latour 2005 ja 2006; Law 1991; 2009 ja 2019), kirjallisuudentutkimuksessa (esim. Hayles 2012, Kurikka 2013a, Hyttinen ja Lummaa 2020), taiteen ja median tutkimuksessa (Hongisto ja Kurikka 2013; Barrett 2013; Lummaa ja Rojola 2014a; Irni, Meskus ja Oikkonen 2014, Parikka ja Tiainen 2015; Pitts-Taylor 2016). Uusmaterialismin ja jälkihanumanismin kehyksissä lisääntyvää tutkimusta on myös koostettu verkkosivustoille kuten ”New Materialism” <https://newmaterialism.eu/> ja ”Genealogy of the Posthuman” <https://criticalposthumanism.net/>.

Monet nykyisistä uusmateriaalisista hahmotelmista perustuvat sosiologi Bruno Latourin (2005) laajaa huomiota saaneeseen ”toimijaverkoston” [actor network] teoriaan.<sup>17</sup> Sen mukaan maailmassa vaikuttaminen on *toimijuutta*, joka jakautuu ihmisten lisäksi myös mille tahansa ei-inhimillisille olioille. Ilman ymmärrystä toimijoiden verkostoista ”emme tiedä mitä yhteistä meillä on, emme tiedä minkälaisin yhteyksin kiinnitymme toisiimme, eikä meillä olisi tapaa havaita kuinka meidän on mahdollista elää samassa yhteisessä maailmassa” (Latour 2005, 138).

Myös graafisen suunnittelun kontekstissa on huomattu, että muotoilijoiden oletukset omasta taitamisestaan sekä noista oletuksista seuraavat eleet sulkeistavat usein heidän oman työnsä tulokset siitä sosiaalisesta kontekstista, johon ne osallistuvat (esim. Mermoz 2012; Boekraad 1997). Ennen tätä tutkielmaa typografiaa tai graafista muotoilua ei kuitenkaan vielä ole kovinkaan näkyvästi aseteltu uusmaterialistiseen kehykseen—pidän yhtenä syynä sitä, että materiaalisuus ja teknologioiden osallisuus ihmisten viestintään ja yhteiselämään ovat muotoilijan kokemuksessa jatkuvasti läsnä, taitamisen itsestään selvä osa. Muotoilijalle materiaalisuus sinänsä ei ole ”uutta” siten kuin se tieteissä tuntuu hahmottuvan. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että muotoilijan osallisuus kuvailemiini koosteisiin olisi lainkaan yksiselitteistä tai helppoa hahmottaa. Sitä tässä tutkielmassa kuitenkin laitan alulle.

Käsitellessäni ihmisten yhteiselämään kuuluvaa kirjoitettua kieltä minun ei ole syytä pyyhkiä ihmissubjektia tekstejä tuottavista materiaalis-diskursiivisista verkostoista, mutta Jane Bennettiä (Bennett 2020, 26) seuraten ”korostan ei-inhimillisten materiaalien aktiivista osuutta julkisessa elämässä. Lyhyesti: yritän antaa äänen olio-vallalle”. Tämä tarkoittaa, että haluan katsoa tarkemmin sitä, minkälaisia olioita julkiset ja jaetut typografiset tekstit ovat, ja millä aiemmin havaitsemattomalla tavalla ne kenties liittävät ihmiskehoja, teknologioita sekä molempien historioita yhteen.

Tuodakseni julkiseen ja jaettuun liittyviä ongelmia näkyväksi teen *julkisosta* yhden tutkielmalleni tärkeän käsitteen. Julkisolla tarkoitetaan sävyeroista riippumatta sitä käsitteellistä tilaa, joka tekee mahdolliseksi yhteisöjen sisäisen keskustelun ja poliittisen toiminnan (vrt. Habermas 2004; Dewey 2006; Suoranta 2009; Mills ja Summers 2008; Mills, Karisto, Konttinen, Takala, Uusitalo ja Suoranta 2015). Erityisesti Jane Bennettiä (2020) seuraten käsitän tässä tutkielmassa julkison yhteisen toiminnan kenttänä, joka ei kuitenkaan ole pysyvä ja staattinen. Siksi se on tutkielmassani monesti tarkoituksellisempi kehys kuin esimerkiksi yhteisö, jollaisiksi lukijoiden ja tulkitsijoiden joukkoja usein kuvataan. Sen sijaan julkisot tulevat esiin reaktioina ongelmiin, jotka yhdistävät ihmisiä: ”ongelmat tulevat ja menevät, samoin julkisot: jokaisella annettulla hetkellä monet eri julkiset sekä kristalloituvat sekä hajoavat” (Bennett 2020, 144). Tässä mielessä tekstejä jakavat lukijat, tulkitsijat ja niiden yhteisöt muodostavat nähdäkseni omanlaisiaan julkisoja. Julkiso auttaa minua tarkentamaan käsitystä julkisesta ja jaetusta myös erottamalla sen maantieteellisestä julkisesta tilasta, vaikka ne totta kai lomittuvatkin toisiinsa etenkin visuaalisesta viestinnästä puhuttaessa: tyypillisesti kohtaamme byrokraattisia tai kaupallisia tekstidokumenteja pyytämättä ja monesti jossain muualla kuin omissa yksityisissä tiloissamme.

Tekstiä koskevan tutkimuksen kannalta vaikuttaa myös merkittävältä, että julkison syntyminen on ainakin alun perin liitetty juuri lukutaitoon: sillä on tarkoitettu *lukutaitoista julkisoa* eli ”lukevaa yleisöä” (Huttunen 2005, 91). Yllä hahmottelemani mukaisesti en kuitenkaan tässä tutkielmassa käsitä julkisoa yleisönä (vrt. Pietilä 1999) tai ylipäätään rajattuna ihmisjoukkona, vaan huokoisempana tilana.

<sup>17</sup> ”Keräilyni” taustalla vaikuttavat siis myös Latourin (2005) ajatukset ihmisten ja ei-inhimillisten toimijaverkoista sekä niiden sovittamattomuudesta modernistisiin kahtiajakoihin ja niihin perustuviin tieto- ja tiedekäsityksiin (Latour 1993 ja 2006).

Vetääkseni joitakin yllä esittämiäni ajatuksia yhteen, sosiologisen mielikuvituksen antama tila avartaa käsitystä siitä, kuinka tekstin muotoilut—sekä se muotoilija, joka olen—kytkeytyvät julkisoihin, joilla on aina poliittinen ulottuvuus. Pidän kirjoitettua kieltä tiheänä ilmiönä, joka kytkee typografiset käytännöt paitsi diskursseihin myös teknologioihin, ja niiden kautta julkisoiden moninaiseen käytäntöjen maailmaan sekä valtaan. Lähden siis alun perin liikkeelle siitä käsityksestä, että hallinta ja vastarinta, valta ja vallattomuus, ovat länsimaiseen moderniteettiimme perustavasti lomittuneita tosiasioita. Pitelen tätä käsitystä tutkimukseni ”oletusasetuksena” ennemmin kuin sen johtopäätöksenä, jollaisena se tuottaisi vain samaa kuin aiemmin<sup>18</sup>. Oma otokseni sosiologisesta mielikuvituksesta perustuu taitami- seeni, joka on paitsi muotoilullista myös viestinnällistä ja lomittuu tietämis-näyt- tämiseen: siksi myös tässä väitöskirjassa tavoitteeni on tehdä näkyväksi sitä, mitä tiedän, ja miten tuon vallan tai vallattomuuden kytkökset toteutuvat omassa muo- toilijan kokemuksessani.

Sekä sosiologinen mielikuviutus että tekemisen sisältä käsin tutkiminen edellyttävät sellaista tietokäsitystä, jossa *yksittäinen* (Varto, 2008) ja *paikantunut* tai *tilanteinen*<sup>19</sup> (Haraway 1987) otetaan huomioon. Tämä edellyttää sanoutumista irti objektiivisen tiedon vaatimuksesta, tarpeesta tarkkailla tutkimuskohdetta kaukaa ja siten saada esiin tutkijasta riippumatonta ja toistettavaa tietoa.<sup>20</sup> Tämä yksittäisen painottaminen objektiivisen sijaan on tutkimukselleni olennaista vähintään kahdella toisiinsa limittyvällä tavalla. Ensinnäkin se on välttämätön taiteellisessa tutkimuk- sessa, joka tapahtuu tekemisen sisältä käsin (Hannula, Suoranta ja Vadén 2014), eli ”tiedettävän vakuuttavuuden perustana ovat taito ja tekijyys” (Varto 2017, 67).

Toinen tapa on sitäkin tärkeämpi mutta myös monimutkaisempi: vaihtoehdot objektiivisen tiedon vaatimuksille ovat välttämättömiä, kun pyrin ymmärtämään kaikkia tekstin muotoiluun lomittuvia ilmiöitä. Objektiivisuus kun on kytköksissä juuri visuaalisiin ilmiöihin. Donna Haraway (1988) kantaa huolta siitä valta-asemasta, joka tieteen historioissa on annettu näköaistille—katseelle ja visualisoinnin laitteille sekä teknologioille, joiden avulla tiedettä ja tietoa saadaan aikaan. Asia mutkistuu, jos ajatellaan kirjoituksen itsensä olevan tiedon teknologiaa (vrt. Hobart ja Schiffman 1998) ja edelleen tiedon visualisointia. Se, että teksti jää usein lukijalleen huomaamattomaksi tai läpinäkyväksi, kertoo minulle, että visuaa- linen viestintä näyttäytyy usein kaikkiallaolevana, kaikkitietävänä, kasvottomana ja kehottomana [gaze from above/nowhere] (Haraway 1988, 587).

Kuvitus, joka on otettu Donna Harawayn (1988) kirjasta, joka käsittelee ihmisen ja teknologian välistä suhdetta.

<sup>[1]</sup> Jussi Parikan ja Milla Tiaisen (2005) mukaan näkemys diskursseista ja representaatioista tieto/valta-muodostelmina on ”lähes puhki kulutetun tuttu”, ja tutkimuksissa on tullut rutiinin omaiseksi tavaksi vaatia ”enemmän”. He kysyvät: ”Ovatko ne [analyysit] pureutuneet siihen ”enempään”-kyenneet saamaan näkyviin sen, miten kulttuurin määrittelevät ja tuottavat käytännöt ovat aina muutakin kuin diskurssia, käsitteisiin ja lausumiin redusoimattomia?” (Mt., 331.) Ks. myös Gordon, 2008.

<sup>[2]</sup> Jo 1980-luvulla Donna Haraway (1988) esitteli laajalti tunnetun ajatuksensa tilanteisista tai paikantuneista tiedoista [situated knowledges], joista käsin hän kuvittaa uudelleen sekä tietämisen historiaa että sen nykyisyyttä ja tulevaa. Käsitykset tiedon objektiivisuudesta haastetaan ymmärryksellä siitä, että tieto on aina jostakin lähtöisin–sillä on paikka. Paikan korostaminen ei tarkoita yksilön korostamista, eikä Haraway viittaa sillä pelkästään yksittäisen ihmisen kehoon ja identiteettiin (vaikka niillääkin on osuutensa). Olennaista on se, että kun tiedon paikka paikantuu, tarkentuu myös kartta ympäristöstä. Paljastuu, että tämä paikka on vain yksi monista, ja se voisi yhtä hyvin olla missä tahansa muualla. Harawaylle keholliseksi paikantunut tieto on sen ymmärtämistä, että ”olisimme voineet olla toisin ja saatamme vielä ollakin” (Haraway 1997, 39).

<sup>[3]</sup> Tiedon ja tietämisen ehdoista sekä ”yksittäisen ontologiasta” on suomeksi kirjoittanut Juha Varto (2008), joka sanottaa objektiivisuuden vaatimusta näin: ”Tiedon historiassa on painotettu erityisesti objektiivista tietämistä, jossa mikä tahansa voi tulla tiedon kohteeksi ja aina koko lailla samojen periaatteiden mukaan. Objekti, esine tai kohde voidaan saavuttaa monella tavalla, mutta yhteistä on, että tiedon kohde on riippumaton tietäjästä. Näin on, vaikka jokainen objektivoiminen–siis tiedon kohteeksi tekeminen, erottaminen ympäristöstään ja hahmottaminen joksikin, identifioitavaksi–tapahtuu yksittäisen ihmisen havaintojen ja päättelyiden seurauksena.” (Varto 2008, 20.)

”Painettu sana” on länsimaissa kerännyt vuosisatojen aikana kiistämättömän arvovallan, kun se on kannatellut niin valtion, kirkon kuin muidenkin auktoriteettien mahtia. Kirjoituksen kiinnittyminen kirjaan, sen kyky jäädä nähtäville, on varmista- nut sille tietynlaisen pysyvyyden ja peruuttamattomuuden leiman, joka typografian mukana siirtyy myös painetuista kirjoista erilaisille ruuduille. Toisaalta dokumentit saattavat olla aivan yhtä pysyviä kuin käsityksemme kirjallisuudesta, mutta kuten jo aiemminkin totesin, ne on ollut tapana siivota pois näkyviltä ja jättää kaanonien ulkopuolelle (Guillory 2004, 112). Tutkimukseni tehtävä on eritellä joitakin säikeitä näistä tiheistä verkostoista näyttääkseni, että kirjoituskin on teknologia, teksti kielen visualisointia—ehkä jopa eräänlainen proteesi, joka on luonnollistunut useimpien länsimaisten kehojen ja niiden sisällä tapahtuvan ajattelun jatkeeksi. Tekstien tuotan- tokoneistot eivät ole kaikkien nähtävillä, eikä tekstien muotoilulla ole lähtöpaikkaa tai alkuperää, joten typografista tekstiä on helppo pitää totuutena.

Typografiseen tekstiin liitetty pysyvyys ja peruuttamattomuus on perin- pohjaisen neuvottelun alla viimeistään juuri nyt, kun suuri osa teksteistä siirtyy tai on jo siirtynyt digitaaliseen muotoon. Verkossa kaikki tekstit ovat potentiaalisesti muokattavissa ja potentiaalisesti yhteydessä toisiinsa. Typografisen tekstin peri- mään kirjoitettu pysyvyyden oletus huojuu, joten sen juuria on syytä kaivella esiin, tarkastella sen elinehtoja lähemmin.

Kahden kirjani X ja Y välillä muotoutuva väitteeni on, että tekstin muo- toilu on väistämättä myös tekstin välittämän tiedon muotoilua. Vain hieman toisin sanoen: muoto välittää tietoa. Tämä väite kerää välittömästi ympärilleen lukuisia lisäväitteitä ja -kysymyksiä, joita tässä tutkielmassa selvittelen. Jotta saisin tätä väitettä tukevat perusteluni näkyville, minun on kannateltava tietoista katsetta ja korostettava näkemisen välineitä koko tutkimuksen ajan, koska muutoin kirjoitus piiloutuu tauotta kielen taakse. Tässä kannattelussa minua auttavat optiset meta- forat: tämän tutkimuksen vaatima mielikuviutus perustuu erilaisiin näkökulmiin<sup>21</sup> ja radikaaleihinkin mittakaavan ja perspektiivin muutoksiin (Mills 2015; Kemple ja Mawani 2009, 240). Tarkennan katseen kirjoitetun kielen pienimpiin yksiköihin, kirjaimiin, pilkkuihin ja pisteisiin. Tämä *mikrokooppinen* katse saattaa lähes välittö- mästi vaihtua *periskooppiseen*, jossa pyrin kurrottamaan katseeni myös sinne, mikä on aiemmin jäänyt katveeseen—tai yhtä lailla *teleskooppiseen*, joka auttaisi ymmär- tämään kaiken väliin jäävää tilaa, avaruutta ja kokonaiskuvaa. Ainoa paikka, josta käsin kaiken tämän voin tehdä, on se paikka, jossa seison, kehooni sitoutunut tieto ja taito, joten käytössäni on *stetoskooppi*<sup>22</sup> niin ikään.

<span></span>	<span></span>
	<b>Teoreettisia kehyksiä: ”diffraktio” ja kanssa-ajattelijat poikittaisilta kentiltä</b>

Taiteellisen tutkimuksen edellytyksiksi mainitaan usein prosessin systemaattinen dokumentointi (vrt. Barrett 2007; Schwab ja Borgdorff 2014) sekä taiteilija-tutkijan harjoittama *reflektio* (vrt. Schön 1991; Candy 2020). Oma taiteellinen tutkimukseni poikkeaa näistä molemmista edellytyksistä tavoilla, joita kuvailen seuraavaksi.

Kaikki, mitä olen tässä tutkielmassa (Y) kirjoittanut *Epägenesiksestä* ja katalogiin (X) kokoamistani teksteistä, olen kirjoittanut jälkikäteen. Vielä työsken- telyni alkaessa kaavailin esimerkiksi pitäväni työskentelypäiväkirjaa, mutta eleideni dokumentointi osoittautui käytännössä mahdottomaksi. Intensiivisen tekemisen vai- heissa se olisi lamaannuttanut työssäni tarvitsemani taitamisen ja tarkkaavaisuuden. Mitä pidemmälle työskentelyni eteni, sitä selvemmäksi tuli, ettei tutkimukseni

<sup>[1]</sup> ”Tällä tavoin ymmärryksestäsi tulee liikkuva prisma, joka kerää valoa mahdollisimman monesta suunnasta” (Mills 2015, 245).

<sup>[2]</sup> Käytän tietoiseksi hyväkseni sitä paradoksia, että stetoskooppi on nimetty näkemisen laitteeksi, vaikka on tarkoitettu kuuntelemiseen.

tarkoitus ollut kuvailla tarkasti sitä, mitä ja miten olen tehnyt. Sen sijaan tavoitteena oli saada esiin, mitä oletuksia ja ajattelua tuohon tekemiseen on lomittunut, ja miten tekeminen sekä ajattelu olisi mahdollista saada lomittumaan uusiin muodostelmiin.

Tästä syystä hedelmällisintä on ollut uppoutua tekemiini teksteihin ja niiden prosesseihin jälkikäteen. Muistinvarainen kirjoittaminen sallii leikin ja epävarmuuden, ”väärän tulkinnan”, joka puolestaan johtaa laajempaan tapaan lähestyä omaa työskentelyä ja kirjoittaa siitä (Rendle-Short 2010). ”Väärällä tulkinnalla” viitataan fiktiivisiin tekijöihin, jotka väistämättä ovat mukana kertomuksessa tai-teellisesta tai muusta luovasta työskentelystä.

Samaistun Rosi Braidottin (2006, 171) ajatukseen siitä, että tarkkojen intentioiden kirjaaminen sekä syvyyden ja lähilukemisen tavoittelu voi näyttäytyä myös klaustrofobisena. On aiheellista kysyä, olisiko tekemisen rinnalla systemaattisesti dokumentoitu prosessi ja sen pohjalta kirjoitettu *exegesis*<sup>23</sup> sen enempää totta—tai vähemmän fiktiota—kuin jälkikäteen tehty ajattelu. Muistinvarainen työskentely edellyttää toisenlaista tarkkuutta.

*Epägenesiksen* parissa tein valtavan määrän *eleitä*—sana, jota käytän viljalti tässä tutkielmassa kuvaamaan jotakin *tekoa* osittaisempaa, vaistonvaraisempaa, vähemmän selvärajaista. Eeleni taas tuottivat valtavan määrän tekstejä, ja kaikenkattavan dokumentoinnin sijaan olin ennemminkin kiinnostunut erityisesti siitä, mikä tuntui jäävän jäljelle; mikä jollain tavalla ”tarttui kiinni” (vrt. Braidotti 2006, 171). *Epägenesis: Katalogi X* on tarkoituksellisesti liiankin tiheä, se on runsas ja pursuileva, ja tätä pursuilua korostaa myös katalogin fyysinen muoto, jossa yhteen ommellut arkit ikään kuin vyöryvät yli lehden tai katalogin totutusta, määrämittaan leikatusta formaatista. Vasta tehtyäni kaikki nuo kokeet pystyin erottelemaan niistä ne tietyt, jotka nousivat esiin, tuottivat minulle uutta tietoa. Sen vuoksi poimin tässä tutkielmassa näytteille vain murto-osan *Epägenesiksen* teksteistä. Toisin sanoen: vain tekemällä nuo yhdet eleet tulin saavuttaneeksi nämä toiset, ja vasta näiden kaikkien yhdessä muodostamat kuviot saivat ajatteluni liikehtimään uusille radoille. Tämä tutkielma on noiden kuvioiden dokumentaatio.

Taiteellisessa ja käytäntölähtöisessä tutkimuksessa on tapana korostaa *reflektiota*, jolloin tekijä-tutkija asettuu praktiikkansa äärelle sitä sanallistaen ja pohdiskellen. Reflektio on tässä optinen, näkemiseen liittyvä metafora, joka perustuu samankaltaisuuteen: valon osuessa peiliin se heijastuu lähes samanlaisena takaisin. Reflektion sijaan tässä tutkielmassa käytän toisenlaista menetelmää eli *diffraktiota*, jonka Donna Haraway (1997) ja Karen Barad (2007) asettavat reflektion vastakohtaksi. Kuten reflektio, myös diffraktio on menetelmänä metaforinen. Se viittaa valon taipumiseen esteiden vaikutuksesta: fysiikan kokeissa valonsäteet muodostavat silloin uusia, odottamattomia kuvioita. Reflektion ja diffraktion menetelmällisten metaforien erottelusta tuli minulle työni kuluessa ratkaiseva ajattelun työkalu.

<sup>[1]</sup> Taiteellisen tutkimuksen kirjallista osaa kutsutaan erityisesti australialaisessa kontekstissa nimellä exegesis (Kroll 2004; Arnold 2005; Barrett ja Bolt 2007). Barrett ja Bolt antavat melko selkeän kaavan sille, mitä exegesiksen tulisi sisältää. Sen mukaan tärkein kysymys, johon exegesiksen tulisi vastata, on: ”mitä sellaista studioprosessi paljasti, mitä ei olisi saatu selville muilla keinoin?” (Mt., 186.) Francesca Rendle-Short, joka teki väitöskirjansa (Rendle-Short 2010) luovasta kirjoittamisesta, päätyi kirjoittamaan tutkielman omasta kaunokirjallisesta teoksestaan jälkikäteen. Hän kuvailee nautintoaan oman tarinansa tarkastelemisessa sen ”ensimmäisenä lukijana”: kuinka tutkielmasta tuli jonkinlainen ”vasta-arkisto” joka tutki vaihtoehtoisia tapoja sen ajatuksiin, muotoon ja narratiiviin, jäljitti sen ajattelutapaa, paljasti yhteyksiä ja yllättäviä sattumia. Jälkeenpäin kirjoitettuna tästä kaikesta tuli välttämättä fiktiota–”jonkinlaiset valemuiistelmat” (faux memoir). Rendle-Short kuvailee, kuinka kirjoittamisessa ”tapahtui eriskummallinen asia: niin kuin tapahtuu jos avaa itsensä kirjoittamiselle ja kirjoitukselle: ymmärtää uskovansa mitä on kirjoittanut, että kaikki tapahtui juuri sillä tavalla miten olet tuon unen kuronut kokoon. Uskoo ja kasvaa uskossaan. Se on eräänlainen rinnakkainen versio, versio joka voisi olla mahdollinen. Se tarjoaa tavan olla maailmassa eri tavalla tai tavan olla eri maailmassa. Joka tapauksessa, mahdollisuuden edetä. Luotettavan väylän. Se on uutta tulevaisuutta kohti nojaamisen menetelmä. Vaikkakin se olisi ”vääää tulkinta”. (Mt., ei sivunumeroita.)

Diffraktio johdattelee menetelmälliseen avoimuuteen, kritiikkiin ja lukutapaan. Siinä erilaiset tekstit, teoriat ja ajatuskulut luetaan ”toistensa läpi” (Geerts ja van der Tuin). Käytän tästä diffraktion menetelmästä myös *taipumisen* tai *taivuttamisen* käännöstä<sup>24</sup>. Taivuttavan tutkimustavan tarkoitus on lukea erilaisia näkemyksiä toistensa läpi, jotta syntyisi uusia ”ajattelu-olemisen” kuvioita (Barad 2012). Kirjallisuudentutkija Lea Rojola (2014) kuvaa diffraktiota suomeksi näin:

Tieteen tekemiseen siirrettynä se on optinen metafora prosessista, jossa tutkija seuraa taipuvaa aaltoa ”kulman taakse”. Sieltä löytyvät kummalliset ja oudot asioiden yhdistelmät, jotka synnyttävät uusia, yllättäviä merkityksiä. Se mikä aluksi näyttää selvältä, taipuukin outoihin muodostelmiin odottamattomalla tavalla. Diffraktio ei tuota ”samaa”, joka on siirretty toisaalle, kuten esimerkiksi valon heijastus tekee, vaan se tuottaa häiritseviä, ei heijastuvia kuvioita. (Mt., 131.)

Taipumiseen ja taivuttamiseen perustuva, vaikutuksille ja eroille herkkä tutkimustapa on minulle tila, jossa jossa ajattelen teorian kanssa. Sen sijaan, että keskittyisin dokumentoimaan ja analysoimaan prosessiani systemaattisen aineiston avulla, kiinnostukseni kohteeksi muodostuu *ajatteleminen* ja sen yhteydet tekstin muotoilun taitamiseen, teknologioihin sekä teoriaan. Taipumisen metaforasta tulee erityisen merkitsevä, sillä ”sen tavoitteena on tuottaa asioita, joiden kanssa on hyvä ajatella” (Rojola 2014, 132).

Diffraktion menetelmä tukee myös edellisen luvun mukaisesti tavoittelemaani sosiologisen mielikuvituksen kehittymistä. Myös sosiologi C.W. Millsin näkemys on, että kysymykset ja huolenaiheet voivat ”puhua” toisilleen ja tulla ”kuulluiksi” *toistensa läpi* (vrt. Kemple ja Mawani 2009, 231). Nähdäkseni tässä on kyse juuri diffraktiosta. Se on välttämätöntä saadakseni tarkemman käsityksen siitä, millaisin säikein tekstin muotoilu on lomittunut sosiaalisiin järjestyksiin ja niiden materiaaliisiin ehtoihin.

Ajatteluni ja taitamiseni taivuttelu on minulle luonteva tapa käsittää monialaisuutta tutkimuksessa. Taivuttelen omaa huomiotani pois typografian oletetusta historiasta ja käsitteistöstä. Luen omaa kokeellisen kirjoittamisen prosessiani jälkeenpäin taivutellen sitä hyvin moninaisten käsitteiden, metaforien ja teorioiden suuntaan. Luen ja ajattelen kirjoitus- ja muotoilueleitäni esimerkiksi *kopioinnin*, *kuvan*, *allografin*, *tekstilajin*, *puuttumisen*, *aksidenssin*, *konstellaation*, *notaation*, *diagrammin*, *kvantin*, *poissaolon* ja *epigeneesin* käsitteiden läpi. Sanojen ja käsitteiden verkko on tiheä ja aktiivinen, jotta en putoaisi sen läpi vanhoihin oletuksiin. Poimin *Epägenesis*-sarjoista tiettyjä tekstejä, joita törmäytän näiden käsitteiden kanssa ja taivuttelen omia ajatuksiani sekä oletuksia niiden ympäri, etsien odottamattomia kuvioita. Odottamattomia niistä tekee se, että nämä kohtaamani käsitteet poimin muiden alojen tiedosta, ja niiden avulla pyrin näkemään omat oletukseni toisin. Nämä käsitteet ovat tutkielmassani tapahtumia, joissa kerään tietoa siitä, mistä kaikesta typografiset tekstit koostuvat. Jussi Parikka ja Milla Tiainen (2015, 322) kuvailevat käsitteitä jokseenkin tällaisessa taivuttavassa leikissä:

Käsite tarkoittaa tapahtumaa. ...[K]ukin käsite kantaa mukanaan omaa intensiivistä energiaansa, joka on tapa tai tyyli, ei vahvuus itseriittoisuuden merkityksessä. Tämä voima myös kuljettaa ajattelua tiettyyn suuntaan, joka ei voi olla täysin

<sup>[2]</sup> Vaikka ”diffraktio” kuulostaa erityisesti suomenkielisessä tekstissä ensin tarpeettoman vieraskieliseltä, on syytä panna merkille, ettei ”reflektio” ole lainkaan suomenkielisempi tai tarkempi käsite, vaan yhtä lailla vieraskielinen ja metaforinen—siitä on vain yleistyneen käytön myötä tullut taiteilijoille ja tekijöille yleishyödyllinen ja ymmärrettävä käsite.



ennalta määrätty. Käsitteet ovat luotuja, mutta samaan aikaan luovia. ... Käsitteet ovat täten pragmaattisia olentoja. Ne eivät heijasta maailmaa eivätkä siis liity ”totuuden kysymyksiin”. Pikemmin ne auttavat kytkeytymään maailman prosesseihin, toimivat kätilöinä, tulemisen agentteina. (Mt., 323.)

*Epägenesis*-tekstien diffraktiivinen läpilukeminen vaatii kytkeytymistä moninaiseen ja poikkitieteelliseen verkkoon, joka halkoo niin kokeellista kuin konventionaalista, niin kuvaa kuin tekstiä, niin praktiikkaa kuin teoriaa. Kutsun mukaan teoreettisia keskustelukumppaneita kirjallisuudentutkimuksesta, taidehistorian ja kuvan tutkimuksesta, mediatutkimuksesta sekä multimodaalisesta tutkimuksesta.

Näille mainitsemilleni aloille on yhteistä se, kuinka ne eroavat omasta taitamisestani sekä tässä tutkimuksessa käyttämistäni menetelmistä: näillä aloilla tekstiä tutkitaan tulkitseamalla ja/tai analysoimalla valmiita tekstiesineitä. Tähän kenttään kuuluvat niin asiakirjojen muotoilun tutkimus [document design research] kuin kielitiede sekä uudempi multimodaalinen tutkimus, joka ammentaa sosiosemiotiikasta ja kielitieteestä. Taidehistoria, kirjallisuustiede sekä kuvan, median sekä kulttuurintutkimus ovat ilmeisiä liittolaisia, koska niissä kuvan ja tekstin ontologisia eroja sekä tekstin visuaalista asettelua on käsitteellistetty laajimmin, olkoonkin että tämä on tapahtunut pitkään vain noiden alojen marginaaleissa. Kirjallisuustieteistä hyödyllisimpiä tutkimukselleni ovat menetelmällisen kirjoittamisen ja erilaisten kokeellisten kirjallisuuksien tutkimus. *Epägenesiksessä* käyttämäni taiteelliset menetelmät ovat myös lainaa noilta seuduilta, joten palaan niihin vielä tuonnempana seuraavassa alaluvussa.

Kaikkein tärkein yksittäinen lähteeni ja keskustelukumppanini tässä tutkielmassa on Johanna Drucker, joka on julkaissut tekstin ja tiedon esittämisen teoriaa, kriittikiä ja historiaa 1980-luvulta alkaen. Yhtä kauan hän on julkaissut myös omia taiteilijakirjojaan, jotka hän usein painaa kohopainolla itse. Druckerin työskentely asettuu asioiden välille tavalla, joka kenties kaikkein tarkimmin muistuttaa omaa tutkimusasetelmaani: taitamisen ja teorian, kuvan ja tekstin sekä kirjoituksen ja typografian välille. Druckerin työskentely halkoo historiaa ja teoriaa monilta aloilta: niin taiteilijakirjojen (Drucker 1984; 2004 ja 2020b; Wasserman, Drucker ja Niffenegger 2011;), käsitetaiteen (Drucker 1993; 2005; 2014a ja 2012a), kirjoituksen ja typografian (Drucker 1999 ja 2012b; Re, Drucker, Mosley ja Carter 2003), graafisen suunnittelun (Drucker ja McVarish 2013), digitaalisten ihmistieteiden (Drucker 2009b; Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner ja Schnapp 2012; Drucker, Kim, Salehian ja Bushong 2013) kuin tiedon visualisoinninkin (Drucker 2014b; 2014c; 2017 ja 2020a) aloilta.

Druckerin ajattelun ytimessä on ajatus *visuaalisesta epistemologiasta*, jota hän kutsuu kokoon nimellä *graphesis*; se on myös väite, jonka mukaan typografiset ja graafiset muodot eivät vain esitä vaan tuottavat tietoa (Drucker 2014b). Tämän väitteen takana ovat erityisesti visuaalisten muotojen *diagrammaattisuus* ja *performatiivisuus*, jotka ajatus materiaalisuudesta tekee mahdolliseksi (Drucker 2013a; 2013b ja 2016). Tässä mielessä Druckerin ajattelu kytkeytyy nähdäkseni ehdottomasti uusmaterialistiseen suuntaukseen, vaikka hän ei itse tuo tätä kovin selväsanaisesti julki.

Johanna Druckerin poikkitieteellisyydestä kertoo, että kerätessäni eri aloilta typografiaa ja tekstin muotoilua ja materiaalisuutta koskevaa lähdekirjallisuutta hänen tuottamansa tieto tuli vastaan monissa eri yhteyksissä: niin runouden, kuvataiteen, kirjoittamisen, median, käsitetaiteen kuin digitaalisten tekstienkin yhteydessä. Kohopainossa työskentelevänä tekstitaiteilijana Drucker on tuonut esiin erityisesti kirjaformaatin erityispiirteitä, kirjoituksen ja typografisen tekstin visuaalisia ja materiaalisia ominaisuuksia sekä niistä seuraavia ”uuden median” ja digitaalisten alustojen vaikutuksia kirjoitukseen.

Näistä pohdinnoista on kehkeytynyt moninainen ja tiedon- ja taiteenaloille poikittain asettuva korpus, jossa hahmottuu laaja käsitys siitä, mitä tekstin materiaalisuudella voidaan tarkoittaa ja mitä seurauksia sillä on. Drucker asetteli materiaalisuutta typografian käsitteen laajentamisen malliksi jo varhain ennen nykyisten uusmaterialistisen suuntauksen esiinnousua (vrt. Drucker 1994). Hän ehdottaakin materiaalisuutta keskeiseksi käsitteeksi, joka voisi selittää typografisen merkityksenannon luonnetta sekä vaikutuksia (Drucker 1994; 2002). Nähdäkseni typografian ja muotoilun taitajat eivät ole kuitenkaan aiemmin nähin ehdotuksiin kovin konkreettisesti tarttuneet.

Merkittävin tuki, jonka Druckerilta saan omaan tutkimukseeni, on juuri edellä kuvailemani poikittaisuus: käsityksen tekstin koosteisuudesta on välttämättä vaellettava ennakkoluulottomasti eri tieteenalojen ja taitamisen alueiden läpi (katso Drucker 2020, 62). Tässä ensimmäinen, ratkaiseva erottelu on *tekstin ja kuvan välillä*. Tätä erottelua Drucker on purkanut itsepintaisesti 1980-luvulta asti välittämättä liikoja taiteiden tutkimukseen muurautuneista rajoista. Drucker lähtee ajatuksesta, että vaikka taidehistoria on rakentanut hienostuneita teorioita kuvan tekemisestä sinänsä, se ei ole keskittynyt siihen, mitä tulisi kutsua visuaaliseksi epistemologiaksi (Drucker 2014b, 17). Tällaisen epistemologian tulisi välttämättä laajentua koskemaan myös tekstiä, jolla on aina omat visuaaliset ja graafiset ominaisuutensa.

Nähdäkseni Johanna Drucker on jo hyvin varhain hahmotellut sellaista käsitystä tekstin materiaalisuudesta, jossa eri lähteistä tulevat materiaalisuuskäsitukset yhdistyvät: ensinnäkin yleinen käsitys materiaalisuudesta pelkkänä fyysisenä olomuotona; toiseksi taidehistorian käsitys materiaalisuudesta teoksen tuotantotavan välttämättömänä ehtona; sekä kolmanneksi kulttuurintutkimuksen käsitys materialismista, joka koskee sosiaalisia olosuhteita ja konteksteja sekä edelleen väitteitä siitä, että merkitsevällä toiminnalla olisi poliittisia vaikutuksia (Drucker 1994, 43). Näiden maisemien halki myös minä kuljen tässä tutkielmassa, keräillen tekstin materiaalisuuden ehtoja ja ominaisuuksia sekä sovitellen niitä edelleen uusmaterialistisiksi koosteiksi.

On syytä panna merkille, että yhdistävä tekijä eri aloilla (kuten taidehistoria, kirjallisuustiede, graafinen suunnittelu) tehdyille erillisille havainnoille tekstin materiaalisista ominaisuuksista on 1900-luvun alun historiallisten avantgardeliikkeiden—kuten kubistien, dadaistien, futuristien, konstruktionistien, situationistien ja lettristien—kollaaseissa ja typografisissa kokeissa. Näihin liittyvät tarinat ja havainnot ovat omankin tutkimukseni takana, ja niiden satavuotinen perintö on selvästi nähtävissä omissa *Epägenesis: Katalogi X* -niteeseen kootuissa teksteissäni. Koska avantgardeliikkeiden tekstikollaaseja ja muita kokeellisuuksia on kuitenkin käsitelty hyvin laajasti jo aiemmin (esim. York 1989; Drucker 1994; Foster 1996; Scobie 1997; Perloff 1991 ja 2010; Katajamäki ja Veivo 2007; Bury 2007; Goldsmith 2011; Ledesma 2016), rajaan niiden tarkemman käsittelyn tämän tutkielman ulkopuolelle säännöllisistä maininnoista huolimatta.

Druckerin poikkitieteellisen työn lisäksi kirjallisen ilmaisun erilaisia materiaalisia tekijöitä on käsitelty kirjallisuudentutkimuksessa (esim. Bolter 2001; Perloff 2002; Joensuu 2012, Bazarnik 2014). Toisin kuin arkisen ”läpinäkyvissä” teksteissä, tekstin materiaalisuus nousee selvästi esille kokeellisessa kirjallisuudessa kuten konseptuaalisessa ja menetelmällisessä kirjoittamisessa, joita käsittelen tätä seuraavassa alaluvussa tarkemmin.

Tekstin materiaalisuutta tulisi lähestyä myös visuaalisten teorioiden suunnasta, kuvan tutkimuksen keinoin. Länsimaisessa taidehistoriassa kuvataiteen perintö on niin vahva, että tekstin tuominen kiinnostuksen kohteeksi on kuitenkin nähty kyseenalaisena. Johanna Drucker (1994) onnistuu tekemään selkeäsanaisen tiivistelmän siitä, kuinka 1900-luvun alkupuolen modernistisen taiteen kriitikot

onnistuivat sulkeman typografian ”sotkuisen, rajoja hämärtävän” praktiikan ulos oikeastaan sekä kirjallisuuden ja runouden että visuaalisten taiteiden alueilta pitkäksi aikaa (mt., 218–238). Ainakin W.J.T. Mitchellistä (1986; 1994 ja 2005b) lähtien kulttuurintutkimus on kuitenkin tuonut myös kuvataiteiden tutkimukseen virtauksia, joiden ansiosta modernistisia oletuksia eri ilmaisukeinojen puhtaudesta on voitu purkaa ja jatkaa kuvan teoriaa maalaus- ja valokuvataidetta laajemmalle. Tässä tutkielmassa ajattelen erityisesti taidehistorioitsija James Elkinsin (2003; 2007 ja 2009) kanssa, joka on purkanut kuvan kategoriaan sekä visuaalisiin lukutaitoihin liittyviä oletuksia. Elkins on määritellyt sekä uudelleenmääritellyt ”kuvan” ja ”kirjoituksen” välisiä ontologisia lomittumia erittäin tarkasti (erityisesti Elkins 2009).

Taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa typografia on oikeastaan saanut huomiota vain silloin, kun se tekee jotakin erityistä ja kokeellista, mutta typografiaa on tarkasteltu myös siellä, missä se on kaikkein konventionaalisinta. Jo edellä käsittelin dokumentteja, joiden ”tietämis-näyttäminen” ilmenee toistuvina konventioina. Tässä tutkielmassa väitän, että niin dokumentteja kuin muitakin tekstejä muotoillaan sekä luetaan kuvan tavoin. Tärkeä lähtökohta tämän ymmärtämiseksi on kielen- ja kirjallisuudentutkimuksessa sekä multimodaalisessa tutkimuksessa keskeinen *lajityypin* [genre] käsite (esim. Lehtonen 2000; Frow 2006; Heikkinen, Voutilainen, Lauerma, Tiililä ja Lounela 2012). Kun arjessa yhdistämme tietyt visuaaliset ja tilalliset asetelut tiettyihin kirjoittamisen lajityyppeihin, nuo asetelut tekevät osan lajityypin tehtävistä (Wysocki 2004). Tässä tutkielmassa katson tekstilajin siis välttämättä ulottuvan myös kielensisäisten rakenteiden sekä semantiikan ulkopuolelle.

Tällainen käsitys ei ole ollut itsestään selvä vanhoilla ja vakiintuneilla tutkimuksen aloilla kuten kieli- ja kirjallisuustieteissä. Sen sijaan 2000-luvun alussa lisääntyneeseen *multimodaaliseen* tutkimukseen se on sisäänrakennettu. Sosiosemiotiikkaan ja kielentutkimukseen perustuvan multimodaalisen tutkimuksen teemoja ovat viestinnän eri ilmaisumoodit sekä niiden ilmenemiset ja muutokset erilaisissa kulttuurissa käytännöissä ja medioissa (Kress ja Van Leeuwen 1996; Ventola, Charles ja Kaltenbacher 2004; Van Leeuwen 2005; Kress 2010; Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017). Tässä tutkielmassa pyrin erittelemään sitä tietoa ja taitamista, joka minulle on ammatissani kertynyt lajeiksi kerääntyvistä tekstien muotoiluista. Tässä erittelyssä minulle on avuksi erityisesti multimodaalinen tekstilajien tutkimus, johon ovat keskittyneet John A. Bateman, Tuomo Hiippala ja Janina Wildfeuer (Bateman 2008 ja 2014a; Hiippala 2017; 2013 ja 2016; Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017;). Siinä ote tekstidokumenttien tutkimiseen on kurinalaisen analyttinen tavalla, joka on perua kielitieteistä. Tutkimuksessa pysytellään kuitenkin tietoisina kirjoituksen visuaalisesta ”hybridiluonteesta”, eikä tämän hybridisyyden monimutkaisuutta suostuta hyväksymään annettuna. Sen sijaan vaaditaan, että kuvan tekstuaalisuutta ja tekstin kuvallisuutta on pystyttävä ymmärtämään aiempaa analyttisemmin ja yhä pienempinä yksiköinä.<sup>25</sup> (Bateman 2008.)

Erityisesti Bateman (2008) perkaa tarkasti juuri tekstilajin mekanismeja. Hän kehittää tutkimuksessaan *GeM* (*Genre in Multimodality*) -analyysimallia, jossa tekstin muotoiluun kohdistuvat teknologioihin ja medioihin liittyvät rajoitteet ja mahdollisuudet pyritään kartoittamaan mahdollisimman tarkasti. Suomessa Tuomo Hiippala (2013, 2016) puolestaan on soveltanut tätä mallia käytännössä. GeM-mallin mahdollistamat erottelut ovat minulle tässä tutkimuksessa suureksi hyödyksi, mutta samaan aikaan herättävät ihmetystä siinä muotoilijassa, joka olen: oman taitamiseni purkaminen pienimpiin osasiinsa aiheuttaa yllättäen myös

25 Tätä varten multimodaalisessa tutkimuksessa eritellään enimmäkseen kielitieteisiin perustuvia hienosyisiä käsitteitä, joiden avulla päästäisiin luomaan abstrakteja malleja merkitysten muodostumisen ehdoista. Tarkkoja erotteluja saadaan aikaan esimerkiksi diskurssisemantiikan, semioottisen moodin ja median käsitteistä ja niiden avulla edelleen. Koska tutkimusotteeni ei ole multimodaalinen, en kuitenkaan avaa näitä tässä tutkielmassa tarkemmin. Näistä yksityiskohtaisesti katso Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017.

epämukavuutta, jota kuvailen luvussa 2 ja 4. Luvussa 4 käytän multimodaaliseen analysoinnin välineeksi tarkoitettua GeM-mallia ”väärrään suuntaan” kokeellisten tekstien kirjoittamisen menetelmänä. *Epägenesis*-kirjoitusprosessini sekä taitamiseen perustuvan tietoni taivuttelu multimodaalisten mallien läpi saa esiin ajattelun kuvioita, joita en ilman niitä saavuttaisi.

## Typografian koulut

Edellisillä sivuilla kartoitan muilta aloilta mukaan kutsumiani keskustelukumppaneita, mutta tutkielman taustaksi on myös lyhyesti hahmoteltava niitä typografian käytäntöjä ja historioita, joihin oma taitamiseni liittyy. Koulutukseni ja taitamiseni myötä typografian historialliset vaikutteet, konventiot ja käytännöt ovat kirjoittuneet siihen muotoilijaan, joka olen. Ne materialisoituvat esimerkiksi niissä ensimmäisissä havainnoissa, jotka tein tämän johdannon alussa Blombergin kokeellisesta runosta.

Kuten johdannon alussa jo määrittelin, käsittelen tutkielmassani ainoastaan typografista, ennalta valmistetuilla kirjaimilla kirjoitettua ja toisinnettua tekstiä, en siis käsin kirjoitettua ns. kalligrafista tekstiä. En myöskään juuri käsittele typografisia kirjainmuotoja, jotka kuitenkin ovat olennainen osa tekstin kuvallisuutta ja materiaalisuutta. Sen sijaan keskityn lähes yksinomaan tekstin tilallisen asettelun tapoihin. Siksikin ”tekstin muotoilusta” puhuminen on minulle luontevaa, vaikkei se olekaan alalla vakiintunut tapa puhua: se viittaa ennemmin tekstikokonaisuuksien kuin yksittäisten kirjainten muotoiluun. Useimmat tekstin asettelun konventiot, joita graafisessa suunnittelussa edelleen noudatetaan, ovat satoja vuosia vanhoja ja perustuvat eurooppalaisen, ”gutenbergilaisen”<sup>26</sup> kirjapainon konventioihin: typografiset formaatit noudattavat edelleen lineaarisia ja pystysuoria konventioita, jotka seurasivat kohopainoon tarvittavan metalliladonnan rajoitteista (Drucker 2012b, 1474; Froshaug 1967/2000). Länsimaissa painetun tekstin typografiset muotoilut moninaistuivat tekstien lisääntyessä 1400-luvulta lähtien, mutta viimeistään joukkoviestinnän, kaupan sekä yritys- ja johtamiskulttuurin kehitys 1900-luvun alkupuoliskolla vaati radikaalisti uusia elementtejä typografian keinovalikoimaan.

Typografian historioita tulisi käsitellä niiden tavallisimpia narratiiveja tiheämmin ja sotkuisemmin<sup>27</sup>, koska ne sorisevat kielen, muodon, työn, teknologian ja viestinnän käytäntöjen runsautta. Tutkielmani tarkoitus ei ole kuitenkaan historiankirjoitus, vaan teen yksittäisiä katsauksia historiaan niillä main missä se kulloinkin vaikuttaa tarpeelliselta. Seuraavassa tyydyn luomaan tutkielmaani varten mahdollisimman tiiviin taustoituksen tekstin muotoilun ”koulukuntiin” viimeisen 100 vuoden ajalta. Kirjapainokulttuurin vuosisatojen verkkainen kehitys mullistui teollistumisen ja teknologian kehitykseen 1800-luvun lopulla, jolloin alkaneet muutokset typografisissa käytännöissä jatkuivat 1900-luvun puoliväliin saakka. Oikeastaan siitä lähtien ne ovat yhdessä määritelleet tekstin muotoilua meidän 2020-luvun päiviimme saakka.

Tämän historian ilmaiseminen tiiviisti on haastavaa, mutta siinä on parhaiten avuksi informaatiomuotoilija Rob Wallerin (1987, 11–22) tekemä karkea hahmottelu kolmeen uomaan. Waller on keskittynyt erityisesti siihen, mitä kukin niistä on tuonut typografisten käytäntöjen kirjoon, joiden ”oletusarvona” on edelleen konventionaalinen kirjatypografia. Nämä eivät siis ole toisiaan seuraavia kehitysvaiheita, vaan ne vaikuttavat edelleen rinnakkain kaikissa tekstin muotoilun käytännöissä ja vaatimuksissa. Wallerin mukaan nämä kolme ”koulukuntaa” ovat:

26 Länsimaisen typografian historia on kirjan ja painamisen historiaa, jonka perinnettä voi pitää läpeensä eurooppalaisena, ja sen katsotaan melko yleisesti alkaneen 1440-luvulla Johannes Gutenbergin ensimmäisestä irtokirjakkeilla painamasta Raamatusta.

27 Martha Scotford (2012) on vaatinut graafisesta suunnittelusta kirjoitettavan lisää ”sotkuisia historioita” [messy histories].

**((1)) (Uus)traditionalistinen typografia,** joka vahvistui 1900-luvun alussa ja korosti kirjatypografian konventioita

**((2)) Uusi typografia,** joka toi 1920-luvulta lähtien tekniikoita, joilla saattaa esille kullekin tekstille ominainen rakenne

**((3)) Griditypografia,** joka levisi 1950-luvun Sveitsistä koko läntiseen maailmaan ja mahdollisti painetulle sivulle mahdollisimman joustavan ja samaan aikaan järjestelmällisen rakenteen.

**((1)) (Uus)traditionalistinen typografia** perustuu vaatimukseen tekstin *luettavuudesta* [readability] tai *lukukelpoisuudesta* [legibility], jotka taas nojaavat konventioon: traditionalismi viittaa kirjatypografian muotojen vuosisataisiin perinteisiin, joista ei nähdä syytä luopua. Muotojen *selkeys* ja *läpinäkyvyys* sekä sisällön palveleminen ovat typografian perinteisimpiä vaatimuksia, jotka lopulta palautuvat aina vallitsevan konvention säilyttämiseen.

1900-luvun alun typografinen traditionalismi oli reaktio aikakauteen, jolloin länsimaiset yhteiskunnat teollistuivat, maallistuivat ja kaupallistuivat, ja painoteollisuus automatisoitui. Niillä main kirjapainojen latojien rinnalle syntyi erillinen graafisen suunnittelun ammattikunta, jonka tehtävä oli suunnitella ja muotoilla typografisia tekstejä, ja kirjojen rinnalla mainoksista sekä byrokraattisista pienpainatteista tuli yhä tärkeämpi osa typografien ja painajien töitä (katso Gitelman 2014). Traditionalistit keskittyivät siksi puolustamaan humanistisia, porvarillisia ja patriarkaalisia arvoja, joita uuden vuosisadan massakulttuuritodellisuus, kulutuskulttuuri ja byrokratia uhkasivat.<sup>28</sup>

Traditionalistisen ”liikkeen” vaikutusvaltaisimpia hahmoja oli englantilainen typografi Stanley Morison (1889–1967), joka piti graafista suunnittelijaa yhteiskunnan palvelijana. Palvelijan tuli tehdä itsensä näkymättömäksi ja noudattaa ”sääntöjä”, jotka vuosisatojen käytännöt olivat muodostaneet ja todenneet hyväiksi. Sekä Morison että kollegansa Beatrice Warde (1900–1969) argumentoivat tekstin läpinäkyvyyden puolesta: Warden essee *The Crystal Goblet* (1955/2005) on eräänlainen typografian klassikko, jossa vaaditaan typografian olevan läpinäkyvää kuin lasimalja, joka paljastaa sisältönsä mutta ei mitään itsestään. Sen sijaan läpinäkyvän, edellisten sukupolvien kaanonia kunnioittavan typografian vastakohtana pidettiin yleisesti modernistien tekemää tekstin muotoilua, joka ”hätkäyttää, kiehtoo ja kiinnittää huomion” (Goudy 2001, 152).

**((2)) Modernistisen ”Uuden typografian”** kannattajat puolestaan olivat viemässä typografiaa uuteen aikaan, joka otti huomioon uudet teknologiat, aikansa uudet tekstilajit sekä sen kasvavan vauhdin, jolla noita tekstilajeja tuotettiin ja kulutettiin. Palvelun etiikka leimasi uusien typografien muotoilukäsitystä edelleen, mutta modernistit unelmoivat uudenlaisesta yhteiskunnasta, ja sen saavuttamiseksi tuli palvella niitä massoja, jotka porvaristo oli jättänyt oman ”julkisen” tilansa ulkopuolelle. (Boekraad 1997, 227.) Uuden typografian käsitteen lanseerasi nuori muotoilija Jan Tschichold (1902–1974) samannimisessä kirjassaan (Tschichold 2001). Tschichold ja muut modernismin puolestapuhujat syyttivät uustraditionalisteja siitä, etteivät vanhat konventiot ottaneet tekstien omia tai uusia ominaisuuksia huomioon, vaan ainoastaan toistivat perinteisiä ratkaisuja muoto edellä.

<sup>[1]</sup> Traditionalistit korostivat erityisesti kirjan asemaa eräänlaisena yhteisenä kulttuurisena muistina. Traditionalistisen muotoilun strategia oli kyllä toteuttaa julkista tilaa mutta nimenomaan porvarillisessa kulttuurissa, jonka päätehtävä oli säilyttää ja maltillisesti päivittää vanhoja perinteitä. (Vertaa esim. Boekraad 1997: Dworkin 2003 ja Benton 2001.)

Vanhasta typografiasta irtaantuminen tarkoittaa dekoratiivisuuden hylkäämistä kokonaan ja turvautumista funktionaaliseen suunnitteluun. Tämä on modernin liikkeen ja uuden typografian, teknologian, arkkitehtuurin ja musiikin perustekijä. Se ei ole muotisuuntaus, vaan uudenlaisen eurooppalaisen kulttuurin esiinmarssi. Sen tavoitteena on muotoilla jokainen työ niin hyvin ja ajanmukaisesti kuin mahdollista sekä esitellä tuore näkökulma jokaiseen työhön. Koska tekniikat ja vaatimukset ovat jatkuvassa muutostilassa, jättäytyminen paikoilleen on mahdotonta. Tämä on alku uudelle kehitykselle, joka ei perustu taiteellisille kokeiluille vaan uusille monistamismenetelmille, jotka luovat uuden vaatimukset yhdessä sosiaalisten tarpeiden kanssa.” (Tschichold 2001, 31, suom. Riitta Brusila.)

Ajatus muodon ja sisällön vastaavuudesta on modernistisen muotoilun peruslupaus tai -toive täydellisestä funktionaalisuudesta, jossa muotoilijan tekemä muoto sekä seuraa annettuja tavoitteita että johtaa niihin: *Form Follows Function*.<sup>29</sup> Kristian Blombergin runoa (kuva 1, s. 28) lukiessani tunnen, että minunkin katsettani värittää uuden typografian usko siihen, että tekstin ”muoto” voi palvella kulloisenkin tekstin ”sisältöä” aina tarkemmin kuin pelkkä konventio. Siihen tähtää nähdäkseni myös tuon runon oma kokeellisuus, vaikkakin varmasti irrallaan varsinaisesta funktionaalisuuden vaatimuksesta.

**((3)) Griditypografia** kehkeytyi erityisesti Sveitsissä 1950-luvulla ja jatkoi modernismin funktionaalisia tavoitteita. Funktionaalisuuden nimissä sivulta riisuttiin kaikki turhat elementit ja etsiydyttiin universaalien geometrysten muotojen ja mittasuhteiden pariin. *Gridit* eli geometriaan perustuvat apulinjastot eivät sinänsä olleet typografiassa uutta—jo satoja vuosia kirjat oli painettu hyvin yksinkertaisilla grideillä, joista oli jo tullut standardeja. Sen sijaan sveitsiläiset kehittivät gridejä edelleen saadakseen aikaan monimutkaisia, monipalstaisia taittoja erityisesti modulaaristen yksiköiden mukaan. Tämä vastasi erityisesti sveitsiläisten tarpeeseen saada teknistä tietoa painettua usealla eri kielellä, sillä tiedon piti tulla julki saksaksi, ranskaksi ja italiaksi (Waller 1987, 19).

Hyvin pian gridien käyttö havaittiin hyödylliseksi myös julkaisuissa, jossa oli paljon kuvia tekstin seassa, kuten aikakauslehdissä—kuvan ja tekstin notkea yhdistely painopinnoilla tuli teknisesti mahdolliseksi vasta tuolloin. Ennen kaikkea gridien matemaattinen tarkkuus tuotti myös ennennäkemätöntä visuaalista yhtenäisyyttä, joka vetosi modernistisen koulutuksen saaneiden suunnittelijoiden estetiikantajuun (mt.).

Kristian Blombergin runoa katsoessa huomaa, kuinka gridien kartesiolaiset koordinaatit ovat kirjoittuneet myös minun katseeseeni. Olennainen osa taitamistani on visuaalisten kiintopisteiden käyttäminen ja elementtien linjaaminen viivasuorien apulinjastojen mukaan. Jos näin ei tapahdu, koen tekstin huojuvan päämäärättömästi. Näiden kiintopisteiden ei tarvitse välittyä lukijalle muutoin kuin vakioinnin ja varioinnin yhtenäisyytenä, mutta sille muotoilijalle, joka olen, ne ovat sekä työkalu että yhtenäinen, esteettinen lopputulos. Tunnistan kuitenkin myös gridiin liittyvät riskit: gridistä tulee jopa fetissi, kun sen mahdollistama matemaattinen järjestys ajaa suunnittelijan asettamaan kaikki elementit tiukasti visuaalisten linjausten mukaisesti—jopa niin että tekstin semanttisten sisältöjen yhteydet toisiinsa katoavat. ”Ongelma on siinä, että siihen mennessä kun lukija kohtaa sivun, suunnittelijan gridi on kadonnut. Lukijan täytyy kuvitella gridilinjat sivulle ja käyttää niitä päättääkseen minkälaisia suhteita suunnittelija on aikonut”. (Waller 1987, 21.)

<sup>[2]</sup> Tämän lentoon lähteneen lauseen alkuperäksi on merkitty arkkitehti Louis H. Sullivan vuonna 1896.

En ole varma, kuinka moni gridejä taitamattomista lukijoista tiedostaa tämän tai näkee vaivaa kuvitellakseen gridilinjoja, mutta itse huomaan lukeneeni Blombergin runoa tämän johdannon alussa juuri noin.

Nämä länsimaisen historian eri vaiheisiin kytkeytyneet typografiset kontribuutiot—konventionaalisuuden mahdollistama läpinäkyvyys, ”muodon” suuntaaminen kohti ”sisältöään” tai ”funktioitaan” sekä gridiajattelu—ovat tämänhetkistenkin tekstin muotoilun käytäntöjen peruselementtejä. Luonnollisesti kutakin niistä on koeteltu, venytetty ja laajennettu suunnittelijasukupolvien ja teknologioiden vaihtuessa toisiinsa. Suurempia irtiottoja kullakin alueella on nähty erityisesti silloin, kun tekstien tuotannon teknologiat ovat uusiutuneet harppauksin. Waller ei mainitse näiden kolmen koulukunnan kanssa rinnakkain kulkeneita eurooppalaisten avantgardeliikkeiden kokeita, joilla oli oma vaikutuksensa näihin kaikkiin, ja myös nämä koulukunnat vaikuttivat niihin.

Tekstin tuotannon koneistoissa toimi vielä 1900-luvun alussa useita eri taitajia useissa eri vaiheissa, mutta 1900-luvun aikana yhä useampi typografisen tuotannon vaihe siirtyi suunnittelijan vastuulle. Lopulta tämän päivän digitaalisissa julkaisuprosesseissa hän saattaa olla vastuussa jokaisesta vaiheesta. Työkaluja tarvitaan vain yksi—verkkoon liitetty tietokone—ja se mahdollistaa jokaiselle teki-jälle itsenäisen luovan työskentelyn.

1990-luvun pöytä tietokoneista alkaen kaikki typografian työkalut ovat siis olleet suoraan suunnittelijan käsissä ja mahdollistaneet lähes rajattoman kokeilun. Samaan aikaan 1980-luvulle tultaessa länsimainen kapitalismi ja postmodernismi olivat vasta tehneet tyhjiksi sekä traditionalistien että modernistien että avantgarden haaveet yhtenäisistä tai utooppisista yhteiskunnista. Näiden kehitysten tuloksena muotoilijan individualismista, asemasta ja menestyksestä tuli toiminnan kärki. Syntyi ”sankarimuotoilijan” käsite, ja joistain tuli jopa rocktähtien kaltaisia julkkiksia. Tähtimuotoilijoiden yksilöllinen kädenjälki muuttui pääomaksi, joka tuli nopeasti imaistuksi kapitalistiseen kulttuuriin. Tämä koneisto on ollut omiaan tukemaan yksilöllistä muotoilijakäsitystä, joissa jokainen etsii omaa tyyliään ja tyyppiään. (Boekraad 1997, 227–228.) Synkimpien näkemyksien mukaan juuri mikään yksilöllisesti suuntautuneista muotoilijatyypeistä ei kuitenkaan ”suuntaudu ulos käytännön maailmaan, jossa muotoilun tuotteita laitetaan alulle, toteutetaan ja käytetään”. (Mt.)

Ilmeisin kahtiajako typografian ”koulukuntiin” on sittemmin tapahtunut kirjatypografian ja kaupallisen typografian käytäntöjen välillä. Ensimmäinen viittaa korkeakulttuuriin ja akateemiseen tietoon, sekä niiden hitaasti muuttuvaan perinteeseen. Jälkimmäinen taas viittaa kulutus- sekä korporaatiokulttuuriin ja on läpeensä nopean ja notkean länsimaisen kapitalistisen modernismin tuote. Niitä harvemmin typografian eleitä on tehty näkyväksi siellä, missä ne yhdistyvät arkiin ja tavalliseen.

Typografian ja muotoilun kirjallisuudesta olen kartoittanut sekä vanhoja oletuksia tukevia että ennakkoluulottomiin avauksiin pyrkiviä tekstejä. Typografiaa koskeville teksteille on ominaista, että ne ovat tekijöiden ja taitajien kirjoittamia, eikä niitä silloin välttämättä ole julkaistu akateemisen tutkimuksen kontekstissa. Työni taustalla vaikuttavat ensinnäkin sellaiset länsimaisen typografian modernistisen historian tekstit, jotka kertovat 1900-luvun kamppailuista (Tschichold 1928/1998; Morison 1936; Gill 1931/1988; Goudy 2001; Tschichold 2001; Morison 1930/2001; Warde 1955/2005;).

Suomeksi typografiasta on kirjoitettu varsin niukasti, mutta erityisesti Olof Eriksson (1974) Riitta Brusila (2001), Jorma Hinkka (2004 ja 2012) sekä Markus Itkonen (2007; 2012 ja 2015) ovat tehneet tärkeää käänös-, tutkimus-, kritiikki- ja määrittelytyötä. Niina Turtolan (2021) väitöskirja on ainakin Suomessa ensimmäinen typografiaa käsittelevä taiteellinen tutkimus, ja se osallistuu paljolti samaan keskusteluun kuin omani.

Valtaosa saatavillani olevasta kirjallisuudesta on kuitenkin englanninkielistä ja koskee angloamerikkalaista typografiaa. Uudempi typografiaa koskeva keskustelu oli vilkkaimmillaan 1990-luvulla, jolloin esimerkiksi *Emigré*-lehti (katso VanderLans 2009) sekä *Looking Closer* -essekirjasarjan viisi osaa (Bierut, Drenttel, Heller ja Holland 1994 ja 1997; Bierut, Helfand ja Heller 1999; Bierut, Bierut, Drenttel ja Heller 2002 ja 2006) pitivät sitä yllä. Näiden lisäksi tutkimukselleni ovat antaneet taustatukea monet graafisten suunnittelijoiden kirjoittamat ja koostamat typografiaa käsittelevät tekstit (Froshaug 1947/2009 ja 1967/2000; McCoy ja Frej 1990/2009; Bayer 2001; Heller ja Meggs 2001; Kinross 2004 ja 2011; Noordzij 2005; Lupton 2011; Hyndman 2016) sekä typografian taitajien kirjoittamat typografiaoppaat (Bringhurst 1999; Hochuli 1996 ja 2008; Lupton 2004; Mitchell ja Wightman 2005; Butterick 2010), joissa tekstin muotoilun käytäntöjä ohjaavat oletukset ovat ehkä selkeimmin esillä.

Edellä olen käynyt läpi tämän käsillä olevan tutkielman taustaa kokeellisen ja konventionaalisen välillä sekä tutkimuksessani olennaista sosiologisen mielikuvituksen sekä julkisen ja jaetun kehystä. Olen myös hahmotellut poikkiteeellisestä verkostosta kokoon kutsumiani keskustelukumppaneita, teoreettista viitekehystäni, jota asettelen taivuttamaan *Epägenesis*-projektin synnyttämiä ajatuksia uusiin kuvioihin. Seuraavassa keskityn kuitenkin vielä kertomaan, mitä menetelmiä olen käyttänyt *Epägenesis: Katalogi X*-niteeseen kootun tutkimukseni taiteellisen osion, *Epägenesiksen* tekstien aikaansaamiseksi.

## **Epägenesis: Kokeellinen kirjoittaminen tutkimisen menetelmänä**

### *Kirjoittamalla tutkiminen*

Tutkimukseni taiteellinen produktio on tähän tutkielmaan lomittuva kokeellisen kirjoittamisen projekti *Epägenesis*, joka on julkaistu erillisenä niteenä *Epägenesis: Katalogi X*. Väitöskirja käsittää siis *kaksi* kirjaa. Katalogin 280 sivua esittävät kaikki tutkimuksena varrella tekemäni tekstuaaliset kokeet, jotka on jaettu kronologisesti neljään eri sarjaan: Alfa, Beeta, Delta ja Gem. Kaikki *Epägenesis*-tekstit perustuvat keräämiini seitsemääntoista löydettyyn ja lainattuun tekstiin. Löydettyjen tekstien siteeraaminen ja omiminen voidaan ymmärtää kirjoittamiseksi, kun lainaan menetelmiä, teorioita ja käsitteitä kokeelliseksi nimitetystä kirjallisuudesta.

Kokeellinen kirjoittaminen haastaa tekijyyden [authorship] ja kirjoituksen alkuperän. Se keskittyy usein kielen materiaaliin ominaisuuksiin. Näiden ominaisuuksien vuoksi asetan kokeellisen kirjoittamisen analogiaksi sille, kuinka muotoilija työskentelee kirjoitetun kielen kanssa. Seuraavassa käsittelem näitä väitteitä tarkemmin.

*Epägenesis* on minun menetelmäni ja reittini, joka tekee mahdolliseksi tutkia sekä kirjoittamalla että kirjoitusta muotoilemalla ja ajattelemalla. Tässä ymmärrän kirjoittamisen hyvin aineellisena tekona, johon kirjoittajan ”puheen” lisäksi osallistuvat myös keho, eleet, materiaalit ja teknologiat. Siksi huomioni kohdistuu edelleen siihen, millaiset koneistot tekstejä tuottavat.

Kirjoituksen typografinen muotoilu on olennainen osa graafisen suunnittelijan työtä, kun taas kirjoittaminen on ollut sille vieraampaa. Tavanomaisesti suunnittelijan tehtävä on muotoilla jonkun toisen kirjoittamaa kirjoitusta, muiden tuottamaa tekstiä. Kokemukseni mukaan monet suunnittelijat pitävät itseään ”visuaalisina ihmisinä”, joiden ilmaisulliseen repertuaariin teksti ei kuulu.<sup>30</sup> Kirjoituksen tuottamiseen, kirjoittamiseen, on myös tavanomaisesti liitetty sellaisia

<sup>30</sup> Jorma Hinkka (2012) arvioi, että muotoilijoiden suhde tekstiin on säilynyt ongelmallisena. ”Se on havainnollisesti näkynyt alan termistöissä: graafisen suunnittelijan työtä on kutsuttu, ja kutsutaan usein edelleen, visuaaliseksi kommunikaatioksi tai kuvalliseksi viestinnäksi. Graafiset suunnittelijat ovat hakeutuneet alalle ennen kaikkea piirustustaitonsa innostamina. Kirjallisen ilmaisun taito ei ole ollut tärkeä kriteeri alan opiskelupaikkoja täytettäessä tai työn tekijöitä alalle valittaessa” (mt., 18).

kirjalliseen *tekijyyteen* [authorship] kuuluvia vaatimuksia, joiden soveltamisesta graafiseen suunnitteluun ei ole päästy yksimielisyyteen. Niistä on kyllä käyty jonkin verran angloamerikkalaista keskustelua (Rock 1996 ja 2001; Lupton 1998; McCarthy 2013). Seuraavilla sivuilla sekä seuraavissa luvuissa tehtäväni on selvittää edelleen tarkemmin kirjoittamisen ja kirjoituksen suhdetta tekstin muotoiluun, ja samalla on otettava huomioon myös joitakin tekijyyteen liittyviä kysymyksiä. Menetelmäni tuovat väistämättä mukanaan myös kirjoitukseen liittyvää teoriaa.

Sille muotoilijalle, joka olen, teksti on aina valmiiksi visuaalista ja aineellista, ei vain sanojen semanttisen sisällön ilmaisua. Tämä on saattanut johtaa jopa asetelmaan, jossa teksti on muotoilijalleen pelkkää ainetta: muotoja, painoväriä, pikseleitä pinnalla. Graafisen suunnittelun sisäpiirissä tunnetaan vitsikkäänä pidetty stereotyyppi suunnittelijasta, joka ei lue tai osaa lukea (esimerkiksi Sagmeister 2010, 11), vaan asettelee kirjaimia ja tekstejä pinnoille kuin kuvia. Yksi tämän väitöskirjan keskeisistä väitteistä on, että niinkin tehdessään tekstin muotoilija *puuttuu* tekstiin aina tavalla tai toisella, ja tuo puuttuminen tekee eroja ja merkityksiä. Tuolle puuttumiselle tai sen edellyttämälle tiedolle ei ole tarkkoja määritelmiä. Sen erilaisia lähtökohtia ja vaikutuksia olen kuitenkin selvittämässä. Teen sen kirjoittamalla ja uudelleenkirjoittamalla, muotoilemalla sekä uudelleenmuotoilemalla.

*Epägenesis* on siis reitti, jota pitkin pääsen ajattelemaan tekstin muotoilun taitamista ja siihen sisältyvä puuttumisen prosesseja uudelleen. Sitä varten tarvitsin tekstejä, joita muotoilla ja ajatella kuten tekstin muotoilija tekee. Yllä mainitsin, että muotoilija muotoilee muiden tekemiä tekstejä. Mikä kenties muuttuisi tai ilmenisi, jos muotoilija olisikin kirjoittaja, tekijä? Tätäkin rajankäyntiä haluan tarkastella. Tarvitsen tekstiä kirjoitettavaksi, tehtäväksi ja käsiteltäväksi, jotta pystyisin tarkastelemaan, missä määrin muotoilija itse asiassa osallistuu tekstin ”tekemiseen”. Tarvitsen myös rauhoitetun tilan, johon ei tällä kertaa mahdu työn ulkopuolista tekstien kirjoittajaa omine odotuksineen ja vaatimuksineen.

Oman tekstin tuottamiseen taas liittyy riski, että se mitä ns. kirjoittajaminäni sanoisi olisi joillekin tärkeämpää kuin se, mitä haluan muotoilusta välittää ja selvittää. Väitöskirjani tavoite ei ole paikantaa itseni kirjoittajaksi tai runoilijaksi, vaan ylipäänsä neuvotella toimijuuksista ja rajankäynneistä, joita tekstien tuotannossa on ajateltu tapahtuvan. Edelleen: tutkimukseni tarkoitus ei ole nostaa esiin yksittäisen ihmisen kielenkäyttöä, vaan kieli ja teksti yhteisenä varantona ja verkostona. Yksi tavoitteeni on osoittaa tekstin muotoilujen osallisuus siihen, mikä on julkista ja jaettavaa.

#### *Kirjoituksen kokeellisuus*

*Epägenesiksen* kaltaisille eleille ei oikeastaan ole muotoilun ja typografian alalla malleja, nimeä tai kehystä, joten lainaan menetelmäni kokeellisen kirjoittamisen alueelta. Muotoilemalla kirjoittaminen, kirjoittamalla tutkiminen ja siitä kirjoittaminen (kyllä vain, olen tietoinen eri kirjoittamisten välillä tapahtuvista kierteistä) on minulle paras tapa hahmottaa, kuinka teksti toimii, ja kuinka itse toimin tekstin kanssa. Minulle oli tärkeää säilyttää projektissani kokeellinen lähestymistapa, joka sallii vaeltelun, rajankäynnit ja virheiden mahdollisuudet. Tutkimukseni on paikka ennemmin ajattelulle kuin tarkalle analyysille. Tässä mielessä *kokeellinen* on taiteelliselle tutkimukselle hyvinkin tyypillinen asenne, jossa

...otetaan taideteoksen ja -teon fiktio-luonne vakavasti:

taiteilija tarjoaa rakennelman (kyhäelmän), joka tietoisesti

haastaa esimerkiksi esittämistavan, materiaalinhallinnan, muodot, sommittelun, alku-keskikohta-loppu -rakenteen (jne.), jotta saisi ilmaantumaan jotakin, mitä olettaa tai ei edes osaa olettaa (avaa ovet mille tahansa). (Varto 2017, 88.)

On kuitenkin syytä tarkentaa määritelmää siitä, mitä kokeellisuus juuri kirjallisuudessa tarkoittaa. Kirjallisuudentutkija Juri Joensuu (2012, 6) on tiiviisti määritellyt, että kokeellisella viitataan

...joko historialliseksi avantgardeksi kutsuttuihin liikkeisiin (futurismi, dada, surrealismi), niiden uusiomuotoihin (”neo-dada”) tai myöhempiin avantgarden perillisiin (lettrismi, konkretismi, Fluxus, situationistit); tai yleisemmin radikaaliin, rajoja rikkovaan, konventionaalisia esitystapoja vastustavaan tai uusia uria etsivään taiteeseen. Nykyisessä kotimaisessa kirjallisuuskeskustelussa ja -kritiikissä sitä on käytetty viittaamaan uuteen, kielitietoiseen tai muototietoiseen runouteen joko neutraalissa, puolustavassa tai arvostelevassa sävyssä.

Nämä kehykset ryhtykööt rajaamaan myös omien menetelmieni valintaa.

*Epägenesiksessä* haastan totuttuja kirjoituksen ja tekijyyden alkuperän määritelmiä ja tarkennan kirjoitetun kielen materiaalsiin ominaisuuksiin tekstin muotoilijan näkökulmasta. Käytän hyväkseni kokeellisen kirjoittamisen kahta rinnakkaista uomaa, ”päämoodia”: kirjallisuudentutkija Teemu Ikosta (2018b) seuraten kutsun niitä konseptuaaliseksi [käsitteelliseksi] ja proseduraaliseksi [menetelmälliseksi]. Menetelmällisyys, kokeellisuus ja konseptuaalisuus voidaan ajatella ”luovan toiminnan aliohjelmina”, jotka ovat käsitteinä hyvin lähellä toisiaan (Joensuu 2012, 6). Seuraavilla sivuilla erittelen *Epägenesiksen* tärkeimmät kiinnikkeet näihin.

Kokeellisen kirjoittamisen strategioita on pidetty kirjallisuuden marginaaleissa. Juri Joensuun (2012) mukaan ”kollaasi, löydetty teksti, hakukonerunous, konseptuaalinen kirjoittaminen ja generaattori kaikki toimivat kirjoituksessa, mutta kirjoittamisen ulkosyrjällä tai -puolella” (mt.,3). Kokeellisen kirjoittamisen sysää kirjallisuuden ulkosyrjille sen *epätavallisuus*, joka kiinnittää huomion erityisesti kielen materiaalisuuteen, kirjoituksen konventioihin ja erilaisiin esittämisen muotoihin (Katajamäki 2010, 195). *Epägenesiksen* tavoite onkin saada jotakin uutta tai piiloon jäänyttä ilmaantumaan juuri tekemällä tavallisista tekstidokumenteista epätavallisia tekstejä. Kenties nämä teot rikkoisivat alkuperäisteksteihin sementoituneen arkipäivän turtumuksen. Kokeellisen kirjoittamisen vaikutus perustuu lopulta juuri esitystapojen konventioiden radikaaliin muuttamiseen. Ulkosyrjiltä käsin on mahdollista nähdä ja tehdä asioita, jotka kääntävät tottumuksia toisiin asentoihin: kenties arkipäivä valaistuu, ja kenties heräämme hetkeksi huomaamaan sen rutiinit.

Otan kirjallisuudentutkimuksesta käyttöön kokeellisen kirjallisuuden määritelmiä saadakseni käsitteitä ja nimiä asioille, joita tekstin muotoilussa joka tapauksessa tapahtuu. En siis esimerkiksi väitä pitäväni *Epägenesiksen* tekstejä erityisen kokeellisina, enkä välttämättä kirjallisuutena,<sup>31</sup> vaan kokeellisuus liittyy ennemmin vapaaseen kuljeskeluun ja ajankäyttöön kirjoittamisen ja muotoilun yhteisissä maisemissa. Minun silmissäni näet tekstin muotoilijan arjessa tekstin muotoilulla on lähes aina ”kokeellinen” ominaisuus: sen strategiat liittyvät juuri niihin tekijöihin, joita kokeellisen kirjoittamisen kentälle on edellä aseteltu.

Toisin sanoen: juuri se, mikä kirjallisuudesta tekee ”kokeellista”, aiheuttaa materiaalisuudesta, alkuperäisyydestä ja arkipäiväisyydestä sellaisia kysymyksiä, jotka levittäytyvät kirjallisuusinstituutiota laajemmalle. Siksi on syytä esitellä lyhyesti näitä kokeellisen kirjoittamisen ominaisuuksia, jotka ovat kiinnostavia tekstin muotoilun ja niin ollen *Epägenesiksen* kannalta. Nähdäksi niitä on kaksi: yhtäältä kielen ja kirjoituksen materiaalisuus sekä toiseksi niiden jaettu yhteisyys ja arkipäiväisyys. Nämä puolestaan lomittuvat edelleen tekijyyden käsitteeseen,

<sup>[1]</sup> Tämä on neuvoteltavissa, sillä Alfa- ja Beeta-sarjojen tekstit toivat minulle Nuoren Voiman Runoilijadebytantti-palkinnon vuonna 2015.

joka pysyttelee itsepintaisesti läsnä siellä, missä ihmisten tekemistä kulttuurin tuotteista puhutaan.

#### *Kirjoituksen tekijyys ja tekijättömyys*

Kokeellisessa kirjoittamisessa kielen materiaalisuus korostuu. Kuitenkin ”ei-kokeellinen” eli kaikenlainen kirjoittaminen ja lopulta kaikki viestiminen on aina yhtä materiaalista. Tämä muuttaa olennaisesti sitä, mitä tekstin kirjoittajasta—sen tekijästä tai puhujasta—ajatellaan. Sen sijaan, että teksti pyrkisi yksittäisen ihmisen ajatusten suoraan ilmaisuun, kokeelliset tekstit syntyvät usein joko lainaamisen [siteeraamisen] ja omimisen [appropriation] prosessien tai jonkinlaisten menetelmien, sääntöjen tai rajoitteiden tuloksena.

Tietyissä mielessä kaikkea kirjoitusta ja kirjallisuutta voi pitää kudelmana aiemmista ja ympäröivistä teksteistä. Silloin ne eivät siis ole kirjoittajansa ainutkertaisia lausumia. Intertekstuaalisuudesta ja lukijan osallisuudesta tekstin tulkintaan on keskusteltu kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksessa pitkään. Tekijyyden käsitteeseen nitoutuvat historiallisesti lainopilliset, poliittiset, taloudelliset ja kaupalliset diskurssit, painotekniikan kehitys, ja näihin kaikkiin liittyvät muutokset kirjallisessa omistusoikeudessa ja kulutusyhteiskunnassa (Bennett 2005, 56.) Jonkinlaista yksimielisyyttä yksin kirjoittajan ulkopuolelle jakautuvasta tekijyydestä alettiin muodostaa siitä lähtien, kun Roland Barthes (1968/1993) tunnetusti julisti tekijän kuolleeksi [”Death of the Author”] vuonna 1968. Sen ajateltiin olevan metafora lukijan syntymälle: uudelle ymmärrykselle siitä, että tekstin merkitykset eivät palaudu ainoastaan sen kirjoittajaan, vaan niiden keskiössä onkin lukija ja lukemisen tapahtuma.

Samoihin aikoihin Michel Foucault (2006) tarkensi tätä käsitystä edelleen kehystämällä tekijyyden henkilön sijaan funktioksi. Tuo funktio olisi ennemmin tekijän ja lukijan välinen suhde, jossa osallisina ovat myös kielelliset diskurssit ja historialliset kontekstit. Foucault ei tyydy kysymään kuka puhuu, vaan hän kysyy (Beckettia lainaten), mitä *väliä* on sillä kuka puhuu (”*what does it matter who is speaking*”). Tässä englanninkielinen ilmaus *matter* on suomenkielistä rikkaampi, sillä sen eri käännösten tarkempi ajatteleminen johtaisi kohti minua kiinnostavia kysymyksiä: ”mitä materiaalisia seurauksia on sillä, että tiedämme puhujan”, tai ”mitä puhuja aineellistaa”?

Kuvataiteissa on jo pitkään purettu vanhentuneita käsityksiä alkuperästä, inspiraatiosta ja sankarillisesta luovuudesta sekä romanttista taiteilijaneron käsitettä. Toisaalta on myös väitetty, että koko romanttisesti väritynyt tekijäkäsitys on loihdittu esiin vain 1900-luvun kirjallisuustieteen teoriaa varten. Romanttinen tekijäkäsitys on aina fiktio ja ideaali, teorettinen rakennelma, sillä kukaan tekijä ei käytännössä voi olla sosiaalisista, kirjallisista yms. konventioista vapaa. Romanttinen tekijä onkin ehkä vain teorioista kyhätty hahmo, *body of theory*, jolle moderni kirjailijäkäsitys on voitu rakentaa. (Bennett 2005, 71.)

Visuaalisissa taideteoksissa lainaaminen ja reproduktio ovat olleet keskeisiä ilmaisutapoja jo vähintään vuosisadan verran. Marcel Duchampin *Suihkulähteestä* (1917) saakka on näkyvästi etsitty uusia radikaaleja keinoja kierrättää olemassa-olevia esineitä tai ilmaisutapoja. Taideteoksen yksilöllinen alkuperäisyyden aura hälveni viimeistään kun taidetta alettiin tuottaa sarjallisin menetelmin, esimerkiksi valokuvan keinoin. 1900-luvun avantgarde, poptaide ja postmodernistiset strategiat kehittivät yhä uusia lainailun muotoja. Reproduktiosta, sämpläyksestä ja erilaisten kulttuurisen aineksen kierrätyksestä on tullut melko tavallista ilmaisullista toimintaa, olivatpa tekijöinä muusikot, kirjailijat tai taiteilijat—tai itse asiassa kuka tahansa (Epstein 2012, 310).

Viimeistään 1960-luvun käsitetaiteen ja valokuvataiteen kehittyminen vaikuttivat siihen, että kuvataiteessa oli mahdollista ajatella teosta ainakin jossain

määrin irrallisena tekijästään. Toisin kuin kuvataiteissa, kirjallisessa ilmaisussa on kuitenkin vaalittu alkuperäisyyden ideaalia paljon pidempään. Tekstiä taas on totuttu kirjoittamaan sekä lukemaan alkuperäisen ja autenttisen, yksilöllisen ajattelun ilmaisuina—”ei sanoja, vaan Minun Sanani” (Perloff 2010, 23). 1960-luku toi kirjallisuustieteen teorioihin keskustelun tekijän kuolemasta, mutta käytännössä tekijyyttä haastavat kirjoittamisen tavat ja niistä syntynyt kirjallisuus pysyivät pitkään marginaaleissa. Jos tarkastelen luetuimman tai myydyimmän kirjallisuuden listoja tätä kirjoittaessani vuonna 2021, ei voi sanoa, että ne olisivat valtavirtaa vieläkään.

#### *Kieli on ainetta: konseptuaalinen kirjoittaminen*

*Epägenesiksessä* käytän reittejä konseptuaalisen ja proseduraalisen kirjoittamisen kartoilta hyvinkin sellaisina kuin ne on kokeellisessa kirjallisuudessa hahmotettu. Taiteen ja kirjallisuuden konseptualismeja yhdistää institutionaalisten arvojen ”kyseenalaistaminen tai asettaminen valokeilaan, tietoinen meta-ulottuvuus” (Joensuu 2012).

Omasta paikastani käsin näen typografian strategioiden kasvavan samoista juurista kuin länsimaisen taiteen ja kirjallisuuden konseptualismit. Niiden kaikkien taustalla vaikuttavat monet viime vuosisadan eurooppalaisen avantgarden strategiat kuten montaasi, appropriatio, situationistien *détournement* ja kirjoittajaryhmä Oulipon rajoitteet (Millar 2016, 20). Avantgardeliikkeiden kokeiluja ajoivat muutokset niin politiikassa, estetiikassa, teknologiassa kuin taiteessakin. Kaikille oli yhteistä kiinnostus kieleen ja sen materiaalisuuksiin, olivatpa teosten muodot tai mediat mitä tahansa.

(Kuva)taiteen konseptualismin voidaan katsoa alkaneen Duchampin readymade-eleistä jo 1900-luvun alussa. Varsinaiseksi liikkeeksi se nousi kuitenkin 1960-luvulla reaktion 1950-luvulta asti kiihtyneeseen taiteen kaupallistumiseen ja institutionalisoitumiseen. Taide oli nopeasti muuttumassa kokoelmaksi arvoesineitä, joita saatettiin myydä kokoelmista ja gallerioista toiseen. Siksi konseptualistit siirsivät huomionsa taiteen lopputuotoksista tekemisen prosesseihin,<sup>32</sup> julkaisuihin ja tapahtumiin [happenings]. Kieli ja teksti saivat yhä vahvemman roolin myös kuvataiteissa. Esimerkiksi Robert Smithsonin näyttely New Yorkissa vuonna 1967 sisälsi ”kieltä katsottavaksi ja/tai esineitä luettaviksi” (*”Language to be Looked at and/or Things to be Read”*). Se mallinsi kielen yhteyksiä kuvanveistoon: mitä olisi kieli, jota voisi muovata ja rakentaa, liikutella paikasta toiseen, jonka ympäri kulkea? (Kotz 2007, 3.)

Kokeelliset ja konseptuaaliset strategiat otettiin kirjallisuuden kentällä käyttöön paljon visuaalisia taiteita myöhemmin.<sup>33</sup> Vastaavasti kuin käsitetaiteessa, konseptuaalisella kirjoittamisella tarkoitetaan sellaisia kirjoittamisen menetelmiä, jotka siirtävät huomion itse luettavana olevasta tekstistä sen tuottamisen ehtoihin ja kehystävään ideaan. Kärjistäen voisi sanoa, etteivät kaikki konseptuaaliset tekstit ole tarkoitettu luettaviksi, vaan niiden merkitys on niitä ajavan idean ajattelemisessa ja ymmärtämisessä. Tämäntapaista *ajattelijuu*ta [thinkership] ja samaan aikaan *ajattelijakuntaa* (vrt. Rantama 2018) kohti myös *Epägenesis* kurottaa.

32 Taiteilija Sol Lewitt (1967) julkaisi kuuluisaksi tulleet ”kappaleensa konseptualismista” [Paragraphs on Conceptualism], jossa käsitetaiteen lähtökohtia määriteltiin näin: ”Konseptualistisessa taiteessa idea tai konsepti on työn tärkein osa. Kun taiteilija käyttää konseptuaalista taidemuotoa, se tarkoittaa, että kaikki suunnittelu ja päätökset tehdään etukäteen, ja toteutus jää toissijaiseksi.” Tämän tutkielman Beeta-sarjaa käsittelevän 2. luvun alaluku ”Kappaleita kirjoituksesta, painamisesta ja typografiasta” sekä tutkielman numeroidut loppusanat ovat eräänlainen nyökkäys Lewittin suuntaan.

33 Konseptuaalisen kirjallisuuden ja runouden selkeimmät genealogiat johtavat yhtäältä tähän 1960-luvun käsitetaiteeseen ja toisaalta L=A=N=G=U=A=G=E-lehden tuottamaan runouteen 1970- ja 1980-lukujen taitteessa. Konseptualismin yhtymäkohtia ja eroavaisuuksia taiteessa ja kirjallisuudessa on selvitelty runsaasti toisaalla (esim. Kotz 2007; Perloff 2010; Goldsmith 2011; Place ja Fitterman 2010; Fitterman ja Place 2011; Dworkin 2011; Millar 2016).

Kielen, kirjoituksen ja kirjallisuuden siirtyessä digitaaliseksi ja monikavaiseksi myös tekijyyden ja alkuperäisyyden kysymykset ovat tulleet ennennäkemättömällä tavalla keskeisiksi. Konseptualismista ammentavat kirjoitustavat ovat nousseet lähemmäs tutkimuksenkin keskiötä täsmälleen siksi, että ne kyseenalaistavat tai piilottavat tekijänsä ja alkuperänsä. Tällaisia kirjoitustapoja on pyritty käsitteellistämään kutsumalla niitä *epäalkuperäisiksi* [unoriginal] (Perloff 2010) tai *epäluoviksi* [uncreative] (Goldsmith 2011)—ellei ”luovuudettomiksi”(Leevi Lehdon käännös, Goldsmith 2002).

Konseptuaalisen kirjoittamisen strategiat kuten allegoria, appropriatio, kaappaus [piracy], flarf, identiteettivarkaus, sämpläys, rajoite (Place, 2010) on helppo nähdä ”luovuudettomina” siinä mielessä, että niissä runoilija ei ammenna omista ajatuksistaan, vaan ikään kuin siirtelee tietoa ja tekstiä paikasta toiseen. Tällainen uudelleenkehystäminen on käsitetaiteen olennainen strategia. Se ei tietenkään tarkoita, että toiminta olisi täysin vailla ”luovuutta” siinä mielessä kuin kulttuurimme on ehdollistunut yhdistämään sen taiteelliseen toimintaan.

Epäluovuus tai luovuudettomuus asenteena sisältää sen ironian, että ”luovuutta” ei järjestelmällisimmässäkään kopioinnissa voi välttää, vaan kopioijan, lainaajan, varkaan jäljet jäävät aina näkyviin. Olemassaolevien tekstien kopiointi kuulostaa hyvin yksinkertaiselta ja suoraviivaiselta eleeltä, mutta tämän tutkielman seuraavat luvut osoittavat, että siihen ryhtyessä se onkin kaikkea muuta.

#### *Tekijä puuttuu: menetelmällinen kirjoittaminen*

*Epägenesiksen* taustojen ja prosessien ymmärtämiseksi on vielä tarpeellista tehdä ero konseptuaalisen ja menetelmällisen [proseduraalisen] välillä. Nykykirjallisuudessa konseptuaaliset lähtökohdat useimmiten sekoittuvat ”menetelmien, rajoitteiden ja lähdetekstien käyttöön” (Joensuu 2012, 8). Kokeellinen, konseptuaalinen ja menetelmällinen kirjoittaminen ovat siis osittain limittäisiä ja päällekkäisiä käsitteitä ja taitamisen alueita. Konseptuaalinen voi olla menetelmällistä ja toisinpäin. Tässä niiden jonkinlainen erottelu kuitenkin on hyödyksi, koska ne avaavat hieman erilaisia kulmia *Epägenesikseen*.

*Epägenesiksen* prosessi on sekoitus konseptuaalista ja menetelmällistä kirjoittamista—kenties se olisi kuvattavissa projektiksi, jolla on konseptuaalinen kehys (perustuu appropriatioon, lainattuihin teksteihin) mutta joka koostuu erilaisista proseduraalisesti (sääntöjen, menetelmien tai rajoitteiden mukaan) tuotetuista osista. Jotkut menetelmistä ovat hyvin kurinalaisia, toiset eivät niinkään—ja loput järjestelmällisyydestä vähät välittävät. Menetelmällinen kirjoittaminen [procedural writing, constrained writing] merkitsee ”kirjoittamista, jota ohjaamaan kirjoittaja valitsee—ennalta ja tietoisesti—jonkin formaalin ja toistettavan periaatteen: säännön tai menetelmän” (Joensuu 2012). Usein säännöt tai menetelmät ovat rajoitteita, jotka rajaavat kirjoittajan valintoja tavalla tai toisella.

Menetelmällisyyden tarkastelu kirjoittamisessa on graafisen suunnittelun kannalta kiinnostavaa, sillä oman alani taitaminen rinnastuu monella tavalla rajoitteisiin. Esimerkiksi typografista gridiä, jonka mukaan tekstejä usein asetellaan, käytetään sen omien rajoitteiden ja potentiaalien varassa. Suunnittelija luo luettavan pinnan ”alla” toimivia rakenteita, joiden mukaan tekstiä ja/tai kuvia asetellaan. Vaikkapa monisivuisessa julkaisussa gridi toimii sekä aukeamalta toiselle vakioivana elementtinä mutta generoi mahdollisuuksien variaatioita samoissa kehyksissä. Tavotteena ja lopputuloksena on visuaalinen yhdenmukaisuus, joka on modernistisen suunnittelun ylin ihanne—moneen kertaan vahvistettu ja kyseenalaistettu.

Nämä varioinnin ja vakioinnin, rajoitteen ja potentiaalın, kurinalaisuuden ja mielikuvituksen väliset jännitteet ovat muotoilussa aina läsnä materiaalisella tavalla, jota menetelmällisen kirjoittamisen käsitteet saattavat valaista uudesta lähteestä.

Eurooppalaisen menetelmällisen kirjoittamisen ja kirjallisuuden kotina pidetään usein ranskalaista Oulipoa<sup>34</sup>, 1960-luvulla perustettua kirjailijoiden ja matemaatikkojen ryhmää. Oulipon lähtökohdat ovat samat kuin kokeellisen ja konseptuaalisen kirjoittamisen ylipäänsä: kirjoitetun kielen käsittäminen muokatavana aineena ja kirjoittajan tekijyyden rajoittaminen tai kieltäminen. Ryhmä otti tehtäväkseen kehittää mahdollisimman monia tarkkuudeltaan ja kurinalaisuudeltaan erilaisia sääntöjä ja rajoitteita, joiden mukaan luoda kirjallisuutta.

Edellä kuvailin, kuinka konseptuaalinen ominen tyyppillisesti ottaa käyttöön olemassaolevaa materiaalia ja liittää sen uuteen kontekstiin. Myös menetelmällisessä kirjoittamisessa käytetään usein lähdetekstejä, mutta menetelmällisyys on pohjimmiltaan produktiivista, uutta tuottavaa. Uuden tuottamisen keinot vain määritellään ja rajataan täsmällisesti, joskus jopa matemaattisen tarkasti. Tässä mielessä Oulipo oli vastalause esimerkiksi surrealismille, jossa ”luovuuden” takasi yksilöllisen tekijän alitajunta.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että menetelmällisen kirjoittamisen tulokset olisivat lainkaan sen vähemmän ”luovia” tai sattumanvaraisia kuin surrealistien, oikeastaan päinvastoin. Kaikkein matemaattisimmat kirjoittamisen rajoitteet ja säännötöt toimivat algoritmien lailla ja voivat tuottaa hyvin sattumanvaraista, ”luovaa” sisältöä. Rajoite tai sääntö toimii siis tekstin sisällön generaattorina. Näin on esimerkiksi menetelmässä nimeltä S+7 [N+7], jossa lähdetekstin jokainen substantiivi korvataan sillä sanalla, joka sanakirjassa seuraa tätä substantiivina järjestyksessä seitsemäntenä. Joidenkin sääntöjen ja rajoitteiden taas on tarkoitus ennemmin stimuloida kirjoittajan kekseliäisyyttä sen sijaan, että ne jäisivät vapaan ilmaisun esteeksi. Rajoite ei ole vapauden vastakohta, vaan päinvastoin, se tekee vapauden mahdolliseksi. Ilman sääntöjä tekeminen jää aina ”keksimisen partaalle”. (Baetens 2012, 121.)

Myös se muotoilija, joka olen, liikuskelee rajoitteen ja vapauden, vakioinnin ja varioinnin välillä. Teknologioiden ja medioiden aineelliset rajoitteet toimivat niin ikään ”keksimisen” ajureina, jotka toimivat ennemmin minua vasten kuin minua vastaan. Rajoitteet voivat olla teknisiä, esteettisiä, lajityyppisiä ja tyyliin liittyviä, sosiaalisia tai taloudellisia, näinä päivinä myös systemaattisia, esimerkiksi kestävän kehityksen periaatteiden ohjaamia. Tekstin muotoilu on aineellista praktiikkaa, joka toimii aina näiden rajoitteiden sisällä.

Kokemukseni mukaan monet suunnittelijat jäävät sanattomiksi ja toimettomiksi, kun heille annetaan tehtäväksi toimia puhtaalta pöydältä, ilman rajoitteita. Ainakin itse jään silloin helposti ”keksimisen partaalle”, mykäksi edessäni lukemattomat mahdolliset valinnat ja vaihtoehdot. Rajoitteet antavat tekemiselle kehykset, suuntaavat huomiota ja ohjaavat eteenpäin. Tavoite kun on harvoin sattumanvaraisessa, vaan suunnatussa ja ohjatussa: tiedon välittämisessä eteenpäin julkiseksi ja jaetuksi.

<sup>34</sup> Oulipo on lyhenne sanoista *Ouvroir de Littérature Potentielle*, joka tarkoittaa kokeellisen tai mahdollisen kirjallisuuden työpajaa. Ryhmän menetelmiä ja rajoitteita on pyritty dokumentoimaan mahdollisimman laajasti (Mathews ja Brotchie 2005), sillä sen tavoite oli nimenomaan luoda teoriaa ja malleja, jotka mahdollistaisivat nämä kirjoittamisen tavat mahdollisimman monelle, ei niinkään luoda itse tekstejä (Roubaud 2005, 39; Baetens 2012, 120). Oulipon materiaalisuuden vuoksi siitä monistui myös visuaalisia sovelluksia, esimerkiksi Oupeinpo ja Oubapo, jotka etsivät visuaalisia rajoitteita ja transpositioita kuvataiteiden ja sarjakuvan alueilla (tässä järjestyksessä) (Mathews ja Brotchie 2005).

Edellä olen kuvaillut, kuinka tämän väitöskirjan tärkeimpiä tavoitteita on näyttää tekstin tuotanto omasta paikastani, omien laitteideni läpi. *Epägenesiksen* sarjoissa kirjoitan ja muotoilen tekstejä omilla muotoilijan työkaluillani. Pidän objektiivisuuden tavoitteen loitolla ja sen sijaan korostan taitamiseni paikantuneisuutta, ja siksi kirjoitan kaikki neljää *Epägenesis*-sarjaa koskevat tutkielmaluvut jonkun metaforisen laitteiston läpi. *Periskoopin*, *mikroskoopin*, *teleskoopin* ja *stetoskoopin* metaforat pitävät yllä tietoisuutta siitä, etteivät havaintoni ja päätelmäni ole puhtaita, vaan aina sekä omien aistikokemusteni ja eleideni että kulloinkin käyttämäni (teoreettisten, analyttisten, epistemologisten, visuaalisten, kielellisten) laitteistojeni värittämiä. Nämä metaforat auttavat minua virittymään niiden itselleni asettamien tehtävien vaatimukseen, jotka kukin *Epägenesis*-sarja minulle tarjoaa ajateltavaksi.

Kokonaisuutena tästä taiteellisesta tutkimuksesta muodostuu kirjoituksen ilmiön moninaisuudesta ja materiaalisuudesta humiseva kone, tietämis-näyttämisen laitteisto, jossa erilaiset kieleenjuolahdukset (Blomberg 2008) generoivat uusia kuvioita sen käsitevalikoimaan, visualisoinnin laitteille annetaan kielellis-metaforisia tehtäviä, säännöt ja rajoitteet generoivat käsitteidenvälisiä yhteyksiä sekä taitamisen ja teorian lomittumia. Koko tämän koneiston reunamilla ja välityksissä värisee valtava valikoima metaforia ja toisaalta yksittäisiä länsimaisia kirjainmerkkejä merkitsemässä paikkoja ja järjestyksiä—mitkä kreikkalaista, mitkä latinalaista aakkostoa, mitkä mykkyydessään kaikkein materiaalisimpia ortografisia merkkejä.

Tutkielma etenee seuraavanlaisesti.

Luku 2 käsittelee Alfa-sarjaa, joka on *Epägenesiksen* eleistä ensimmäinen. Tässä luvussa metaforinen laitteistoni on periskooppinen: tarkastelen arkista tekstiympäristöä piilosta käsin, josta se on mahdollista nähdä toisin. Alfa-sarjassa lainaan konseptuaalisesta kirjoittamisesta sille ominaisia kopioinnin ja omimisen menetelmiä, joissa löydetty teksti sijoitetaan uudelleen. Vaihdan löytämieni 17 tekstidokumentin ”sisällön” ja ”muodon” systemaattisesti keskenään, ja prosessi pakottaa ajattelemaan tuota kahtiajakoa paljon aiempia oletuksia tarkemmin. Lopputuloksena on kokoelma uusia tekstejä, jotka lukija kohtaa eräänlaisen kulman takaa. Tässä luvussa luen Alfa-sarjaa ja sen tekovaiheita erityisesti kuvan teorian sekä multimodaalisten mallien läpi. Nekin ovat eräänlainen kulma, jonka taakse taivuttelen nähdäkseni sisäistämiäni oletuksia tarkemmin. Alfa-sarjan uudet tekstit saavat hahmottelemaan uudelleen tekstin ja kuvan välille vedettyä kahtiajakoa sekä konventionaalisten tekstien kerääntymistä tekstilajeiksi. Tässä luvussa saan siis kokoon ensimmäisiä päätelmiä siitä, mistä typografiset tekstit koostuvat. Teksti on aina myös kuva, joka puolestaan on aina konventionaalinen. Tunnistettaviksi lajeiksi puristuneet konventiot puolestaan perustuvat yhteisöjen käytäntöihin.

Luku 3 käsittelee *Epägenesiksen* Beeta-sarjaa. Beeta on nimensä mukaisesti prototyyppi, kymmenen tekstin sarja, jossa kokeilen erilaisia menetelmällisessä kirjoittamisessa käytettyjä rajoitteita ja sääntöjä generoidakseni jo olemassa olevasta sanakokoelmastani uusia tekstejä. Tässä luvussa tarkastelun mittakaava on mikroskooppinen: tarkastelen tekstejä ”esineinä” ja tarkennan niiden pienimpiin osasiin, välimerkkeihin ja tyhjiin väleihin. Minua vastaan tulee myös kiperiä kysymyksiä tekstin alkuperästä ja tekijyydestä, joita selvitteläkseni ajattelen erilaisten typografian, kirjoittamista ja painamista risteävien määritelmien ja teorioiden kanssa. Teen museokierroksen, joka valaisee painamisen olevan moninaisempaa kuin typografi-an historioissa annetaan tavallisesti ymmärtää. Tässä luvussa väitän tekstin muotoilun olevan tekstiin puuttumista, joka on määritelmällisesti materiaallinen ele

ja johdattelee tässä tekemään aiempaa tarkempia ehdotuksia siitä, mistä tekstin materiaalisuus voisi koostua erityisesti uusmaterialististen teorioiden kehityksessä.

Luku 4 käsittelee Delta-sarjaa, joka jatkaa aloittamiani kokeita runsaampina ja tiheämpinä. Tässä luvussa katson tekstejä kauempaa, teleskoopin läpi: silloin ne hahmottuvat erityisesti tilaan asettuvina konstellaatioina. Delta-sarjassa keskityn siis erityisesti tekstin tilalliseen aseteluun, ja kirjoittamani ja muotoilemani kokeelliset tekstit lähentyvät konkreettisen runouden jättämää perintöä. Tavallista etäämpää katsottuna tekstien erilaiset konstellaatiot leikkivät yhden tai useamman lukutavan sekä erilaisten metaforisten tulkintojen todennäköisyyksillä. Delta-sarjaa lukemalla tekstien visuaaliset järjestykset on mahdollista hahmottaa pyrkimyksinä esittää ”sisältö” joko konventionaalisesti, figuratiivisesti tai notationally. Tässä luvussa muodostuu kuitenkin Johanna Druckeria seuraten tarkempi käsitys tekstien diagrammaattisuudesta, joka ei ole ainoastaan esittämistä, vaan myös tiedon tuottamista.

Luku 5 käsittelee Gem-sarjaa, joka on sarjoista sisäänpäinkääntynein. Siksi havainnon laitteistona on stetoskoopin metafora. Gem-sarjassa tekstit kadottavat kirjaimensa ja lukukelpoisuutensa, ja pysähdyn kuuntelemaan omaa muotoilijan kokemustani, eräänlaista tekstin taajuutta ja tuntumaa. Gem-sarjassa käytän kokeelliseen kirjoittamiseen kokeellista menetelmää: sovellan tekstien multimodaaliseen purkamiseen kehitettyä *GeM (Genre in Multimodality)*-analyysimallia uusien ”tekstien” kirjoittamiseen. Koska kirjoittamisessa syntyy lukukelvotonta tekstiä, koko kirjoittamisen käsite huojuu, mutta toisaalta jää jäljelle tekstin taajuus ja rytmi, jotka kiinnittävät huomioni myös tekstin muotoilun aikaan ja siihen, kuinka oma kehoni ja sen aiheuttamat tietoa tuottavat materiaaliset eleet liittyvät epigeneettiseen muutoksen ja variaation kuviointiin.

Luvussa 6 otan vielä käyttööni kaleidoskoopin, jolla tarkastella niitä uusia kuvioita, joita olen Alfa-, Beeta-, Delta- ja Gem-sarjojen läpilukemisella saavuttanut. Ne aiheuttavat kiperiä kysymyksiä, jotka liittyvät oletuksiin typografisen tekstin esittävydestä sekä muotoilun osallisuudesta suostutteluun. Asetan vielä kertaalleen nämä kysymykset takaisin julkisoiden pariin ja teen ensimmäisiä ehdotuksia siitä, millä tavalla hahmotella tekstin materiaalisuutta ja siitä seuraavia kysymyksiä tekijyydestä, alkuperästä sekä typografiseen tekstiin aina lomittuvista konvention, suostuttelun ja hallinnan ominaisuuksista—eräänlaisesta ”tekstien sosiologiasta”.

Johdannon liitteeksi olen laatinut ”*Epägenesiksen* anatomian”, jossa erittelen yksityiskohtaisemmin *Epägenesiksen* kirjoittamisessa käyttämiäni proseduureja ja rajoitteita. Se on sijoitettu tähän kohtaan, jotta siihen olisi vaivatonta palata uudelleen lukiessa joko *Epägenesis: Katalogi X* -nidettä tai tätä tutkielmaa. Kummankaan lukemisessa, seuraamisessa tai tulkittamisessa liitteen antama tieto ei nähdäkseni kuitenkaan ole välttämätöntä, ja malttamaton lukija voi yhtä hyvin sivuuttaa sen ja jatkaa suoraan Alfa-sarjaa käsittelevään lukuun 2.



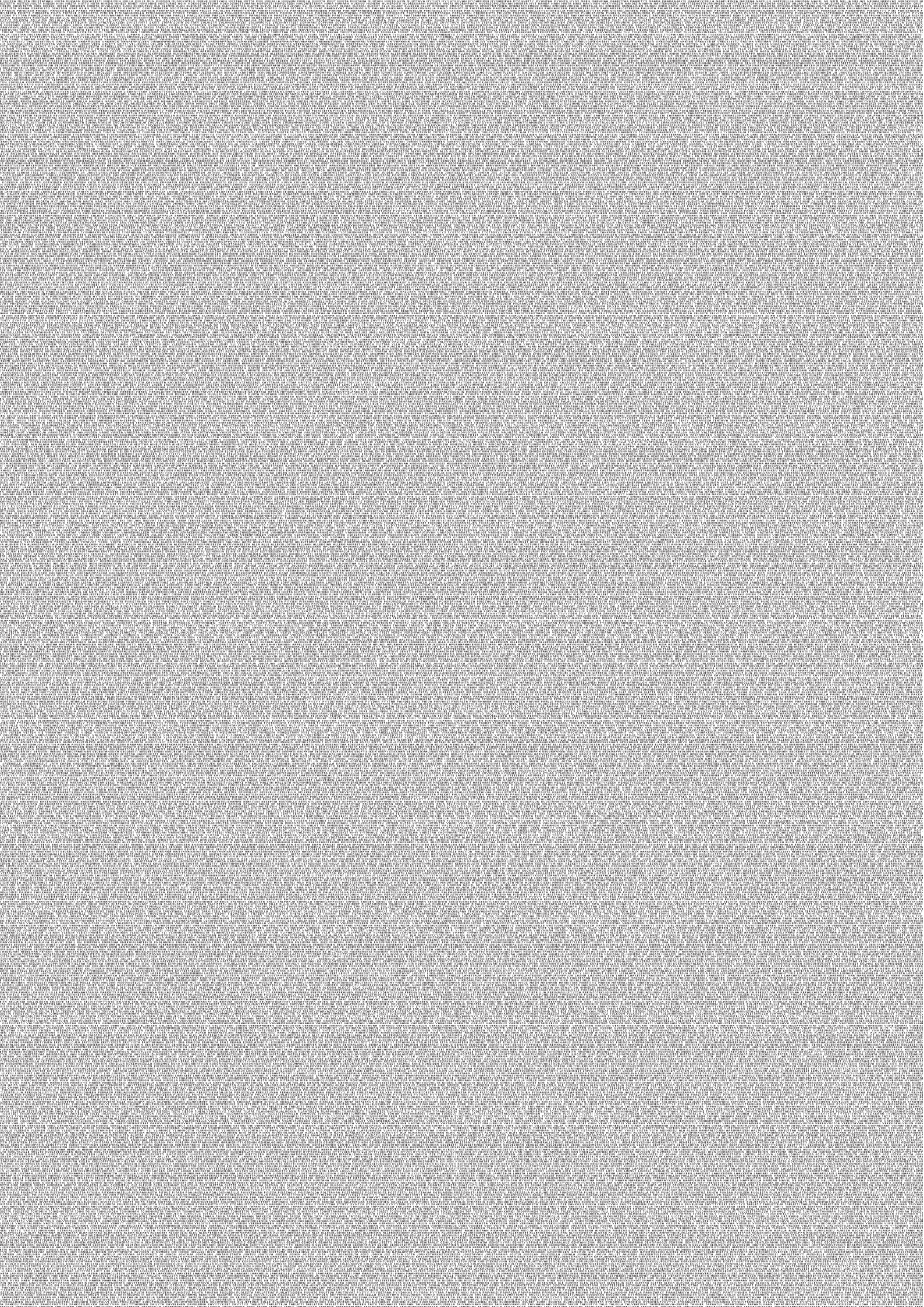


## Saatteeksi vielä

Kaiken tätä edeltäville sivuille kirjoitetun ja painetun asettelun päätteeksi on vielä tehtävä näkyväksi tutkimusasetelmani ja itselle antamani tehtävän kiperyys. Olen ensiksikin täysin tietoinen siitä, että on mahdotonta tutkia omaa tietoaan, koska pystyn käyttämään sen tutkimiseksi vain omaa tietoaani—keinot ovat ilmeisen rajalliset. Toiseksi, kielenkin tutkiminen on aina vain osittaisten näkymien valaisemista siksi, että tutkimme kieltä aina kielen itsensä avulla. Nämä havainnot ja rajaukset olisivatkin lamauttavia, jos käsittäisin väitöskirjan tehtäväksi valaista kirkkaasti koko tutkimusalueen ja antaa siitä lukijoilleni selkästi mitattavaa tietoa, joka olisi saatu esiin tarkasti toisinnettavia menetelmillä. Yllä mainituistakin syistä näin ei kuitenkaan ole.

Tutkimukseni luonne on kokeileva ja kysymykseni nousevat *Epägenesikses-*sä tekemistäni kirjoittamisen ja muotoilun eleistä. Siksi teksti etenee esseemäisesti juolahdellen. Tehtäväni on liikutella sementoituneita oletuksia, kysyä kysymyksiä ja osoittaa ilmiöitä. Kokeellisen kirjoittamisen menetelmät irrottelevat muotoilueleitäni graafisen suunnittelun jokapäiväisestä mekaniikasta ja taloudesta; sosiologisen mielikuvituksen ja uusmaterialistisen käsitteistön avulla pääsen vaivihkaa irrottelemaan sisäistämiäni modernistisen muotoilun oletuksia ja vinoumia; irrottelulta tuntuu myös akateemisen ajan ja tilan käyttäminen ajatteluun, tutkimukseen ja leikkiin.

Tällainen tutkimus ei niinkään (lainkaan!) pyri osoittamaan kategorioita tai millään lailla kirkastamaan kuvaa. Päinvastoin, osoittelen taitamiseni kautta liikkeelle lähteviin ilmiöihin ja seuraan, kuinka vesi ympärillä samenee. Sekoitan nesteet ja rihmastot liikkeelle ja osoitan niihin, mutta en jää odottamaan näkymän kirkastumista. Silti haluan luottaa siihen, että niinkin lopulta tapahtuu.



Johdannon liite:  
"Epägenesiksen" anatomia

Tässä johdannon liitteessä tehtäväni on kuvailla *Epägenesiksen* sisältöä ja prosessia lyhyesti niin, että projektin kulkua voi seurata, ja siihen voi tarvittaessa palata helposti. Kokeellisen kirjoittamisen taustasta sekä konseptuaalisista ja menetelmällisistä keinoista kirjoitan tarkemmin johdannossa.

”Epägenesis” on kokeellisen kirjoittamisen projekti, jossa lainataan konseptuaalisen ja menetelmällisen kirjoittamisen menetelmiä. Näille menetelmille tyypillisesti ”Epägenesiksessä” on käytetty lähteenä olemassa olevia, ”löydettyjä” tekstejä [found text].

Projektin lähtökohtana on seitsemäntoista löydettyä tekstidokumenttia. ”Epägenesis” käsittää neljä erinimistä kokeiden sarjaa, jotka olen tehnyt kronologisessa järjestyksessä: Alfa, Beeta, Delta ja Gem. Kaikki projektia varten tekemäni tekstikokeet on julkaistu tämän kaksiosaisen väitöskirjani toisessa kirjassa 280-sivuisessa ”Epägenesis: Katalogi X” -niteessä (2020).

”Epägenesiksen” prosessiin on kuulunut myös kaksi näyttelyä, ”Epägenesis: Alfa ja Beeta” (Porvoon taidetehtas, Kulma-galleria, 2014) sekä ”Epägenesis” (Rantakasarmi-galleria, Suomenlinna 2016). Niissä pieni osa katalogin teksteistä on ollut esillä galleriatilassa. Näyttelyt ovat olleet osa tutkimisen prosessia eivätkä ne edusta tutkimuksen lopputulosta, vaan typografista tekstiä käsitellessä kirjamuotoinen julkaisu on olennainen. Kutsunkin näyttelyjä julkisiksi luonnoksiksi, joiden tehtävä on ollut luoda rytmiä työskentelylle, toimia ajattelun välineinä ja tehdä keskeneräisen tutkimukseni vaiheita näkyväksi myös muille.

Liite sisältää

- 17 löydetyn tekstidokumentin kuvaukset
- Alfa-sarjan kuvauksen ja proseduurin
- Beeta-sarjan kuvauksen sekä proseduurin
- Delta-sarjan kuvauksen sekä proseduurin
- GeM-sarjan kuvauksen sekä proseduurin

Konseptuaaliseen ja menetelmälliseen kirjoittamiseen liittyy usein kysymys siitä, paljastetaanko lukijalle kirjoittamista auttaneet, rajoittaneet tai ohjanneet menetelmät. Vastausehdotuksia ja strategioita on useita, ja ne lienevät myös tapauskohtaisia. Esimerkiksi rajoitteistaan tunnetun Oulipo-kirjoittajaryhmään kuulunut George Perec oli sitä mieltä, että liian suuri rajoitteiden korostaminen tai paljastaminen voi pilata lukijan nautinnon tai toisaalta ohjata hänen huomionsa pelkkiin teknisiin seikkoihin Joidenkin mielestä menetelmien avaaminen on oikein jo sillä perusteella, että niistä tietämätön lukija voi lukea työtä ”väärin”. (Baetens 2012, 124.) Kertomatta jättäminen voi toisaalta myös luoda epäreilun valta-asetelman ”tietävän” kirjailijan ja ”tietämättömän” lukijan välille, jos lukijalta jää pois tärkeää työn arviointiin tai kritiikkiin liittyvää tietoa. Tällaisen tiedon jakaminen on nähdäkseni tärkeää tässä akateemisen tutkimuksen kontekstissa, jossa kokeeni on tehty.

Siksi seuraavaan on kirjattu ”Epägenesiksen” eräänlainen anatomia, sen rakenne ja periaatteet. Projektin moninaisesta lopputuloksesta huolimatta kyseessä on yhdenlainen proseduri, joka sisältää sekä konseptuaalisia että menetelmällisiä elementtejä, ja jonka kaltaisen periaatteessa kuka tahansa voisi samoilla ohjeilla toteuttaa. Vaikka jotkut ”Epägenesiksen” tekstikokeista on kirjoitettu ja muotoiltu hyvinkin systemaattisilla menetelmillä, on silti äärimmäisen epätodennäköistä, ellei mahdotonta, että kukaan toinen päätyisi toteuttamaan täysin samoja tekstejä kuin ne, jotka ”Epägenesis: Katalogi X” -niteeseen on koottu.

#### 17 löydettyä tekstidokumenttia

Vielä nimetöntä kirjoitusprojektiani varten kokosin aluksi kymmenen tavallista tekstidokumenttia, ja myöhemmin lisäksi kokoelmaan vielä seitsemän. Yhteensä löydettyjä dokumentteja on siis 17. Lähtöoletukseni oli, että arkisen tavalliset dokumentit tunnistetaan niiden ulkoasun perusteella jo ennen kuin niitä luetaan. Otin oman kokemukseni tämän tunnistamisen mittariksi ja keräsin kokoelman arkisia tekstidokumentteja sen mukaan, kuinka tunnistettavina niitä pidän.

Kokosin siis kohtaamiani tekstidokumentteja, jotka itse koin jonkinlaisiksi tekstilajinsa prototyypeiksi, joiden käyttötarkoituksen oletan selviävän jo pelkän ulkoasun perusteella. Toisin sanoen, vaikka minä itse tai esimerkiksi joku viereisessä kahvilapöydässä istuva (suomalaisen kulttuurin jokseenkin hyvin tunteva) löytäisi tällaisen paperin kadulta ilman mitään asiayhteyttä, hän tietäisi silti melko intuitiivisesti jo ennen sen lukemista, millaisesta tekstistä on kysymys. Ohitin niin typografian, muotoilun kuin kirjallisuuden kaanoneihin kirjatut tyylien ja medioiden kategoriat, ja valintojeni logiikka perustui ennemmin tavalliseen ja arkiseen-kokemukseeni lukijana ja tekstien katsojana. Kenties ei ollut kyse logiikasta lainkaan, vaan tarkoituksellisesta logiikan häivyttämisestä: sekoittamisesta, joka mahdollistaisi tuoreen katseen, samantapaisen kuin juuri heränneen silmissä.

Valittujen dokumenttien tuli siis olla hyvin konventionaalisia ja edustaa oletettua lajiaan hyvin. Lisäksi pidin valintakriteerinä sitä, että esimerkit eivät saaneet sisältää kuvia, vaan niiden tuli koostua pelkästään tekstistä. Vähäiset graafiset tunnukset, merkit ja symbolit oli kuitenkin sallittava.

Muita graafisia elementtejä, kuten viivoja, kehyksiä ja laatikoita, pidin tietyille tekstilajeille ominaisina ja siten ennemmin tekstiin kuuluvina kuin kuvallisina elementteinä. Juuri tällaisia rajankäyntejä halusin projektissa tarkemmin pysähtyä pohtimaan.

Seuraavassa on lista kaikista ”Epägenesiksessä” käytetyistä löydetyistä tekstidokumenteista. Projektin ensimmäisessä vaiheessa vuonna 2014 oli käytössä kymmenen dokumenttia, joista syntyivät ensin Alfa- ja Beeta -nimiset sarjat.

Nämä kymmenen tekstiä on listassa lihavoitu. Delta- ja Gem-sarjoja varten vuonna 2016 lisäsin kokoelmaan vielä seitsemän uutta dokumenttia (tässä merkitty asteriskilla\*), jotka on lisätty myöhemmin myös lopulliseen Alfa-sarjaan.

Numerointi vastaa ”Epägenesis: Katalogi X” -julkaisussa Alfa-sarjaan merkittyä numerointia.

Nämä löydetyt tekstit eivät esiinny katalogissa alkuperäisessä asussaan vaan aina uudelleenkirjoitettuna ja -muotoiltuina.

#### 001 Kuolinilmoitus

Vaikka kuolinilmoitus ei olekaan itsenäisesti esiintyvä tekstimuoto vaan esiintyy aina sanomalehden sisällä, halusin sisällyttää sen tähän kokoelmaan. Uskoin sen olevan tunnistettava itsessään myös ilman sanomalehden kontekstia. Kuolinilmoituksessa kiinnostavaa on tekstin asettuminen pieneen tilaansa. Tekstiä on usein hyvin vähän, mutta silti tilan käyttö ja tekstin asettelu tekevät siitä tunnistettavan. Projektiin valikoitunut teksti on laajennettuun perhepiiriini kuuluneen henkilön kuolinilmoitus, jonka käyttöön sain lähiomaisen luvan.

#### 002 Luokitellut ilmoitukset\*

Sanomalehtien palstamillimetrien mukaan hinnoitellut ja asetellut, aiheen mukaan luokitellut ilmoitukset ovat oma sukupuuttoon kuoleva tekstilajinsa. Sanomalehden palstoitus on kirjan tekstitaiton lisäksi vanhimpia ja siksi tunnistettavimpia tekstin muotoilun konventioita. Luokitellut ilmoitukset ovat kaupallisia tiedotteita, joissa sanomalehden kurinalainen typografia usein rikotaan, jotta herätettäisiin huomiota, mutta valintojen liikkumavara on pieni. Projektiin valikoitunut teksti on Helsingin Sanomien luokiteltujen ilmoituksen Koti-palstalta, jonka alla myytiin rakennustarvikkeita ja rakennus- ja korjauspalveluja vuonna 2016.

#### 003 Työpaikkailmoitus\*

Kolmas sanomalehden konventioihin liittyvä tunnistettava lajityyppi on rekrytointi-ilmoitus, joiden määrä on viime vuosina vähentynyt radikaalisti, kun työpaikoista ilmoittaminen ja työnhaku on siirtynyt verkkoon. Rekrytointi-ilmoituksilla on omat konventionsa ja typografiset vaikuttamisen keinonsa. Projektiin valikoitunut teksti on Helsingin Sanomien työpaikkailmoitus, jonka Opetus- ja kulttuuriministeriö julkaisi hakiessaan uutta johtajaa vuonna 2016.

#### 004 Tulostettu roskaposti

Sähköpostin alkuaikoina ja vielä vuosituhaten vaihteessa viestit tulostettiin

paperille ja säästettiin. Sähköistä viestintää pidettiin hetkellisenä ja katoavaisena. En tiedä ketään, joka enää tekisi niin vuonna 2018. Paperille tulostetulla sähköpostilla on kuitenkin oma leimallinen ulkoasunsa, joka on tietyllä tavalla tunnistettava. Halusin sen mukaan jo vain siitä syystä, että se oli teksteistä selvimmin sähköisen ja painetun kirjoituksen välimaastossa, jossa useimmat tekstit nykyään ja tulevaisuudessa ovat. Sähköpostin kielen kannalta on merkillepantavaa, että projektiin valikoitunut teksti on omaan sähköpostiini tullut huijausviesti, jossa minulle luvataan merkittäviä perinnön kautta saatuja rikkauksia.

#### 005 Suoramainoskirje

Suoramainoskirje alkaa internetin aikakaudella kuolla sukupuuttoon. Paperista mainospostia liikkuu yhä vähemmän ja vähemmän. Mainonta pyrkii usein uutuuteen ja käyttää siksi mitä moninaisimpia keinoja huomiota herättääkseen. Suoramainoksella on kuitenkin omat visuaaliset konventionsa, jotka halusin mielenkiinnosta tähän mukaan - jos ei muuten, niin vähintään tarkastellakseni, ovatko ne edelleen merkityksellisiä. Projektiin valikoitunut teksti on postin mukana kotiini jaettu kirje, jossa markkinoidaan naisille suunnattua ravintolisävalmistetta (ja nopean tilaajan etuna Swarowski-kristallein koristeltua kelloa).

#### 006 Virallinen kirje\*

Kirjeillä on omat vuosisatoja vanhat visuaaliset konventionsa. Vaikka posti kuljettaa paperille kirjoitettuja tai tulostettuja kirjeitä yhä vähemmän, viralliset kirjeet noudattavat yhä tarkasti standardiasetteluja. Projektiin valikoitunut teksti on Jenny ja Antti Wihurin rahaston minulle postittama kirje, jossa ilmoitetaan tätä väitöskirjaa varten myönnetystä kuuden kuukauden työskentelyapurahasta.

#### 007 Terveystieteen lomake

Lomake on helposti tunnistettava tekstilaji, johon useimmiten liittyy tekstin lisäksi myös muita graafisia elementtejä kuten viivoja tai kehyksiä. Virallisten tahojen kanssa toimiessa joutuu useimmiten tekemisiin erilaisten lomakkeiden kanssa, joiden ulkoasu vaihtelee hyvin viimeistellystä ja koneistetusta vapaamuotoisempaan. Projektiin valikoitunut teksti on Helsingin kaupungin käyttämä terveydenhoitajan lomake, jonka alakouluikäinen lapseni sai täytettyinä mukaansa koulun terveystarkastuksesta.

#### 008 Veroilmoitus\*

Veroilmoitus on lomakkeena erityisen tunnistettava tapaus, koska lähestulkoon jokainen aikuisikäinen Suomen kansalainen on sen kanssa tekemisissä vuosittain. Tämä veroilmoituslomake on vuodelta 2016. Vuonna 2018 Verohallinnon uudistus muutti veroilmoituskäytäntöä merkittävästi, ja on luultavaa, että yhä harvempi täyttää veroilmoituksen paperilla.

#### 009 Työttömyyslomake

Kansaneläkelaitoksen paperinen lomake on lomakkeena erityistapaus, koska se on vuosia ollut tuhansien suomalaisten tunnistama ja arkipäivässään jatkuvasti käyttämä. Lomakkeen levinneisyys, sosiaalinen merkitys ja sen toisteisuus olivat syitä, miksi otin sen mukaan. Projektia varten sain sen käyttöön perhepiiriini kuuluvalta henkilöltä.

#### 010 Seulontalomake\*

Vielä yksi lomake, joka on geneerisyydessään kiinnostava. Tämä teksti valikoitui projektiin myös sisältämänsä kielen takia, joka tässä asettuu kiinnos-

tavalla tavalla julkisen ja yksityisen välille. Se on 40-vuotiaille naisille, siis myös minulle vuonna 2005, seulontakutsun mukana lähetetty lomake, jossa kysytään tarkkoja tietoja kuukautiskierrosta ja vuodoista.

011 Romaanin sivu

Kirjan sivu on kenties tunnistettavin tekstillinen ilmiö, vaikkakin niin itsestäänselvä, ettemme sitä juuri ajattele. Tähän olisi voinut valita minkä tahansa satunnaisen romaanin yksittäisen sivun. Täyteen ladottu sivu vain keskeltä kirjaa olisi ollut yksi vaihtoehto. Sen sijaan halusin mukaan romaanille tyypillisen luvun aloituksen, joka on ehkä juuri fiktiolle tyypillinen - tällaisia näkee ehkä harvemmin esimerkiksi tietokirjoissa. Valikoin mukaan suomalaisen klassikon, Aleksis Kiven ”Seitsemän veljestä”. Projektiin valikoitunut esimerkki on Suomalaisen kirjallisuuden seuran julkaisema varhainen painos. Tekstin asettelu ei ehkä olekaan kaikkein perinteisin: tekstirivit on numeroitu tekstipalstan vasempaan laitaan viittaamisen helpottamiseksi, koska kyseessä on näytelmä, jota on luettu yhdessä. En pitänyt tätä huolenaiheena, vaan kiinnostavana kuriositeettina. Halusin nähdä mitä se saisi aikaan, jos mitään.

012 Sanakirjan sivu\*

Painetun sanakirjan ulkoasu on tarkoituksenmukainen, eikä useimmiten sisällä mitään turhaa. Luettelomainen kirjataitto lyhyine riveineen ja täysine palktoineen on tunnistettava. Painetut sanakirjat siirtyvät yhä nopeammin verkkoversioihin, joita on helppo hakea ja pitää ajan tasalla. Projektiin valikoitunut teksti on sivu 134 kirjahyllyssäni seisoneesta teoksesta ”Nykysuomen sivistyssanakirja. Vierasperäiset sanat” vuodelta 1994. Valittu sivu sisältää sanat ”geologinen-geokronologia”, mikä tietenkin viittaa itse projektiin: se sisältää myös sanan ”genesis”.

013 Runo

Perinteisellä runolla on oma lajityypillinen, tunnistettava tapansa asettua sivulle. Valitsin omassa mielessäni suomalaisista runoista ikonisimman, Eino Leinon ”Nocturnen”, joka on varmasti painettu kymmeniinkin kiroihin ja antologioihin. Projektiin valikoitunut teksti on kirjahyllystäni löytyneestä hyvin konventionaalisesta runokirjasta ”Runoista rakkaimmat”.

014 Raamatun sivu

Kirjan sivu on tunnettu konventio, mutta on yksi kirja, jolla on omat vahvat ja tunnistettavat konventionsa: Raamattu. Siksi otin senkin mukaan. Raamatut on lähes poikkeuksetta taitettu kahteen vierekkäiseen kapeaan tekstipalstaan, ja tekstiä leimaavat siihen kuuluvat jakeiden numerot. Konventioon kuuluvat keskitetyt pää- ja väliotsikot. Projektiin valikoitunut teksti on Raamatun ensimmäisen sivu eli ”Genesis”, maailman luominen, sellaisena kuin se on painettu rippikoulusta saamaani Raamattuun.

015 Lääkepakkauksen ohje

Nämä ovat muotoilultaan todella nimettömiä ja yksinkertaisia, mutta silti muodossa on jotain tunnistettavaa. Halusin tarkastella sitä, mikä näistä teksteistä tekee tunnistettavan. Fyysisellä koolla ja formaatilla on varmasti vaikutusta myös. Projektiin valikoitunut teksti on allergialääkkeeni pakkauksesta löytynyt ohjepaperi.

016 Käyttöohje\*

Painettujen käyttöohjeiden konventiot ovat moninaisia, ja moni saattaa

yhdistää ”käyttöohjeisuuden” näinä päivinä Ikean piirrettyihin kokoamisohjeisiin ennemmin kuin pelkkää tekstiä sisältäviin papereihin. Silti lähes kaikkien laitteiden ja koneiden mukana saa edelleen usein monikielisen, painetun ohjepaperin tai -vihkosen. Näiden konventiot eivät ehkä ole täysin yhdenmu-kaistuneita, joten halusin tällaisen esimerkin mukaan vain tutkiakseni, kuinka lajityyppisyys näyttäytyisi muiden vahvempien konventioiden seassa. Projektiin valikoitunut teksti oli mielestäni geneerisin, jonka omasta kodistani löysin: suomenkielinen sivu monikielisestä tehosekoittimen käyttöohjeesta.

017 Kauppa kuitti

Joku ei ehkä laskisi tätä tekstiksi lainkaan. Se on kuitenkin dokumentti, jolla on aivan oma ulkoasu ja tekstin asettelunsa ja siksi se on hyvin tunnistettava, kohtasi sen missä tahansa. Kuiteissa kiinnostavaa on myös se, että niiden tunnistettavuus johtuu erityisesti tähän tarkoitukseen tehtyjen laitteiden tulostusteknologiasta. Projektiin valikoitunut teksti on tavallista arkiostoksista maaliskuussa 2014 saamani kuitti.

## Alfa-sarjan kuvaus ja proseduuri

Alfa-sarjassa on kyse tekstin asettelun konventioista. Siinä löydetyt tekstidokumentit on purettu osiinsa eristämällä tekstin sisältö ja visuaalinen asettelu toisistaan. Sarjan kirjoitusmenetelmä perustuu konseptuaalisen kirjoittamisen kentällä hyvin tavanomaiseen appropriatioon—lainaamiseen, omimiseen ja uudelleen kehystämiseen. Tekstit on muotoiltu uudelleen vieraisiin asetteluihin ikään kuin edustamaan toista tekstilajia. Näin tutkin käytännössä, josko tekstin muotoilija voi ”kirjoittaa” tekstiin uuden lajin.

Alfa-sarjassa jokapäiväisestä arjesta tutut tavalliset tekstit riisutaan ja puetaan uudelleen vieraisiin vaatteisiin—yhtäkkiä arkiset lukemisen tavat läpivalaistaan. Lopullisen sarjan äärellä paljastuu, mitä katse lukee tekstistä ennen yhtäkään sanaa.

Ensimmäisessä työskentelyvaiheessa tekstidokumentteja oli kymmenen, ja niiden pohjalta syntyivät Alfa- ja Beeta-sarjat. Myöhemmin lisäsin kokoelmaan vielä 7 lisää, eli katalogissa esiintyvässä täydennetyssä Alfa-sarjassa tekstidokumentteja on 17. Koska määrä on pariton, käytin yhtä tekstiä kahteen kertaan: tarkkaavainen lukija-katsoja huomaa, että Raamatun sivu on asetettu pariaksi sekä lääkepakkauksen ohjeen että sanakirjan sivun kanssa.

-----Alfa-sarjan proseduuri-----

1. Valitse 17 (tai haluamasi määrä) löytämäsi paperille painettua tai tulos-tettua tekstiä, joissa on tunnistettava visuaalinen muotoilu. On siis syytä olettaa, että jos näytät tekstejä viereisessä pöydässä istuville ihmisille, jotka jakavat kanssasi saman kulttuurin ja ympäristön, he osaavat melko varmasti sanoa tai arvata tekstin sisällön lukematta sitä vain ulkoasun perusteella.
2. Kopioi kaikki tekstit digitaalisiksi tekstitiedostoiksi, ns. käsikirjoitusmuotoon, käyttämällä tekstinkäsittelyohjelmaa sen oletusasetuksilla.
2. Kopioi kaikki tekstit kuvatiedostoiksi skannaamalla ne. Vie ne taitto-ohjelmaan kuten InDesign. Tee taitto-ohjelmassa niiden asetteluista mahdollisimman tarkat kopiot omiin tiedostoihinsa. Tutki käytetyt kirjaintyytit mahdollisimman tarkasti. Jos käsillä ei ole täysin vastaavaa kirjaintyyppiä, käytä sitä joka on mahdollisimman lähellä. Lisää kopioihin kaikki käytetyt graafiset elementit kuten viivat ja laatikot, mutta poista mahdolliset kuvat tai merkit.
3. Sijoita kaikkien tekstidokumenttien sanat excel-taulukkoon, kukin teksti omaksi sarakkeekseen, jokainen sana omalle rivilleen. Tämä antaa tarkan käsityksen kunkin tekstin sanamäärästä ja pituudesta. Numeeriset luvut ja lyhenteet käsitetään yksittäisiksi sanoiksi.
4. Jaa kaikki tekstit pareihin niiden sanamäärien mukaan niin, että ihanteellisesti tekstiparin sanamäärä on mahdollisimman lähellä toisiaan.
5. Vaihda valittujen tekstiparien tekstisisällöt keskenään taitto-ohjelmassa. Sijoita ja asettele ”käsikirjoituksen” teksti taitto-ohjelmassa tekemäsi skannatun kuvatiedoston kopioon. Noudata alkuperäisiä tekstimääriä ja asetteluja mahdollisimman tarkasti, kuitenkin niin, että tekstin mielekkyys

säilyy. Tämä voi aiheuttaa tasapainoilua esimerkiksi visuaalisten asettelujen ja sekä virkkeiden ja/tai kappaleiden rakenteen kanssa.

6. Jos tekstejä on pariton määrä (kuten *Epägenesiksessä*), on yksinkertaisesti valittava yksi teksti, joka tulee käyttöön kaksi kertaa.

*Epägenesiksen* Alfa-sarjan keskenään vaihdetyt dokumenttiparit ovat katalogin sivuilla seuraavat:

Katalogin sivunro	”Muoto”	”Sisältö”
alfa 15 X	001 Kuolinilmoitus	& 017 Kauppa kuitti
alfa 17 X	002 Luokiteltu ilmoitus	& 010 Seulontalomake
alfa 19 X	003 Työpaikkailmoitus	& 016 Käyttöohje
alfa 21 X	004 Tulostettu sähköposti	& 009 Työttömyyslomake
alfa 23 X	005 Suoramainoskirje	& 011 Romaanin sivu
alfa 25 X	006 Virallinen kirje	& 008 Veroilmoitus
alfa 27 X	007 Lomake	& 013 Runo
alfa 29 X	008 Veroilmoitus	& 006 Virallinen kirje
alfa 31 X	009 Työttömyyslomake	& 004 Tulostettu sähköposti
alfa 33 X	010 Seulontalomake	& 002 Luokiteltu ilmoitus
alfa 35 X	011 Romaanin sivu	& 005 Suoramainoskirje
alfa 37 X	012 Sanakirjan sivu	& 014 Raamatun sivu
alfa 39 X	013 Runo	& 007 Lomake
alfa 41 X	014 Raamatun sivu	& 015 Lääkepakkauksen ohje
alfa 43 X	015 Lääkepakkauksen ohje	& 014 Raamatun sivu
alfa 43 X	016 Käyttöohje	& 003 Työpaikkailmoitus
alfa 47 X	017 Kauppa kuitti	& 001 Kuolinilmoitus

## Beeta-sarjan kuvaus ja proseduuri

Alfa-sarjan jälkeen ja sen rinnalla tavoite oli jatkaa löydettyjen tekstidokumenttien kanssa työskentelyä vapaammin. Tarkoitus oli sekoittaa tekstien sanat niin, että ne eroaisivat alkuperäisestä yhteydestään.

Tätä varten kaikki löydetyt tekstidokumentit on purettu osiinsa. Siirsin kaikki teksteissä esiintyvät sanat aakkosjärjestykseen, jolloin erilliset tekstidokumentit järjestäytyivät yhdeksi sisällöltään sattumanvaraiseksi sanaluetteloksi. Poistin lopullisesta listasta numerot, erisnimet sekä lyhenteet. Joitakin sellaisia erisnimiä, joilla oli kenties myös nimeä yleisempi merkitys, jätin lopulliselle listalle harkintani mukaan.

Alfa-sarjan ensimmäisen vaiheen jälkeen listallani oli 1105 sanaa aakkosjärjestyksessä. Beeta-sarjassa käytettävissäni oli siis ainoastaan nämä löydettyjen tekstien sanat. Jätin kuitenkin itselleni myös mahdollisuuden käyttää tekstien välimerkkejä. Tästä sanalistasta aloin eri keinoilla luoda uusia tekstejä kokeelliseksi sarjaksi, joka sai nimen Beeta ohjelmistokehityksestä tutun ensimmäisen testiversion mukaan.

Beeta-sarja käsittää kymmenen tekstiteosta, jotka syntyneestä sanakokoelmasta on louhittu esiin erilaisin rajoittein, menetelmin ja periaattein. Tavoitteeni oli työskennellä melko intuitiivisesti ja kokeilla, millä tavalla sanalistan suljetusta järjestelmästä voi louhia uusia tekstejä. Käytin sanojen uudelleenjärjestelyä erityisesti aakkostusta ja kielioppia-järjestelin sanoja esimerkiksi sanaluokan ja sijamuodon mukaan löytääkseni uusia yhdistelmiä. Jokaisen kymmenen tekstin kokoamiseen on käytetty jotakin eri menetelmää, ja ne vaihtelevat hyvin intuitiivisesta ja henkilökohtaisesta tilastolliseen ja järjestelmälliseen.

-----Beeta-sarjan proseduuri-----

1. Ota esiin excel-sanataulukko, jossa on kaikkien löydettyjen tekstien sanat. Poista taulukosta kaikki erisnimet, numerot sekä lyhenteet ja järjestä jäljelle jäävä sanaluettelo aakkosjärjestykseen. Poista aakkostetusta sanaluettelosta kaikki toistuvat sanat niin, että jokainen sana esiintyy listassa vain kerran.
2. Käytä tätä aakkostettua sanaluetteloa pohjana ja järjestä sanat uudeksi taulukoksi sanaluokan mukaan.
3. Käytä sanaluokan mukaisia listoja pohjana ja järjestä sanat sijamuodon mukaan ja verbiluettelosta erilaisia versioita persoona- ja aikamuotojen mukaan.
4. Etsi sanalistoista niistä mahdollisesti esiin nousevia rakenteita, vastaavuuksia, kuvioita, merkitseviä eroja ja toistoja.
5. Koosta alkuperäisestä listasta sanakokoelmia erilaisten potentiaaleja avaavien sääntöjen tai vastaavuuksien mukaan. Epägenesis-projektin Beeta-sarjassa nämä ovat seuraavanlaisia:

## Katalogin sivunro

## Proseduuri

- |            |   |
|------------|---|
| beeta 53 X | Kokoa yhteen tekstikatkelmia, joiden kielenkäyttö on kulttuurisesti tunnistettavaa ja tee niistä epätodennäköisiä yhdistelmiä.                  |
| beeta 55 X | Kokoa sanoja, jotka alkavat kerääntyä jonkun tunnistettavan käsitteen ympärille ("private banking").  |
| beeta 57 X | Kokoa kaikki monikon partitiivissa olevat sanat aakkosjärjestyksessä.   |
| beeta 59 X | Kokoa kaikki löydettyissä tekstidokumenteissa esiintyvät välimerkit.  |
| beeta 61 X | Kokoa sanat, joiden ainoa vokaali on u.   |
| beeta 63 X | Kokoa eri sijamuotoon taivutettuja pronomineja ja yhdistä niihin haluamasi teeman ympärille kerääntyviä epätavanomaisia ilmaisuja.              |
| beeta 65 X | Kokoa sanaluettelosta homonyymejä ja etsi niistä itsellesi merkityksellisiä yhdistelmiä.  |
| beeta 67 X | Päätä etukäteen jokin visuaalinen muoto kirjainten asettelun malliksi ja valitse sanaluettelosta yksittäinen sana tuohon muotoon aseteltavaksi. |
| beeta 69 X | Kokoa kaikki passiivin preesensissä olevat verbit ja sti-loppuiset adverbit, muodosta niistä pareja.  |
| beeta 71 X | Kokoa substantiivien monikon nominatiiveista keskinäisiä merkityksiä itsellesi ehdottava kokonaisuus.   |



## Delta-sarjan kuvaus ja proseduuri

Lopullinen putsattu sanaluettelosta sisältää 1935 sanaa, jotka on aseteltu "Epä-genesis: Katalogi X" -niteen keskiaukeamalle.

Delta-sarjaa varten tekemissäni tekstikokeissa halusin yhdistellä yksittäisten sanojen lisäksi myös virkkeitä, kappaleita ja suurempia tekstimassoja. Siksi poimin ja järjestelin aakkostetun sanalistan lisäksi myös kaikki löydetyissä teksteissä esiintyvät kokonaiset virkkeet. Käytin niitä erilaisten tekstimasojen luomiseen.

Tämä tarkoittaa, että näissä kokonaisista virkkeistä laadituissa teksteissä sanaluettelosta poistettujen numerot, erisnimet ja lyhenteet ovat mukana. Monissa Delta-sarjan teksteissä on siis käytössä kaikki löydettyjen tekstidokumenttien kielellinen materiaali, mutta täysin satunnaisessa järjestyksessä.

Järjestin virkkeet niiden sanamäärän mukaiseen järjestykseen. Tällainen lista löytyy katalogista Delta-sarjan alusta, jossa virkkeet esiintyvät lyhyimmistä pisimpään ja levittyvät kolmelle aukeamalle. Ne muodostavat levenevän suiston (delta), joka johtaa niihin laajalle haaroitteviin kokeisiin, joista Delta-sarja koostuu.

Menetelmällisesti Delta-sarja on jatkoa kokeille, joita tein jo Beeta-sarjaa varten. Delta-sarjan tekstit on koostettu Beeta-sarjaa vapaammin, mutta niistäkin moni on saanut alkunsa kieliopin säännöin järjestetyistä sanalistaista. Delta-sarjassa kiinnostukseni kohteena oli tekstien asettelu tilaan, joten lähtökohdat uusille teksteille olivat usein visuaaliset ja pyrkivät sekä toistamaan että kyseenalaistamaan tiettyjä tekstien taiton konventioita. Moniin tällaisiin teksteihin tarvitsin paljon tekstimassaa, joten käytin paljon myös kokonaisia virkkeitä.

-----Delta-sarjan proseduuri-----

1. Kopioi kaikki löydettyjen tekstidokumenttien virkkeet niiden sanamäärän mukaan lyhyimmistä pisimpään. Yksi numeraalinen luku käsitetään yhdeksi sanaksi. Lyhenne käsitetään sanaksi. Virkkeen määrittelee pisteen paikka. Jos pistettä ei ole tai kyseessä ei ole kieliopillinen virke, käytetään määrittelijänä tilallista asettelua sivulla.
2. Järjestä kunkin löydetyn tekstin sisältämät virkkeet niiden sanamäärän mukaan lyhyimmistä pidempään.
3. Etsi sanaluetteloista sekä virkelistasta niistä mahdollisesti esiin nousevia rakenteita, vastaavuuksia, kuvioita, merkitseviä eroja ja toistoja. Koosta lisäksi alkuperäisestä listasta sanakokoelmia erilaisten potentiaaleja avaavien sääntöjen tai vastaavuuksien tai intuitiivisten visuaalisten ratkaisujen mukaan. "Epägenesis"-projektin Delta-sarjassa nämä ovat seuraavanlaisia:

Katalogin sivunro	Proseduuri
delta 76-81 X	Järjestä kaikkien löydettyjen tekstien virkkeet niiden sanamäärän mukaan lyhyimmistä pisimpään yhdeksi luetteloksi.
delta 85 X	Asettele kaikkien löydettyjen tekstien virkkeet yhdelle sivulle yhteen tekstipalstaan niin, että kaikki tekstit ovat päällekkäin ja peittävät toisensa.
delta 87-107 X	Valitse kokoelmasta yksi lyhyehkö virke ja laadi siitä anagrammiruno: valittu virke on runon ensimmäinen säe ja kaikki seuraavat ovat anagrammeja tästä ensimmäisestä.
delta 111 X	Kokoa sanaluettelosta kaikki partisiippien partitiivit sekä yksikön subjektiivien partitiivit ja asettele ne keskinäisiin suhteisiin jonkun tilallisen asettelun periaatteen mukaan.
delta 113 X	Valitse virkeluettelosta kaksi virkettä tai ilmaisua, joiden välille muodostuu tarina, kun ne asetellaan tilaan.
delta 115 X	Sijoittele Raamatun sivun tekstit sanakirjan sivun muotoon.
delta 117 X	Kokoa sanaluettelosta kaikki illatiivissa olevat substantiivit ja asettele ne muotoon, joka vaikeuttaa mutta ei estä listan lukemista.
delta 119 X	Tee toisinto beeta-sarjan kehitys-konstellatiosta.
delta 121 X	Asettele esitietolomakkeen tekstit jonkun muun tekemän tunnetun kalligrammirunon muotoon.
delta 123 X	Asettele kaikkien löydettyjen tekstien virkkeet yhdelle sivulle yhteen tekstipalstaan niin, että tekstit ovat päällekkäin ja peittävät toisensa, mutta osa teksteistä jää luettaviin.
delta 125 X	Kirjoita yksivokaalinen teksti poimimalla sanat lähdetekstistä.
delta 127-138 X	Asettele kaikkien löydettyjen tekstien virkkeet yhdelle sivulle kuuteen tasattuun tekstipalstaan. Toista seuraavalla neljällä sivulla niin, että joka sivulla tekstin päälle asetetaan kopio, joka on siirretty ja venytetty niin, että teksti muuttuu viimeisillä sivuilla lukukelvottomaksi.

Gem-sarja esittää kaikkien löydettyjen dokumenttien visuaaliset asetellut alkuperäisessä muodossaan. Kaikki tekstit on kuitenkin peitetty mustilla laatikoilla. Jokaisesta tekstistä on neljä eri versiota, joissa laatikot peittävät joko sanat, virkkeet tai kappaleet.

Katalogin lopussa on vielä versiot, joihin on merkitty pelkästään eri teksteissä käytetyt gridit eli apulinjastot. Nämä paljastavat tekstien muotoilun takana vaikuttavat visuaaliset rakenteet.

Gem-sarjan ”kirjoittamisen” menetelmänä on sovellettu multimodaalisessa tutkimuksessa käytettyä Batemanin (2008) kehittämää analyysimallia ”Genre in Multimodality” (GeM). Sillä pyritään mallintamaan tekstilajeille tyypillisiä visuaalisia ryppäitä ja niillä ilmennettyjä retorisia suhteita tarkempaa analyysia varten. Gem-sarjan ”tekstit” toimivat ”Epägenesis”-kokonaisuudessa yhtenä mallina sille, kuinka visuaalisia tekstilajit ja niiden asetellun konventiot ovat.

-----Gem-sarjan proseduuri-----

1. Aseta löydetyt tekstidokumentin kuvatiedosto taitto-ohjelmaan ja tee siitä kaksi kopiota omille sivuilleen.
2. Ensimmäisellä sivulla peitä jokainen dokumentin yksittäinen sana vektorilaatikolla käyttämällä suorakulmiotyökalua. Käytä laatikoihin mustaa täyttöväriä.
3. Toisella sivulla peitä samalla tavalla jokainen yksittäinen virke tai virkkeeksi tulkittava yksikkö.
4. Kolmannella sivulla peitä samalla tavalla jokainen yksittäinen kappale tai kappaleeksi tulkittava yksikkö.



# 2 ALFA- SARJA

Luvun 2 taitto saapuu kulman takaa kuten monet Alfa-sarjan teksteistä: sen muoto on kokonaan lainattu. Sivun koko, marginaalit, kirjaintyyppit ja asetelut ovat lainassa teoksesta *Looking Closer 5* (Bierut ym. 2006), joka sisältää kriittistä angloamerikkalaista keskustelua typografian perinteistä ja ominaisuuksista eri ajoilta. Kirjan taitto mukaillee akateemisia konventioita. Leipäteksti on Bembo 11 pt ja riviväli 14 pt. Väliotsikoita on korostettu kapiteelein. Bembo on yksi monista renessanssin ajoilta peräisin olevista antiikvoista, joita piirrettiin ja valettiin uudelleen käyttöön 1920-luvulla.

Itse olen kuitenkin lisännyt tämän luvun keitokseen erilajiset alaviitteet (Prestige Elite Bold 7/9) sekä kuvatekstit (Prestige Elite Bold Slanted).

Tekstien kuvat ja lajit

# (PERI- SKOOPIN LÄPI)

Alussa on sanat. Ennen kuin *Epägenesis* muodostuu *Epägenesikseksi*, olen koonnut projektiani varten aluksi kymmenen paperilla esiintyvää tekstidokumenttia. Kokeellisen kirjoittamisen projektissani kutsun näitä löydetyiksi teksteiksi, mikä tarkoittaa, etten ole kirjoittanut niitä itse. Näiden dokumenttien kanssa aion työskennellä saadakseni selviteltyä asioita, joita tekstin muotoilusta tiedän. Teen jonkinlaisen siirtymän muotoilun eristetyistä kulttuurista katsomaan arkisia ja tavallisia tekstidokumentteja, jotka eivät vaikuta muotoilun tuotteilta. Niiden lukeminen on arkista ja automaattista, niiden kirjaimet lähes läpinäkyviä.

Alfa-sarja on *Epägenesiksen* alku, sen eleistä ensimmäinen. Se on ele, jolla käännän katseen kieleen. Alfa-sarjassa lavastan itselleni sekä lukijalleni tilanteen, jossa tarkailla tekstiä kuin periskoopilla, kulman takaa: en tee tavanomaista graafista suunnitelua, vaan toivon, että asettamani esteet saavat sekä minut että lukijan katsomaan sekä lukemaan toisin kuin aiemmin. Itselleni asetan eräänlaisen esteen lainaamalla keinoja kokeellisen kirjoittamisen menetelmistä. Lukijakin joutuu lopulta kiertämään kulman takaa päästäkseen tekstin luo.

*Alfa* on kreikkalaisen kirjaimiston ensimmäinen kirjain, ja kuten monet kreikkalaiset käsitteet, se on saanut laajemman kulttuurisen merkityksen. Siksi alfalla viitataan usein johonkin ensimmäiseen ja merkityksellisimpään. Se on tullut merkitsemään myös hallitsevaa ja dominoivaa. Toisaalta sille on vakiintunut merkitys ohjelmistokehityksessä, jossa on jo pitkään käytetty kreikkalaisen kirjaimiston alfaa ja beetaa merkitsemään ohjelmiston elinkaaren ensimmäisiä askeleita testauksissa. Silloin Alfa-versio on merkittävä, mutta vielä hyvin keskeneräinen.

Näiden merkitysten välinen jännite tulee kuvaamaan Alfa-sarjaa hyvin: se on alku jollekin, vielä hyvin keskeneräinen—mutta asetettu yhtä kaikki alttiiksi. Se on *Epägenesis*-kokonaisuuden keskeinen liikkeellepanija, joka tulee omalla tavallaan hallitsemaan myös kaikkia sitä seuraavia sarjoja.

Katalogissa esiintyvä Alfa-sarja käsittää kaikki kokoelmani 17 löydettyä tekstidokumenttia. Näiden dokumenttien varaan rakentuu koko *Epägenesis*-projekti. Löydetyistä dokumenteista on kerrottu tarkemmin johdannon liitteessä sivuilla 63–76. Ne ovat

kuolinilmoitus,  
tulostettu sähköposti,  
suoramainoskirje,  
lomake,  
työttömyyslomake,  
romaanin sivu,  
runo,  
raamatun sivu,  
lääkepakkauksen ohje  
kauppakuitti  
luokiteltu ilmoitus,  
työpaikkailmoitus,  
virallinen kirje,  
veroilmoitus,

seulontalomake,  
sanakirjan sivu ja  
käyttöohje.

Näitä erilaisia dokumentteja yhdistää se, etteivät ne ulospäin näytä kovin erityisiltä. Päinvastoin, ne ovat arkisen tavallisia, sellaisia tekstejä joita jokainen ”meistä” (sanotaanko vaikka suomalaisessa yhteiskunnassa ja suomenkielisessä 2000-luvun kulttuurissa melko vaivattomasti toimivasta) kohtaa arkisessa elämässään tuon tuosta sen kummemmin hätkähdyttävä. Näiden tekstien tehtävä onkin kaikkea muuta kuin hätkähdyttää. Graafisena suunnittelijana olen tietysti kiinnostunut erityisesti niiden typografisesta muotoilusta, mutta senkään ei ole tarkoitus hätkähdyttää. Päinvastoin, näiden dokumenttien muotoilun on tarkoitus olla mahdollisimman huomaamatonta—kuin läpinäkyvää.

Näiden tekstien muotoilun huomaamattomuus liittyy niiden toiminnallisuuteen. Niiden on täytettävä arkinen funktionsa mahdollisimman sujuvasti, siinä kaikki. Tähän liittyy kuitenkin paradoksi, sillä tämän läpinäkyvyytensä saavuttaakseen tekstin tulee olla muotoiltu mahdollisimman merkitsevästi: niin, että se on mahdollista tunnistaa lähes automaattisesti, intuitiivisesti, vailla tietoista ajatusta.

Tämä eräänlainen automaatio on myös se periaate, jonka avulla olen valinnut projektini kokoelmaan pääsevät dokumentit. Oletan niiden olevan esimerkkejä teksteistä, jotka toimivat tunnistamalla, kuvan tapaan. Tietääksemme mihin nämä tekstit liittyvät ja miten niitä käytetään meidän ei tarvitse lukea niistä yhtäkään sanaa. Tämä on ainakin oletukseni, jota tahdon konseptuaalisilla menetelmilläni ja diffraktiivisella luennallani pyrkiä ymmärtämään paremmin.

Tässä luvussa kerron ensin siitä proseduurista, jonka avulla rakennan Alfa-sarjan tekstit. Ajattelen eräiden semioottisten käsitteiden, kuten *allografin*, sekä multimodaalisen tutkimuksen kanssa. Luen sekä kirjoittamisen prosessiani että siinä syntyneitä tekstejä allografin ja tekstilajin käsitteiden läpi. Tavoitteeni on sekä asettaa näytteille omaa tietoa ja taitamistani että taivutella sitä uusiin suuntiin. Omasta taitamisestani käsin ilmenee käsitys tekstistä visuaalisina järjestyksinä, joilla on aina kuvan kaltaisia ominaisuuksia. Toisaalta typografiselle taitamiselle on vieraampaa käsitellä tekstejä lajeina, joten otan vastaan kielitieteen ja multimodaalisen tutkimuksen käsityksiä lajien ominaisuuksista ymmärtääkseni paremmin, kuinka tekstien muotoilu on yhteydessä ympäristöönsä.

#### TEKSTI VAILLA MUOTOA JA ALLOGRAFIN VÄISTÄMÄTTÖMYYS

*Epägenesiksen* Alfa-sarjassa tehtäväni on saada loihdittua esiin se automaatio ja tunnistettava konventio, joka keräämiini tekstidokumentteihin on lomittunut. Arkipäiväistyneiden ja tunnistettavien tekstien kohdalla tämä ei ole aivan helppoa. Siksi avuksi on otettava jonkinlainen väistöliike, jokin kulma, jonka takaa pääsisin katsomaan eri paikasta, kuin piilosta käsin. Konseptuaaliselle taiteelle tyypillinen omimisen [appropriation] periaate on tähän kuin omiaan: jospa en muotoilisi tai kirjoitaisi yhtään mitään. Jospa käyttäisin vain sitä materiaalia, kieltä, muotoa ja ainetta, joka on jo kätten ulottuvilla.

Toisin sanoen, en loisi itse mitään, vaan rakentaisin koneen, joka kirjoittaisi ja muotoilisi nämä tekstit uudelleen.

Tämä kone on yksinkertainen: päätän käyttää tekstejä sellaisinaan ja vain sekoittaa niiden konventiot keskenään. Tämä Alfa-sarjassa tapahtuva tekstuaalinen leikki rinnastuu kokeelliseen ja konseptuaaliseen kirjoittamiseen. Kokeellisen kirjallisuuden kentällä on runsaasti esimerkkejä suoraan lainatun tekstin omimisesta, kollaasista ja siteeraamisesta, joissa kaikissa koetellaan tietysti myös plagioinnin rajoja. Esimerkiksi Caroline Bergvallin teos *Via (48 Dante Variations)* (2003) on yksinkertaisesti kokoelma eri aikoina tehtyjä englanninnoksia samasta Danten tekstikatkelmasta. Nämä 48 eri käännöstä muodostavat keskenään sorisevan kollaasin, teeman variaatioineen. Rinnakkaiset tekstiversiot herättävät ajattelemaan teoksen alkuperän ja käännösten merkitystä.

Kenneth Goldsmith taas uudelleenkirjoitti yhden kokonaisen *New York Times* -lehden numeron ja julkaisi koko tekstin omissa nimissään kirjan muodossa otsikolla *Day* (2003). Suomessa Leevi Lehto peilasi tätä tempua seuraavana vuonna teoksellaan *Päivä* (2004), joka koostuu STT:n koko uutistarjonnasta 20. elokuuta 2003. Lehto organisoii uutiset aakkosjärjestykseen lauseen ensimmäisen sanan mukaan, minkä voi nähdä valintojen minimoimisena.

Alfa-sarjassa tekemäni kirjoittamisen eleet voi ajatella tämänkaltaisena *epäluovana* tai *luovuudettomana* [uncreative] kirjoittamisena (Goldsmith 2011). Se ehdottaa, ettei kirjoittamisessa ole kyse myyttisestä luovasta nerosta, jonka työ kumpuaa alkuperäisestä ideasta ja/tai kädenjäljestä.<sup>1</sup> Marjorie Perloff (2010) kutsuu konseptualistisia tekstejä *epäalkuperäisiksi* [unoriginal], mikä ennakoikin jo hieman sitä, minkä kanssa päädyn nopeasti tekemisiin.

Aluksi käsissäni on siis kymmenen löydettyä tekstidokumenttia. Seuraavaksi tehtäväni on yksinkertaisesti vaihtaa jokaisen dokumentin ”muoto” ja ”sisältö” systemaattisesti keskenään. Tätä varten jaan dokumentit pareihin. Päätän työskennellä mahdollisimman mekaanisesti, antaa työkalujen tehdä tehtävänsä. Pysyttelen itse kulman takana tarkkailemassa, mitä tekstit tekevät keskenään, mitä niihin voisi kirjoittaa toisistaan.

Aloitin siis ”muodon” ja ”sisällön” kahtiajaosta, jolla graafiset suunnittelijat—ja hyvin monet muutkin—erittelevät arjessa kohtaamiaan esityksiä, olivatpa ne tekstiä tai kuvaa. Minulla on käsissäni kymmenen paperille painettua tai tulostettua tekstiä, ja lähdän oletuksesta, että kaikissa dokumenteissa on nämä toisistaan erilliset kaksi ominaisuutta. Tätä oletusta Alfa-sarjan on tarkoitus myös koetella. Käytännössä yritän ensin erottaa teksteistä sen, mitä voi pitää niiden semanttisena mielenä, ”sisältönä” ja sen, mitä voi pitää niiden visuaalisena, materiaalisena ”muotona”. Sitten vaihdan niiden paikkaa.

<sup>1</sup> Tämä tietenkin kytkee konseptuaalisen kirjoittamisen koko käsitetaiteen historiaan, jossa taideteoksen tekijän ja itse teoksen arvoa on määritelty uudelleen jo sadan vuoden ajan. Sama uudelleenmäärittely toistuu konseptualistisissa teksteissä esimerkiksi siten, että lainattujen tekstien kohdalla ajattelijuus [thinkership] ja sitä tekevä ”ajattelijakunta” (Rantama 2018) tulevat tärkeämmiksi kuin lukijuus [readership] tai ”lukijakunta”. Tekstin liikkeelle panemat ajatukset ja kysymykset nousevat siis olennaisemmaksi kuin teoksen alkuperä: sen tekijät tai teos itse. (Fitterman ja Place 2011.)

Mitä sitten on tehtävä, että ”muoto” ja ”sisältö” saadaan eristettyä toisistaan? Ajatus niiden vaihtamisesta keskenään vaikuttaa aluksi yksinkertaiselta, mutta aiheuttaa-kin käytännössä päänvaivaa. Jotta voisin vaihtaa tekstien sisällöt ja ulkoasut keskenään, nämä jokaisen dokumentin kaksi ominaisuutta pitäisi saada irrotettua toisistaan: sisältö pitäisi saada tyhjäksi muodosta ja muoto tyhjäksi sisällöstä. Dokumentit ovat paperiarkkeja, joiden avulla en tietenkään pysty tätä tekemään: muodot ja sisällöt vaikuttavat istuvan pysyvästi paikallaan paperin pinnassa. Onneksi tekstien digitaalinen muokkaus on mahdollista. Minun on siis aloitettava tekemällä kaikista teksteistä mahdollisimman tarkat digitaaliset kopiot. ”Sisältö” vaikuttaa yksinkertaiselta kopioida. Teen niin kuin Goldsmith ja Lehto, ja niin kuin niin monet kirjurit, sihteerit ja puhtaaksikirjoittajat kautta aikojen: kirjoitan vain tekstin uudelleen.

Saadakseni dokumenteista irti niiden ”sisällön” kopioin jokaisen dokumentin tekstit mahdollisimman tarkasti. Toisin sanoen näppäilen kunkin dokumentin sisältämät tekstit uudelleen word-dokumenteiksi ikään kuin käsikirjoitusmuotoon: kirjaimet, sanat, lauseet, virkkeet, kappaleet sellaisina kuin ne dokumentissa esiintyvät.

Kun olen saanut kaikki tekstit kopioitua, lopputuloksena tekstit muistuttavat kaikki toisiaan: niillä on nyt sama käsikirjoitusmuoto. Mutta olenko saanut muodon niistä irti? On selvää, etten todellakaan. ”Muotoilematonta” tekstiä en saanut aikaan. Kopiointiprosessissani tekstit ovat ainoastaan saaneet toisen muodon—muutama esimerkki on tämän sivun kääntöpuolella.

Tekstejä kopioidessani toimin kuin vanhan ajan kirjurit, jotka ennen kirjapainotaitoa kopioivat kirjoja käsin yksi kerrallaan. Katson alkuperäistä tekstiä, painan mieleeni muuttaman sanan, ja näppäilen ne word-dokumenttiini. Kenties tämä hetki, jolloin tekstin sanat ovat muistissani, on ainoa hetki, jolloin niillä ei ole muotoa (Drucker 2002, 174). En voi mitenkään tallettaa kaikkia tekstejä mieleeni, joten nämä word-dokumentit toimikoot ”käsikirjoituksina”, säilytyspaikkoina, jossa tekstit ”sisällöt” saavat levätä hetken, ennen kuin annan niille uuden, toisesta dokumentista lainatun ”muodon”.

Kirjoittamani tekstikopiot muistuttavat toisiaan paljon enemmän kuin alkuperäiset dokumentit (kuvat 3 ja 4). Jotkut ovat muuttuneet alkuperäisestä muodostaan enemmän, jotkut vähemmän. Huomioin, että romaanin sivu *Seitsemästä veljeksestä* ei juuri muuttanut muotoaan, kun taas lomake tai kauppakuitti ovat nyt lähes tunnistamattomia. Wordin oletusasetusten määräämä muoto on jokaista alkuperäistä tekstiä lineaarisempi. Merkitsen muistiin huomion, että *lineaarinen* vaikuttaa nyt *vähemmän muotoillulta*.

Ulkoasujen tai ”muotojen” eristäminen alkuperäisistä teksteistä tuntuu huomattavasti ”sisällön” kopiointia mutkikkaammalta ja työläämmältä, mutta lähdän ratkomaan ongelmaa käytännöllisesti. Nekin on siis ensin saatava digitaaliseen muotoon. Käytännössä tarvitsen siis taas jokaisesta paperisesta dokumentista digitaalisen kopion. Tällä kertaa kopioin siis muotoa, en sisältöä. Vaikuttaa melko mahdottomalta, sillä jos ei olisi sisältöä, ei kai olisi muotoakaan? Turvaudun siihen menetelmään, jolla kokonaisia dokumentteja yleensäkin kopioidaan: skannaan jokaisen dokumentin saadakseni siitä kuvatiedoston. Niiden avulla voin manipuloida tekstejä kuvankäsittely- ja taitto-ohjelmissa.

Kela  
 Ilmoitus työttömyysajasta  
 Kansaneläkelaitos  
 TT2  
 Tunnus 5001634  
 00006 Vastauslähteys  
 Voitte tehdä työttömyysajan ilmoituksen myös verkossa [www.kela.fi/asiointi](http://www.kela.fi/asiointi)  
 Postittakaa aikaisintaan 29.07.2013  
 Antakaa ilmoitus ajalta 01.07.2013-28.07.2013  
 Olen ollut työtön koko yllä mainitun ajan. Alla olevaa ruudukkoa ei tarvitse täyttää.  
 Olen ollut koulutuksessa tai opiskellut koko yllä mainitun ajan. Alla olevaa ruudukkoa ei tarvitse täyttää.  
 Muissa tilanteissa täyttäkää alla oleva ruudukko siinä olevan esimerkin mukaisesti jokaiselta päivältä, myös lauantailta ja sunnuntailta. Ilmoittakaa myös, jos olette ollut työssä tai sairaana.  
 Ilmoittakaa, jos osallistutte TE-toimistaon kanssa sovittuun toimintaan, esim. työvoimakoulutus, työkokeilu, kuntouttava työtoiminta tai jos olette ollut poissa sovitusta toiminnasta. Koulutuksesta tai opiskelusta poissaoloa ei tarvitse ilmoittaa. Ilmoittakaa myös, jos poissaolo johtuu omasta sairaudestanne tai alle 10-vuotiaan lapsen sairaudesta. Jos sairaudestanne johtuva poissaolo kestää yli 3 peräkkäistä osallistumispäivää, toimittakaa lääkärin tai terveydenhoitajan todistus.  
 Ilmoittakaa, montako tuntia päivässä olette ollut työssä tai kuntouttavassa työtoiminnassa.  
 Pvm Selitys t min Pvm selitys t min Pvm selitys t min  
 työtön  
 poissa  
 työtoiminn.  
 työssä  
 poissa/sairaus  
 työtön  
 työtön

Kuva 3. Kelan työttömyyslomake "käsikirjoitusmuodossa"  
 (osa Alfa-sarjan prosessia)

Ensimmäinen Mooseksen kirja  
 Genesis  
 I Luku  
 Maailman luominen.  
 Alussa loi Jumala taivaan ja maan. Ja maa oli autio ja tyhjä, ja pimeys oli syvyyden päällä, ja Jumalan henki liikkui vetten päällä. Ja Jumala sanoi: »Tulkoon valkeus». Ja valkeus tuli. Ja Jumala näki, että valkeus oli hyvä; ja Jumala erotti valkeuden pimeydestä. Ja Jumala kutsui valkeuden päiväksi, ja pimeyden hän kutsui yöksi. Ja tuli ehtoo, ja tuli aamu, ensimmäinen päivä. Ja Jumala sanoi: »Tulkoon taivaanvahuus vetten välille erottamaan vedet vesistä». Ja Jumala teki taivaanvahuuden ja erotti vedet, jotka olivat taivaanvahuuden alla, vesistä, jotka olivat taivaanvahuuden päällä; ja tapahtui niin. Ja Jumala kutsui vahuuden taivaaksi. Ja tuli ehtoo, ja tuli aamu, toinen päivä. Ja Jumala sanoi: »Kokoontukoot vedet, jotka ovat taivaan alla, yhteen paikkaan, niin että kuiva tulee näkyviin». Ja tapahtui niin. Ja Jumala kutsui kuivan maaksi, ja paikan, mihin vedet olivat kokoontuneet, hän kutsui mereksi. Ja Jumala näki, että se oli hyvä. Ja Jumala sanoi: »Kasvakoon maa vihantaa, ruohoja, jotka tekevät siementä, ja hedelmäpuita, jotka lajiensa mukaan kantavat maan päällä hedelmää, jossa niiden siemen on». Ja tapahtui niin; maa tuotti vihantaa, ruohoja, jotka tekivät siementä lajiensa mukaan, ja puita, jotka lajiensa mukaan kantoivat hedelmää, jossa niiden siemen oli. Ja Jumala näki, että se oli hyvä. Ja tuli ehtoo, ja tuli aamu, kolmas päivä. Ja Jumala sanoi: »Tulkoot valot taivaanvahuuteen erottamaan päivää yöstä, ja olkoot ne merkkeinä osoittamassa aikoja, päiviä ja vuosia, ja olkoot valoina taivaanvahuudella paistamassa maan päälle. Ja tapahtui niin: Jumala teki kaksi suurta valoa, suuremman valon hallitsemaan päivää ja pienemmän valon hallitsemaan yötä, sekä tähdet. Ja Jumala pani ne taivaanvahuuteen, paistamaan maan päälle ja hallitsemaan päivää ja yötä ja erottamaan valon pimeästä. Ja Jumala näki, että se oli hyvä. Ja tuli ehtoo, ja tuli aamu, neljäs päivä. Ja Jumala sanoi: »Viliskööt vedet eläviä olentoja, ja lentäköön linnut maan päällä, taivaanvahuuden alla». Ja Jumala loi suuret merieläimet ja kaikkinaiset liikkuvat, vesissä vilisevät elävät olennot, kunkin lajinsa mukaan, ja kaikkinaiset siivelläät linnut, kunkin lajinsa mukaan. Ja Jumala näki, että se oli hyvä. Ja Jumala siunasi ne sanoen: »Olkaa hedelmälliset ja lisääntykää ja täyttäkää meren vedet, ja linnut lisääntykööt maan päällä». Ja tuli ehtoo, ja tuli aamu, viides päivä. Ja Jumala sanoi: »Tuottakoon maa elävät olennot, kunkin lajinsa mukaan, karjaeläimet ja matelijat ja metsäeläimet, kunkin lajinsa mukaan». Ja tapahtui niin: Jumala teki metsäeläimet, kunkin lajinsa mukaan, ja karjaeläimet, kunkin lajinsa mukaan, ja kaikki maan matelijat, kunkin lajinsa mukaan. Ja Jumala näki, että se oli hyvä.

Kuva 4. Raamatun sivu "käsikirjoitusmuodossa"  
 (osa Alfa-sarjan prosessia)

Jo tässä prosessissa ja sen erittelyssä (niin itselleni kuin muillekin) joudun monien hankalien kysymysten äärelle. Jos ajattelen, että on erikseen ”muotoiltua” tekstiä, silloin jossain lienee myös tekstiä jota *ei ole muotoiltu?* Minkälainen olisi tämä ”muotoilematon” teksti? Onko se tosiaan Word-dokumentti? Onko yksi teksti enemmän muotoiltu kuin toinen? Miksi tekstiä ylipäänsä täytyy muotoilla? Mitä tässä tapahtuu todella?

Tekstin muotoilulla ei aina ja kaikissa huoneissa ole nähty erityistä arvoa. Jo pelkkää kirjoitusta ylipäätään on ollut melko tavallista pitää kielen kannalta merkityksettömänä. Ihmiskielen problematiikkaa on pyöritelty ja analysoitu vuosisatojen ajan, mutta vain murto-osa akateemisesta keskustelusta on koskenut kirjoitettua kieltä, saati sen muotoilu- ja sitä, josko noilla muotoiluilla voisi olla jokin erityinen asema siellä missä kirjoitetaan ja luetaan. Kenties vaikutusvaltaisimpia kielifilosofisia teorioita, joka yllytti ajattelemaan toisin, on Jacques Derridan (1967/1997) ”grammatologia”, ehdotus kirjoituksen tieteksi. *Epägenesiksen* kannalta Derridan kehittämissä on merkillepantavaa erityisesti se aiemman kielitieteen ja semiotiikan kritiikki, josta hän lähtee liikkeelle. Kielitieteilijät kun puolestaan lähtivät liikkeelle siitä oletuksesta, että kieli on yhtä kuin *puhe*, ja strukturalistisen kielitieteen vaikutusvaltainen isähahmo Ferdinand de Saussure ”piti kirjoitusta sekä hyödyttömänä että vaarallisena kielen ulkopuolisena representaationa (Derrida 1972/1988, 32)”.

Keskustelussaan Julia Kristevan kanssa Derrida luetlee tällaisen potpurin sivunumerontarkkoja sitaatteja Saussuren (1967) klassikkoteoksesta *Cours de linguistique générale*:

”kirjoitus on kielen sisäiselle järjestelmälle vierasta” (s. 44), ”kirjoitus peittää näkymän kieleen: se ei pue kieltä vaan verhoaa sen valejukuun” (s. 51), side kirjoituksen ja kielen välillä on ”teennäinen” ja ”pinnallinen”, on ”kummallista” että kirjoitus, jonka ei pitäisi olla kuin ”kuva”, ”anastaa pääroolin” ja että ”luonnollinen suhde käännetään” (s. 47). Kirjoitus on ”ansa”, sen toiminta ”vääristelevää” ja ”tyrannisoivaa”, sen seuraukset luonnottomuuksia, ”epämuodostumaopin tapauksia”, jotka ”lingvistiikan pitäisi panna tarkkailun alaisiksi omaan osastoonsa” (s. 54) jne. (Derrida 1972/1988, 33, suom. Outi Pasanen.)

Nämä sitaatit provosoivat tietenkin herkullisesti sitä muotoilijaa, joka olen. Jacques Derrida kaataa Saussuren väitteitä ja oletamia teorioillaan puheiden ja jälkien ketjuuntumisesta eli *différance*sta, merkitystä tuottavasta erojen leikistä.<sup>2</sup> Minulla taas on käsissäni valitsemani kolmiulotteiset kappaleet kirjoitusta, nämä arkiset tekstidokumenttini. Jään pohtimaan, kuinka puhdistaisin niiden kielen projektiani varten mahdollisimman perinpohjaisesti kirjoituksen ”epämuodostumilta” sekä muodon tyrannialta. Tehtäväni on siis jatkaa Derridan aloittamaa väitteiden ja oletamien kaatamista käyttämällä omaa tietoaani ja taitamistani, tavoittelemalla *tietämis-näyttämistä* (s. 34).

<sup>2</sup> Kielitieteen ja semiotiikan vaikutuksista graafiseen suunnitteluun ja typografiaan kirjoitettiin jonkin verran 1990-luvulla. Johanna Drucker (1994, 9-27) laati tarkasti argumentoidun arvion Saussuren teoriasta suhteessa typografiaan–niin sen ansioista kuin sen melko perinpohjaisesta riittämättömydestäkin. Ellen Lupton ja Abbot Miller (Lupton ja Miller 1996b) taas hahmottelivat graafista suunnittelua suhteessa Derridan dekonstruktionistiseen ajatteluun.

Kopioin alkuperäistekstini mahdollisimman uskollisesti omiin tekstitiedostoihinsa Wordin oletusasetuksilla ja kuvittelen, että tekemällä mahdollisimman vähän muutoksia tekstiin saan sen palautumaan ”alkuperäiseen” muotoonsa. Graafisena suunnittelijana olen tottunut siihen, että viestinnällisissä toimeksiannoissa, kuten kirjoissa tai muissa julkaisuissa, minulle toimitetaan tekstidokumenttina raakateksti, ”käsikirjoitus”. Tehtäväni on sitten muotoilla se haluttua tarkoitusta varten. Mutta *Epägenesiksen* löydetty dokumentit ovatkin luonnonvaraisempi kokoelma tekstien moninaisuutta, joka taipuu ”käsikirjoituksen” käsitteeseen huonosti. Mikä on lomakkeen, raamatun, kuitin, kuolinilmoituksen alkuperäinen muoto? Eihän niillä ole nimettyä tekijääkään?

Taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa, jossa analysoidaan tekstiesineitä ja etenkin *teoksia*, tunnutaan pitävän jokseenkin selvänä, että jokaisella tekstillä on kirjoittaja. Lähes yhtä selvää on, että tämä kirjoittaja on ihmissubjekti. Suunnittelija pitää yhtä lailla selvänä, että kulloinkin muotoiltava teksti tulee suoraan tai välikäsien kautta siltä, joka on sen kirjoittanut. Tekstissä ajatellaan olevan puhuja, tekstillä on kirjoittaja, tekstillä on tekijä, tekstillä on sisällöntuottaja. Minulla on käsissäni kuitenkin monta dokumenttia, joilla ei ole niihin nimettyä tekijää kuin kirjallista arvoakaan: kuitti, ilmoitus, käyttöohje.

Tekstien kopiointi näillä tekemälläni kahdella eri tavalla, kahdesta eri kulmasta, saa minut pohtimaan alkuperää ja kopioinnin elettä juuri kirjoitetun kielen kontekstissa. Mitä tapahtuu, kun kopioin tekstit ja ne muuttavat muotoaan? Kuka nämä tekstit on kirjoittanut? Mitä niiden kopiointi tarkoittaa? Kysymys ”kuka” viittaa tietenkin kuuluisaan romanttisiperäiseen myyttiin taiteilijanerosta ja hänen työnsä arvosta. Koska taiteet eivät ole voineet jättäytyä omistajuuden ja pääoman monien markkinoiden ulkopuolelle, taiteen ja kirjallisuuden teosten alkuperä on ollut huolenaihe jo pitkään.

Yhtä tahkoa monitahoisesta kopioinnin kysymyksestä on pyritty valaisemaan *autografin* ja *allografin* käsitteillä, joita Nelson Goodman (1968, 113) käytti eritellessään erilaisten taideteosten aitoutta ja alkuperäisyyttä. Goodmanin mukaan autografinen taide, kuten maalaus, on syntynyt suoraan tekijänsä käsissä, ja se on mahdollista kopioida tai väärentää. Esimerkiksi musiikki taas on allografinen taide: samaa sävellystä voidaan toistaa lukemattomia kertoja ilman että kyseessä on kopio tai väärennös.

Kielellä itsellään, ainakin niin kauan kuin sen merkit, välit ja välimerkit pysyvät paikoillaan, on myös allografinen olemus. Goodman on toisaalla määritellyt kirjallisen teoksen identiteetin ”kirjainten, tyhjien välien ja välimerkkien sallituiksi yhdistelmiksi”<sup>3</sup> (Mikkonen 2004). Tämän määritelmän mukaan Eino Leinon *Nocturne*-runo on siis *Nocturne* niin kauan kuin sen kirjaimia, tyhjiä välejä ja välimerkkejä ei muuteta. Se ei muutu eri runoksi, vaikka sitä julkaistaan eri kirjaintyypeillä, eri kokoisena ja erilaisille papereille painettuna tai erikokoisilta ruuduilta luettavaksi. Siten siitä ei myöskään voi tehdä väärennöstä. Kun kopioin *Seitsemän veljeksien* ensimmäisen sivun word-dokumenttiin, se ei muutu toiseksi teokseksi tai minun teokseksi.

Allografin ominaisuuksia valaisee myös Markku Eskelisen (2018, 39) kyberteksti-teoriasta ammentava erittely *tekstonisiin* ominaisuuksiin (”eli merkkeihin ja merkki-

<sup>3</sup> Tämä käsitys on kyseenalaistettu useasti liian teoreettisena ja epäkäytännöllisenä, sillä se kyseenalaistaisi mm. kirjallisten teosten käännösten olemuksen: katso esimerkiksi Mikkonen 2004.



jonoihin sellaisena kuin ne ovat tekstissä”) ja *skriptonisiin* ominaisuuksiin (”eli merkkeihin ja merkkijonoihin sellaisena kuin ne esitetään lukijalle tai käyttäjälle”).<sup>4</sup>

Taidehistorioitsija James Elkinsin (1999) määritelmän mukaan allografi sijoittuu kielen ja kuvan väliin. Hänen mukaansa ”allografi on universaalinen: ilman sitä ei ole kirjoitusta, eikä siksi ole olemassa puhdasta kirjoitusta”. Kirjoitusmerkin mitkä tahansa variaatiot, kuten kalligrafia, typografia, layout ja graffiti ovat allografin muotoja. (Elkins 1999, 90.) Tekstin muotoilussa eli kaikenlaisissa typografisissa käytännöissä valitaan variantti kullekin merkille sillä pinnalla, jolle tekstin on määrä asettua. Nyt käsitan, ettei mitään kirjoitusta ole ilman tätä allografista ominaisuutta. Kopioidessani Alfa-sarjan tekstejä olen koko ajan tekemässä *allografisia* tai *skriptonisia* valintoja—tai annan *epävalinat* (s. 31) Wordin oletusasetusten tehtäväksi.

Sattumoisin allografisia tekoja on hahmotettu juuri käsitetaiteessa, johon perustuvat myös Alfa-sarjassa käyttämäni kopioinnin ja omimisen menetelmät. Erityisesti Fluxus-ryhmän työskentelyä 1960-luvulla on kuvattu allografiseksi (Harren 2016). Allografin käsite tuli taiteen kentälle selittämään hetkeä, jolloin alkuperäinen tekijä ja teos eivät olleet enää taiteen keskiössä, teos saattoi olla monistettu tai lavastettu (kuten Fluxus-ryhmän esineet, taiteilijakirjat ja tapahtumascoret), eikä teoksen estetiikka enää noudatellut tekijänsä makua ja auktoriteettia vaan oli monin elein siirretty niistä sivuun. Siinä missä taiteen kentällä teoksen alkuperä on edelleen jännitteinen kysymys, muotoilijan työlle allografisuus vaikuttaa hyvin tunnistettavalta analogialta: typografinen teksti on aina siirtynyt pois kirjoittajansa kädenjäljestä, ja sen määrä on toisintua ja levittyä vailla tekstin muotoilijan signeerausta. (Mt., 50–51.) Näitä toisintamisen ja tekijyyden kysymyksiä käsitellen hieman tarkemmin Beeta-sarjaa koskevassa luvussa 2.

Erityisesti satoja vuosia painamista hallinneessa kohopainossa typografian allografinen työskentely vaikuttaa hyvin konkreettiselta, käsinkosketeltavalta. Kohopainon ladontaprosessissa kukin kirjain on metallinkappale. Latoja poimii kunkin kirjaimen ”variantin” yksitellen kastilaatikosta. Jotta sanat saadaan painettua paperille, ne täytyy siis ensin koostaa metalliin valetuista kirjaimista. Nämä yksiköt, ovat aina olemassa jo ennen niitä sanoja, joita ne vielä tulevat koostamaan. Walter Ong (1982, 118) väittääkin, että kirjapaino teki sanoista esineitä. Mutta digitaalisissakin prosesseissa varianttien poimiminen vaikuttaa melko yksituumaiselta: kirjaimen koon tai kirjaintyyppin valinta pudotusvalikoista tietokoneen näytöllä vaikuttaa yhtä lailla siltä, kuin nuo valinnat olisivat jo olemassa. Merkkijono pysyy muuttumattomana, ja se muotoilija joka olen, tekee vain valintoja yksittäisten merkkien varianttien joukosta, jotka odottavat valmiina ”laatikoissaan”.

Alkaa olla selvää, etten saa aikaan tekstiä, jolla ei olisi muotoa. Mutta joko tekstoniseen ja skriptoniseen ehdottaa yhä, että kopioidessanikin sisältö ja muoto pysyvät siististi omissa kategorioissaan. Kirjoitetut ajatukset vain virtaavat merkkijonoina käsieni läpi, niinkö? Tekstin alkuperän, sen ”synnyn” tai ”syntyasun” jäljittäminen ei ole yksinkertaista, mutta pelkkä yritysikin paljastaa vähitellen, kuinka tiukoille solmuille kieli, kuva ja kirjoitus ovat ihmismielessä kietoutuneet. Kirjoituksessa kieli muuttuu tekstiksi,

<sup>4</sup> Vielä erään määritelmän (Van Leeuwen 2005, 29) mukaan painetussa tekstissä on ”sanakuva”, merkkijonolla rakennettu sanan ilmaiseva ajatus, sekä ”typografinen kuva”, jota kuvataan ”holistiseksi visuaaliseksi vaikutelmaksi”.

jota ei tietenkään ole olemassa abstraktiona, vaan se vaatii aina välittäjäineen toimiakseen maailmassa. Se muotoilija, joka olen, on työssään nähnyt ja kokenut, että tekstillä on aina muoto. Olen koskenut kieleen, joten käsitykset kirjoituksesta ”epämuodostumina” tai ”luonnottomuuksina” eivät vastaa minun kokemustani maailmasta.

Merkittävin huomio, jonka nämä ajatukset saavat aikaan, on tämä: jos tekstissä toimivat variantit koskevat kirjaimia, välimerkkejä ja tyhjiä välejä, näyttää siltä, että näistä tyhjiillä väleillä on kaikkein selvin vaikutus teksteihin. Sen näkee jo kopioimistani käsikirjoituksista, joista yhdet eroavat alkuperäisestä dokumentista enemmän kuin toiset. Vaikuttaa siltä, etteivät kirjainten, välimerkkien ja tyhjien välien variantit ole samanarvoisia: pystyn kyllä valitsemaan kullekin kirjaimelle ja välimerkille ikään kuin olemassaolevan variantin, mutta sama logiikka ei vaikuta pätevän tyhjiin väleihin. Olen kenties kielen- ja tekstintutkijoita konkreettisemmin tietoinen siitä, että tekstiin limittyvällä tyhjällä tilalla on kieleen suurempi vaikutus kuin usein luullaan. Siirryn proseduurissani seuraavaan vaiheeseen, jotta se muotoilija, joka olen, saisi näytettyä sen minkä tietää.

#### TEKSTIEN TULEHTUMINEN

Nyt minulla on kopio jokaisen dokumenttini ”sisällöstä” (ns. käsikirjoitustiedosto) ja jokaisen ”muodosta” (skannattu kuvatiedosto) ja yksinkertaisen suunnitelmani mukaisesti siirryn vaihtamaan niitä keskenään. Käytännöllisintä on jakaa tekstit vastapareihin niiden sisältämän sanamäärän mukaan. Siksi seuraavaksi on tärkeää tietää, minkä verran sanoja mikäkin teksti sisältää. Sanamäärien arvioiminen silmämääräisesti on vaikeaa, koska teksteissä on käytetty niin erilaisia asetteluja, eivätkä tekstien ulkoasut eivät ole tässä mielessä helposti vertailukelpoisia. Tässäkin korostuu se, kuinka tekstin lineaarisuus vaikuttaa tekstien lukemiseen ja katsomiseen.

Selvittääkseni sanamäärät nopeasti ja tarkasti siirrän kunkin sisältämät sanat Excel-taulukkoon. Yhden dokumentin sisältämät sanat muodostavat taulukossa yhden sarakkeen (seuraavan sivun kuva 5). Kiinnostavaa kyllä, täällä tekstit saivat jälleen yhden uuden ”muotoilemattoman” muodon: nyt kirjaimien ja sanojen varianteja säätelevät Excelin oletusarvot ja taulukkoon pakottaminen. Sanojen listaus ei ole aivan ongelmatonta, sillä huomaa, ettei ”sana” ole aivan selvärajainen käsite. On esimerkiksi pohdittava ja päätettävä erikseen, onko lyhenteet tarkoitus käsitellä omina sanoinaan, ja kuinka numerot ja erityisesti numeroyhdistelmät—kuten päivämäärät tai osoitteet—tulee ymmärtää tässä itse luomassani systeemissä. Käytännön syistä päädyn käsittelemään kaikkia tällaisia yhdistelmiä yksittäisinä sanoina.

Kun olen ”purkanut” kaikki tekstit omiksi sanasarakkeikseen, näen jo sarakkeiden pituudesta, mitkä tekstit sisältävät suunnilleen saman verran sanoja, ja mitkä taas eroavat toisistaan merkittävästi. Tämän vertailun perusteella tehtäväni on valita teksteille parit ja sekoittaa keskenään alkuperäisten dokumenttien tekstit sekä niiden asettelut.

Helpointa on valita pareiksi sellaiset tekstit, joiden sanamäärä on lähellä toisiaan: kaksi lyhyintä tekstiä ovat kuolinilmoitus ja kauppakuitti. Vastaavasti kaksi pisinä tekstiä ovat Raamatun sivu sekä lääkepakkausten ohje. Vaikka tarkoitus on toimia

Kuva 5. Alfa-sarjaa varten listatut dokumenttien sanamäärät Excel-taulukossa

mahdollisimman automaattisesti ja systemaattisesti, tulen tahtomattanikin miettineeksi myös sitä, minkälaisia merkityksiä ja mielikuvia tietyt sanasisällöt tuottaisivat tiettyjen tekstin asettelujen kanssa: minkälaiseen visuaaliseen muotoon kukin teksti lopulta kotiutuu tekojeni seurauksena, ja kuinka se sen vuoksi kenties tulee luetuksi. Tämä ominaisuus on kuin sisäänrakennettu siihen muotoilijaan, joka olen. Koetan silti sitoutua valitsemaani ”konemaisuuteen” niin hyvin kuin pystyn. Kannan vaihdettavien dokumenttiparien semanttisista ominaisuuksista jonkin verran huolta, mutta lopputulos saa olla sattumanvarainen.

Lopulliset dokumenttiparit ovat:

001 Kuolinilmoitus	&	017 Kauppakuitti
002 Luokiteltu ilmoitus	&	010 Seulontalomake
003 Työpaikkailmoitus	&	016 Käyttöohje
004 Tulostettu sähköposti	&	009 Työttömyyslomake
005 Suoramainoskirje	&	011 Romaanin sivu
007 Lomake	&	013 Runo
008 Veroilmoitus	&	006 Virallinen kirje
012 Sanakirjan sivu	&	014 Raamatun sivu
014 Raamatun sivu	&	015 Lääkepakkauksen ohje

Lopultakin teen sen, mitä alun perinkin olen ryhtynyt tekemään: vaihdan dokumenttien ”muodot” ja ”sisällöt” keskenään. Käytännössä toimin niin, että käytän alkuperäisestä dokumentista skannattua kuvatiedostoa pohjana ja asettelen Wordiin kopioidusta ”kä-sikirjoituksesta” uudet tekstit kukin tällaisen kuvatiedoston päälle, jotta saan kopioitua tekstin muotoilut mahdollisimman tarkasti.

Autenttisuuden vaikutelman vaaliminen tulee minulle hyvin tärkeäksi. Tulen tietoiseksi siitä, kuinka pienistä yksityiskohdista näiden arkisten tekstien vaikutelmat ovat kiinni. Sekä kirjainmuotojen että tilallisten asettelujen on oltava täsmälleen oikeat, että vaikutelma on mahdollisimman tarkasti alkuperäinen. Ensimmäinen tehtäväni on tunnistaa käytetyt kirjaintyypit ja löytää käyttöni ne tai mahdollisimman hyvin vastaavat. Valtaosaan dokumenteista löydänkin oikean kirjaintyyppin saatavillani olevista fonttiko-koelmista. Muutamissa tapauksissa joutuisin kuitenkin maksamaan kalliit lisenssimaksut saadakseni juuri oikean tyyppin käyttöön, ja silloin harkitsen tarkoin, mikä jo valmiiksi saatavillani oleva kirjaintyyppi vastaisi alkuperäistä vaikutelmaa mahdollisimman tarkasti.

Alkuperäisen asun vaalimiseksi kannan myös tarkasti huolta siitä, että kustakin dokumentista löytyvän jokaisen tekstielementin tulee korvaamaan uusi vastaava. Esimerkiksi kirjeen tai veroilmoituksen tunnistettavuus on kiinni paperin tiettyihin kohtiin sijoittuvista teksteistä. Mutta entä kun vaihdan nämä keskenään? Korvaisinko yksinkertaisesti sanan sanalla, vai huolehtisinko ennemmin siitä, että sanojen semanttinen sisältö ja niiden sisällöllinen suhde toisiinsa säilyisi mahdollisimman ymmärrettävänä? Nämä saattavat tietenkin olla ristiriidassa keskenään. Jos sanamäärä tai lauseiden rakenne on merkittävästi erilainen, joudun pohtimaan, kuinka tarkasti noudatan alkuperäisiä muotoiluja tekstin asettelussa. Alkuperäinen ajatukseni oli vaihtaa tekstit mahdollisimman systemaattisesti miettimättä sanojen sisältöä. Käytännön työskentelyssä alkaa vaikuttaa siltä, että tuon ajatuksen noudattaminen olisi mahdotonta.

Samankaltaiset kysymykset tulevat esiin lähes kaikissa dokumenttipareissa. Tavoitteeni oli toimia kuin kone ja antaa tekstien kirjoittaa itse itsensä ilman että puuttuisin niiden kirjoittamiseen tai muotoiluun lainkaan. On yhä selvempää, että suunnittelemani systemaattisuus ei olekaan mahdollista, koska ei ole olemassa yksiselitteistä ja yhtä ainoaa lukutapaa, -suuntaa ja -järjestystä, jolla tekstien sanat korvaisivat toinen toisensa. Vaikka yritän ainoastaan kopioida tekstien sisältöä sekä muotoa mahdollisimman tarkasti ja

kirjaimellisesti, silti valintoja on aina tehtävä. Tämä saa minut näkemään tarkemmin, kuinka alkuperän ja muotoilun kysymykset nousevat pintaan tahtomattainkin, myös silloin, kuin yritän toimia tekijänä mahdollisimman vähän—kun yritän ainoastaan kopioida.

Tulen hyvin tietoiseksi siitä, kuinka paljon valintoja on tehtävä, että tekstit voidaan korvata toisillaan, että joku toinen saattaisi tehdä nämä niin sanotut kopiot aivan eri tavalla kuin minä. Tämä asettaa ”luovuudettoman” kirjoituksen uuteen valoon tavalla, jota myös käsitteen nimeäjä Kenneth Goldsmith (2011, 118–119) kuvaa avatessaan *Day*-teoksensa kirjoitusprosessia. Goldsmith antoi itselleen tehtäväksi kopioida *New York Times* -sanomalehden toimituksellisen sisällön lisäksi aivan kaiken tekstin, joka lehdestä löytyi: jutut, mainokset, kuvatekstit, jopa valokuvista löytyvät tekstit. Se, minkä kopiointi ja uudelleenkirjoitus vaikutti aluksi varsin suoraviivaiselta ja mekaaniselta työltä, osoittautuikin päinvastaiseksi: on jatkuvasti tehtävä valintoja sen suhteen, missä järjestyksessä ja miten tekstit kopioidaan. Seuratako mahdollisimman tarkasti lukutapaa vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas? Se on yllättävän vaikeaa, kun sivulla on niin paljon erityyppisiä tekstejä ja asetteluja. Käyttääkö jonkinlaista sisällöllistä hierarkiaa: ensin toimituksellinen aineisto, sitten mainokset? Sekään ei vastaisi sitä tapaa, jolla lukija (sitä kummemmin ajattelematta) neuvottelee tekstin ja lehden kanssa.

Alkaa vaikuttaa siltä, että tekstit laajana ja moninaisena joukkiona ovat paljon vähemmän lineaarisia kuin ne, joita varten kieli- ja kirjallisuustieteiden käsitteet ja mallit on luotu.

Tämä tulee näkyväksi siinä, että Alfa-sarjaa varten sijoittamieni tekstien vaihdokset, niiden lopputuloksena syntyneet tekstit, muodostavat kuin jonkinlaisen vaihtoehtoisen todellisuuden. Esimerkiksi yhdeksi dokumenttipariksi valikoituu lomake 007 ja runo 013. Vaihdan keskenään näiden kahden dokumentin muodot. Lomake, jonka lapseni on saanut koulun terveystarkastuksesta mukaansa, saa siis parikseen runoilija Eino Leinon tunnetun runon *Nocturne* (1903) sellaisena, kuin se on painettu kirjahyllystäni löytyneeseen runokokoelmaan *Runoista rakkaimmat* (Mäkelä 1992). Lopputuloksena on kaksi ”uutta” tekstiä: ensiksikin lomake, jonka tekstit on tehnyt Eino Leino (kuva 6 viereisellä sivulla), ja toiseksi runo, jonka tekstit on tehnyt Helsingin kaupunki (kuva 7 seuraavalla aukeamalla).

Erityisesti uuden lomakkeen rakentaminen herättää minussa ristiriitaisia ajatuksia. Kun asettelen Leinon säkeitä lomakkeen laatikoihin, on vaikea kuvailla sitä vaikutusta, joka uudella muotoilulla rivi riviltä on. Lomakkeen viileä byrokratia ja suomalaista kesäyötä kuvaileva kansallisromanttinen runo ovat niin vahvasti eri elämismaailmoista, että lopputuloksessa on hankaava kontrasti. Yhtäältä lomakemuodon ankaruus pehmentyy joksikin lempeämmäksi, jopa itseironiseksi, ja toisaalta kesäheinän leppeyttä huokuva runo lukittuu lomakkeessa kylmiin kahleisiin. Lopputulos jää häilymään näiden välille.

*Nocturne*-tekstissä kohtaavat byrokratian arkisuus ja kansallisrunoilijan tekstin (oletettu) yleveys, romantiikkakin. Poetiikka pitää byrokratiaa pilkkanaan lomakkeeseen sopimattomalla, häpeämättömän romanttisella ilmaisulla. On kuin rikkaruohot valtaisivat järjestelmän asettelemat kehykset ja rehottaisivat ne uuvuksiin pelkästään tekstille antamani muodon perusteella. Uusi lomake on mahdollista lukea kuvauksena siitä, kuinka ”arki

**Nocturne**  
Ruislinnun laulu korvissani  
Tähkäpäiden päällä täysi kuu

**KESÄ-YÖN ON ONNI OMANANI,  
KASKISAVUUN LAAKSOT VERHOUU  
en mä iloitse, en sure, huokaa**

Mutta metsän tummuus		Mulle	Tuokaa
PUUNTO PILVEN	Johon päivä hukkuu	Siinto vaaran tuulisen, mi nukkuu	
	Tuoksut vanamon		
JA VARJOT VEEN	<input type="checkbox"/> Niistä sydämeni laulun teen.		
	<input type="checkbox"/> Miksi metsän tummuus	Sävelehen	
	Kosk' on mustaa murhe ylpeäin.		
MIKSI JUOVA PÄIVÄN	Laskenehen	Koska monta nuorta unta näin	

**Miksi etäisien vuorten siinto? Koska sinne oli silmän kiinto:**  
Miksi vanamoiden valjut lemüt: koska päättäneet on päivän kemut  
Mutta miksi varjot virran veen: kosk' on mieli mulla siimekseen  
Sulle laulan, neiti kesäheinä: sydämeni suuri hiljaisuus  
Uskontoni: soipa säveleinä  
Tammenlehvä-seppel vehryt, uus

Eino Leino

En mä enää aja virvatulta, onpa kädessäni onnen kulta; pienentyy mun ympär' elon piiri; aika seisoo, nukkuu tuuliviiri; edessäni hämäräinen tie tuntemattomahan tupa vie.

Kuva 6. Alfa-sarjan koe: Eino Leinon runo *Nocturne* vaihdettuna Helsingin kaupungin kouluterveydenhoidon lomakkeen muotoon

Seuraava aukeama:

Kuva 7. Alfa-sarjan koe: Helsingin kaupungin kouluterveydenhoidon lomake vaihdettuna Eino Leinon runon *Nocturne* muotoon

protestoi” tai ”muodoton roiskuu reunojen yli” (Lefebvre 1977/2002, 64). Tässä tekstissä tunnistettava lomakemainen, epälineaarinen, konventionaalisen romanttiselle runolle vieras muoto on pääosassa: ilman sitä näitä luentoja ei olisi saatu aikaan.

Tämä uusi teksti pettää näkijänsä odotukset. Se, mitä katsoja lähestyy lomakeena, osoittautuu joksikin aivan muuksi. Kun tekstiä katsotaan tällaisen kulman takaa, odotusten horisontti keikahtaa kunnolla nurin. Uuden *Nocturnen* lajityyppinen ulkoasu on nyt kaikkea muuta kuin läpinäkyvä: se pakottaa itsensä katsojan silmille. Kuinka tämä on mahdollista? Saako lukijan edes pettää tällä tavalla? Olen pyrkinyt ainoastaan kopiomaan, mutta silti päätyneet kirjoittamaan jotakin uudestaan. Jos en olekaan kirjoittanut, vähintäänkin jotain on kirjoitettu näihin teksteihin, joiden tunnistettavuuteen ei enää voikaan luottaa.

Kenties näissä teksteissä ei olekaan kysymys alkuperäisen version kopiosta tai väärennöksestä, vaan jostain monimutkaisemmasta. Aiemmillä sivuilla aloin kuvailla, kuinka James Elkins pohtii kirjoituksen allografista ominaisuutta. Elkins (1999, 98) turvautuu lopulta biologisiin analogioihin. Hän kirjoittaa: ”jos kuvat ja kirjoitus ovat kaksi eri organismia, allografi ei ehkä olekaan risteytys tai hybridi—se saattaa olla loinen”. Kirjoitus, olipa se kalligrafista tai typografista, ”tulehduttaa” tekstin: ”tulehduksen aiheuttaa jokin joka tulee kehon ulkopuolelta, mutta se iskee aina sisältäpäin, ja nuo kaksi mahdollisuutta muistuttavat kalligrafian, typografian ja taiton strategioita” (mt.).

Alfa-sarjassa tekemistäni vaihdoksista päätteen, että nämä tekstit ”tulehduttaa” niiden epäkonventionaalisuus. Kaikkein vakavimmin tulehduttaa kuitenkin kaikki se, mikä poikkeaa siitä kirjoituksen lineaarisuudesta, joka länsimaiseen kulttuuriin on kirjoitettu. Jos edistän hetken aikaa Elkinsin analogiaa, ”ulkopuolelta” tekstin sisällön tulehduttavat (skriptoniset) typografiset kirjainmuodot. ”Sisäpuolelta” sen taas tukahduttavat erityisesti (tekstonista) merkkijonoa rikkovat tyhjät välit ja tilat. Tulehduksen seurauksena teksti saattaa jopa muuttua tunnistamattomaksi. Kun teksti irtoaa lineaarisesta muodostaan, se alkaa muistuttaa enemmän *kuva*a.

Yksi Alfa-sarjan aiheuttamista kysymyksistä on, onko ”muotoilematon” teksti sellainen, jota ei tunnusteta ennen lukemista, vai sellainen, joka päinvastoin asettuu mahdollisimman huomaamattomasti tunnistettuun lajiin kuuluvaksi.<sup>5</sup> Mitä tekstin lukemisen ja tulkinnan mahdollisuuksista paljastuu, kun katse todella tarkennetaan tekstin visuaalisiin ominaisuuksiin – joita ilman kirjoitettua kieleen ei ole pääsyä? Tekstin muotoilijan(kaan) asemasta vastaukset eivät ole yksiselitteisiä, mutta tehtäväni on seuraavaksi selvittää sitä, mihin tekstien tunnistaminen visuaalisesti perustuu.

<sup>5</sup> Tekstiä konventionaaliseksi muotoillessaan muotoilija saattaa kokea, ettei muotoile lainkaan, hän ikään kuin jättää työnsä tekemättä: jos ja kun teksti muotoillaan konventionaaliseksi, se edustaa lajia, joka on aina *epävalinta* [nonchoice] (Gitelman 2014, 40-41).

## Helsingin kaupunki

Terveyskeskus. Koulu- ja opiskelu-terveydenhuolto. Palaute huoltajille terveystarkastuksesta. Lääkärin tarkastus, terveydenhoitajan tarkastus. Oppilaan nimi. Luokka. Päivämäärä. Kasvu ja kehitys. Pituus, cm. Paino, kg. Muut havainnot ja arviot. Jatkosuunnitelma. Ei erityistä seurattavaa. Seurantakäynti. Syy.

Seuraava terveystarkastus luokalla. Yhteystiedot. Terveydenhoitajan nimi ja puhelinnumero. Lääkäri. Lisätietoja lapsen, nuoren ja perheen hyvinvoinnista: Helsingin terveyskeskus. [www.hel.fi/hki](http://www.hel.fi/hki), [terke/fi](http://www.hel.fi/terke/fi). Itsehoito. Mannerheimin lastensuojeluliitto, [www.mll.fi](http://www.mll.fi). Päihdelinkki: [www.paihdelinkki.fi](http://www.paihdelinkki.fi). Sydänliitto: [www.sydanliitto.fi](http://www.sydanliitto.fi).

Neuvokas perhe. Terveiden ja hyvinvoinnin laitos. [www.thl.fi](http://www.thl.fi). Väestöliitto: [www.vaestoliitto.fi](http://www.vaestoliitto.fi). Huomioitavaa: Kun nuori ikänsä ja kehitystasonsa puolesta kykenee itse päättämään hoidostaan, hänellä on alaikäisyydestään huolimatta oikeus kieltää terveystietojensa antaminen vanhemmilleen. Laki Potilaiden asemasta ja oikeuksista 9§.

TEKOUL-25.DOC

30.05.2012

## KIELEN KATSOMINEN ”KULMAN TAKAA”

Miksi Alfa-sarjan tekstit pettävät lukijansa odotukset? Miksi tekstit tunnustetaan niitä lukematta? Tunnustetaanko kaikki tekstit? Miksi näissä teksteissä muoto tuntuu häiritsevän ja hallitsevan sisältöä? Niissä paljastuu, että mitä tahansa tekstiä pääsee ”lukemaan” vasta kun sen on ”nähty”, ja näiden oletettujen vaihdosten varrella tapahtuu jonkinlainen nyrjähdys. Törmään jälleen sisällön ja muodon kahtiajakoon: ”muoto” hakee katsetta pariinsa, mutta ”sisällön” semantiikka nykäisee jotakin eri suuntaan, viistoon vähintään.

Sisällön ja muodon kahtiajako muistuttaa tekstin ja kuvan kahtiajakoa. Se muotoilija, joka olen, hahmottaa kuitenkin asian niin, että tekstiä paitsi luetaan, myös katsotaan hyvin samalla tavoin kuin kuvaa. Toisin sanoen: tekstiä katsotaan ennen kuin sitä luetaan. Myös: tekstiä luetaan ja katsotaan samaan aikaan. Vielä kerran: lukeminen on aina myös kielen katsomista. Jos lukeminen on kielen katsomista, mitä kirjoittaminen on silloin? Mitä aiheuttamani sattuman kautta on kirjoittanut näihin teksteihin?

Haen ajatuksilleni tarkempaa muotoa Alfa-sarjan muodoista. Kun katson teemmäni uutta *Nocturnea* (kuva 6, sivu 93), kohtaan ja tunnistan lomakkeen ennen kuin luen. Irralliset tekstinkappaleet ovat viivojen ja laatikoiden saartamat. Viivat ja laatikot saavat minut vaivatta tunnistamaan tekstin juuri lomakkeeksi. Ehkä ajattelen tekstin kuvallisuutta näiden graafisten linjojen kautta. Mutta onko se kuva? Ehkä on hyödyllistä ensin eritellä visuaalisuus kuvallisuudesta, kuten esimerkiksi Janne Seppänen (2001, 37) tekee: ”kaikki kuvallisuus on visuaalista, mutta kaikki visuaalinen ei ole kuvallista”. Seppänen käsittelee ennemminkin *visuaalisia järjestyksiä*, joihin liittyy odotuksia, normeja, tunteita, ja ne kiteytyvät osaksi ihmisten välistä vuorovaikutusta” (mt.). Näiden kaikkien äärellä tunnenkin häilyväni, kun katson ja luen uutta lomake-*Nocturnea*. Tuntemissamme kategorioissa lomake ei ole kuva, mutta se on visuaaliselta järjestykseltään jotakin, jonka kohdatessani lihakset jännittyvät. Valmistaudun kohtaamaan instituution: lomake viestii byrokratiasta, joka vaatii reaktiotani. Mutta kun luen eteenpäin, tämä lomake ei vaadikaan mitään. Se on läsnä, antaakin oleskella ja lipua varjoisissa vesissään.

Katson seuraavaksi lomake-*Nocturnen* vastaparia (kuva 7, sivu 95). Siinä alkuperäisen lomakkeen sanat on aseteltu runokirjan ulkoasuun. Myös tämän uuden ”runon” olemus hahmottuu ensin tunnustettavan kuvan kaltaisesti siitä huolimatta, että se koostuu vain kirjaimista. Toisin kuin lomakkeessa, katsetta ohjaavia graafisia viivoja ei nyt ole. Tämä on tunnustettava runo eikä esitä lainkaan lomaketta, vaikka sisältääkin kaikki lomakkeen sanat. Mistä tunnistan sen runoksi, mikä siinä on runon visuaalista järjestystä? Sivun yläreunassa on kursivoitu otsikko. Kaikki tekstipalstan rivit on tasattu vasempaan reunaan, ne ovat lyhyitä ja erimittaisia. Sivulle jää tuhlailevan paljon tyhjää tilaa. Nämä merkit viittaavat runouteen. Ne eivät viittaa lineaariseen proosaan eivätkä byrokratian dokumentteihin, joissa kaikissa tilankäyttö on tehokasta ja taloudellista. Vielä: sivun alanurkassa on sivunumero. Se viittaa monisivuiseen julkaisuun, ei irtopaperiin. Tekstien asetelut toimivat tunnustamisen vihjeinä paitsi tekstin lajiin, myös sen alustaan, historiaan, prosessiin.

Lukijana teen nämä huomiot silmänräpäyksessä ennen kuin luen ainoatakaan sanaa. Teksti toimii kuvana, joka antaa ilmi jotakin kirjoitetun kielen semanttisesta viestistä tai tarkoituksesta. Jos lukijana odotan, että tämä teksti on runo, alan lukea myös tätä tekstiä runona. Kun sitten luen runoa, mieleni alkaa runouttaa sitä, hakeutua näiden termien ja lyhenteiden taakse ja ympärille, kietoa niitä laajempiin yhteyksiin, ympäröidä niitä kysymyksillä.

Englanninprofessori Stanley Fish (1980) kertoo, kuinka hän erään luentonsa päätteeksi jätti pyyhkimättä liitutaululle tunnin aikana listaamansa nimiluettelon. Kun seuraavan luennon osallistujat saapuivat luokkahuoneeseen, Fish kertoikin heille, että liitutaululla on katkelma uskonnollista runoutta, joka heidän tulisi tulkita. Kirjallisuudenopiskelijat tekivät työtä käskettyä. He etsivät mitä syvällisempiä tulkintoja nimistä ja rivien väleistä: ”heti kun opiskelijat tulivat tietoisiksi siitä, että heidän näkemänsä oli runoutta, he alkoivat katsoa runouttanäkevin silmin, eli silmin jotka näkivät kaiken suhteessa sellaisiin ominaisuuksiin, joita he tiesivät runoudella olevan”. (Mt., 326.) Fishin argumentti on, että tekstit tehdään, niitä ei vain löydetä (liitutaululta tai mistään muualtakaan): niitä ovat tekemässä tulkinnalliset yhteisöt ja strategiat (mt., 331).

Vaihdettuani tekstien sisällön olen saanut esiin jotakin siitä, millaisia vaikutuksia tekstien muotoiluilla on silloinkin, kun emme sitä huomaa. Alfa-sarjan tekstien parissa tulen uudelleen tietoiseksi sen merkityksellisyydestä, mitä muotoja tekstiä katsoessa kohdataan, ja missä huoneissa niitä katsotaan. Vaikka tekstiä ei lähestyisikään kokonaan tuntemattoman kulman takaa, jostain kulmasta sitä kuitenkin aina katsotaan. Jos väitän, että teksti on aina myös kuva, mihin tällainen väite voisi perustua? Ja jos tekstit ”tehdään”, kuten Fishistä kertovilla riveillä yllä esitetään, kuinka nämä tekstin ”kuvat” silloin tehdään? Joudun liikuskelemaan lähempänä joitakin tiettyjä tekstiin ja kuvaan liittyviä käsityksiä, jotta saisin tarkemmin paikannettua, minkä uuden näkymän tämä ajatus voisi avata.

Ensin ajattelen *kieltä*. Kieli on kaikkein arkisin ihmiskommunikaation väline, mutta samalla kaikkeus, josta on mahdollista tehdä lukemattomia malleja, teorioita ja käsitteitä. Niiden yhteinen heikkous on, että ne tehdään kaikki itsensä kielen avulla. Lingvistiikka on hahmottanut kielen abstrakteina järjestelminä, kirjallisuus ilmaisun ja narratiivin välineenä, semiotiikka merkityksenannon systeeminä, ja sosiosemiotikka sekä multimodaalinen tutkimus sosiaalisina käytäntöinä, puhumisen tapahtumina, joihin sekoittuu useimmiten muitakin moodeja. Filosofia taas on pohtinut näiden kaikkien välisiä eroja.

Kulttuurintutkimus on katsonut kieltä kenties laajimmasta perpektiivistä, ja kulttuurintutkija Mikko Lehtonen (2000, 28–72) esittääkin kunnianhimoisen listan sen moninaisista olomuodoista: kieli on esimerkiksi käytännöllistä tietoisuutta, kanssakäymistä, valikointia, erojen tekemistä, uuden tuottamista, representoimista, identiteettien tuottamista sekä vallan tyyssija ja väline. Lista on uuvuttava ja kaikkiallinen, epävakaa. Sen epävakaudessa tunnistan jotain tuttua: tunnen luissani, että tekstien kautta ja tekstejä käyttävänä ja muotoilevana olen tahtomattanikin osallisena näihin kaikkiin. Niin tietoni kuin käytäntönikään eivät siis missään nimessä seiso tukevalla kamaralla, vaan tauotta värisevillä mannerlaatoilla. On kuitenkin pideltävä mielessä, että käsillä oleva tutkielmani ei koske kieltä yleensä, vaan tarkemmin kirjoitettua kieltä, *tekstiä*. Sitä lähellä pysyttelen.

Sitten ajattelen *kuvaa*. Visuaalisen esittämisen olemusta on pohdittu erityisesti taidehistorian, estetiikan ja kuvan tutkimuksen teorioissa. Niissä ”kuvaa” edusti aina taidemaalaus, myöhemmin myös valokuva, aina 1900-luvun loppupuolelle saakka<sup>6</sup>. Maalauksen asema on historiallisesti ymmärrettävä, sillä jonkin esimerkin kauttahan katsomista ja esittämistä on ajateltava: olisihan huomattavasti mutkikkaampaa ajatella jonkinlaista alkukuvaa, joka olisi syntynyt ilman ihmisen vaikutusta. Välitöntä näköhavaintoa on mahdotonta vangita. Maalaus tai valokuva on siis jonkinlainen kuvan perusasetus siellä, missä esittämisen ontologiaa ylipäättään on pohdittu. Ne ovat kuvia, jotka asettuvat erilleen visuaalisen kokemuksemme yleisestä, umpimähkäisestä kokonaisuudesta—aina valmiiksi rajattuja, rajoitettuja ja kehystettyjä<sup>7</sup> (Scobie 1997, 3–4). Lisäksi ne on eristetty enemmän tai vähemmän turvallisesti taideinstituution sisään.

Useimmat visuaalista esittämistä koskevat teoriat ja pohdinnat ovat mitä tarpeellisempia myös graafisille suunnittelijoille, mutta taiteen teosten kautta saavutetun ymmärryksen soveltaminen graafiseen suunnitteluun vaatii vimmattua soveltamista. Sille muotoilijalle, joka olen niin kielen, tekstin kuin kuvankin ajattelemisen puhtaana ominaislaatuna on mahdotonta. Sekä kielen arkikäytössä että tutkijoiden tarkasti rajatuilla reviiireillä unohtuu, että kirjoitettu kieli on fyysisessä maailmassa esiintyvä graafinen muoto, siis aina väistämättä visuaalisen ja verbaalisen ”saumaton yhdistelmä” (Mitchell 1994, 94–95).

Akateeminen tutkimus on siiloutunut niin, että kuva ja teksti on pitkään ollut tapana erotella perinpohjaisesti.<sup>8</sup> Kuvan ja tekstin erottelut saattavat jopa näyttäytyä voimasuhteina—ratkaisemattomana kysymyksenä siitä, kummalla niistä on enemmän valtaa. Kielen ja kuvan kietoutuminen vaikeasti määriteltäville solmuille on seurausta

6 James Elkinsin (1999) mukaan taidehistoria on lyönyt laimin valtavaa määrää erilaisten kuvien lajeja ja historioita. Aina 1900-luvun modernismin kulta-ajoista lähtien kuvataiteen pitäminen ”puhtaana” kuvana on vaikuttanut monista kuvan ja visuaalisen kulttuurin teoreetikoista ongelmalliselta (erityisesti Mitchell 1994; 2005b ja 2005a). Oman aikamme visuaalisen esittämisen ymmärtäminen edellyttää näköalaa, joka kantaa kuvataiteen reviiiriä edemmäs: Kun kuvan käsite irrotetaan puhtaan taiteen tai puhtaan havainnon piiristä, ilmaisutapojen väliset erottelut ylipäänsä alkavat vaikuttaa ihmisten välisen kommunikaation kannalta keinotekoisilta. Nämä erottelut pohjautuvat osin 1900-luvun alkupuolella hahmoteltuihin modernistisiin utopioihin, joissa kaikille ilmaisutavoille pyrittiin löytämään mahdollisimman puhdas muoto. (Mitchell 1994, 94–95.) Johanna Drucker (1994, 218–238) tekee selkeäsanaisen tiivistelmän siitä, kunka modernistisen taiteen kriitikot onnistuivat sulkemaan typografian ”sotkuisen, rajoja hämärtävän” praktiikan ulos niin visuaalisten taiteiden kuin kirjallisuuden ja runoudenkin reviiireiltä.

7 Kehyksestä myös Stewart 1979, Derrida 1978/1987.

8 Käsitteet kielen ja tekstin lineaarisuudesta kulkevat länsimaissa historiallisesti rinnakkain kirjapainoteknologian ja kirjojen yleistymisen kanssa. Näillä vuosisatoja ylläpidetyillä käytännöillä on väistämättä ollut vaikutus myös kuvaa ja tekstiä koskevan tiedon tuotantoon. Perinteisissä painotekniikoissa teksti ja kuvat oli painettava eri tekniikoilla aina 1900-luvulle asti. Siksi ne päättyivät kirjoissa myös eri sivuille. Näin kuva ja teksti joutuivat sekä visuaalisesti että teknologisesti eri tilaan. (Bolter 2001, 48.) Digitaaliset ympäristöt eivät ole poistaneet teknologian vaikutusta kuvan ja tekstin erotteluun, vaan se saattaa edelleen olla yhtä binäärinen: sellaisissa tapauksissa, jossa tekstillä on enemmän kuvan kuin kirjoituksen ominaisuuksia, ei ole aivan yksiselitteistä, tallennetaanko ne tietokantoihin ”tekstinä” vai ”kuvina”, ja mitä silloin itse asiassa tallentuu (Drucker 2002).

siitäkin oudosta asetelmasta, että voimme keskustella keskenämme kummasta tahansa, mutta ainoastaan kielen avulla. Kuvaa koskeva ajatustenvaihto luo kuvaan väistämättä aina valmiiksi jonkinlaisen kielellisen rajauksen: kuvan on muututtava puheeksi. Siksi kuvasta voi puhua ikuisesti saavuttamatta koskaan päätepistettä. Kuvan kaikki osat on mahdollista tunnistaa silmänräpäyksessä, kun taas kieli ja teksti ovat lineaarisia, niiden taitokset avautuvat ajallaan. Siksi joidenkin selitysten mukaan vain kieli voi määrittää jotakin tarkasti, täsmällisesti ja loogisesti, kun kuva taas on runsas ja häilyvä. Tekstin sanotaan esimerkiksi ”ankkuroivan” (Barthes) kuvan merkityksiä, johdattavan kuvan haluttuun tulkintaan<sup>9</sup>. Toisaalta taas kuvan on ajateltu olevan lähempänä välitöntä kokemista, aidon elämisen havinaa ja värinää, sen luokittelemattomuutta. Siksi vanha viisaus sanoo, että yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. Silloin kuva on väkevä, itseriittoinen, ilmaiseva, affektiivinen ja kaikkea samaan aikaan, sana taas on heiveröinen eikä saavuta yksin samaa voimaa ja vaikutelmaa. Siksi kuvan valtaa vastaan on nostettava sanan joukkovoima, teksti: sanoja tarvitaan pieni prikaati ennen kuin kenties tavoitetaan kuvan kaikkivoipaisuus. Ja kuitenkin

... tämä ei tarkoita, että sanat olisivat epätäydellisiä tai jotenkin riittämättömiä suhteessa näkyvään ja että ne turhaan yrittäisivät ylittää tätä riittämättömyyttä. Näkyvä ja kieli eivät palaudu toisikseen: sanomme turhaan, mitä näemme, eikä näkemämme koskaan palaudu siksi, mitä sanomme. (Foucault 2010, 29.)

Lopulta on kysymys myös siitä, että kuvaa ja tekstiä koskeva artikuloitu tieto on jakautunut eri tieteenalojen ja niiden intressien ja käytäntöjen mukaan, eikä rajojen ylittämistä aina katsota hyvällä. Tekstin ja kuvan eroja ja yhtäläisyyksiä tutkinut John A. Bateman (2014b, 5) varoittaa tieteen konflikteista, joita ”toisen alueelle” tunkeutuminen voi aiheuttaa. Kumma kyllä, se muotoilija joka olen, tuntee olevansa näiden konfliktien ulkopuolella, tai yhtä hyvin halkovansa niitä kaikkia: omassa kokemuksessani kuva ja teksti lomittuvat keskenään peruuttamattomasti ja loppumattomasti, ja olisi mahdotonta osoittaa rajaa, jonka puolen voisi valita. Se johtuu siitä, että työssäni ja taitamisessani olen tauotta tekemisissä kuvien ja tekstien ja niiden yhdistelmien kanssa niihin vaikuttaen ja kietoutuen. Työni on tehdä tekstistä tunnistettava kuva, asetella kuvaa ja tekstiä päällekkäin, allekkain, limittäin, kerroksittain, poikittain. Taitamisessani olen siis kehoni kanssa osa kuvaa, osa tekstiä. Kuinka kertoa tästä muille? Miten muille ovat olemassa kuva ja teksti? Miksi muut eivät näe mitä minä näen?

Vastauksia löytääkseni etsiydyn sellaisille seuduille, joilla kuvaa ja tekstiä olisi kuitenkin jo valmiiksi pyritty ajattelemaan yhdessä. Vaikka taivuttelen tekstin muotoilijan praktiikkaani teorioiden suuntiin, muistuttelen silti itseäni lähellä pysyttelemisestä. Kielen- ja kulttuurintutkimuksessa en useinkaan tunnista tarpeeksi tietoisuutta siitä,

9 Tämä on syy esimerkiksi siihen, miksi kaikkein tarkimmissa kirjojen ja lehtien toimituksissa kiinnitetään erityistä huomiota kuvateksteihin ja niiden paikkoihin: lukijat hakeutuvat ensimmäiseksi niiden pariin melkein tahtomattaan. Koska kuva on merkityksistä runsas moninaisuus, sanalla on valta leikata mahdollisten tulkintojen läpi ja ankkuroida haluttu merkitys ”toivotulle paikalle”.

millaiset tuotannon koneistot ovat tekstien muotoilujen takana. Siksi tuntuu hyödylliseltä taipua hetken matkaa *multimodaalisen* tutkimuksen suuntaan, jossa viestinnän katsotaan aina koostuvan useammasta kuin yhdestä ilmaisukeinosta.

Multimodaalisen tutkimuksen lähtökohta on se, ettei yksikään viestimisen *moodi* lankea meille yksinään, vaan aina yhteydessä muihin. Se tarkoittaa esimerkiksi sitä, että jo pelkässä puheessa merkityksiä muodostavat kielen lisäksi äänen sävyt ja kehon eleet. Medioiden kautta viestiessä moodien yhdistelmät kimppuuntuvat yhä enemmän, ja tulemme tietoiseksi myös niiden tuotantokoneistojen materiaalisista ja historiallisista ominaisuuksista. Erityisesti Bateman (Bateman 2014b) on tarkastellut tekstin ja kuvan yhteiselämää käytännössä ja esimerkiksi Hiippala (2016) sekä Bateman, Wildfeuer ja Hiippala (2017) ovat jatkaneet tätä työtä yhä soveltavampaan suuntaan. Kun pyrin artikuloimaan sitä, miksi väitän tekstin olevan kuva, sovellan seuraavilla riveillä lähtökohdiksi joitakin edellä mainittujen tutkijoiden esiin nostamista kielen ja kuvan ominaisuuksista, jotka saattaisivat olla tässä merkityksellisiä.

Ensinnäkin, teksti ja kuva eroavat toisistaan siinä, kuinka järjestäytyneinä tai häilyvinä niitä voidaan pitää. Kielen yksiköinä pidetään säännönmukaisia sanoja, lauseita, kapaleita, jotka järjestäytyvät syntakseihin. Kielen ”järjestäytyneisyydestä” [compositionality] kertoo se, että siinä kokonaisuuden merkitys syntyy sen osien merkityksistä—yksittäiset sanat ja niiden merkitys luovat lauseen merkityksen. (Bateman, Wildfeuer, and Hiippala 2017.) Kuvasta taas puuttuu kielioppi. Se viestii värein, muodoin, pinnoin, viivoin, tekstuurein ja kontrastein. Sen voidaan ajatella toimivan vailla syntaksia ja säännöstöjä. Tämä tekee kustakin kuvasta vapaan ja omalakisena—ainakin verrattuna kieleen. Kuvat ikään kuin vastustavat järjestäytymistä osiin: päinvastoin, tunnistamme kuvat kokonaisuuden perusteella ja käytämme tietoaamme kokonaisuudesta ymmärtääksemme kuvan osat (Bateman, Wildfeuer, and Hiippala 2017). Kuvien omalakisuudesta kertovat monet gestalt-psykologian sekä filosofian (ajatus)kokeet. Olipa kyseessä kuuluisa maljakko/kasvo -kuvio tai Wittgensteinin filosofiaa tukenut anka-jänis, voimme tunnistaa kussakin kaksi eri asiaa, mutta emme molempia yhtä aikaa<sup>10</sup>.

Kuvalle on siis ominaista tietty *häilyvyys*. Kun väitän, että teksti on kuva, asetan tämän kuvan häilyvyyden tekstin muotoilun ominaisuudeksi ja jätän sen siihen.

Toiseksi, kuvan voi ajatella toimivan *assosiatiivisesti*: tunnistamme silmänräpäyksessä esimerkiksi samankaltaisuuden eri kuvien välillä, ja osaamme melkoisella tarkkuudella sanoa, olemmeko nähneet näkemämme aiemmin (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 32). On siis selvää, että sillä yksittäisellä, joka katsoo, on merkitystä. Saman voi sanoa

10 Tämän ominaisuuden voi siten myös käsittää tekstin ”aspektina” kuten Wittgenstein sen on muotoillut. Taiteilija Tine Melzer (2019) tuo aspektin käsitettä tunnetuksi erityisesti taiteellisen tutkimuksen kentällä. Wittgenstein itse teki käsitettä ymmärrettäväksi kuuluisan anka-jänis-kuvion avulla (Wittgenstein 1981, s. 303.) Aspektin muutos on se hetki, jolloin meille ilmestyy jokin toinen merkitys siinä, mitä ensin olemme havainneet, jonkinlainen ahaa-hetki. Melzerin mukaan aspektin muutos on olennainen mekanismi siinä, kuinka ymmärrämme maailmaa, mutta sen hienovireisyys tulee erityisesti ilmi kaikessa taiteen tekemisessä ja tulkitsemisessä (Melzer 2019, 151).

myös niin, että näemme sen, mitä tiedämme. Kuvan tutkimuksessa on todettu, ettei ”viatonta silmää” [innocent eye] ole kenelläkään (Gombrich 1977/2002). Tästä kertoo sekin, että olen esittänyt tämän tutkielmani alussa kulttuurisia varauksia: *Epägenesiksen* tekstit ovat luettavissa, tunnistettavissa ja tulkittavissa minun hahmottelemallani tavalla vain, jos jakaa saman suomalaisen ja suomenkielisen kulttuurin sekä eurooppakeskeisen käsityksen graafisesta suunnittelusta ja tekstin muotoilusta.

Kun väitän, että teksti on kuva, asetan tämän kuvan assosiatiivisuuden tekstin muotoilun ominaisuudeksi ja jätän sen siihen.

Vaikka kuvien katsomisessa yksittäisellä on väliä, kuvilla on kuitenkin omat uomaansa, jotka niitä kuljettavat. Kolmanneksi ne alistuvatkin kulttuurisille *konventioille*, jotka ovat omanlaisiaan sanattomia sopimuksia. Myös kielellä on omat konventionsa (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 38), vaikka sen tapa viitata kohteisiinsa vaikuttaakin satunnaiselta. Katseen ja kuvan konventionaalisuus merkitsee sitä, että se, mikä on kuvallista, on jatkuvasti dynaamisessa suhteessa toisiin olemassaoleviin kuviin. Konventiot puolestaan ovat aina historiallisia ja yhteisöjen aikaansaamia.

Kun väitän, että teksti on kuva, asetan tämän kuvan konventionaalisuuden tekstin muotoilun ominaisuudeksi ja jätän sen siihen.

Nämä kolme ominaisuutta—kuvan häilyvyys, assosiatiivisuus ja konventionaalisuus—eivät ole selvärajaisia kategorioita, vaan aina valmiiksi lomittuneet toisiinsa. Kuvien esittäminen ja tuottaminen perustuu vastaavuuksiin ja samankaltaisuuksiin. Toisin sanoen kuvassa kiinnitämme huomion—tiedostaen tai tiedostamatta—siihen, mikä siinä on yksittäistä ja heterogeenista, eli millä tavalla juuri tämä kuva eroaa tuntemastamme konventioiden järjestelmästä. Kuva on aina suhteessa jo tuntemiimme aineellisiin käytäntöihin, ja niinpä se viestii muutoksen kautta: se saa ajatuksemme liikehtimään sen suuntaan, miksi tuo muutos on tehty. (Tanke 2013, 128.)

Kun väitän, että teksti on kuva, taivutan itseni ajattelemaan, mitä nämä ominaisuudet tekevät kirjoitetulle kielelle.

Tietynlainen sopimus on vielä se (jo neljäs) käsitys, että kuvan on mahdollista *representoida*: saavuttaa *samankaltaisuus*, aistimaamme todellisuutta esittävä kuva. Esimerkiksi perspektiivipiirustuksen tai valokuvan on aiemmin väitetty pystyvän tällaiseen realistiseen esittämiseen. Sittemmin näidenkin esitystapojen konventionaalisuutta on pyritty avaamaan tarkemmin (esim. Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 35). Visuaalisen samankaltaisuuden kysymystä harvemmin liitetään kuitenkin tekstin muotoiluun ainakaan länsimaissa, koska latinalaisen aakkoston harvoin väitetään esittävän muuta kuin itseään. Kuvan samankaltaisuus ”todellisuuden” esityksenä on jo monimutkainen filosofinen ja tietoteoreettinen huolenaihe, mutta jos väittäisin, että teksti on tässäkin mielessä kuva, aiheutuisikin uusia ja vielä epämukavampia ongelmia. Väite veisi meidät yhä hankalampiin kysymyksiin siitä, mitä ja miten teksti (kuvana) itse asiassa esittää, kun se kuitenkin väistämättä esittää jotakin. Esittääkö se lomaketta? Ja jos esittäisi, mikä olisi se ”todellinen” tai ”alkuperäinen” lomake, jota se esittää? Nämä oudot kysymykset eivät kuitenkaan jää

kovin kauas, jos tarkastellaan typografian harjoittajien kielenkäyttöä, jossa vaaditaan, että typografian tulee ”vastata” tekstin ”sisältöä”. Toistaiseksi jätän tämän kysymyksen tähän, mutta on selvää, että esittämisen kysymyksiä on ajateltava vielä hieman tarkemmin seuraavissa luvuissa.

Teksti on kuva, koska teksti asettuu aina katseen alle. Taivuttamalla tekstin kuvaksi pyrin saamaan itseni ja muut näkemään tämän: ominaisuudet, jotka tavanomaisesti liitetään kuvaan, koskevat myös tekstiä tavoilla, jotka jäävät arjessa panematta merkille. Näin tapahtuu meille kaikille, olemmepa tavallisia kielen käyttäjiä, tekstin tekijöitä ja lukijoita tai niiden tutkijoita. Näin tapahtuu myös tekstin muotoilijoille. Alfa-sarjan uudet tekstit vahvistavat käsitystäni siitä, että tekstiä ja kuvaa ei voi radikaalisti erottaa hävittämättä olennaista ymmärrystä siitä, mitä juuri tekstin muotoilu tekee. Siksi esimerkiksi semioitiikan, tekstin ja kuvan tutkimisessa käytetty allografin käsite ei valaise aivan kaikkea, mitä kirjoitetussa kielessä tapahtuu. Tekstin ”tulehtuminen” tai tämä harjoittamani kuvan ominaisuuksien kaksoisvalottaminen tekstin ominaisuuksien päälle sysäävät kuitenkin liikkeelle lisää hyödyllisiä kysymyksiä siitä, minkälaiset koneistot tekevät huomaamattomasti työtä tekstien tuotannossa.

#### TEKSTIT LAJEINA

Sanat lankeavat meille, käyttäjillemme, ikään kuin valmiina, joten kieli tuntuu käyttäjästään varsin luonnolliselta. Konventiot ovat kulttuurisia ja historiallisia, ja niiden alkuperää on vaikeaa tai joskus mahdotonta jäljittää. Opaskirjoja ei ole. Mikä oli ensimmäinen lomake, kuinka sellainen tunnustetaan, tai kuinka se tulisi tarkalleen laatia? Kukaan ei tiedä, mutta tietoisuus lomakkeen konventioista on kaiverrettu omaankin tajuntaani. Tunnistan lomakkeen lomakkeeksi, vaikka en jatkuvasti kysy itseltäni tai kerro itselleni, miksi ja miten.

Tämä on kenties yksi muotoilun pysyvimpä paradokseja; vaikka emme aina olisi siitä tietoisia, suunnittelijoina ammennamme yhteisistä muotojen ja tyylien varannoista kommunikoidaksemme. Ja lukijat tuovat oman tietonsa näistä siihen mitä lukevat, olivatpa tietoisia siitä tai eivät.” (Gillieson 2005, ei sivunumeroita.)

Konventio on jo kauan sitten muuttunut luotettavaksi pysyvyydeksi—tai vähintään illuusioksi sellaisesta.

Moni Alfa-sarjan arkisista teksteistä on ”luonnonvarainen”, ei mistään kotoisin, ei kenenkään kirjoittama tai kenenkään muotoilema. Ne osoittavat, että paitsi kuva myös tekstin muotoilu tapahtuu ja kehittyy häilyvien assosiaatioiden ja konventioiden varassa. Toisin sanoen edellisillä sivuilla listaamani tietyt kuvan ominaisuudet—häilyvyys, assosiativisuus ja konventionaalisuus—valaisevat sitä, mitä aiemmin katveeseen jäänyttä tulee esiin, kun ehdotan, että tekstiä katsotaan kuin kuvaa. Visuaalisessa viestinnässä teksti ja kuva esiintyvät jatkuvasti toisiinsa lomittuneina, ominaisuuksina jotka häilyvät toisis-

saan ja toisiinsa sekoittuen, antaen yhdellä hetkellä tietyn vaikutelman ja heti seuraavana jonkun toisen: ”ne muodostavat yhtenäisen ja sileän pinnan, jossa katse ja kieli leikkaavat toisiaan loputtomiin” (Foucault 2010, 56).

Tekstien tunnistettavuus perustuu niiden kuvankaltaiseen konventionaalisuuteen, mikä puolestaan tekee niistä helposti läpinäkyviä tai neutraaleja—ikään kuin ne olisivat luonnollisia ja olleet aina niin. Siksi on ratkaisevaa tarkastella edelleen sitä, mihin—keräämiäni tekstidokumentteja seuraten—”kuittimaisuuden”, ”raamattumaisuuden” tai ”lomakemaisuuden” käsitys perustuu.

Mikä on näiden muotojen alkuperä? Mitä kuitenkin tai runon visuaalisesta esityksestä täytyy puuttua, jotta se ei enää täytä tehtävänsä? Onko olemassa jonkinlainen prototyyppi kuitista, runosta tai lomakkeesta? Jos lomakkeessa on runon tekstit, onko se lomake vai runo?

Alfa-sarjan teksteihin punoutuu niin monta kysymystä, että tehtäväni on seuraavaksi ymmärtää paremmin niitä konventioita ja periaatteita, joiden perusteella tekstit muotoutuvat toistensa kaltaisiksi, ja joiden vuoksi ne tunnistetaan.

Käyttökelpoisimpia kuvioita alkaa kehkeytyä *lajityypin* [genren] käsitteen ympärille.

On ensin merkittävä muistiin, että inhimillisen viestinnän tunnistettavia ja tulkinallisia konventioita sekä sopimuksia on hahmotettu monella tavalla ja käsitteellä. On monta nimeä ja risteävää määritelmää niille kimpuille, joissa asiat kokoontuvat havainnon umpimähkäisyydestä meille ymmärrettäviksi sanoiksi, kuviksi ja kokemuksi.

Kuvan teoreetikko Gombrich (2002/1977) puhuu kuvaan liittyvistä *odotuksista*, runoilijat Stewart (1979) sekä (Scobie 1997) *kehyksestä*, informaatiomuotoilija-tutkija Waller (2012) *kuvioista*. Kielitieteissä määritellään *rekisteri*, joka on sellainen tekstissä esiintyvä järjestys, jonka kulttuurin jäsen tyypillisesti liittyy tilannetyyppiin; merkityspotentialiaali, joka tietyssä sosiaalisessa kontekstissa on saavutettavissa (Halliday 1978, 111). Rekisteriin liittyy myös kysymys *tyylistä* (Bateman 2008, 184–185). Kirjallisuustieteessä käsitellään *trooppeja* (esim. Kantola 2001). Foucault (alkaen 1971) taas on tehnyt tunnetuksi *diskurssin* käsitteen. Monilla eri aloilla puhutaan kuitenkin *lajityypeistä* (esim. Heikkinen ja Voutilainen 2012).

Näistä jokainen käsite valaisee ilmiöstä hieman eri tahkoa, ja—kuten tavallista—reviirejä ja territorioita on vahdittu tarkasti. Se muotoilija, joka olen, kuljeskelee kuitenkin niiden läpi jokamiehen[sic]oikeudella, liittolaisia etsien.

Koska konventioiden abstraktia ongelmaa on eritelty niin monesta kulumasta, edellä mainitsemani käsitteet tietenkin myös sekoittuvat toisiinsa. Esimerkiksi John Frow toteaa Foucault’n diskurssi-käsitteen muistuttavan sitä, mitä hän itse kutsuu lajityypiksi: Frown mukaan ”diskurssit ovat performatiivisia rakenteita, jotka antavat muodon maailmalle juuri siinä prosessissa jossa se muuttuu puheeksi” (Frow 2006, 18). Rinnakkaisuus ei ole kovin ihmeellistä, sillä Foucault käytti diskurssin käsitettä moneen tarkoitukseen eikä lainkaan tarkkarajaisesti (Mills 1997).

Diskurssi onkin hyvin käyttökelpoinen käsite, kun käsittelen kielen, tekstin ja julkisoiden suhteita, jotka lopulta kytkeytyvät kysymyksiin tiedoista, rakenteista ja vallasta.



Diskursseihin liittyy myös käsitys kielestä yhteisöjen luojana ja ylläpitäjänä—ja toisin päin: yhteisöt luovat sekä ylläpitävät kielen tietynlaista käyttöä, *puheenpartta* (Lehtonen 2000, 165). On syytä panna merkkille myös Karen Baradin (2007, 146–147) tarkennus, joka mukailee myös Foucault'n ydinviestiä: diskurssi ei ole synonyymi kielelle, vaan diskurssi on se, mikä joko estää tai mahdollistaa sen, mitä voi sanoa. Puhe diskursista on puhetta kielen todellisuutta rakentavista ja ideologia puolista. Myös visuaaliset muotoilut ja esittämisen tavat voidaan käsittää diskursseiksi, kun ne ymmärretään ”kulttuurisina resurssijoukkoina, joiden rajoissa lukijat tuottavat tekstistä merkityksiä” (Lehtonen 2000). Tässä mielessä juuri tekstin muotoilun diskursiivisuus on yksi tärkeimpiä mielenkiinnon kohteitani tässä tutkielmassa.

Diskurssi on kuitenkin käsitteenä abstrakti ja teoreettinen, joten juuri nyt lajityyppi vaikuttaa käyttökelpoisemmalla käsitteellä, jolla tarttua Alfa-sarjan aineellisiin lähtökohtiin. Tarkoitan tällä sitä, että lajityypillä on mahdollista nähdä konkreettiset edustajansa fyysisissä dokumenteissa, kun taas diskursseista olisi vaikeaa väittää samaa.

Päätän ottaa selvää, mitä lajityypin käsite auttaisi minua ymmärtämään tekstin muotoiluista. Lähtökohtana lajityyppien tarkastelussa on alun perin ollut luokittelu, sillä lajien käsittäminen luokitteluna luo kulttuuriin järjestyksen tuntua. Useimmilla aloilla<sup>11</sup> lajityyppien tutkimus on kuitenkin kääntänyt huomionsa luokittelevasta lähestymistä vasta lajien ymmärtämiseen *tyyppinä*, joita ”niiden *toteutum*at ilmentävät ja muovaavat vaihtelevin tavoin”. (Heikkinen ja Voutilainen 2012, 30–31, korostus on minun.)

Kun käsittelen lajityyppiä muotoilun kontekstissa, on olennaista ymmärtää lajityypit edelleen *toimintana* ja merkityksiä muodostavina *käytäntöinä*. Graafisen suunnittelun ja typografian reviiereillä typografisia käytäntöjä luokitellaankin ehkä jopa liiankin käytännöllisesti, useimmiten visuaalisten tyylien tai viestinnällisten medioiden perusteella.<sup>12</sup> Lajien ja konventioiden sijaan on tavallisempaa puhua konteksteista sekä funktionaalisuudesta, onhan yksi modernistisen muotoilun opinkappaleista *form follows function* (katso johdantoluku), ja tuota opinkappaletta ohjailevat useimmiten tyylit (visuaalisesti tyyppillinen muoto) sekä mediat (välittävä teknologia). Typografiaa luokitellaan useimmiten tyyleinä ja tyylihistorioita mukailen.<sup>13</sup> Toisaalta lajityyppisiin ratkaisuihin liittyvät määrittelyt kytketään eri viestinnän välineeseen: tyyppillinen tapa on käsitellä tekstin typografisen muotoilun tyyliä esimerkiksi sanomalehdessä, aikakauslehdessä tai kirjassa, joille kaikille on omat, erilliset suunnitteluoppaansa. Graafisessa suunnittelussa medioille tyyppillisiä konventioita on käsitelty toisistaan erillään, ja ne ymmärretään helposti muotokeskeisesti vailla kovinkaan laajaa sosiohistoriallista tai edes teknologista kontekstia.

11 Lajityypin teoreettinen käsite on monitieteinen, ja kunkin alan määritelmät tuolle käsitteelle eroavat erilaisten tutkimusintressien mukaan (Hiippala 2013, 85). Siksi nuo määritelmät myös poikkeavat toisistaan (Heikkinen ja Voutilainen 2012 on laaja kartoitus suomenkielisestä lajityyppitutkimuksesta).

12 Typografiassa lajityypistä ei ole usein ollut tapana puhua käsitteellisellä tasolla. Informaatiomuotoilija Robert Wallerin väitöskirja (Waller 1987b) on kuitenkin tiettävästi ensimmäinen typografian ja lajityypin yhdistävä tutkimus.

13 Suomeksi kirjaintyyppien tyylihistoriallista luokittelua ovat hahmotelleet Olof Eriksson (1974) ja Markus Itkonen (2007).

Kaikkein helpoimmin lajityyppisyys liitetään graafisessa suunnittelussa kuitenkin kaupallisuuteen. Lajityypit ovatkin länsimaisessa kulttuurissa keskeisiä suostuttelun ja myynnin välineitä. Kulttuuriteollisuuden tuotteet myydään yleisölle selkeästi tunnistettavissa paketeissa: dekkarin on näytettävä dekkarilta ja romanttisen elokuvan julisteen juuri siltä.<sup>14</sup> Tässä mielessä lajityypit ovat kuin ovatkin osa graafisen suunnittelua ohjailevia käytäntöjä. Juuri nyt tehtäväni on tarkentaa Alfa-sarjan teksteihin ja koettaa nähdä tarkemmin, mitä tekstin muotoilusta ilmenee lajityyppisyyden valossa. Kenties tähän tehtävään kuuluu myös kysymys siitä, voiko lajityyppisyyttä kokonaan erottaa suostuttelun ja myynnin kysymyksistä.

Kun keskityn erityisesti tekstidokumenttien lajityyppisyyteen, on osuvampaa käyttää käsitettä *tekstilaji*<sup>15</sup>. Yksinkertaisimmillaan tekstilajit ovat ”kommunikaatiomalleja, joihin tukeudutaan tekstien tuottamisessa ja vastaanottamisessa” (Mauranen ja Piitulainen 2012, 273). Tekstien lajeihin eristämisen yksi selvä tarkoitus on saada tekstit vertaustumaan toisiinsa, eli tekstit edesauttavat toinen toistensa tulkintaa (Bateman 2014a). Kun me lukijoina tiedämme tekstin lajista jotakin, meillä on keinoja tulkita myös toisten tekstien ominaisuuksia. Tässä mielessä tekstit siis muodostavat aivan samantapaisia visuaalisia järjestyksiä ja assosiaatioita kuin edellä hahmotelin kuvien tekevän. Kielen- ja kirjallisuudentutkimuksessa taas on ollut harvinaisempaa nähdä tekstilajeja käsiteltävän juuri visuaalisina järjestyksinä. Tällaisia selityksiä löytyy kuitenkin esimerkiksi dokumenttien tutkimuksesta, ja monet niistä ovat tekstin muotoilijoille hyödyllisiä (esim. Kostelnick and Hassett 2003; Waller 1987; Wysocki 2004, 123–163). Anne Frances Wysocki toteaa yksiselitteisesti sen, mikä on minunkin lähtökohtani: että ”yhdistämme tietyt visuaaliset järjestykset tiettyihin tekstilajeihin. Se tarkoittaa sitä, että visuaaliset sommitelut tekevät osan lajityypin tehtävistä” (mt., 125).

Kaikkein hyödyllisimpiä malleja tekstien visuaalisista järjestyksistä saan kuitenkin multimodaalisesta tutkimuksesta, jossa tekstilaji on aivan olennainen käsite ja visuaaliset ominaisuudet ovat sen olennainen osa. Tämän tutkimuksen kanssa aion ajatella seuraavilla sivuilla.

#### MULTIMODAALISET LAJIT RAJOITTEINA

Multimodaalisessa tutkimuksessa visuaalisia järjestyksiä pidetään itsestään selvänä osana tekstilajeja. John A. Batemanin (2008) rakentamalla *GeM (Genre in Multimodality)*-analyysimallilla pyritään purkamaan tekstilajien visuaalista rakennetta yksityiskohtaisesti. Mallin tehtävä on kartoittaa tarkasti kaikki dokumentin sivupinnalla olevat elementit ja niiden tarkoitus. Tämä tehdään analyttisesti ja kerroksellisesti eri tasoissa. Katse, jonka

14 Graafisen suunnittelun visuaalisia trooppeja on varsinkin Yhdysvalloissa usein käsitelty tuotteistettavina ”ideoina” tai ”tyyleinä”, joista kustakin on tehty sinänsä kiinnostavia koosteita (Heller ja Fili 2006; Heller ja Vienne 2012).

15 Tekstilajien tutkimukseen on moninaisia näkökulmia ja lähestymistapoja, joita Heikkinen ym. ovat suomeksi esitelleet kattavasti toisaalla (Heikkinen, Voutilainen, Lauerma, Tiililä ja Lounela 2012).

tämä malli kohdistaa dokumentteihin, on analysoijan katse, mutta yhtä kaikki se tekee erittelyitä, jotka ovat hyvin hyödyllisiä sille muotoilijalle, joka olen. GeM-mallissa sivupinnan elementit jaetaan seuraaviin risteäviin tasoihin analysointia varten (tarkempi kuvaus Bateman 2008, 107–128, vapaat, vaikeat suomennokset ovat minun):

Perustaso [base layer]	Identifioi kaikkien sivulla olevien elementtien olemassaolon: lauseet, otsikot, ikonit, taulukot listat, viitteet, sivunumerot, irralliset sanat
Taittopohja [layout base]	Identifioi taiton havaittavat typografiset ja graafiset yksiköt tekstikappaleen tarkkuudella  Näiden toteutustavat [realisation] eli kirjaintyypit, koko, riviväli, väri yms. kartoitetaan  Taiton rakenteelliset yksiköt ja gridi ryhmitellään sen mukaan, mikä kuuluu yhteen
Retorinen taso [rhetorical base]	Kuvaa tekstin osien viestinnällisiä tarkoituksia ja niiden suhteita
Opastava taso [navigation base]	Identifioi ne elementit jotka opastavat sivulle "pääsyä" ja sillä "liikkumista"
Tekstilajin taso [genre base]	Kuvailee niitä tapoja, joilla nämä eri kerrokset järjestäytyvät tunnistettaviksi kuvioiksi, jotka taas yhdistetään tiettyihin lajeihin tai tyypeihin

Vaikka tarkoitukseni ei tässä ole alkaa tehdä tarkempaa multimodaalista analyysiä, taulukosta alkaa hahmottua, kuinka tarkasti tekstin muotoiluja katsotaan mallin avulla. Kun nämä tasot on ensin koodattu, kartoitettu ja eritelty tekstiaineistoista yksi kerrallaan, niiden ristikkäinen vertailu mahdollistaa tarkemman analyysin esimerkiksi siitä, miten joku tietty tekstilaji rakentuu, ja mitä retorisia tehtäviä milläkin visuaalisella asettelulla tietyssä lajityypissä on. GeM-malliin on rakennettu tarkkuus, joka tekee mahdolliseksi huomioida pientenkin variaatioiden merkitys. Siinä missä muotoilija pystyy tekemään monia hienosyisiä variaatioita intuitiivisesti, GeM-mallin tehtävä on artikuloida noita lukuisia valintoja erityisesti niille, jotka eivät niihin ole harjaantuneet. Nähdäkseni kenelle tahansa muotoilijalle on silti hyödyksi tutustua tämänkaltaisiin tarkkoihinkin analyysimalleihin, koska ne auttavat erittelemään omaa taitamiseen sitoutunutta tietoaan myös analyttisemmasta näkökulmasta.

GeM-mallissa lähestytään tekstilajien materiaalisuutta sekä medioita *rajoitteiden* näkökulmasta. Toisin sanoen siinä tekstiesineiden tuottamisen teknologiat ja niiden tuotannon sekä kuluttamisen käytännöt nähdään rajoitteina, jotka vaikuttavat tekstin muotoiluun ja määrittävät sitä (Bateman 2014a, 6). Se muotoilija, joka olen, samaistuu tähän, sillä lajityypin konventioiden mukainen suunnittelu näyttäytyy käytännössä usein erityisesti visuaalista ilmaisua rajoittavana. Tekstilajien ja medioiden ajatteleminen rajoitteina kiinnittyy siis ymmärrettävällä tavalla muotoilun ammatilliseen arkeen, joka tavallisesti

hahmottuu toimeksiantajan antaman ”ongelman” ratkaisemisena esimerkiksi viestinnällisten tai taloudellisten rajoitteiden puitteissa. Harvemmin on kuitenkaan sanallistettu sitä, että jo tarjolla olevat mediat ja teknologiat sekä niiden mahdollistamat lajit ovat rajoitteita, jotka kehystävät aina muotoilijan tekemiä valintoja ja eleitä, itse muotoja. Toisin sanoen monet valinnat on jo aivan konkreettisesti tehty, kun muotoilija tulee paikalle—nämä ovat juuri niitä ei-muotoilullisia *epävalintoja* (katso johdantoluku). Monet muotoilijan valinnoista ovat muiden, meitä ennen olleiden valintoja, joista sosiologi C.W. Mills (1958/2008, 174) kirjoittaa näin:

[J]okapäiväisessä elämässämme emme koe vakaita ja välittömiä tosiasioita vaan merkitysten stereotyyppijä. Tietoisuutemme kattaa paljon enemmän kuin olemme itse kokeneet, ja kokemuksemme on aina epäsuora ja aina ohjattu. Ensimmäinen sääntö ihmisenä olemisen ymmärtämisessä on, että ihmiset elävät kierrätetyssä maailmassa [in a second-hand world].

Nähdäkseni juuri tästä on kysymys sisäistetyissä oletuksissa, joita toistelen itselläni ja muilla muotoilijoilla olevan. Muotoilun historiaa ei juurikaan ole kirjoitettu rajoitteiden historiana vaan niistä *irtautumisen* historiana., johon jatkuva uutuuden vaatimus on kannustanut. Tekstilajien tarkempi ymmärtäminen taas saattaisi auttaa näkemään, kuinka eleet, teknologiat, kielet ja tarinat lomittuvat ja edellyttävät aina toisiaan. Vilém Flusserin (2014, 22) mukaan tämä voisi ohjata myös esimerkiksi kirjallisuudesta puhumista: sen sijaan että kysyisimme tekstiltä mitä siinä halutaan sanoa, olisi oivaltavampaa kysyä: ”Mitä esteitä vasten on sanottu se, mitä sanotaan?”

Tekstin muotoilija jakaa jo valmiiksi multimodaalisen käsityksen tekstilajista, koska se sisältää itsestäänselvästi tekstin visuaalisen muodon, jonka tuottamiseen suunnittelija taitamisellaan osallistuu. Se muotoilija, joka olen, saattaa kuitenkin liian helposti jäädä tähän, ymmärtämään lajit visuaalisten elementtien järjestyksinä ja niiden toistamisena. Tämä on myös syy siihen, miksi suunnittelijat eivät kiinnostu teksteistä lajeina: ne vaikuttavat resepteiltä, jotka kahlitsevat muotoilua. Charles Kostelnick ja Michael Hassett (2003) näkevät konventionaalisen, lajityyppisen muodon perustuvan jäljittelyyn [imitation] ja uudelleentuotantoon [reproduction].

Silloin konvention vastakohtana voi nähdä *invention*, joka taas perustuu mielikuvitukseen [imagination] ja alkuperäisyyteen [originality]. Tätä taustaa vasten tiukasti lajityyppisten dokumenttien muotoilu vaikuttaa helposti pelkältä konvention rajoittamalta imitaatiolta, joita formaatti ja reseptinkaltaiset esikuvat ajavat. Toisaalta muotoilulle on ollut hankala esittää periaatteita, rakennetta tai kielioppia, ja siksi sen tietoteoreettinen perusta vaikuttaa hataralta. Konventiot kuitenkin sekä rajoittavat että vapauttavat muotoilijan työtä. (Kostelnick ja Hassett 2003, 66–68.)

Lajien konventionaalisuus vaikuttaa kuitenkin monimutkaisemmalta kuin vain visuaalisilta valinnoilta tai niiden puuttumiselta. Tarkemmin katsoen suunnittelijan valintoihin lomittuvat myös moninaiset muut seikat. Näistä ilmiselvimpä ovat varmasti käytetyn median fyysiset rajoitteet, mutta niistä monet saapuvat paljon kauempaa ja

kenties hyvin erilaisista tekstien tuotannon koneistoista. Yksittäisten lajien määrittelyä yhä tärkeämmältä kysymykseltä tuntuu: mistä konventiot ja lajit tulevat?

Päätän katsoa Alfa-sarjaa tämänkin kulman takaa. Johtolankoina lajien koneistoihin toimikoot niiden kaikkein pienimmät osat: sivunumerot, virallisten dokumenttien koodit ja sen sellaiset. Alfa-sarjan kirjoitusproseduurissa tulen haravoineeksi dokumentit läpi jokaista yksityiskohtaa myöten ja huomaan nämä pienet tekstelementit, jotka useimmiten jäävät lähes huomiotta keskeisempien ”sisältöjen” reunamilla. Ne toimivat nähdäkseni silti oleellisina tunnistamisen vihjeinä—eli sitovat tekstiä tunnistettavan lajin ja median konventioon.

Mutta mikä on lajin ja median suhde? Joudun miettimään tätä, kun terveydenhoitajan lomakkeen asetteluissa on huomaamaton paikka viraston koodeille, ja niihin pitäisikin sovittaa runon tekstit. Entä onko sivunumero osa runon ”käsikirjoitusta”, joka tehtäväni oli kokonaisuudessaan kopioida, ja onko se osa runo(kirja)n tekstilajia? Aina-kin sivunumero on tunnistettava elementti, joka kertoo, että teksti kuuluu painettuun kirjaan.<sup>16</sup> Tässä alla kuvassa 8 on vertailtavissa vasen alanurkka sekä alkuperäisistä että keskenään vaihtamistani lomakkeesta ja runokirjan sivusta.



Kuva 8. Alfa-sarjassa vaihdoksissa mietityttäneitä yksityiskohtia: runokirjan alanurkka ja terveydenhoidon lomakkeen alanurkka ja samat alanurkat vaihdosten jälkeen

<sup>16</sup> Kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa sivunumeron voisi ymmärtää myös esimerkiksi osana bibliografista koodia (esim. McGann 1991, Pulkkinen 2016) tai paratekstuaalisena elementtinä (Genette).

Lomake ja kirja ovat eri maailmoista, ne esiintyvät eri areenoilla, tuotetaan erilaisin teknologioin ja esitetään eri medioin. Lomake on yksittäinen tuloste tai valokopio, kirja taas monimutkainen teollisesti tuotettu esine. Jos ja kun molemmat kuitenkin ymmärretään yhtä lailla *painetuksi mediaksi*, on selvää, kuinka epätarkka pelkkä painetun median käsite on. Jo pelkkä paperille painettu media on moninaisempi kuin usein tulemme ajatelleeksi. Painoteknologisten historioiden yhteen lomittamista ja erillisyyttä on selvitelty etenkin mediahistorioitsija Lisa Gitelman (2014; 2013), joka huomauttaa, että englannin kielessä sana *printed* käsittää hieman ongelmallisesti sekä tulostamisen että painamisen:

The fact that Gutenberg's bible and the assortment of drafts and documents rolling out of my laser printer all count as "printed" only goes to show how difficult it can be to speak or write about media with any great precision (Gitelman 2014, 8).

Alfa-sarjassa kohtaamani lajien törmäykset tekevät näkyväksi medioiden, teknologioiden, käytäntöjen ja yhteisöjen kimput. Kuten Gitelmanin kamppailu jo pelkän ”painetun median” käsitteen kanssa osoittaa, median tai medioiden määrittely on aina hankalaa ja epätarkkaa. Puhe mediasta jakautuu kuitenkin useimmiten kahteen laajaan merkitykseen. Yhtäältä median käsite voi koskea sitä materiaalisuutta, jossa viestintä tapahtuu—viestin välittämistä. Toisaalta media voi yhtä hyvin viitata joukkoviestimiin sosiaalisina instituutioina ja viestintätapahtumien levittäjinä. (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 103.) On selvää, että elämän käytännöissä nämä kaksi määrittelyä lomittuvat toisiinsa, ja että graafinen suunnittelu sekä tekstin muotoilu lomittuvat niihin molempiin.

Median näkökulmasta *Epägenesikseen* valitsemieni alkuperäistekstien vertailu onkin yllättäen hieman hämmäntävää: miten hahmottaa vaikka Raamatun ja pakkausohjeen, tai runokirjan ja irralliselle paperiarkille kopioitun lomakkeen, väliset erot? Runo ja lomake on helppo mieltää omiksi tekstilajeikseen, ja vaikka ne molemmat ovat tässä paperisia, ne harvoin esiintyvät samoissa medioissa. Kirja on helppo mieltää mediaksi, mutta lomake paperiarkilla on sitä vastoin jotakin paljon epämääräisempää.

Kirjaesineellä onkin ollut länsimaisessa kulttuurissa vastaanoman auktoriteetti ja läsnäolo, joka osoittaa, että ”oikeastaan painaminen ei ole se, mikä säilyttää asioita, vaan se mikä säilyttää, on enemmän taitteleminen, kokoaminen ja arkkien ompeleminen kovakantisiksi kirjoiksi” (Gitelman 2014, 187). Lomakkeella taas lienee omanlaisensa auktoriteetti, mutta lomakkeiden läsnäolo elämässämme on lyhyttä ja katkonaista. Ne käyvät antamassa käskyjä ja pyytämässä tietojamme, mutta häipyvät pian ja jatkavat olemassaoloaan jossakin muualla. Ne palaavat piiloon julkiselta katseelta, häviävät ne sitten arkistoihin, varastoihin tai jätteen mukana. Ne eivät jää katseemme alle. Ehkä senkin vuoksi Eino Leinon ikoninen runo lomakkeessa (s. 93) aiheuttaa sitä häilyvyyttä, jonka lähde on niin vaikea tunnistaa. Häilyvyys ei siis liitykään pelkästään kuvallisuuteen, vaan siihen mitä kaikkea tuon ”kuvallisen” muodon konventio kantaa mukanaan.

Alfa-sarjan tekstien sivunumerot ja muut marginaaleissa kuhisevat pienet tapahtumat irrottavat minun eleeni intuitiosta ja konventiosta: ne pakottavat minut katsomaan tarkemmin. Alkaa vaikuttaa siltä, että tekstien lajityyppisyys ei ole aivan yksinkertaista, vaan helposti määriteltävien muotojen sijaan tunnistettavuus koostuu eri tekijöistä,

joiden takana on moninaisia käytäntöjä. Tekstien lajityypilliset olomuodot eivät synny tyhjästä, vaan ne ruumiillistuvat medioiden ja formaattien kautta. (Gitelman 2014, 3.) Toisaalta ei ole lainkaan itsestäänselvää, mitä tekstilajin ”ruumiillistuminen” voisi tarkoittaa, ja mikä medioiden osuus niissä on. Jatkan siis tekstilajien kanssa ajattelemista sekä tekstieni lukemista multimodaalisten mallien läpi vielä hetken.

Kun käyn *Epägenesis*-dokumenttejani läpi Alfa-sarjan vaihdoksia varten, yksityiskohtainen tekstien vaihtamisen proseduuri pakottaa katsomaan tarkemmin juuri teknologioiden ja medioiden vaikutuksia teksteihin. Eräs niistä lukuisista dokumenttipareista, joiden tekstit vaihdan keskenään, on julkisesta terveydenhoidosta minulle lähetetty seulontatutkimuksen esitietolomake ja rakennustarvikkeiden luokitellut ilmoitukset Helsingin Sanomista (kuvat 9 ja 10).

Seulontalomakkeen teksteissä kysellään naisen henkilötietoja sekä tietoja erilaisista gynekologisista yksityiskohdista kuten kuukautiskierrosta ja vuodoista. Luokiteltujen ilmoitusten teksteissä taas myydään parkettia ja asennuksia. Tekstien semanttisessa mielessä, sanojen merkityksissä, on siis suuri kontrasti. Tekstien rakenne tai visuaalinen järjestys ei sen sijaan eri lajeista huolimatta ole lopulta kovinkaan erilaista. Sekä lomakkeen että sanomalehden luokiteltujen ilmoitusten teksti koostuu lyhyistä tekstikatkelmista, jotka eivät välttämättä ole kokonaisia lauseita. Molemmissa nämä tekstikatkelmat on kuitenkin eroteltu toisistaan vaihtelevin tavoin, viivoin ja laatikoin.

Luokiteltujen ilmoitusten asetelua määrittää sanomalehden tarkasti mitoitettu palstaleveys, ja korkeuden määräävät ilmoituksen tilaajan tarpeet ja budjetti: sanomalehti laskuttaa ilmoittajaa palstakorkeudessa käytettävistä millimetreistä eli rivien määrästä. Näiden muuttujien ympärille on kehittynyt ilmoitusten tavanomainen muoto, joka on edelleen käytössä. Tämä on jääne ajalta, jolloin palstojen sekä rivien millimetrit olivat konkreettisten metalliin valettujen kirjasinten täyttämiä. Palstoituksen systemaattisuus juontaa varhaisiin painomenetelmiin, joiden rajoitukset ovat jo kauan sitten poistuneet, mutta sanomalehden konventiot ovat pysyneet samoina.

GeM-mallissa median käsitettä pidellään tarkoituksella erillään sen materiaalista alustasta [canvas]. Jälkimmäinen on mikä tahansa alusta, johon voi tehdä materiaalisia jälkiä, jotka on mahdollista havaita ja tulkita. Nämä jäljet voivat olla fyysisiä tai digitaalisia, ajassa tapahtuvia ja/tai monimutkaisten teknologisten prosessien tulosta. Mutta yhtä lailla jälkiä jää ihmisten keskinäisistä sosiaalisista prosesseista ja käytännöistä. (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 87.) Batemanilta (2008, 18) lainatussa kuviossa (kuva 11, sivu 113) lajien sosiaalisesti ja historiallisesti paikantuneet luonteet tulevat hyvin esiin. Yllä pohtimani esimerkki sanomalehden palstaleveyksistä on tapaus alustan rajoitteista, jotka pysyvät voimassa tekstilajin tottumuksen voimasta, vaikka niiden aiheuttama teknologia on jäänyt pois käytöstä. Sanomalehti onkin Batemanin esimerkki *virtuaalisineestä* [virtual artefact]: sellaisena voidaan pitää viestinnällistä kokonaisuutta, jonka muotoilussa täytyy ottaa huomioon sekä fyysiset, tuotannolliset että kulutustottumuksiin liittyvät rajoitteet (Bateman mt., 16–17)—joihin myös niiden viipyivät tarinat lukeutuvat (katso Batemanilta lainattu kuvio).

**Kohdunkaulasyövän**

<p style="text-align: center;"><b>Seulontalomake</b></p> <p style="text-align: center;"><b>ESITIEDOT! VIIMEISIMMÄT</b></p> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%; padding: 2px;"> <p style="font-size: small;">Kuukautiset loppuneet (MENOPAUSI) vuonna</p> </div> <div style="width: 45%; padding: 2px; text-align: center;"> <p style="font-size: small;">Kuukautiset alkaneet</p> <p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">20</p> <p style="font-size: small;">Raskaana, vkoa lmettää</p> </div> </div> <p style="text-align: center;"><b>hormonikorvaushoito</b></p> <p style="font-size: small; text-align: center;">Ehkäisytabletit, kierukka, muu <b>HORMONIEHKÄISY</b></p> <p style="font-size: small; text-align: center;"><b>JATKUVAA häiritsevää valkovuotoa!</b> verestävää valkovuotoa</p>	<p style="text-align: center;"><b>Verenvuotoa yhdynnän yhteydessä</b></p> <p style="font-size: small; text-align: center;"><b>EPÄSÄÄNNÖLLISTÄ</b> Täysin kuukautisista riippumatonta verenvuotoa</p> <hr/> <p style="font-size: small; text-align: center;">(Välivuotoja), <b>VERENVUOTOA</b> vaikka <b>KUUKAUTISET</b> ovat olleet jo <b>Pitkään Poissa</b> Kohdun kokonaispoisto tehty vuonna</p> <hr/> <p style="font-size: small; text-align: center;"><b>KOHDUN OSAPOISTO,</b> tehty vuonna, aikaisemmat kohdunkaulan solunäytteet.</p> <hr/> <p style="font-size: small; text-align: center;"><b>Ei otettu</b> Otettu, lukumäärä. Viimeisin vuonna. Missä viimeisin.</p> <hr/> <p style="font-size: small; text-align: center;"><b>JOUKKOTARKASTUKSESSA.</b> <b>Muualla.</b></p>
--	--

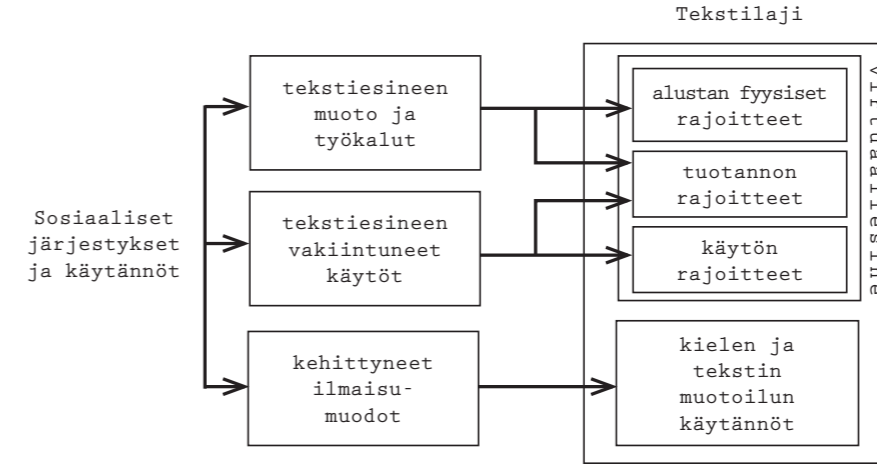
Kuva 9 (yllä). Alfa-sarjan koe: Seulontalomake vaihdettuna luokiteltujen ilmoitusten muotoon

Seuraava sivu

Kuva 10. Alfa-sarjan koe: Luokitellut ilmoitukset vaihdettuna seulontalomakkeen muotoon



Hintashokki!	140 m2 asti	Etäohjaus	(Wi-fi)
Ilmalämpöpumppu Nordic 13 Inverter <input type="checkbox"/> 798 € 1400 € <input type="checkbox"/> Norm.	Kaupan päälle! <input type="checkbox"/> arvo 200 € Erä <input type="checkbox"/> ultimatemarket.com	<input type="checkbox"/> lämpö <input type="checkbox"/> pumppuja <input type="checkbox"/> 295 €	Myynti
Daikin tekniikka	02 2590 200 _____ 20 _____	Kodinlaatat	1/2 hintaan!
kts. huutokaupat.com <input type="checkbox"/> Ilmoittajat, eurokymppi <input type="checkbox"/> Rakennus _____ <input type="checkbox"/> Ja _____ <input type="checkbox"/> Korjauspalvelut _____ <input type="checkbox"/> Parketti _____ <input type="checkbox"/> Puulattiat _____ <input type="checkbox"/> Hionta _____ <input type="checkbox"/> Lakkaus _____			
Säilytys _____ Takuutyö _____ 20 v. kokemuks. _____ HR Parketti Oy _____ 040-508 1111 _____ <input type="checkbox"/> Parketti/ <input type="checkbox"/> Puulattioiden hionnat _____			
Ja lakkaukset/sävytykset tarjoaa <input type="checkbox"/> Parketti-Kymppi.fi <input type="checkbox"/> Yht. otto _____ antti kuusela _____ 040-4134485 <input type="checkbox"/> Kattoremontit <input type="checkbox"/> Kattohuolto _____ Vesikourut _____		Tikkaat, kattosi.fi puh. 0400 453 959 Huoneis- _____ to-remontit _____ <input type="checkbox"/> Pitkäaikaisella _____ <input type="checkbox"/> Kokemuksella _____ puh. _____ <input type="checkbox"/> Kirvesmies _____ <input type="checkbox"/> Vapaana _____	
P. 040-7275568			



Kuva 11. Tekstilajin asettamat rajoitteet  
John. A. Batemanin (2008, 18) mukaan.

1. Alustan [canvas] materiaaliset rajoitteet, kuten paperin tai näytön koko ja mittasuhteet
2. Tuotannon [production] rajoitteet, kuten erilaisten paino-prosessien erot jotka johtavat erilaisiin muotoiluratkaisuihin esimerkiksi sanomalehti- ja aikakauslehtijournalismissa, mutta myös aika, deadlinet sekä rahoitus
3. Käyttämisen [consumption] rajoitteet, jotka määrittävät artefaktin käytön ja elinkaaren. Aikaan, paikkaan, luettavuuteen ja saavutettavuuteen liittyvät vaatimukset yms.

Bateman, Wildfeuer ja Hiippala (2017) rakentavat tätä vielä paljon täsmällisemmin eritellyn mallin erityyppisistä alustoista, joissa erilaiset viestinnän moodit saattavat toteutua eri tekstiesineissä. Moodien yhdistelyn mahdollisuudet on tuossa mallissa luokiteltu erityisesti niiden visuaalisen järjestyksen monimutkaisuuden asteen mukaan: teksti on yksinkertaisimmillaan lineaarista ja "tavallista", monimutkaisimmillaan muuntuva ja ergodista. (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 109.)

Virtuaaliesineen käsite selittää osaltaan viivojen läsnäoloa sanomalehden typografiassa. Tekstien vaihtamisessa vaaditut eleet saavat minut kuitenkin tiedostamaan, että lomakkeessa viivojen tarkoitus on aivan toinen kuin sanomalehdessä. Lomakkeessa niiden tehtävä on järjestää sivupinta sellaisiin osiin, jotka hahmottavat lukijalle ne paikat, jossa hänen on vuoro osallistua täyttämällä varattu tila omilla tiedoilla. Toisin sanoen: viivat ja laatikot sivupinnan jakajina ovat samat kuin sanomalehdessä, mutta niiden tarinat ja tavoitteet aivan erilaiset. Näissä kahdessa esimerkissä viivat liittyvät eri *tekstilajeihin*, mutta myös olennaisesti eri medioihin ja erilaisiin *käytäntöihin*, joiden tavoitteita tekstilaji ilmentää ja palvelee. Siinä missä sanomalehden viivat juontuvat tekstin tuotannon rajoitteista, lomakkeen viivoja säätelevät ne vakiintuneet käyttötavat, joita varten lomakkeen laji on luotu.

Tämä yksinkertainen, lähes banaali havainto viivojen käytöstä typografiassa muistuttaa minua siitä, että typografian käytännöt ja konventiot voidaan aina ymmärtää vain suhteessa niiden moninaisiin ympäristöihin. Kirjainten ja sanojen visuaaliset muodot ovat aina riippuvaisia sekä niistä kielenkäytön säännöistä että niistä teknologisista keinoista, jotka ympäristössä kulloinkin ovat tarjolla.

Visuaalisessa ja materiaalisessa muodossa on läsnä historiallinen vaikutus, joka on hyvin merkitsevä, mutta vain jos tuo muoto on osa ”kulttuurista koodia”, joista tekstilajit ovat tyypillinen esimerkki. (Drucker 1994, 44.) Lajityyppisyys perustuu siis toistoon sekä variaatioon, joka pysyttelee tunnistettavuuden rajoilla.

Sille muotoilijalle, joka olen, multimodaalisen tutkimuksen tulokset ovat yksi tapa hahmottaa tarkemmin myös omalle ajallemme tyypillistä medioiden välisyyttä tai *transmediaalisuutta*. Kun painettujen medioiden sisältö siirtyy digitaalisille alustoille ja takaisin, on hyödyllistä ymmärtää, mitkä tekstien tunnistettavista ominaisuuksista ovat peräisin tekstilajista (jolla on sekä sosiaalinen että visuaalinen luonne) ja mitkä ovat peräisin mediasta (jolla on teknologinen luonne)(vrt. Batemanilta (2008) lainattu kuvio sivulla 85). Tekstilaji on kimppu erilaisia strategioita, joilla tietyt viestinnälliset tavoitteet voidaan saavuttaa, ja median valinta on yksi noista strategioista. Toisin sanoen, tietty tekstilaji voi esiintyä useassa eri mediassa, eikä media määrää lajia sinänsä. (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 131.)

Käsitellessäni omia tekstidokumenttejäni ja erityisesti Alfa-sarjan sekoitettuja tekstejä minulle käy selväksi, etteivät tekstilajien rajat ole selviäpiirteisiä vaan huokoisia ja sumeita. Aluksi pidän tavoitteenani määrittellä sitä, mihin lajityyppiin mikäkin alkuperäisistä tekstidokumenteistani kuuluu, ja mitkä kunkin lajin eri elementit ja määrittelyt ovat. On kuitenkin vaikea tarttua siihen, mikä on kunkin tekstilajin määrittävä ominaisuus ja tyypillisin edustaja, ja missä laji vaihtuu toiseksi. Pian ymmärrän, ettei kiinnostukseni kohde olekaan lajien määrittelyissä, eivätkä ne vastaisi niihin kysymyksiin, joita minulla on. Sille muotoilijalle, joka olen, lajityyppisyyden merkitys sijaitsee jossakin toisaalla: muotoilija ei ole portieeri, joka lajien rajoilla kyselee teksteiltä jäsenkirjaa. Pikemminkin lajityypin käsite on jälleen yksi valonlähde, jonka avulla kirkastaa omaa tietoa tekstin muotoilusta, kun saan sen taivuteltua multimodaalisten mallien läpi.

## ELÄMÄ, KUOLEMA JA YHTEISÖ TEKSTISSÄ

Alan ymmärtää, että tekstien tunnistettavuus on kyllä yhteydessä kuvallisuuteen, mutta se on kenties pelkkä kulma sen hahmottamiseksi, että tunnistettavuus lomittuu kehojen, käytäntöjen, medioiden ja teknologioiden moninaisiksi rykelmiksi. Löytämäni tekstidokumentit eivät ole muotoilun merkkiteoksia, vaan ne ennemmin toimivat otoksena noista rykelmistä—otoksena, joka häilyy tekstin muotoilun ja ”muotoilemattomuuden” välillä.

Alfa-sarjan tekstien ja niiden muotoilujen vaihtaminen on järjestelmällistä ja yksitoikkoistakin työtä. Työskennellessäni tulen kuitenkin katsoneeksi tekstidokumenteja hyvin läheltä. Aiemmillä sivuilla olen tavoitellut eri ajatuksia siitä, että sekä tekstin semanttisella ”sisällöllä” että sen ”muodolla” vaikuttaa olevan omat konventionsa. Ne tulevat parhaiten esiin, kun niitä sovittelee toisiinsa sattumanvaraisesti tekstimäärien mukaan. Laatumani konseptuaalinen laitteisto valikoi myös tällaisen parin vaihdettavaksi keskenään:

001 Kuolinilmoitus & 017 Kauppakuitti

Näiden dokumenttien tekstimäärät ovat kaikista teksteistä selvästi pienimmät. Niiden vaihtaminen vaikuttaa etukäteen yksinkertaiselta ja mekaaniselta. Lopulta tuo prosessi vaatiikin minulta monia valintoja, joista kaikki eivät ole helppoja eivätkä itsestäänselviä. Vaihdetut tekstit ovat tämän sivun kääntöpuolella (kuvat 12 ja 13).

Kuolinilmoitusta ja kauppakuittia yhdistävät numeromerkit. Sekä sanomalehden kuolinilmoituksissa että tavanomaisessa kauppakuitissa tietyllä määrällä tietyllä tavalla aseteltuja numeroita on merkitsevä asema, ja kauppakuitissa numeroita on tietenkin paljon. Päädyn pohtimaan, missä määrin kirjoitusmerkkien olemus (kirjain/numero/väli-merkit) itse asiassa tulevat osaksi lajityyppisyyttä, auttavat tunnistamista. Kun vaihdan kuitenkin ja kuolinilmoituksen tekstit keskenään, otanko kaikki numerot käyttöön? Missä määrin käsittelen numeroita ’tekstinä’? Olisiko kuolinilmoitus tunnistettava, jos se sisältäisi huomattavasti enemmän numeroita kuin tavallisesti? Olisiko niin, että tietty asettelu olisi tunnistettava vain, jos se sisältää tarpeeksi numeroita tai ei lainkaan? Kuinka kuittimainen on kuitti ilman numeroita?

Joudun poimimaan kuitenkin visuaalisesta muodosta ne elementit, jotka intuitioni mukaan olivat kaikkein ”kuittimaisimmat”, helpottaisivat kuitenkin tunnistamista eniten, loisivat illuusion aidosta kuitista. Tässä vaikein haaste on juuri tuotelistan hintojen pohjittaminen. Markkettikuitti ei vaikuttaisi aidolta ilman kuitenkin hintoja omassa sarakkeessaan, mutta mistä saada tähän sarakkeeseen sisältö, kun kuolinilmoituksesta siirtyi tekstiäkin vain vähän ja numeroita vain nimeksi?

Kauppakuittiin kirjautunut taulukkomainen listaus on sementoinut mieleeni käsityksen, että kaikille kulutushyödykkeille on määriteltävissä hinta. Saman logiikan siirtäminen kuolinilmoitukseen, vaikkakin sellaiseen joka saa kuitenkin muodon, tuntuu epämukavalta. Päädyn pitämään hinnat omassa sarakkeessaan, mutta saadakseni ne

S-Market Pakila

**HOK-Elanto  
Liiketoiminta Oy**

010 76 63150  
1837957-3

*Ohuen ohut keittokinkku,  
presidentti sj,  
luomukananmuna m6,  
milk chocolate nappirulla,  
nautan luomujauheliha.*

Trooppinen täysmehu  
**Omenatäysmehu**  
**Loimulohifileepala**  
**Lapin rieskaset ohra 8 kpl**

Debit/Veloitus 37,34 eur.  
Bonukseen kirjattu 04558 37.34.  
S-marketit auki sunnuntaisin  
klo 12–18.

Kuva 12 (vasemmalla). Alfa-sarjan koe:  
Kauppakuitti vaihdettuna kuolinilmoituksen muotoon

Kuva 13. Alfa-sarjan koe:  
Kuolinilmoitus vaihdettuna kauppakuitin muotoon

RAKKAAMME  
Marja Liisa Karhumaa o.s. Tolppanen

s. 12.2.1942 k. 24.12.2007

ANNA MINUN NÄHDÄ SINUT	0.00
LIEKISSÄ	0.00
REVONTULEN	0.00
TUIKKEESSA TAHDEN	0.00
KANSSANI	0.00
KULKIEN NYT	0.00
JA AINA	0.00
IKAVOIDEN	0.00
SALLA JA JAAKKO	0.00
PERHEINEEN	0.00
JUSSI	0.00
SUKULAISET JA YSTAVAT	

-----

LAMMIN	SAHANMAEN	KIITOS
--------	-----------	--------

Hoitokodin henkilökunnalle  
\*\*\*\* \*\*

Siunaus toimitettu  
laheisten  
länä ollessa.

vaikuttamaan mahdollisimman huomaamattomilta ja merkityksettömiltä, laitan jokaisen rivin hinnaksi '0.00'. Tavoitteeni on pitää teksti niin neutraalina kuin mahdollista, ja toisaalta kuitenkin kuittimaisuus kärsisi merkittävästi, jos hintasarake olisi jäänyt pois. Näin huomaan yrittäväni tehdä valintoja, jotka olisivat mahdollisimman selvästi *epävalintoja* [non-choice] (Gitelman 2014, katso johdantoluku).

Kuolinilmoituksen ja kauppakuitin muodostama pari on ainoa, jossa koen ajatteluni tahtomattanikin irtoavan laitteistoni mekaanisista rakenteista. Olkoonkin että muiden tekstiparien kanssa työskennellessä pystyin kokemaan vain kopioivani ja yhdistäväni; näiden kahden tekstin parissa arvaamatta valaistuu se, että valinnat, joita joudun tekemään, ovat hyvin merkittäviä. Kuolinilmoituksen ja kuitin tekstivaihdosten parissa askarteleminen tuntuu makaaberilta ja väärältä. Kehittämäni laitteiston tuottamat merkitykset eivät yllättäen näyttäydäkään enää ajatteluani stimuloivina kuriositeetteina, toisin kuin monia muita Alfa-tekstejä katsoessa koen.

Kuolinilmoituksen herkin tekstisisällön kanssa nollet tai mitkä tahansa numerot herättävät assosiaatioita, joista oikein mitkään eivät tunnu sopivilta. Yhtäkkiä kulman takaa ilmestyy tunteita, joita en uskaltanut odottaa: tunnen kehossani jonkinlaiset kulttuuristen konventioiden eettiset ja moraaliset rajat, jotka olen sisäistänyt. Ne asettuvat vastakkain sisäistämieni muotoilun elementtien kanssa tavalla, joka paljastaa armottomasti tekstin muotoilun assosiativisuuden. Nollien lisääminen kuittiin on kuin kuolleen ihmisen kohdalla kaikki olisi nollautunut. Kuolleen näkeminen kuitissa tuntuu samalta kuin muuttaa hänet mitattavaksi hyödykkeeksi. Kauppakuitin mekaaninen tulostinjälki vaikuttaa teknologisoivan ja siksi trivialisoin muistoa yksittäisestä ihmisestä. Yhden kauppakuitin kanssa tulen yhtäkkiä vastakkain yksittäisen ihmisen kuoleman kanssa ja sitä kautta oman kuolemani kanssa. Kokeellinen kirjoittaminen ei ole enää vain omassa huoneessani tehty älyllinen harjoitus, vaan sillä on yhteys jaettuun, materiaaliseen maailmaan.<sup>17</sup>

Kuolinilmoituksen ja kauppakuitin yhdistäminen on pieni ele, mutta tuli tuntumaan symbolisesti radikaalilta. Siinä missä kuvittelen, että olen tekemisissä pelkkien tekstien kanssa, tämä vaihdos saa oloni erityisen epämukavaksi ennen ja jälkeen sen tekemisen. Vielä tätä kirjoittaessani se on *Epägenesis*-teksteistä ainoa, jonka melkein toivon jättäneeni tekemättä. Jos alkuperäisiä dokumentteja valitessani kuvittelinkin, että kuo-

<sup>17</sup> Löydetyn tekstin käyttämisen etiikka ei ole yksinkertaista eikä itsestäänselvää. Yhdysvaltalainen Abe Louise Young (2010) kertoo tehneensä haastatteluita hurrikaani Katrinnan uhreista. Haastattelutekstit päättyivät lopulta Raymond McDaniels -nimisen runoilijan teokseen vailla lähdeviittauksia tai edes lupaa niiden käyttöön. Young kirjoittaa tämän ongelmallisuudesta etenkin kulttuurisessa ja poliittisessa mielessä: hän kuvaa valkoista miestä käyttämässä oman luovan työnsä hyväksi materiaalia, joka koostuu rodullistettujen kokemuksista kansallisessa katastrofissa, jossa rotu ja luokka tulivat erityisellä tavalla esiin. Young vaatiikin tällaiselta "todistusrunoudelta" [poetry of witness] eettistä suoraselkäisyyttä, huolellista toimittamista sekä huolenpitoa elävien ihmisten henkilökohtaisista tarinoista. (Mt.) Runoilija Kenneth Goldsmith, jota on myös syytetty rasistisesta omimisesta (Leong 2018), on haastattelussa lausunut, että internet on nollannut kaikki historia-käsitykset. Kaikesta on Goldsmithin mukaan tullut remiksauksen ja uudelleenluomisen materiaalia, työkalulaatikoita ja strategioita jotka ovat irrallaan kontekstista ja historiasta. Young (mt.) kyseenalaistaa tämän ja väittää sen sijaan, että tämä käsitys on lähellä kolonialismia: on hurja väite, että internet muuttaa kaiken kielen ja kuvaston länsimaisten kirjoittajien rehuksi: Youngin mukaan toisten ihmisten kulttuurien sokea kuluttaminen pitäisi olla jo päättynyt.

linilmoitus on pelkkä tekstidokumentti, jossa on sanoja ja numeroita, olin väärässä. Sen pukeminen kauppakuitiksi osana mekaanista proseduuriani aiheuttaa kiusallisia tunteita. En koskaan tuntenut ilmoituksen henkilöä, ja kuitenkin tunnen puuttuvani hänen elämänsä ja kuolemaansa jollakin määrittelemättömällä ja hieman väärällä tavalla. Enkä kuitenkaan tee muuta kuin siirtele sanoja tietokoneeni ruudulla paikasta toiseen, manipuloi kuolinilmoitusta, joka on julkiseksi tarkoitettu dokumentti. En koske tekstin ”sisältöön”, mutta sen asettelua sekä merkkijonoa häiritsemällä saan siihen silti kirjoittamaan jotakin, joka siirtää sen eri maailmaan.

Vasta kohdatessani teksteissäni yhteyden yksittäiseen kehoon, sen elämään ja kuolemaan, tulen uudella tavalla tietoiseksi kaikkien muidenkin, pientenkin, muotoileideni tuottamasta tiedosta—tuosta kirjoittumisesta. Tämä tekstipari on vain yksi esimerkki monista Alfa-sarjan parissa tekemistäni eleistä, joissa inhimillisen elämän (ja kuoleman) käytännöt asettuvat vastakkain muodon kanssa. Kun tuon nämä alkuperäiset dokumentit yhteen ja vaihdan niiden kehot sekä pukineet, eri elämänalueilta tulevat verbaaliset ja visuaaliset konventiot sekoittuvat koko Alfa-sarjaa halkoen.

Otan nämä Alfa-sarjan herättämät ajatukset ja tunteet vakavasti, koska ne muistuttavat, että ihmisen luomat muodot eivät ole pelkkiä muotoja. Niille on syntynyt vastaavuutensa tosielämän käytännöissä. Muotojen ja käytäntöjen liitot ovat merkittäviä ja merkityksellisiä. Tästä graafinen suunnittelija on työssään jatkuvasti tietoinen. Tekstin muotoilijan tehtävä on laatia kielelle merkityksellisiä muotoja erilaisiin käyttöihin, jae- tussa elämässä tapahtuviin sosiaalisiin tilanteisiin. Tekstien typografiset muotoilut—sekä kirjaintyyppit että tilalliset asettelut—ovat selvästi visuaalisia järjestyksiä, jolla on omat konventionensa ja historiansa, jotka jakavat konventioita ja historioita kuvan kanssa. Nuo konventiot ja tarinat taas kytkeytyvät yhteiseen elämään ja siihen, mikä on julkista ja jaettavaa.

Tärkein avauksista, joita tekstilajin käsite tuo tekstin muotoilun käytäntöihin, onkin lopulta ajatus yhteisöistä. Tekstilajin konventio ei liity ainoastaan muodon samankaltaisuuksiin, vaan konvention mahdollistaa yhteisyys: lajin olemassaolo tiedostetaan yhteiskunnan jollakin tasolla. Lajien olemassaolo riippuu siis niistä sosiaalisista ja kulttuurisista ryhmistä, jotka niitä tuottavat ja käyttävät.

Tekstilajia ei kukaan luo yksin: kaikki lajit ovat enemmän tai vähemmän julkisia ja enemmän tai vähemmän jaettuja. Bateman (2014, 4) esittää, että jos on olemassa joku toistuva ”sosiaalinen tarkoitus”, sitä vastaamaan saattaa olla oma tekstilajinsa. Vastaavasti, jos tekstiesineillä on yhteisiä muodollisia ominaisuuksia, ne saattavat toimia yhteisen sosiaalisen tarkoituksen hyväksi. Tekstin muotoilun käytäntöjä on siksi syytä tarkastella myös yhteisöjen läpi, sillä tämä valaisee niistä eri puolia kuin ne, joita on totuttu näkemään. Se valaisee eri tavalla kysymyksen ”muodosta” ja ”sisällöstä”. Se valaisee eri tavalla myös ajatuksen lukijasta, jolle muotoillaan. Näen olennaisen eron siinä, ajatellaanko tekstin muotoilun esittävän tekstin ”sisältöä”, vai ajatellaanko sen vastaavan jotakin yhteisöä, toisin sanoen sen sosiaalista käytäntöä ja sen muodostamia konventioita.

Charles Kostelnick ja Michael Hassett (2003, 24) kutsuvat tällaisia konventioita jakavia yhteisöjä *diskurssi-yhteisöiksi*, mikä vahvistaa tämän luvun alussa esittämäni

ajatusta siitä, että tekstilajit ja diskurssit ovat aina yhteydessä toisiinsa. Tekstien aine- niiden kuvallisuus ja materiaaliset muotoilut—on siis sidoksissa kielen kautta myös diskursiiviseen: siihen, mikä joko estää tai mahdollistaa sen, mitä voi sanoa (Barad 2007, 146–147).

Haluan tehdä selväksi, että se ajatus ”yhteisöistä”, jota tässä ehdotan, liikehtii eri maisemassa kuin kapitalistisen kulutuskulttuurin tarpeisiin rakennetut muotoilun kohderyhmät, valvontakapitalismin käyttöliittymiin ehdollistetut käyttäjäprofiilit tai sisällöntuottajien rakentamat *avatarit* eli lukijapersoonat. Sitä vastoin käytän tekstilajia sellaisena ikkunana, jonka läpi saan yhteisöt ja julkiset kenties katshtamaan toisiinsa, ja tekstin muotoilijan katsomaan molempiin. Tästäkin syystä olen valinnut konseptuaalisen kirjoituslaitteistoni raaka-aineeksi sellaisen kokoelman tekstejä, joita jakamaan olen *kuvitellut* mahdollisimman laajan yhteisön.

Lajityypin yksi tärkeä toiminto on siis luonteeltaan sosiaalinen. Lajin avulla voi saavuttaa joitakin tavoitteita, mutta myös viestiä siitä, että juuri noihin tavoitteisiin ollaan pyrkimässä. Esimerkkinä voi pitää vaikkapa tätä käsillä olevaa lajia, väitöskirjatutkimusta. Minä olen muotoillut tämän väitöskirjaesineen ja sen typografian itse. Jos olisin tehnyt sen täysin tiukimpien akateemisten konventioiden mukaisesti, olisin kenties selvästi osoittanut pyrkiväni tekemään tieteellisesti mahdollisimman uskottavaa tutkimusta. Muotoilemalla sen opinnäytteen tai akateemisen tekstin konventioiden tai lajityypin ulkopuolelle saatan ehkä olla pyrkimässä joihinkin muihin tavoitteisiin.

Lajityyppien yhteys sosiaalisiin käytäntöihin ja sitä kautta instituutioihin on merkillepantavaa esimerkiksi tekstin materiaalisuuksia käsittelevän tutkimuksen kannalta, jollainen oma työniikin on. Tällaisen tutkimuksenhan voi ajatella parhaimmillaan myös käyttävän niitä samoja keinoja, joita se tarkastelee. Kuitenkin esimerkiksi Dworkin (2003) ja Nikolova (2005) kuvaavat omissa tutkimuksissaan, kuinka heidän omien akateemisten instituutioidensa jäykät typografiset ohjeistukset estivät heitä tekemästä ja kirjoittamasta sellaista opinnäytettä kuin he olisivat nähneet parhaaksi. Dworkin luopui rajoitusten vuoksi opinnäyteajatuksista kokonaan ja julkaisi työnsä tietokirjallisuutena. Nikolova taas myöntyi väitöskirjassaan instituutionsa muotovaatimukseen omien tavoitteidensa kustannuksella.

Konvention ja invention välinen kamppailu on olemassa joka hetki. Tätä kamppailua kuvaavat varsinkin institutionalisoituneet lajityypit, jotka eivät noin vain anna tilaa uusille käytännöille. Siellä missä tiedon vakautta vaalitaan kaikkein tarkimmin, myös tekstin muotoilua ohjeistetaan tarkasti. Näiden välistä yhteyttä vaan on ajatusten kanssa työskentelevien vaikea nähdä. Poimin vain yhden esimerkin monista. Filosof Pentti Määttänen (2012) erittelee John Deweyn käsityksiä kielen ja kuvan välillä jokseenkin näin: kielellisiä merkityksiä käytetään asioiden toteamiseen, ja maalaukset taas ovat laadullisia kokonaisuuksia, joissa ”mikä tahansa laatumääreen muutos voi vaikuttaa siihen, mitä teos ilmaisee” (mt. 2012, 110–111). Tästä Määttänen tekee päätelmän, etteivät ”asia-tekstin merkitykset ... ole riippuvaisia siitä, mikä on kirjasintyyppi tai painoväri”. Akateemisen maailman käytännöt taas puhuvat täysin päinvastaista—tarvitsee vain tarkastella akateemisten aikakauslehtien julkaisuohjeita, joissa hallitaan tekstien ulkoasun konventioita pikkutarkasti.



Tieteellisen tekstin laji osoittaa hyvin yhden tekstilajeihin kirjoittuneista tehtävistä: ”lajityyppi on konventio, joka tekee retorista työtä” (Kostelnick ja Hassett 2003, 97). Sen tehtävä on antaa viitekehys, joka auttaa arvioimaan tiedon uskottavuutta. Se ei ole aivan pieni tehtävä. Multimodaalisen tutkimuksen väitöskirjassaan Tuomo Hiippala (2013, 128–129) kehottaa lukijaansa kiinnittämään huomion itse väitöskirjan lajityyppiin, joka toteutuu hänen sanojensa mukaan kirjan mediassa sekä kappaleisiin jaetun lineaarisen tekstin moodissa. Hiippala pitää selvänä, etteivät tekstin kappalejaot, marginaalit ja sivunumerot ole osa väitöskirjan argumenttia, vaan sen sijaan ne ”lisäävät lukukelpoisuutta ja auttavat navigoimaan käsikirjoituksessa.” (Mt., 128–129.) Mutta eivätkö jo nämä kaksi tehtävää ole yhdessä olennaisessa osassa juuri argumentaation luomisessa—osa sen materiaalisia rakenteita, jotka yhteisöt ovat sopineet uskottavuuden merkiksi tässä kyseisessä tekstilajissa? Ennen tätä käsillä olevaa omaa väitöskirjaani olen paitsi lukenut myös muotoillut useita väitöskirjoja, ja minun paikastani näyttää siltä, että näin on. Tämä osoittaa, kuinka multimodaalisuudenkin asiantuntijoilla on vielä tiukasti sisäistettyjä oleksia ”muodosta” ja ”sisällöstä” siinä missä muotoilijoilla ja lukijoillakin—myös minulla.

Tähän kirjaan tekemäni epäkonventionaalinen muotoilu on mahdollinen, koska Aalto-yliopisto ei ole ohjeistanut taiteen ja muotoilun väitöskirjojen ulkoasua juuri millään tavalla ainakaan tähän mennessä. Tieteellisen tekstin ulkoasua ohjaillaan kuitenkin toisaalla sekä yliopistoissa että akateemisissa julkaisuissa hyvinkin ankarasti. Muodon pysyvyys—konventionaalisuus—symboloi silloin tiedon varmuutta ja pysyvyyttä.

Edellä ajatellun perusteella pysyvyys perustuu kuitenkin lajityypillisiin konventioihin. Niitä kirjoittajien, lukijoiden ja muotoilijoiden yhteisöjen on aina mahdollista muuttaa. Tekstien konventiot ovat sosiaalisia koosteita, joten ”yhtä paljon kuin ne ovat pysyviä ja varmoja, ne ovat nestemäisiä, hauraita ja muuttuvia” (Kostelnick ja Hassett 2003, 17). Tarjoamani kulmantakainen katse Alfa-sarjan villiintyneihin teksteihin riittää tavoittamaan tämän haurauden. Minun lukijayhteisöni arvioitavaksi jää, hyväksyykö se tämän käsillä olevan kirjaesineen vakuuttavaksi osaksi väitöskirjatutkimuksen lajia.

#### ALFA-SARJAN KERÄÄNTYMÄT

Tämä *Epägenesiksen* Alfa-sarjaa käsittelevä luku tarjosi tekstien kirjoittamiseen sekä lukemiseen periskooppisen, kulman takaa avautuvan katseen. Lainasin konseptuaalisia kokeellisen kirjoittamisen menetelmiä, joissa kopioin ja vaihdoin löydettyjen tekstidokumenttien ”sisällön” ja ”muodon” ravistellakseni näitä luutuneita kategorioita. Tämä tekee läpinäkyväksi muuttuneet tavalliset tekstit jälleen näkyviksi ja aiheuttaa lisäkysymyksiä siitä, millä perusteella tekstit tunnustetaan, ja kuinka niiden tunnustettavat piirteet niihin kirjoittuvat.

”Sisällön” ja ”muodon” kopiointi aiheutti kysymyksiä niin kirjoituksen kuin muodonkin alkuperästä. Siksi poimin *allografin* käsitteen valaisemaan sitä, kuinka typografinen kirjoitus aina ”tulehduttaa” tekstin. Aloin kartoittaa tätä vaikutusta väittämällä, että teksti on aina kuva: tekstiin lomittuu kuvan häilyvyys, assosiativisuus ja konventionaalisuus, jotka ovat aina toisiinsa lomittuneet. Koska käsityksemme kuvasta on jo

valmiiksi materiaalisempi kuin käsitys kielestä, nämä kuvan ominaisuudet päästävät lähemmäs niitä konventioita ja tuotannon koneistoja, joita tekstien muotoilu ja julkaisu välttämättä edellyttävät.

Konventionaalisuus näkyy teksteissä erityisesti lajityyppisyytenä. Sille muotoilijalle, joka olen, tekstilajit ovat askel kohti entistä kokonaisempaa kuvaa siitä, mistä kaikesta typografiset tekstit nykytiedon valossa koostuvat. Siksi luen *Epägenesiksen* Alfa-sarjaa taivutellen sitä multimodaalisten mallien läpi. Tämä auttaa minua pysymään valppaana sen suhteen, mitä kaikkea teksteihin kerääntyäkään. Tekstit eivät ole yksin kirjoittajan kirjoituksen tulosta eivätkä myöskään yksin kirjoituksen sekä muotoilun tulosta. Molempiin vaikuttavat olennaisesti myös lajityyppiset käytännöt, teknologiat sekä juuri mediat. Tekstilajien tarinat ja medioiden tarinat eivät ole samat, mutta ne risteävät toisiaan ja asettavat toisilleen ehtoja ja mahdollisuuksia.

”Tavallisten” tekstien muotoilemiseen kuuluvat *epävalinnat* tuntuvat muotoilijasta herkästi työn tekemättä jättämiseltä. Siksi typografiset konventiot vaikuttavat helposti vain resepteiltä ja rajoitteilta. Rajoitteiden nimeäminen, tunnistaminen ja ymmärtäminen eivät nähdäkseni kuitenkaan estä rajoitteista irtautumista. Tekstilajien erittelemine ei vaadi tarttumaan niihin resepteinä. Siksi en anna tässä luvussa reseptiä sen enempää kuin analyysiäkään Alfa-sarjassa käyttämistäni ja kohtaamistani tekstilajeista. Tekstilajien rajat eivät ole teräviä, eikä tekstin liittyminen lajityyppiin merkitse virallista jäsenyyttä—tekstilajit eivät ole klubeja tai kerhoja. Sen sijaan lajit ovat aina yhteydessä jaettuun maailmaan, yhteisöihin ja julkisoihin: tekstilajien olemassaolo riippuu niistä, jotka niitä tuottavat ja käyttävät. Lajien avulla pääsen siis lähemmäs sellaista käsitystä tekstistä, jossa typografia ei ole tekstin pysyvä ominaisuus ja olomuoto, vaan sosiaalisesti, teknologisesti, visuaalisesti ja diskursiivisesti häilyvä sekä medioista ja julkisoista riippuvainen.

Tekstilaji on vain yksi tapa, jolla me tekstien kirjoittajat, lukijat ja muotoilijat pyrimme säätelemään ihmisviestinnän epävarmuutta. Silloin tekstilajit ”seisoivat kuin majakat tiedon meressä” (Kostelnick ja Hassett 2003, 98). Epävarmuus on kuitenkin väistämätön osa ihmisten välistä viestintää: usein se on haparointia ymmärrysten välillä. Eikö Donna Haraway puhu täsmälleen tästä ehdottaessaan, että meidän tulisi kenties

...jättää tilaa yllätyksille ja ironioille kaiken tiedontuotannon ytimessä: me emme johda maailmaa. Me ainoastaan asumme täällä ja yritämme herättää ei-niin-viattomia keskusteluita proteeseina toimivien laitteittemme avulla—mukaan lukien visuaalisoinnin tekniikkamme. (Haraway 1988, 594.)

Jos tekstilajeja katsotaan teknologisesti tuotettuna ja visuaalisesti järjestettynä kielenä, ne voidaan ymmärtää yhdeksi Harawayn mainitsemista visualisointitekniikoista. Ja jos edelleen edes ajatuskokeen vuoksi käsitämme lajien muodot proteeseina, näemme edelleen tarkemmin, kuinka lajit luonnollistuvat kokemuksemme itsestäänselviksi osiksi.

Tässä luvussa käsitelin vain joitakin tiettyjä Alfa-sarjan tekstejä, mutta *Epägenesis: Katalogi X* -niteeseen koottu sarja on täynnä periskooppisia näkymiä, jotka tarjoavat lukijalle täysin väärän tai harhaanjohtavan horisontin. Tämä on iloista ja kuritonta, mutta konseptuaalinen eleeni toimii myös hyvin tarkoituksellisen ajattelun välineenä: se on

niin ikään kurinalainen muistutus siitä, kuinka moninainen ja poikittainen tekstien, lajien ja niiden muotoilujen kenttä on.

Alfa-sarjan mahdollistamat havainnot ja huomiot johtavat uusiin kysymyksiin siitä, mitä konventiot ja lajit typografisissa teksteissä tekevät. Siinä missä multimodaalisen tutkimuksen kysymykset koskevat luokitteluja, määrittelyjä ja toistettavuuden ehtojen sisäistä logiikkaa, omat kysymykseni ovat lähempänä tekstien olomuotoja ja verkostoja. Minulle se tarkoittaa tarkentavia kysymyksiä tekstin olemisen tavoista sekä tekstin tuntumasta, kysymyksiä siitä mitä teksteihin kirjoittuu ja miten. Seuraavaksi on syytä ajatella tarkemmin, riittääkö tekstin kuvallisuus kuitenkaan yksin selittämään sitä, mitä tekstin materiaalisuus voisi olla.



# 3 BEETA-SARJA

Beeta-sarjaa koskevan luvun leipäteksti on taitettu melko tiiviiseen kaksipalstaiseen gridiin. Kirjaintyyppi on kenties maailman kaikkein tunnetuin, Times New Roman, otsikoissa 24/28 pt ja leipätekstissä 11/14 pt. Stanley Morison suunnitteli ja Victor Lardent toteutti Times New Roman-kirjaintyyppin lontoolaisen The Times-sanomalehden käyttöön 1930-luvulla.

Morison ei suinkaan kehittänyt Times New Romania omasta päästään. Päinvastoin, hän käytti lähteenään Robert Granjonin 1500-luvulla muotoilemaa Plantin-kirjaintyyppiä.

Luvun sitaattien kirjaintyyppi on Prestige Elite Bold 8,5/14 pt (ks. luku 1). Alaviitteiden kirjaintyyppi on Avenir Book 7,5/9 pt. Sen on muotoillut Adrian Frutiger vuonna 1987.

Tässä luvussa on käytetty ¶-merkkiä (pilcrow) koristamaan kappalevaihdoksia. Se on peräisin keskiajalta, jolloin kappaleiden välillä ei vielä käytetty tyhjiä tiloja vaan ne merkittiin usein tällä välineellä ilman sisennyksiä.

Tekstin materiaalisuus

# (MIKRO-SKOOPIIN LÄPI)

Beeta on kreikkalaisten aakkosten toinen kirjain, ensimmäisestä seuraava. Ohjelmistokehityksessä *beta-versio* esimerkiksi ohjelmistosta tai pelistä on keskeneräinen versio, joka annetaan käyttäjille testausta varten. Beeta-sarja on minulle tällainen testiversio: se on luonnos siitä, millaisia kokeita voisin kirjoitetulla kielellä tehdä. Se on oikeastaan välivaihe *Epägenesis*-kokonaisuuden proseduurissa, kokeilu kokeen sisällä. Siksi Beeta-sarja on *Epägenesis*-sarjoista suppein: siinä on kymmenen tekstiä.

Edellä *Epägenesisin* ensimmäisen Alfa-sarjan tekstien kanssa ajatellessani pyrin ymmärtämään paremmin kirjoitetun kielen kuvallisuutta. Koska teksti on aina katseen alla, sen visuaaliset ominaisuudet tahraavat kielen väistämättä kuvalle ominaisella häilyvyydellä, assosiaatiivisuudella ja konventionaalisuudella. Konventioita noudattamalla tekstiin on siten myös mahdollista kirjoittaa ja lukea tunnistettava tekstilaji. Alfa-sarjan kanssa aloin myös hahmotella sitä, millä tavalla lajien ajattelemisen saisi suunnattua tekstin muotoilun kohti yhteisöjä ja julkisoja tyylisen, muotojen tai kohderyhmien sijaan.

Beeta-sarjan kokeissa tehtäväni on laskea katseeni hetkeksi konventioiden ja lajityyppien majakoista ja tarkentaa niihin mahdollisuuksiin, joita avautuu tekstin muotoilun ja runouden yhteenliittymissä (olkoonkin niin, että runoudella on oma(t) lajinsa). Runoudessa kielen mieli ja syntaksi muuntuvat ja tuovat esiin puutteita sekä potentiaaleja. Runoudessa, jos jossain, kielen kuvallisuus on tuotu kerta toisensa jälkeen eri tavoilla etualalle (vrt. esim. Perloff 1991). Katse, jonka minä tässä luon runouteen, on erilainen kuin runoilijan tai kirjallisuustieteilijän katse tyypillisesti on. Tahdon katsoa erityisesti niihin tuotannon koneistoihin, joissa poeettinen teksti syntyy, ja kenties hakea omaa tekstin muotoilijan paikkaani niissä. Toisaalta runoutta pohtiessa on myös kysyttävä, mikä runouden tekee mahdolliseksi, mitä vastaan se asettuu. Esiin nousee kysymyksiä siitä, mitä kirjoittaminen oikeastaan on, kuka ja mikä kulloinkin kirjoittaa, kun kieli tulee näkyväksi, julkiseksi ja jaetuksi.

Alfa-sarja toimii periskoopin periaatteella: tekstiä pääsee siinä katsomaan piilosta kulman takaa. Käsillä olevassa Beeta-sarjassa haluan katsoa tarkemmin tekstin pienimpiin osasiin kuten välimerkkeihin. Mittakaava on siis *mikroskooppinen*. Suurennan sitä mikä on pientä, osoitan eroihin mittasuhteissa.

Koko *Epägenesis*-projekti perustuu löydettyjen tekstien kokoelmalle ja sen uudelleenkirjoittamiselle ja -muotoilulle. Toisin sanoen käytän ainoastaan näiden dokumenttien sisältämää tekstiä. Jotta saisin käytössäni olevasta kielestä paremman käsityksen, Alfa-sarjan ja Beeta-sarjan välissä aakkosten kaikki löydettyjen tekstidokumenttien sisältämät sanat. Alfa-sarjassa erottelin kunkin dokumentin ”muodon” ja ”sisällön” toisistaan ja vaihdoin ne keskenään, mutta Beeta-sarjaa sekä tulevia sarjoja varten kokoon nyt kaikki dokumenttien sisältämät sanat listaksi.

	A	B	C	D	E	F	G
1	(E171)		aaltoili		aaltoili		
2	10-vuotiaan		aamu		aamu		
3	12-vuotiaalle		aiheuttaa		aiheuttaa		
4	12-vuotiaat		aiheuttamat		aiheuttamat		
5	aaltoili		aiheuttamiin		aiheuttamiin		
6	aamu		aika		aika		
7	aamu		aikaisintaan		aikaisintaan		
8	aamu		aikana		aikana		
9	aamu		aikoina		aikoina		
10	aamu		aikoja		aikoja		
11	ab		aikojen		aikojen		
12	aiheuttaa		aikuiset		aikuiset		
13	aiheuttaa		aina		aina		
14	aiheuttamat		aineena		aineena		
15	aiheuttamiin		ainesosille		ainesosille		
16	aika		ainutlaatuinen		ainutlaatuinen		
17	aikaisintaan		aitoa		aitoa		
18	aikana		aivan		aivan		
19	aikana		aivasteluna		aivasteluna		
20	aikoina		aja		aja		
21	aikoja		ajalta		ajalta		
22	aikojen		ajan		ajan		
23	aikojen		ajokyyky		ajokyyky		
24	aikuiset		ala		ala		
25	aina		alajakäisyydestään		alajakäisyydestään		
26	aina		alat		alat		
27	aineena		alempana		alempana		
28	ainesosille		alennemista		alennemista		
29	ainutlaatuinen		alheisten		alheisten		
30	ainutlaatuinen		alkaa		alkaa		
31	aitoa		alkoholin		alkoholin		
32	aitoa		alkuperäispakkauksessa		alkuperäispakkauksessa		
33	aivan		alla		alla		
34	aivasteluna		alle		alle		
35	aja		allergian		allergian		
36	ajalta		allergiaoireet		allergiaoireet		
37	ajan		allergiaoireita		allergiaoireita		
38	ajan		allerginen		allerginen		
39	ajokyyky		allergiseen		allergiseen		
40	ala		allergisen		allergisen		
41	alat		allergiset		allergiset		
42	alempana		allergisten		allergisten		
43	alennemista		aloitan		aloitan		
44	alheisten		altistumista		altistumista		
45	alkaa		alus		alus		
46	alkaa		amerikkalainen		amerikkalainen		

Kuva 14. Alfa-sarjan jälkeen tekemäni tekstidokumenttien aakkostus ja ylimääräisten sanojen poisto

Beeta-sarja sijoittuu varhaiseen vaiheeseen, joten siinä käyttämäni sanalista perustuu aivan aluksi vuonna 2014 keräämiini kymmeneen alkuperäisdokumenttiin. Nämä dokumentit ovat

kuolinilmoitus,  
tulostettu sähköposti,  
suoramainoskirje,  
lomake,  
työttömyyslomake,  
romaanin sivu,  
runo,  
raamatun sivu,  
lääkepakkauksen ohje ja  
kauppakuitti.

Kuva 14 näyttää epätavanomaisen ”kirjoittamisen” työkaluni: keräilin sanat kokoon Excelin taulukoissa. Ensimmäinen sarake vasemmalta käsittää kaikki alkuperäisdokumenteista kerätyt sanat aakkostettuina. Seuraavassa sarakkeessa useamman kerran esiintyvät sanat, numerot, erisnimet sekä lyhenteet on poistettu, mutta lähdetekstien värikoodit ovat vielä jäljellä. Kolmas sarake näyttää lopullisen, ”putsatun”, aakkostetun sanaluettelon: se on tässä ensimmäisessä vaiheessa 1105 satunnaisen sanan luettelo, jossa sanojen sijamuodot ja muut taivutukset on jätetty alkuperäiseen muotoon.

Tästä lähtien käytettävissäni on ainoastaan nämä listalla olevat löydettyjen tekstien sanat, ja tehtäväni on tutkia, millaisia kirjoittamisen eleitä voin pelkästään tällä sanakokoelmalla saada aikaan, ja millaisia kuvioita niistä kehkeytyy.

Koko *Epägenesistä* leimaa siis kirjoitustapa, jossa teksti rakentuu pelkästään lainatusta kielestä. Sitoudun käyttämään pelkästään löydettyissä teksteissäni esiintyviä sanoja. Suomessa esimerkiksi Leevi Lehto ja Kari Aronpuro ja Karri Kokko ovat tulleet tunnetuksi kirjoittamalla näin, mutta Aronpuro itse toteaa, että suomenkielisessä kirjallisuudessa tällainen kollaasitekniikka on jäänyt marginaaliin (Aronpuro 2014, 89). Jo Alfa-sarjan yhteydessä mainitsin Lehdon teoksen *Päivä* (2004), joka sisältää STT:n uutiset yhden päivän ajalta elokuulta 2003. Kaikki uutisissa olevat virkkeet on aakkostettu lauseen ensimmäisen sanan mukaan ja julkaistu kirjana. Tästä Aronpuro kirjoittaa näin:

Lehdon noudattama periaate ”ei yhtään omaa sanaa” tekee hänen proosastaan sataprosenttisen kollaasin. Tekstin lukemattomista subjekteista ainoa nimeltä mainittu on ainoastaan rajannut korpuksen, purkanut ja järjestänyt sen sitten koneella aakkosten järjestyksen nolla-asteen mukaiseen järjestykseen. Lehto on ottanut tai paremmin rajannut todellisen objektin, purkanut ja rakentanut sen sitten uudelleen. (Aronpuro 2014, 89.)

*Epägenesiksen* periaate on sama: ei yhtään omaa sanaa. Tässä luvussa tunnustelen, miten tällainen periaate kiinnittyy tekstin muotoilijan taitamiseen, ja millaisia kysymyksiä se nostaa kirjoittamisen tekijyydestä sekä kirjoitetun kielen aineellisuudesta.

Beeta-sarjassa tarkennan teksteihin materiaalisina, jopa esineisinä ilmiöinä, joilla on sekä kielen että kuvan kaltaisia ominaisuuksia. Tässä sarjassa käyttämäni kokeellisen kirjoittamisen menetelmät kytkettyvät historiallisten avantgardeliikkeiden perintöihin tavoilla, joita tulevilla sivuilla hahmottelen tarkemmin—mutta yhtä lailla koetan asetella tekstin materiaalisuutta muunlaisiin, laajempiin ja julkisempiin puitteisiin. Monet sarjan tekstit muistuttavat tekotavoiltaan sekä ulkoasultaan *konkreettista runoutta*, jonka kanssa ajattelen hieman tarkemmin vielä myöhemmin Delta-sarjaa käsittelevässä luvussa 5 sekä päätösluvussa 6.

Konkreettinen viittaussuhde konkreettiseen (sic!) on kuitenkin se, että Beeta-sarja syntyy julkisena luonnoksena, joka saa näyttelyn muodon. *Epägenesis: Alfa ja Beeta* -näyttelyssä Porvoon Taidetehtaalla vuonna 2014 kaikki Beeta-sarjan tekstit on laserkaiverrettu maalatuille vanerilevyille: ollakseen tekstejä ne ovat siis kirjaimellisesti kovin konkreettisia. Tätä julkista luonnosta kohti työskentelystä tulee osa *Epägenesiksen* kokeellista kirjoitusprosessia, joka rytmittää tekemistäni ja saa minut pohtimaan tekstien materiaalisuuksia usealta eri taholta.

Päätös kaivertaa Beeta-sarjan tekstit vaneriin vaikuttaa tietenkin valintoihin, joita teen tekstien muotoilussa.

Vanerilevyjä hioessani, liimatessani ja maalatessani annan ajatusteni vaeltaa ja mietin, miltä puulle kaiverretun tekstin pitäisi näyttää. Tällainen käsityö ei tietenkään ole typografisessa työskentelyssä ollenkaan tavallista, joten pääsen ajattelemaan näiden tekstien muotoilua myös uudelta taholta. Yhtäkkiä tarjolla on vähemmän konventioita, eivätkä lajityypit annakaan juuri mitään ohjeita tällaisten puulle työstettävien tekstien typografiseen muotoiluun.

Etenen siis käytännöllisesti. Laserkaiveruksessa tekstit eivät voi olla liian pieniä ja tarkkoja (kuvat 15 ja 16), joten päädyn käyttämään suuria kirjaimia groteskilla (päätteettömällä) Franklin Gothic Condensed -kirjaintyyppillä.<sup>1</sup> Valinta ei ole yksiselitteinen, koska etsin sellaista kirjaintyyppiä, joka olisi tarpeeksi konventionaalinen herättääkseen mahdollisimman vähän erityistä huomiota itseensä. Silloin on tietenkin valittava joku laajille levinyt ja ”läpinäkyväksi” muuttunut kirjaintyyppi, joka monille on esimerkiksi Times New Roman (eli tämä jota luet juuri nyt) tai Helvetica. Helveticasta on tullut jonkinlainen modernistisen ja universaalien typografian monumentti ja sellaisena moninkertaiseen ironiaan kääritty, joten sitä haluan kuitenkin välttää. Myös Times vaikuttaa liian ilmeiseltä ei-valinnalta.

Jos etsiskelen kaivertamiseen sopivaa konventiota, ilmiselvimmät kiinnekohdat ovat tietenkin kirjoittamisen historiassa, jossa on kenties kaikkein vanhimpia keinoja jättää jälkiä. Antiikin Roomassa kiveen hakatut kirjainmuodot ovat olleet malleina niille kirjaimille, joita useimmissa länsimaissa edelleen käytämme. Nämäkin viittaukset tuntuvat liian painokkailta saavuttamaan sitä anonyymiyden vaikutelmaa, johon pyrin.

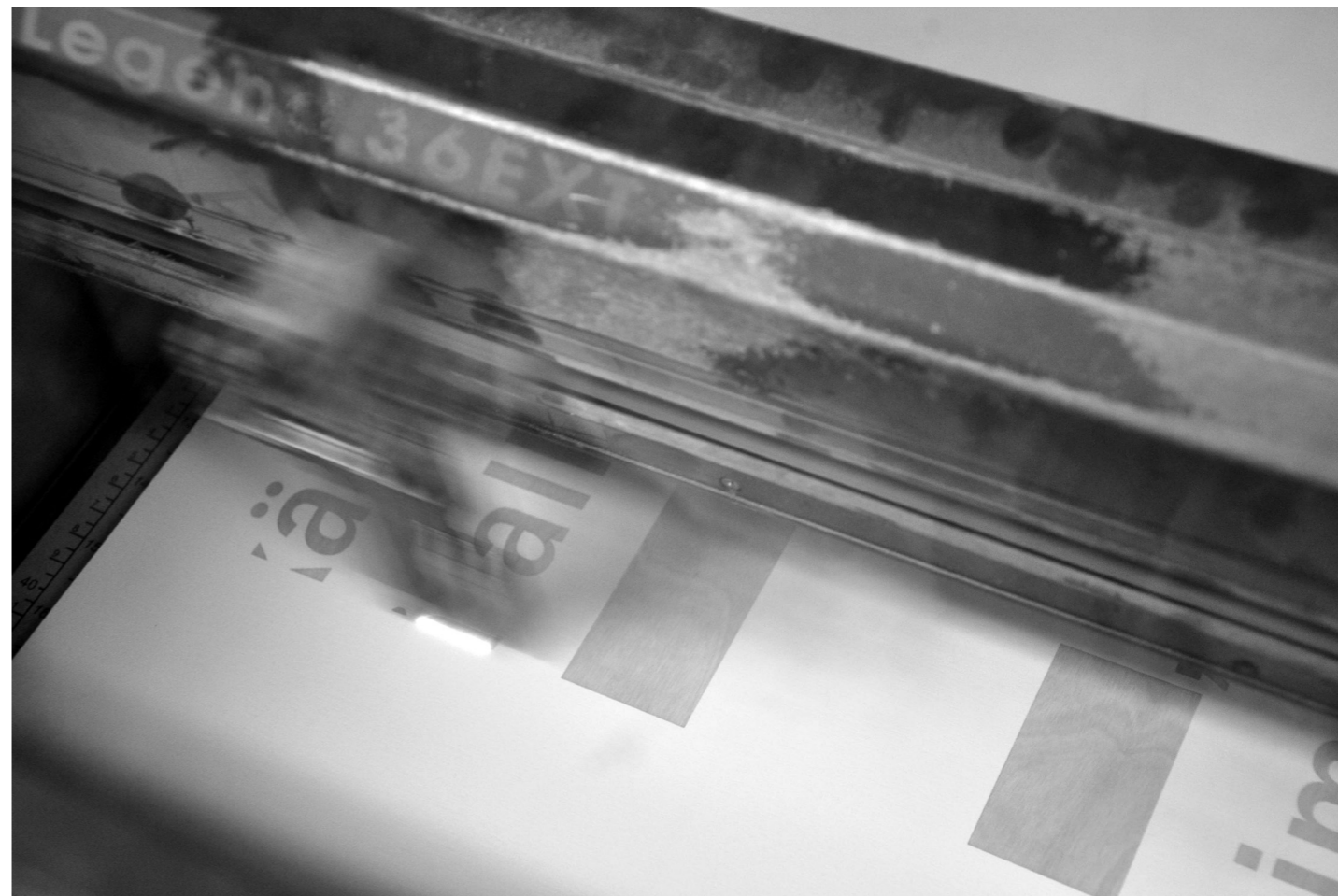
Maalatu puulevyt alkavat sen sijaan tuntua kiinnittyvän yhä selvemmin kylttien maailmaan, ja tämän ajatteleminen alkaa kutsua teksteihin kaupalliseen kulttuuriin viittaavaa muotoa. Näin päädyn Franklin Gothiciin.<sup>2</sup> Ero Helvetican ja Franklin Gothicin valinnan kesken on varmasti silti marginaalinen kenen tahansa asiaan vihkiytymättömän silmissä:

Helvetica näyttää tältä.

Franklin Gothic näyttää tältä.

<sup>1</sup> Sattumoisin Franklin Gothic Condensed on ollut myös käsitetaiteilija Lawrence Weinerin tekstipohjaisten teosten kirjaintyyppi jo vuosikymmenten ajan. Weiner ei halunnut käyttää Helveticaa, joka oli hänen mielestään liian vahvasti modernismin ja porvarillisen keskiluokkaisen kulttuurin tuote. (Holmes 1998.) Weiner myös muistuttaa, että hänen aloittaessa tekstipohjaista työskentelyään suuressa koossa olevia kirjaintyyppiä oli rajatusti saatavilla. Franklin Gothic Bold Condensed oli kuitenkin juuri sitä mitä Weiner haki: ”jotakin eleganttia ja kaunista, jolla ei ollut auktoriteettia”. (Shaughnessy 2011.)

<sup>2</sup> Franklin Gothic oli 1900-luvun alun Yhdysvalloissa hyvin yleinen mainoksissa ja sanomalehdissä käytetty kirjaintyyppi, ja sitä on käytetty ja käytetään ja kehitetään edelleen: minun käyttämäni Condensed-leikkaus lisättiin kirjainperheeseen vasta 1990-luvulla (ITC).



Kuva 15 (yllä). Beeta-sarjan teksti laserkaiverrettavana vanerille

Kuva 16 (alla). Lähikuva Beeta-sarjan laserkaiverretusta tekstistä





uus

f n u m m n n s

kuuluu

uutuu s

muu

hukkuu

kuu

nukkuu

f n u m m n n s

uus

snn

snn

Kuva 18. Beeta-sarjan koe: yksivokaalisuus ja rotaatio

moninaisia, mutta juuri nyt mielenkiintoni ei ole niissä. Tekstin asettelu tilaan on myös kiinnostava ilmiö, johon haluan keskittyä kunnolla vasta myöhemmin (se tapahtuu Delta-sarjassa, luku 4). Nyt sen sijaan haluan katsoa lähempää.

Suomen kieli on rikas morfeemeista, sanoihin liitettävistä osista jotka merkitsevät persoonia, sijoja ja paikkoja. Siksi tartun hanakasti *sijamuotoihin* sanojen keräämisen periaatteena. Kerään alkuperäisteksteistäni puretusta sanaluettelosta kaikki sanat, jotka on taivutettu monikon partitiiviin (aikoja, apuaineita).

- aikoja
- apuaineita
- avaria
- elämävaiheita
- eläviä
- erämaita
- haittavaikutuksia
- hankaluuksia
- harvinaisia
- hedelmäpuita
- heiniä
- joita
- kirkkaita
- kivennäisaineita
- kiviä
- lisätietoja
- lääkkeitä
- merkittäviä
- metsiä
- mielenterveyslääkkeitä
- niitä
- näitä
- näköisiä
- oireita
- olentoja
- ruohoja
- rytmihäiriöitä
- rytmihäiriönlääkkeitä
- saatavia
- selityksiä
- selkeitä
- sellaisia
- siirtoja
- soita
- tabletteja
- teitä
- testejä
- vaikutuksia
- varoja
- vuosia
- yhteisvaikutuksia

Vaikka lähtökohta on kertakaikkisen kieliopillinen, pääsen eteenpäin ja—kuin varkain—jostakin jyvälle.

Pidän partitiivini aakkostettuina ja yksinkertaisesti asette- len ne sivupinnalle Franklin Gothic -kirjaintyypillä. Koolle kutsumani sanajono alkaa muodostaa merkityksiä ja rytmejä, jotka johtuvat osittain aakkostuksen aiheuttamasta allitteraatiosta (sic!) eli alkusoinnuista: eläviä erämaita / haittavaikutuksia hankaluuksia.

aikoja apuaineita avaria elämävaiheita eläviä erämaita haittavaikutuksia hankaluuksia harvinaisia hedelmäpuita heiniä joita kirkkaita kivennäisaineita kiviä lisätietoja lääkkeitä merkittäviä metsiä mielenterveyslääkkeitä niitä näitä näköisiä oireita olentoja ruohoja rytmihäiriöitä rytmihäiriönlääkkeitä saatavia selityksiä selkeitä sellaisia seuraavia siirtoja soita tabletteja teitä testejä vaikutuksia varoja vuosia yhteisvaikutuksia

Muotoilen tekstiä edelleen jakamalla sanat lyhyille riveille ja lausemaisiksi yksiköiksi pisteiden ja pilkkujen avulla. Pisteet tuovat mukanaan isoja alkukirjaimia, ja niin sanal- listasta alkaa nousta mieleeni lauseenomaisia yhdistelmiä. Rivit ovat lyhyitä, vain yhdestä kolmeen sanaa yhdellä rivillä (kuva 19, tämän sivun kääntöpuoli).

Alussa on vain sanaluettelo, mutta ortografiset muotoilut alkavat muuttaa sitä merkitykselliseksi tekstiksi. Sattumanvaraisesti yhteen valikoituneet sanat alkavat merkitä suhteessa toisiinsa, välimerkit jakavat ja yhdis- tävät ajatuksia, rivinvaihtojen paikat saavat merkityksen. Välimerkit luovat sanaluettelosta tekstin, synnyttävät siihen oman ekosysteemin—tekstistä tulee poeettinen. Se ehdottaa olevansa runo, ja runo ehdottaa merkityksiä.

Manipuloimani sanalista tarjoaa minulle paikan ajatella välimerkkien sekä tekstin asettelun merkitystä. Osoitan tuohon merkitykseen, kun asetan saman katseen alle alkuperäisen sanalistan ja uuden itse muotoilemani version. Muotoilemani? Voinko sanoa ”kirjoittamani”? Onko mahdollista kirjoittaa lisäämällä ainoastaan välimer- kit ja rivinvaihdot, tyhjät välit? Mistä kirjoittaminen alkaa?

Teen vertailun. Asetan alkuperäisen sanalistan sivun alaosaan ”runoni” alapuolelle. Keskellä sivua on siis nyt teksti, joka näyttää hyvin konventionaaliselta mitattomalta runolta. Sivun alaosassa taas sama sanalista on sijoitettu vailla välimerkkejä ja rivinvaihtoja ikään kuin lineaariseksi tekstipalstaksi: vaikutelman luo se, että tekstipalstan leveys vastaa konventionaalista kirjataiton palstaa, joka ulottuu sivumarginaalista toiseen. Alareunan tekstipalsta näyttyy melko sattumanvaraisena teksti- luettelona. Kaksi ensimmäistä sanaa alkaa a-kirjaimella, joten tarkkaavaisempi lukija havaitsee todennäköisesti melko nopeasti, että sanat ovat aakkosjärjestyksessä. Sen sijaan runomuotoon ladotusta tekstistä tätä havaintoa ei välttämättä niin helposti tai nopeasti tee.

Korostan tekstin ”runoisuutta” otsikoimalla sen: se saa nimeksi oman sijamuotonsa lyhenteen *mon. part..*



mon. part.

Aikoja, apuaineita.  
Avaria elämänvaiheita.  
Eläviä erämaita,  
haittavaikutuksia, hankaluuksia.

Harvinaisia hedelmäpuita.  
Heiniä, joita kirkkaita  
kivennäisaineita, kiviä.  
Lisätietoja, lääkkeitä,  
merkittäviä metsiä.  
Mielenterveyslääkkeitä.  
Niitä näitä,  
näköisiä oireita, olentoja,  
ruohoja, rytmihäiriöitä.

Ryt  
mihäiriölääkkeitä.

Saatavia selityksiä,  
selkeitä sellaisia.  
Seuraavia siirtoja  
soita  
tabletteja  
teitä, testejä.  
Vaikutuksia, varoja.

Vuosia,  
yhteisvaikutuksia.

aikoja apuaineita avaria elämänvaiheita eläviä erämaita haittavaikutuksia hankaluuksia harvinaisia hedelmäpuita heiniä joita kirkkaita kivennäisaineita kiviä lisätietoja lääkkeitä merkittäviä metsiä mielenterveyslääkkeitä niitä näitä näköisiä oireita olentoja ruohoja rytmihäiriöitä rytmihäiriölääkkeitä saatavia selityksiä selkeitä sellaisia seuraavia siirtoja soita tabletteja teitä testejä vaikutuksia varoja vuosia yhteisvaikutuksia

Kuva 19. Beeta-sarjan koe: monikon partitiivit

Mon. part. -tekstin lukemiseen vaikuttaa se, kuinka olen muotoillut tekstin sekä typografisesti että ortografisesti. Ortografiaksi sanotaan kielen oikeaa kirjoitustapaa, oikeinkirjoitussääntöjä, joihin lukeutuu esimerkiksi välimerkkien käyttö. Kirjoittajalle tämä voi vaikuttaa melko yksinkertaiselta määrittelyltä: säännöt ovat sääntöjä. Tekstin muotoilijan näkökulmasta tämä taas näyttyy aina hieman hahmottomana alueena kirjoittamisen, toimitamisen ja typografian välillä.

Monen tekstin tuotannon koneistoissa se muotoilija, joka olen, on kaikkein lähimmissä kosketuksissa tuon tekstin materiaaliseen muotoon. Kirjaimet, sanat ja kappaleet kulkevat käsieni läpi. Pidän niistä huolta, askartelen detaljien tasolla, viimeistelen viestin virheetömäksi, lähtövalmiiksi. Tämä lähikontakti aiheuttaa kokemukseni mukaan sen, että tulen usein myös tehneeksi sellaiset huomiot ortografiasta ja oikeinkirjoituksesta, joita muut kyseisen tekstin parissa työskentelevät eivät välttämättä tee. Teen silloin myös monet lopulliset valinnat ja tarvittavat korjaukset.

Kutsun tätä *tekstiin puuttumiseksi*.

Olipa kyse kirjallisesta, kaupallisesta tai journalistisesta tekstistä, tekstejä tuotettaessa ja julkaistaessa kirjoittajat, toimittajat ja muotoilijat pitävät itsestäänselvänä tavoitteenä sitä, että julkaistun tekstin tulee olla mahdollisimman virheetön sekä kieliopillisesti että ortografisesti. Graafisen suunnittelun arkisissa prosesseissa tavanomainen käytäntö on, että tekstin alkuperäinen kirjoittaja on vastuussa välimerkkien käytöstä kirjoittaessaan tekstiä ja luovuttaessaan tekstin eteenpäin sen muotoilijalle. Se ei tarkoita sitä, että ortografia olisi kirjoittajien vahvuusalue tai aina edes minkäänlainen intressi. Virheettömyydestä eivät viime kädessä ole vastuussa kirjoittajat vaan tekstin materiaalista tuotantoa lähempänä olevat tekijät: kustannustoimittajat, tekstitoimittajat ja graafiset suunnittelijat.

Kaikilla graafisilla suunnittelijoilla ei ole taipumusta tai kiinnostusta puuttumiseen. Oman havaintoni mukaan tekstien ja kirjallisuuden lähellä päätyvät usein työskentelemään kaltaiseni muotoilijat, joilla sellainen kuitenkin on. Tarkan typografian oppaat ovat aina olleet täynnä ortografisia ohjeita, vaikka niitä ei siellä kutsutakaan ortografiaksi, vaan tarkaksi typografiaksi. On lukemattomia graafisia suunnittelijoita, jotka ovat sisäistäneet oman kielensä ja kulttuurinsa kirjoitussäännöt osaksi ammatillista osaamistaan ja huomaavat niistä poikkeavat virheet tekstejä muotoillessaan. Typografi Markus Itkonen (2007) kirjoittaa toivovansa, että ”virheet jäisivät pois jo kirjoitettaessa—jos eivät silloin, niin viimeistään taitovaiheessa. Ne ovat kielivirheitä, joista tulee myös typografisia virheitä.” (Mt., 153, korostus on minun.) Tämä on rajankäyntiä, joka usein jää sanallistamatta: missä kohtaa muotoilijan on sopivaa puuttua tekstiin ja missä ei?

Pidän proseduraalisesti syntyneen Mon. Part. -runon prosessia analogiana, jonka avulla muotoilun suhde tekstiin avautuu minulle *puuttumisena*. Se on siis olemassaolevaan tekstiin kajoamista, *uudelleenmuotoilua* (vrt. Latour 2008). Teksti on tullut käsiini ”muualta”—ikään kuin missä tahansa graafisen suunnittelijan tavanomaisessa työssä. Mutta tällä kertaa olen puuttunut tekstiin enemmän kuin yhdessäkään toimeksiannossa tohtisin tehdä. Olen tehnyt tekstistä tekstin puuttumalla siihen.

Mon.part. -tekstissä koettelen sitä, mikä vaikutus minulla muotoilijana on annettuun tekstiin, jos ja kun voin puuttua siinä ainoastaan välimerkkeihin ja muihin ortografisiin valintoihin. Mitä sille silloin on lupa tehdä, ja mitä ei? Mitä vaikutuksia näillä teoilla ja valinnoilla on? Ovatko ortografia ja typografia kirjoittamista vai muotoilua, jos tarjolla on tosiaan vain nämä kategoriat? Mon. part. -tekstin esiinkaivaminen, muotoilu ja asettelu saavat esiin kimppuuntuneita kysymyksiä kirjoittamisesta, tekijyydestä sekä kielen materiaalisuudesta. On vaikea sanoa, kuka on kirjoittanut tämän tekstin, onko se itse kirjoittanut itsensä, onko se vain kirjoittunut. Jos minä olen kirjoittanut sen, on epäselvää, voiko pelkillä välimerkeillä kirjoittaa. On epäselvää, kenen vastuualuetta välimerkit ovat. On epäselvää, mihin tekstin tekijyyden kulmaan typografia sijoittuu. Näitä kaikkia—kirjoittamista, puuttumista, välimerkkejä ja tekijyyttä tarkkailen tässä luvussa.

Onko tekstiin puuttuminen yksinkertaisesti typografiaa? Kysymykset kimppuuntuvat nyt niin tiheiksi, että tuota kimppuuntumista on syytä rauhoittaa ja paneutua hetkeksi siihen, mitä typografialla tarkoitetaan. Seuraavaksi kokoankin yhteen sellaisia määrittelyjä, joiden avulla voisin hahmottaa kirjoituksen ja typografian välisiä suhteita. Toisaalta näitä määritellessä ei voi välttyä painamisen määrittelystä, koska niiden tarinat ovat toisiinsa lomittuneet.

Digitaalistenkin medioiden aikakaudella typografiset käytännöt edelleen seurailevat sanastoja, keinoja ja merkityksiä, joissa painamisen painolasti on tiheää. Teksteistä enää murto-osa painetaan, mutta kirjoitusta, tekstiä ja typografiaa ei silti ole mahdollista ajatella ilman painamista ja sen kantamaa painoa: ”mikään ei saavu vailla maailmaansa, joten olennaista on pyrkiä tuntemaan nuo maailmat” (Haraway 1997, 37). Seuraavalle aukeamalle olen koonnut lainauksia eri suunnista, typografien, historioitsijoiden ja teoreetikkojen elämismaailmoista, ja niiden avulla pyrin hahmottamaan, mitä kaikkea kirjoituksesta, typografiasta ja painamisesta on sanottu.

K.a-p°p)a:l-e+i-t;a  
k-i'r.j-o/i\*t-u\_k:s'e\*s#t-a,  
p.a|i/n+a-m\*i/s;e"s-t(a  
j/a  
t+y.p~o/g-r'a-f\_i/a's't»a

- 1  
”Mitä kirjoitus on?” tarkoittaa samaa kuin  
”missä ja miten kirjoitus alkaa?”  
Jacques Derrida (1997, 28)
- 2  
”Kirjoitus jää aina kahden toiseuden väliin, äänen ja katseen,  
puhuvan ja näkevän subjektin väliin”  
W.T.J. Mitchell (1994, 95)
- 3  
”Kirjoitus ei ole aineen tuomista pinnalle vaan  
pinnan raaputtamista, minkä todistaa kreikan verbi *graphein*.  
Tässä tapauksessa ulkonäkö pettää. Tuhansia vuosia sitten  
ihmiset alkoivat kaivertaa mesopotamialaisten tiilien  
pintoihin terävillä tikuilla, ja perinnetiedon mukaan tämä on  
kirjoittamisen alkuperä. Siinä oli kyse reikien tekemisestä,  
painamisesta pinnan läpi, ja siitä on kyse edelleen. Kirjoitus  
tarkoittaa edelleen kaiverruksen, in-skription tekemistä. Se ei  
ole niinkään rakentava kuin tunkeutuva, painava ele”  
Vilém Flusser (2014, 19)
- 4  
”Painetut tekstit näyttävät koneen tekemiltä, ja sitä ne  
ovatkin. Käsin kirjoitettu teksti hallitsee tilaansa usein  
koristeellisesti, kuten kalligrafiassa. Typografinen  
hallinta taas tekee vaikutuksen siisteydellään ja  
vääjäämättömydellään: rivit ovat täydellisen säännöllisiä,  
kaikki niistä on tasattu oikeaan reunaan, kaikki näyttää  
visuaalisesti tasaiselta ilman apulinjoja tai kehysviivoja. ...  
Tämä on kylmien, ei-inhimillisten tosiasioiden maailma”  
Walter J. Ong (1982, 122)
- 5  
”Painettu’ on tullut määritellyksi ... sen mukaan, ettei  
kirjoittajan kädellä tai käsialalla ole siinä sijaa”  
Lisa Gitelman (2014, 8)
- 6  
”Typografia on kirjaimia (ja numeroita) ja se miksi ne  
näyttävät siltä miltä näyttävät. Joskus kirjaimet ovat SUURIA  
JA ÄÄNEKKÄITÄ ja joskus kirjaimet ovat pieniä ja hiljaisia.  
Typografia voi saada sanat näyttämään hyvältä. Se voi  
myös saada sanat näyttämään huonolta. Mutta se miltä ne  
näyttävät—ovatpa ne vaaleanpunaisia tai violetteja tai suuria  
tai pieniä tai hiljaisia tai äänekkäitä tai iloisia tai pelottavia  
tai hauskoja tai outoja, no, sen tekee typografia. Painamisesta  
on kyse kun kirjoitetaan yksi kirjain kerrallaan, toisin kuin  
kaunokirjoituksessa, josta on kyse kun ne-yhdistyvät-  
toisiinsa-näin. Painaminen on myös sitä, kun koneet  
(*painokoneet*) saavat otteen kaikista sanoista, kaikesta siitä  
typografiasta, ja *painavat* kirjaimet paperiin”  
Jessica Helfand (2000)

- 7  
”Typografia on mekanisoitua tai laskennallista kalligrafiaa”  
James Elkins (1999, 77)
- 8  
”Typografia ymmärretään tässä seuraavasti:  
kirjoittamisena ennalta valmistetuilla kirjaimilla”  
Gerrit Noordzij (2005, 49)
- 9  
”Typografia on tapa, jolla kirjainmuotoja käytetään:  
kuinka ne järjestetään visuaalisesti,  
huolimatta siitä kuinka kirjaimet on tuotettu”  
Sue Walker (2014, 2)
- 10  
”Typografiassa on kyse toisinnetusta kielestä,  
kopioiden moninaisuudesta materiaalisella alustalla.  
Monistetun tekstin määrittelevä ominaisuus on  
sen kyky toistaa tieto täsmällisesti, ja tämä  
ominaisuus puuttuu käsinkirjoituksesta”  
Robin Kinross (2011)
- 11  
”Typografia on tekstin asettelua säännönmukaisilla,  
toistettavilla kirjaimilla, jotka on tehty metallista tai filmistä  
tai tuotettu digitaalisin tai muunlaisin mekaanisin keinoin.  
Typografiset formaatit noudattavat tavallisesti lineaarisia  
ja pystysuoria konventioita, jotka seurasivat kohopainon  
metalliladonnan rajoitteista. Siinä missä lineaarisuus on  
ollut kirjoituksen ominaisuus lähes alkaen sen keksimisestä  
alkaen yli 5000 vuotta sitten, pystysuoruus (kvadratuuri)  
on ominaisuus, joka juontuu erityisesti metallin  
valamisesta sekä siitä mekaanisesta prosessista, jossa  
kirjaimet luotiin neliön tai suorakulmion muotoisille  
metallinkappaleille, jotka tarvittiin latomista varten”  
Johanna Drucker (2012b, 1474)
- 12  
”Typografia on tietoiseksi ja tiedostetuksi tullutta  
painamista [printing made conscious]”  
Robin Kinross (2011, 350)
- 13  
”Typografia voidaan määritellä käsityötaidoksi [craft],  
jossa painettava aineisto järjestellään määrättyä tarkoitusta  
varten asettelemalla kirjaimia, käyttämällä tilaa ja  
hallitsemalla tekstiä niin, että se kaikin tavoin auttaa lukijaa  
ymmärtämään tekstin”  
Stanley Morison (1936, 170)
- 14  
”Typografia käsitetään kirjainten asettelemisena  
pinnalle tai kirjainten muotoiluna”  
Anthony Froshaug (1967/2000)

- 15  
”Siinä missä makrotypografia—typografinen  
taitto— käsittää painotuotteen formaatin, teksti- ja  
kuvapalstojen koon ja sijainnin sekä otsikoiden,  
alaotsikoiden ja kuvatekstien välisen hierarkian, tarkka  
typografia taas käsittää yksittäiset kompotentit: kirjaimet,  
kirjainvälistykset, sanat, sanavälitykset, rivit ja rivivälit,  
tekstipalstat.  
Näitä komponentteja graafiset tai typografiset  
suunnittelijat tapaavat väheksyä, koska ne eivät kuulu  
sille alueelle jota tavallisesti pidetään ’luovana’”  
Joost Hochuli (2008, 7)
- 16  
”Typografia on aakkosten käyttöliittymä”  
Ellen Lupton (2004)
- 17  
”Typografia on palvelun taide, ei kaunotaide,  
niin puhdas ja olennainen kuin se onkin”  
Herbert Bayer 1971/2001, 110)
- 18  
”Typografia on rajapinta kielen ja esineiden,  
kielen ja kuvien välillä. Typografia muuttaa kielen  
näkyviksi, kosketeltaviksi esineiksi, ja siinä  
prosessissa muuttaa sen peruuttamattomasti”  
Ellen Lupton (2001, 47)
- 19  
”Kirjoituksella on ollut kautta aikojen  
kaksi rinnakkaista pääasiallista käyttötarkoitusta, jotka  
ovat vaikuttaneet myös kirjainmerkkien muotoihin.  
Aina egyptiläisten kirjoituksista lähtien on kaiken  
pysyväiseksi tarkoitettun kirjallisen sanoman ikuistamiseen  
käytetty huolellisesti muotoiltua *arvokirjoitusta* eli  
*monumentaalikirjoitusta*. Sen rinnalla on jokapäiväisessä  
ja tilapäisessä kirjoittamisessa, kuten kanslia-, kauppa- ja  
yksityiskirjeenvaihdossa, käytetty vähemmän huoliteltua,  
nopeasti kirjoitettua *arkikirjoitusta*. Arvokirjoitus on ollut  
yleensä tyyliä luova ja ylläpitävä muoto, johon uusien  
muotojen kehittyminen on perustunut”  
Olof Eriksson (1974, 10)
- 20  
”Typografia ei ole vain teknologia vaan  
luonnonvara tai perustarvike itsessään,  
kuten puuvilla, hirsu tai radio; ja kuten mikä  
tahansa perustarvike, se muokkaa sekä yksityisiä  
aistisuhteita että yhteisöjen keskinäis-  
riippuvuuksien muodostamia kuvioita”  
Marshall McLuhan (1962, 169)

# K<sup>°</sup>e<sup>˘</sup>i'n-o<sup>^</sup>t}e:k†o´i,n~e,n k«i:r´j¨o\_i\_t\_t;a-m\*i-n.e(n

Mitä Mon.part.- tekstistä voi edellisen aukeaman kappaleiden avulla sanoa?

Kappaleissani toistuu käsitys siitä, että typografia eroaa käsin kirjoitetusta tekstistä monin tavoin. Ennen kaikkea se on monistettua, kopioitua kirjoitusta. Kopiaointia oli kuitenkin jo ennen typografiaa, joten tekstin muotoilun on oltava jotakin muutakin, kenties enemmän kuin kopiaointia. Mutta mitä?

Lisa Gitelmanilta edelliselle aukeamalle lainaamani kappaleen (8.) mukaan painamisessa (ja edelleen typografiassa) kirjoittajan kädenjäljellä ei ole sijaa. Runoilija Kari Aronpuro onkin tullut kutsuneeksi kirjapainotaitoa *keinotekoisen kirjoittamisen taidoksi* (Aronpuro 2014, 89). Tässä kimppuuntuu monta kysymystä. Missä määrin painaminen (typografia) siis on kirjoittamista? Jos painaminen on keinotekoista kirjoittamista, onko jokin muu kirjoittaminen aitoa ja alkuperäistä? Painaminen on keinotekoista kirjoittamista verrattuna jonkinlaiseen *luonnolliseen* kirjoittamiseen: kirjoituskoneeseen, mustekynään, kenties taltaan ja vasaraan, siveltimeen, tikkuun, sormeen, mihin asti? Onko painaminen keinotekoista kirjoittamista juuri medioitumisensa (Ampuja, Koivisto ja Väliverronen 2014) perusteella—esimerkiksi sen perusteella, kuinka etäällä kirjoituksen jälki on sanojen alkuperäisestä keksijästä, ajattelijasta, puhujasta—ihmiskehosta?

Näyttää tosiaan siltä, että kaikki vaikeat ja kimpuuntuvat kysymykset palaavat aina sitkeästi kysymykseen alkuperästä. Samaan aikaan kaikki vastaukset Derridan edellisen aukeaman kysymykseen (1.) ”missä ja miten kirjoitus alkaa” ovat yhä vaikeammin saavutettavissa.

Alkuperän etsiminen juontuu länsimaiseen filosofiaan ja historiaan kirjatuista perusoletuksista. Tällaisia oletuksia ovat esimerkiksi erottelu subjektin ja objektin välillä sekä myytti ihmissubjektin alkuperäisestä luomisvoimasta. Toisin sanoen, meillä on tapana ajatella, että ihmissubjektilla on valta sekä löytää että luoda objekteja; valta sekä tarkkailla objekteja etäisyyden päästä että nimetä ne omaisuudekseen. Pääomasta kamppaillessa alkuperän selvittäminen ja nimeäminen on tehty yhä tärkeämmäksi: sillä on suojeltu ihmisryhmien elinkeinoja mutta myös ohjailtu valta-asetelmia sekä historiankirjoitusta. Länsimaisessa kulttuurissa tekijyyteen liittyy vahva sosiaalinen halu: jos tekijöitä ei ole, ”meidän täytyy keksiä ne” (Bennett 2005, 35). Tämä tarkoittaa, että kulttuureihimme on pesiytynyt tarve ja halu löytää yhtenäinen alkuperä niiden tuotoksille.

Tässä yhteydessä kieli, kirjoitus, merkit ja tekijyys kietoutuvat yhteen sotkuiksi ja solmuiksi, joita on vaikea avaiilla. Mitä erotteluja näiden välillä olisi hyödyllistä tehdä, kun pyrin tarkentamaan tekstin materiaalisuuteen, ja mikroskooppia käsittelevät kädet sekä käsitteet ovat juuri minun, tekstin muotoilijan? Kuinka haastaa sisäistämani käsitykset typografiasta sekä ne länsimaiseen kulttuuriin kirjoittuneet oletukset, joita on niin vaikea väistää? Tekstin muotoilijan subjektia ja tekijyyttä ei ehkä ole mielekäästä tai edes mahdollista määritellä omaksi yksikökseen, erilleen kaikesta siitä, mihin se osallistuu. Tekijyys ja alkuperä ovat tiheitä käsitkeimppuja, jotka eivät ole ratkaistavissa, mutta ehkä niistä on mahdollista erotella joitakin säikeitä kulloiseenkin tarkoitukseen. Uskon, että materiaalisuuteen tarkentamisessa on pihdit tai pinsetit tähän.

Materiaalisuudenkaan määrittely ei suinkaan ole ongelmatonta. Siksi koettelen sitä vähän kerrallaan ajatellen vastaantulevien käsien ja käsitteiden kanssa.

Hyväksyn Aronpuron heiton ”keinotekoisesta kirjoittamisesta” jonkinlaisena harhautuksena, jonka avulla pohtia kysymyksiä typografisesta taitamisesta. Tartun oletukseen, että typografia on kirjoitusta: olkoonkin keinotekoista, mutta kirjoitusta yhtä kaikki. Se vie minut aiemmillä sivuilla mainitsemiini ajatuksiin typografiasta allografiana (Elkins 1999, tämän tutkielman sivu 87) tai skriptonisten ja tekstonisten elementtien yhdistelmänä (Eskelinen 2018). Niissä kysymykset keinotekoisuudesta hajaantuvat kirjainmerkkien alkuperään ja kirjoittavan subjektin alkuperään. Nähdäkseni näissä jaotteluissa toteutuvat ne samat oletukset, joihin ”keinotekoinen kirjoittaminen” mahdollisesti vihjaa. Ensimmäisenä oletetaan, että on olemassa alkuperäinen kirjainmerkki, josta on olemassa skriptonisia, visuaalisia, materiaalisia variantteja. Toiseksi oletetaan, että on olemassa alkuperäinen kirjoittaja, tekijä, subjekti, joka on määrännyt tekstonisen merkkijonon järjestyksen eli itse sanat.

Mon. part. -runo on kaikkien yleisesti hyväksytyjen kategorioiden (kirjoittaminen, kirjoitus, typografia) kannalta kiusallinen tapaus, sillä en ole itse valinnut sen sanoista yhtäkään, mutta olen muuttanut olemassaolevan tekstin (eli sanaluettelon) yhdestä toiseksi lisäämällä välejä ja välimerkkejä. Välit ja välimerkit tuovat tekstiin omanlaistaan rakennetta ja ne samaan aikaan lisäävät että rajoittavat tulkinnan mahdollisuuksia. Välit ja välimerkit häilyvät kiusallisesti kirjoittamisen ja typografian välillä. Ne ohjaavat tekstin luentaa, kenties juuri haluamaani suuntaan. Tästä todistaa jo aiemmin Itkoselta yllä lainaamani maininta ”kielivirheistä, joista tulee myös typografisia virheitä”. Jos kielivirheistä tulee typografisia virheitä, yhden logiikan mukaan myös kielen positiivisista ominaisuuksista tulee typografisia ominaisuuksia.

Nähdäkseni yksinkertainen Mon. part -runo osoittaa, että typografisessa työssä sekä visuaalisten

varianttien että merkkijonon oletettu alkuperä korvautuu asteittain jollakin ”keinotekoisella”. Se on kirjoitusta myös alkuperän puuttumisesta huolimatta, kirjoitusta territorioiden välillä, kenties kirjoittamista, kenties kirjoittumista. Typografiassa kirjoittajan kädenjäljellä ei ole sijaa, joten tekstin muotoilija on aina valmiiksi tekemisissä tekstin ”kopion” kanssa. Siksi muotoilijan subjektiakaan ei vallitsevassa länsimaisessa järjestelmässä pidetä kovin tärkeänä. Edellisessä luvussa kuvailin, kuinka James Elkins ottaa käyttöön biologisen analogian: typografia tulehduttaa tekstin sekä sisältä käsin, mutta samaan aikaan eriskummallisesti ulkopuolelta—aivan kuin elävän kehon sisällä vaikuttava tulehdus on samaan aikaan ulkoisen tekijän aiheuttama. Taidehistorioitsija Elkins on analysoija, joka katsoo valmista tekstiä ja erittelee, mitä siinä tapahtuu. Se muotoilija, joka olen, käsittää itsensä osaksi tuota tulehdusta, kenties sen aiheuttajaksi. Siksi tulehdusanalogia on enemmän tai vähemmän negatiivisesti latautunut. Jos typografiasta vastuussa oleva kehoni tekee valinnat siitä, mitä variantteja käytetään ja kuinka annettua merkkijonoa häiritään, olen osavastuussa tekstin ”tulehtumisesta”, mitä tahansa se tekstiin aiheuttaakaan. Olen vastuussa tekstin keinotekoisuudesta. Oletukset tekstin alkuperästä ja vakaudesta hajoavat.

Sille, joka tarkkailee valmista tekstiä ja yrittää ymmärtää sen olemisen muotoja, tulehduksen analogia voi hyvinkin antaa uutta tietoa. Se muotoilija, joka olen, osallistuu tekstin tapahtumiseen kuitenkin sen sisäpuolelta, ja tunnistan nämä typografian ja ortografian välillä häilyvät ei-kenenkään-teot materiaalisina eleinä, taitamista ja työkaluja edellyttävänä *tekstiin puuttumisena*, jolla on myös tekstin ulkopuolelle suuntautuvia vaikutuksia.

Mikroskooppisella katseellani minun on nyt mahdollista tarkentaa aivan pienimpiinkin eleisiin ja esineisiin, joilla muotoilija puuttuu tekstiin. Olen yllä tullut väittäneeksi, että puuttumalla tekstiin *kirjoitin runon*.<sup>3</sup> Sanaluettelostani keräsin kokoon merkkijonon, jonka välejä ja välimerkkejä manipuloimalla tein yhdestä tekstistä toisen, listasta runon. Tämä vihjaa minulle, että tekstien identiteettien määrittäminen pelkkinä merkkijonoina on huojuvampaa kuin ehkä luulemmekaan: jos tekstiin puuttumisella on tällainen vaikutus, silloinhan kirjainten, tyhjien välien ja välimerkkien varianttien valinnoilla on mahdollista muuttaa teoksen identiteettiä asteittain, melkein huomaa-matta, täydelliseen hajoamiseen saakka.

Haluan nyt tarkentaa erityisesti välimerkkeihin, joita edellä kokoamassani Mon. part. -tekstissä en säästellyt. Jos välimerkkien on nähty vastaavan yhtäältä

dramaattisiin ja toisaalta kieliopillisiin tarpeisiin (Waller 1987a, 117–120), tässä käytin niitä varmasti juuri dramaattista vaikutusta lisätäkseni. Välimerkein pyrin merkitsemään tekstiin esittämisen kannalta olennaisia taukoja ja rytmityksiä, rytmittää tekstiä hieman puheen tapaan. Mon. part. -tekstissä merkkien ja rivinvaihtojen rytmitys ohjaa siihen, kuinka lukija esittäisi ja rytmittäisi tekstiä itselleen tai kuulijoille.

Toisaalta välimerkeillä on myös puheesta osittain irrallinen tehtävä jäsentää kirjoitettuja lauseita ja virkkeitä ymmärrettäviksi kokonaisuuksiksi. Välimerkit ovat osa sitä kognitiivista sekä kulttuurista järjestämistyötä, jonka kirjoitettu kieli on tehnyt länsimaiselle ihmiselle mahdolliseksi. Kielioppien vahvistuessa ja yhtenäistyessä niillä on kielenkäytön historiassa pyritty esittämään syntaktisesti ”oikeoppisia” rakenteita.<sup>4</sup>

Välimerkeissä voi ajatella olevan kyse mikroskooppisen pienistä osasista, kuin solutason organismeista tekstien sfäärissä. Biologiaan viittaava analogia ei ole täysin irrallinen, koska kuten solujen, myöskään välimerkkien pieni koko ei kerro koko totuutta niiden vaikutuksesta (tähän viitannee myös James Elkinsin tulehdusanalogia). On kyse mikroskooppisen pienistä merkeistä, mutta myös mikroskooppisen pienistä erotteluista, joilla on kokoonsa nähden valtava vaikutus tekstiin mutta myös sen ympäristöön. Kirjoituksen myötä on kehittynyt myös sellaisia jäsentelyn tapoja, joille meille ei ole puhutussa kielessä vastinetta—ja välimerkkien mahdollistamat jäsennykset puolestaan ovat ilmaantuneet puhuttuun kieleen. Ainakin suomea puhuessa tulee helposti lausuttua ääneen jonkin ajatuksen olevan lainausmerkeissä tai suluissa, peli saattaa olla tarkoitettu ”viisi viiva kymmenenvuotiaille”. Vaikea asia saattaa olla meille ”täysi kysymysmerkki”. Toisinaan puheeseen saattaa ilmaantua jopa pelkkä kirjoituksessa eroja tekevä tyhjä tila tai sen puute, ja sanomme: ’maailmankuva, siis yhteen kirjoitettuna’.

Kirjoituksen erottelukyky ohittaa siis joskus puhutun kielen konventiot. Kieli muokkaa ajatuksiamme ja käsityksiämme maailmasta, mutta myös kirjoitettu kieli muokkaa ajattelumme erityisellä tavalla. Koska vain harvalle välimerkille on olemassa puheessa suora vastine, välimerkkien voi ajatella olevan visuaalisinta ja materiaalisinta, kenties ”keinotekoisinta”, mitä tekstissä on. Tämän vuoksi välimerkit alkavat kiehtoa mielikuvitustani yhä enemmän. Päätän pysytellä niiden äärellä, päätän hetkeksi keskittyä ainoastaan niihin.

<sup>[1]</sup> Modernistisessa runoudessa välimerkit on usein jätetty pois, koska se jättää runon avoimemmaksi tulkinnoille. Sikäli kun lauserakenteisiin halutaan vihjata, niitä merkitään ainoastaan tilankäytöllä: sisennyksillä, rivivaihdolla ja tyhjillä riveillä. Mon. part. -tekstissä jäsentelen valitsemaani sanakokoelman yhdestä tekstistä toiseksi erityisesti käyttämällä välimerkkejä—siinä mielessä runon syntaksi on hyvin tarkoituksellisesti konventionaalinen.

<sup>[2]</sup> Rob Waller (1987a, 117–120) on koonnut kattavasti yhteen huomioita ja tutkimuksia, jotka koskevat länsimaisen kirjoituksen välimerkkejä aina 1700-luvulta alkaen. Hän huomauttaa tarpeellisesti, että välimerkkien dramaattinen ja kieliopillinen käyttö eivät niinkään vastaa historiallisia vaiheita, vaan ne kehittyvät ja toimivat rinnakkain.

# M\i.t-ä\* "p«i=e'n^i^s:t'ä v?ä;l}i·m/e+r©k°e"i\_s/t.ä

Seuraavaa Beeta-sarjan tekstikokeilua varten kerään jokaisesta beetavaiheen löydetystä tekstidokumentista pelkät välimerkit. Säilytän ne samassa järjestyksessä kuin ne kussakin lähdetekstissä esiintyvät. Asettelen merkit kirjainten tavoin lineaariseen ”tekstipalstaan”, joka jäljittelee hyvin tavanomaista kirjan sivua (kuva 20, viereinen sivu). Välimerkit ovat tietenkin kooltaan typografisista merkeistä pienempiä: jos tyypillisestä kirjan sivusta yksinkertaisesti poistettaisiin kirjaimet, merkit olisivat hyvin pieniä suhteessa kokonaisuuteen. Siksi tätä ”tekstiä” varten liioittelen välimerkkien kokoa suhteessa palstaan—niiden tehtävä on nyt jäljitellä tekstin olemusta, näytellä kirjaimia.

¶ On kuin merkit tosiaan ottaisivat kirjainten roolin ja olisivat itse tekstiä. Pelkät välimerkit näyttävät kuitenkin muodostavan semanttisesti *tyhjän* tekstin. Ilman kirjaimia merkit irtautuvat kielestä. Niistä rakentuu eräänlainen mykkä tekstuuri, tekstiilimäinen pinta. Ryijymäisyys korostuu, kun merkit on ladottu kapeaan ja korkeaan tekstipalstaan. Konventionaalinen tekstipalsta ei enää niinkään luo vaikutelmaa kirjan sivusta kuin kuvasta, tekstuurista, tekstiilistä. Kuten tekstiilin olemus on, tekstistä tulee *pintaa*.

¶ Voiko tätä siis kutsua tekstiksi? Voiko pelkkiä välimerkkejä lukea? Kuinka niitä silloin luettaisiin? Mitä teksti ilman yhtään kirjainta kertoo? ¶ Kirjainten puuttuessa välimerkkien välistä nämä merkit esiintyvät yhdistelminä, jotka tavanomaiselle tekstille ovat täysin vieraita. Olemme tottuneet siihen, että välimerkkejä esiintyy harvakseltaan erottamassa kirjaimia, sanoja, lauseita ja ajatuskokonaisuuksia toisistaan. Pienillä merkeillä on suuri rooli tekstin rytmityksen ja ymmärtämisen kokonaisuudessa. Siksi tässä niiden välitön peräkkäinen rytmi hämmentää. Pilkkua tai pistettä ei enää lueta ajatuksen tai lauseen erottajana ja jakajana, vaan ne muuttuvat kuvioksi tai vain väriseväksi ja kuhiseväksi keoksi. Piste ei ole enää statement eikä minkään päätös. Sulkumerkeillä ei ole sulkeistavaa tehtävää—niillä on ainoastaan toisensa.

¶ Teksteissä, joiden keskellä elämme, välimerkit elävät suhteessa kirjaimiin, sanoihin ja lauseisiin. Kirjaimet ovat syy välimerkkien olemassaololle. Ilman niitä ne vaikuttavat tyhjiltä ja työttömiltä. Niiden oikea työ on olla nimensä mukaisesti kirjainten ja sanojen väleissä. Tässä Beeta-sarjan tekstissä ne joutuvat tuuliajolle, ajautuvat toisiinsa kiinni, kimppuuntuvat. Välejä ei ole, vain merkkejä itsessään.

¶ Välimerkkien nostaminen etualalle, ”merkitsevään” rooliin, muistuttaa puheen vaikenemista. Huomio siirtyy kielessä tapahtuviin katkoksiin, taukoihin ja väleihin, sen sanattomaan kommunikaatioon. Mitä silloin ilmenee? John Cagen kuuluisassa sävellyksessä *4'33* (1952) esiintyjä sekä yleisö istuvat vaiti teoksen nimen osoittaman ajan, neljä minuuttia ja kolmekymmentäkolme sekuntia. Cagen teoksessa ilmenevät ne asiat, jotka tavallisesti peittyvät musiikin alle tapahtumissa, joissa sävellyksiä ja musiikkia esitetään: ihmisten liikkeet, äännet ja paikat, tilan. Osoittautuu, ettei neljän minuutin ja kolmenkymmenen kolmen sekunnin hiljaisuus olekaan hiljaisuutta. Se on kaikkea muuta. Syntyy muita ääniä ja eleitä, potentiaaleja, yllätyksiä, vaivaantuneisuuttakin, mutta kaikki hiljaakin ilmenevä latautuu äkkiä merkityksillä. Siitä, mitä ylijäämänä pidetään, tulee itse asia.

¶ Siinä missä ääntä vasten asettuu hiljaisuus, kirjoitusta vasten voi asettaa tällaisen pelkistä välimerkeistä koostuva tekstin, materiaalisesti tihentyneen, joka ei ”sisällä mitään merkityksiä”, ainoastaan ylijäämää ja sen potentiaalia. Pidän välimerkkejä tässä potentiaaleina, avautumina, kuin pieninä konvention peittoon pisteltyinä reikinä. Välimerkit ovat mykkyydessäänkin materiaalisempia kuin itse sanat.<sup>5</sup>

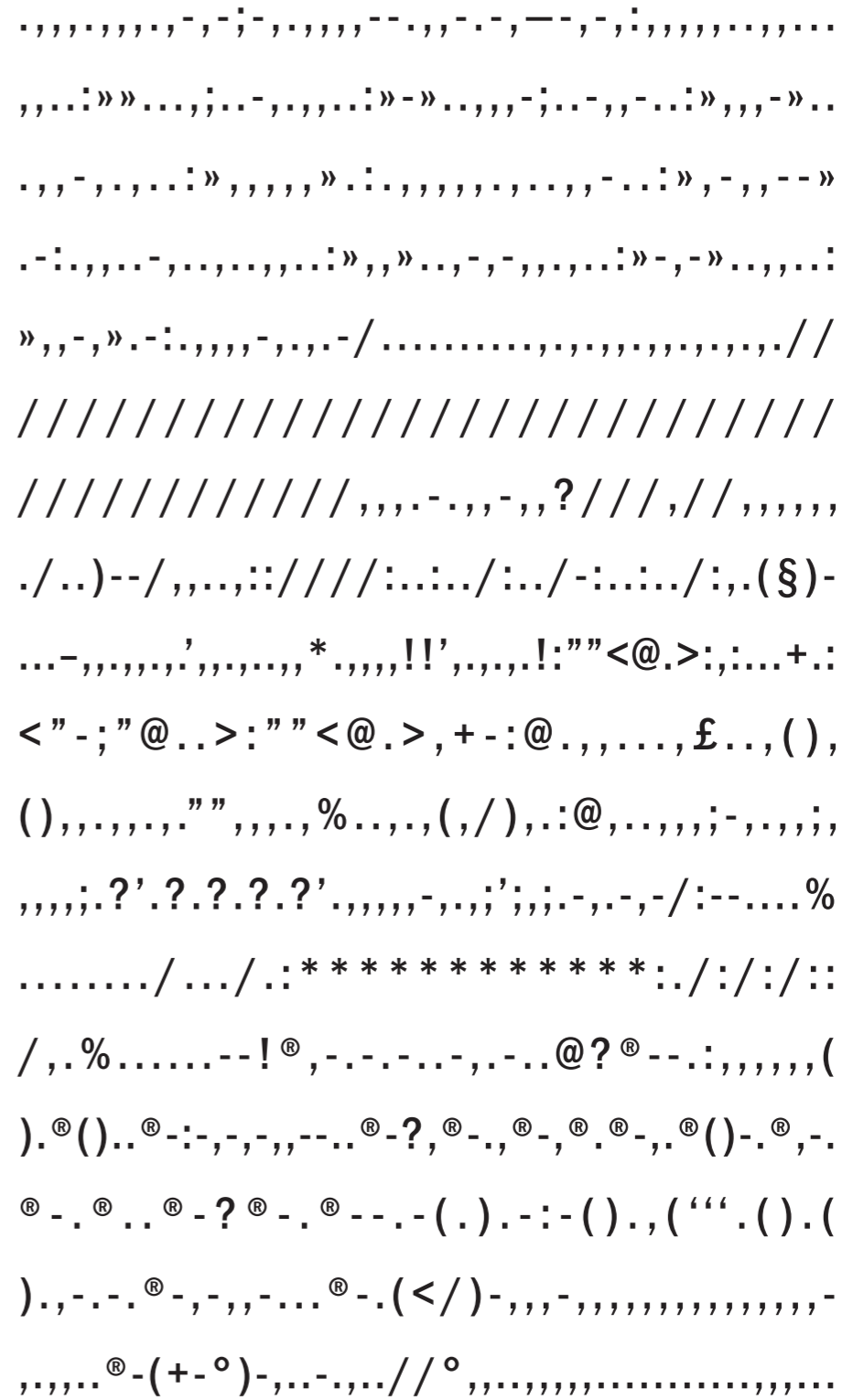
¶ Välimerkeistä koostuva tekstini kiinnittyy Cagen konseptuaaliseen taiteeseen, mutta vielä ilmeisemmin niihin tekstuaalisiin kokeisiin, joita eurooppalaisen historiallisen avantgarden liikkeissä tehtiin. Lettristeiksi<sup>6</sup> kutsutun ryhmän perustajan, Isidor Isoun teos *Sonnet infinitesimal* (1958) on pelkästään välimerkeistä koostuva teksti (kuva 21 seuraavalla aukeamalla). Sakari Katajamäki (Katajamäki 2010, 183) kutsuu tällaista aakkosten rinnalla käytettävillä merkeillä kirjoittamista *metagrafukaksi*.

¶ *Sonnet infinitesimal* noudattaa nimensä mukaisesti sonetin tarkkaa rakennetta. Koska sonetti koostuu pelkistä välimerkeistä, sonetin rakenne paljastuu verbaalisen sijaan siinä, mitä voimme nähdä. Tämä saa Katajamäen kutsumaan tätä teosta myös *metamodaaliseksi*<sup>7</sup>: kirjoittamiseksi, jossa

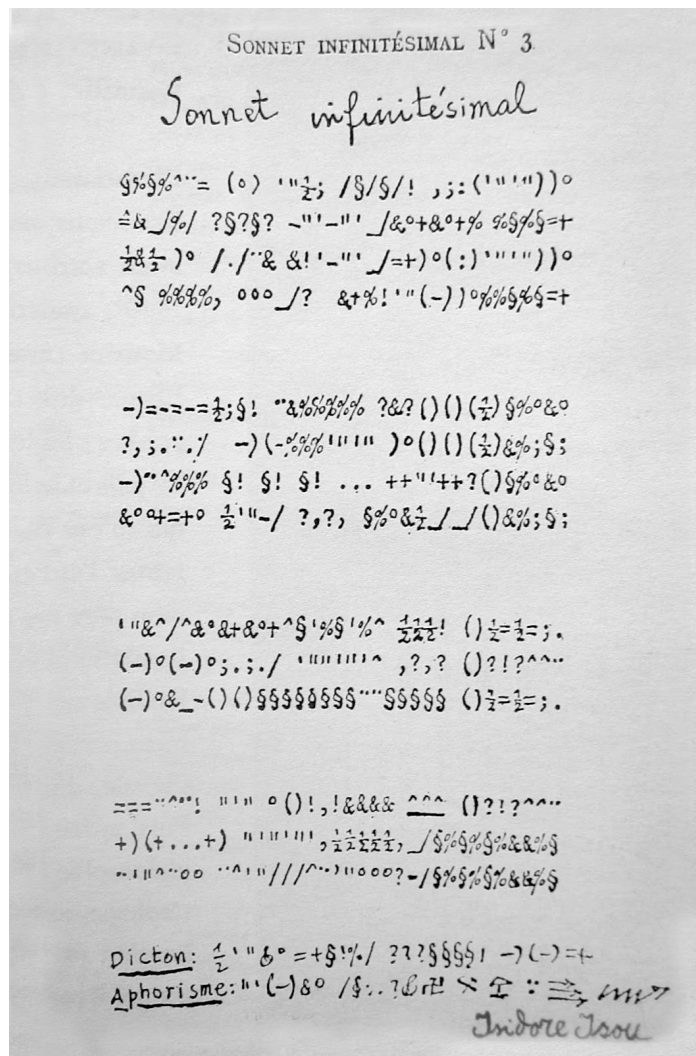
5 Myös Jorma Hinkka (2012, 37–43, 61–65) on kirjoittanut merkkien hiljaisuudesta.

6 Ranskalaisesta lettrismistä katso esim. Sjöberg, 2007.

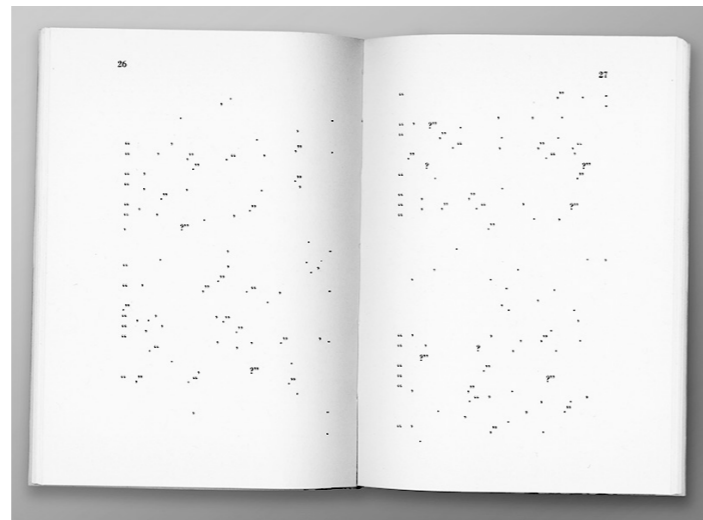
7 Kirjoitus on jo itsessään multimodaalista—ei ainoastaan sellainen, joka epäkonventionaalista tai itseensä viittaavaa. Siksi kannatan sitä, että materiaalisuuttaan korostavia eli epäkonventionaalisia tekstejä käsitellään metamodaalisina. Toinen asia on, että siinä missä taideinstituution sisällä metamodaalisuus onkin hyväksytty luontevana osana taiteen praktiikoita, typografialle ei ole luovutettu vastaavaa metatason tehtävää. Typografia eroaa niin kuvataiteen kuin kirjallisuudenkin asemasta ”vapaana taiteena” jollainen ”pystyy intellektuaalisesti problematisoimaan sitä mitä se kuvaa: se kuvaa omaa kuvailuaan ja sitä kautta paljastaa kuvailun aktin, representaation prosessin” (Kuusamo 2013, 40). Alexandre Starren (2015) kehittämä *metamediaalisuus* taas saattaisi olla lupaava jatke tutkittaessa metamodaalisuuksien ympäristöjä. Starre tarkastelee kirjallisuuden suhdetta medioihin systeemiteorian kautta kartoittaakseen niiden lomittumia.



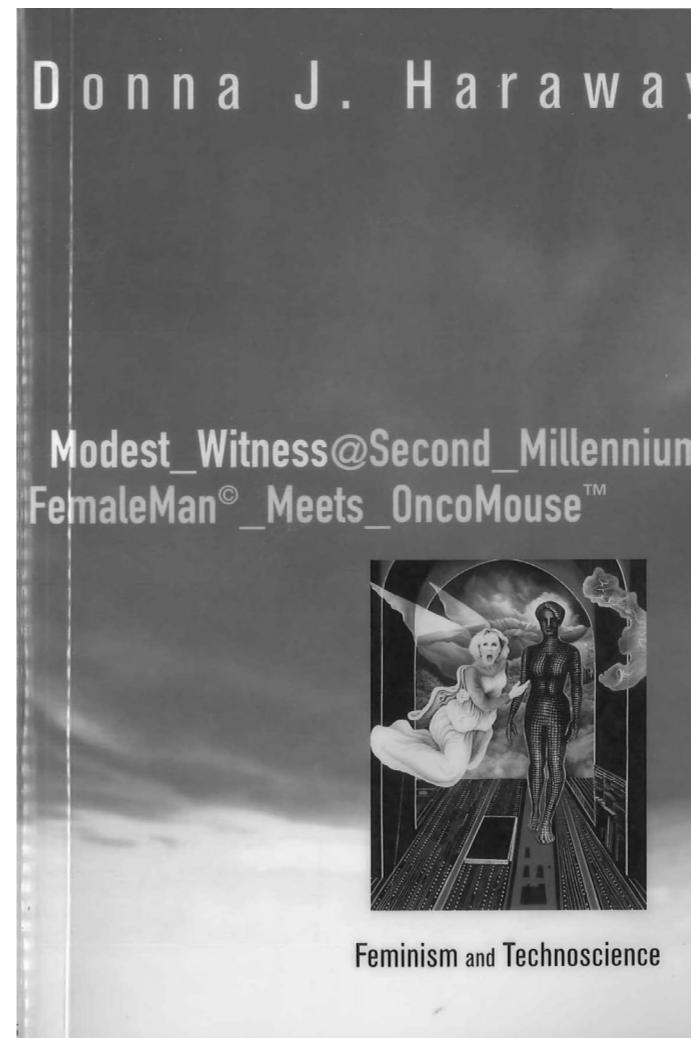
Kuva 20. Beeta-sarjan koe: kymmenen löydetyn tekstin välimerkit



Kuva 21. Isidor Isou: Sonnet infinitesimal (1958)



Kuva 22. Carl Fredrik Reuterswärdin romaanista Prix Nobel (1966)



Kuva 23. Donna Harawayn Modest\_Witness@Second\_Millennium\_FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse™ -kirjan kansi

länsimaisen kirjoitusjärjestelmän merkkejä yhdistellään tavallisesta poikkeavalla tavalla (Katajamäki 2010, 188).

Carl Fredrik Reuterswärdin pienoisoromaani *Prix Nobel* (1966) koostuu niin ikään pelkistä välimerkeistä (kuva 22). Siinä missä omassa tekstissäni välimerkit ovat vallanneet tekstin paikan, *Prix Nobelin* palstat vaikuttavat ensinäkemältä siltä siltä, että sanat ovat poistuneet ja jättäneet välimerkit paikoilleen (Kilpiö 2017b, 71).

Välimerkeistä koostuvan tekstipalstan potentiaali ilmenee, kun kuvittelemme, että jokaisen pisteen ja pilkun, jokaisen kysymysmerkin ja lainausmerkin välissä on kokonaisia sanoja, lauseita ja ajatuksia. Avautuu tekstillisen mahdollisuuden avaruus. Mitä tahansa voi olla sanottu näiden merkkien välissä, ja se kaikki on ikään kuin puristettu kasaan, tiivistetty, supistettu niin että jäljelle jäävät ainoastaan pienimmät nimittäjät, välttämättömät epäpuhtaudet, tekstin määrittävin ja sitkein materiaali.

Mitä olisi kirjoittaa uusi teksti juuri näiden merkkien väleihin, niiden määrittämänä? Millainen se olisi?

Pystyäkseni 'lukemaan' tätä tekstiä minun on ryhdyttävä tulkitsemaan sen merkkejä laajempaa kokonaisuutena. Tuo kokonaisuus saattaa olla täysin kuvallinen niin, ettei merkkien takaa enää haakaan minkäänlaista kielellistä merkitystä tai semanttista virtausta, vaan ne alkavat vaikuttaa pelkästään visuaaliselta tekstuurilta, kuvalta tai kuviolta. Kokonaisuutta tarkastellessa tekstin potentiaalisuus korostuu: mahdollisen tekstin sisällöstä voi myös tehdä joitakin valistuneita arvauksia, vaikutelmia tai kuvitelmia.

*Prix Nobelin* on mahdollista lukea koostuvan dialogista, sillä se sisältää huomattavan määrän lainausmerkkejä (Kilpiö 2017b, 74). Omasta välimerkkitekstistäni taas voi tehdä päätelmiä sen perusteella, että joillakin riveillä esiintyy ainoastaan kaikkein tavanomaisimpia ja

joka osoittaa paikkoja ja solmuja verkossa. Otsikon merkit tekevät näkyväksi kirjoittamisen teknologian, mutta lisäksi ne kartoittavat Harawayn argumentin—osoittavat argumentin ”todellisen kieliopin”. (Haraway 1997, 3.)

Haraway näkee tarkasti, kuinka kirjoitus tekee paitsi kielellistä, myös sosiaalista, teknologista ja kulttuurista työtä. Harawayn filosofia on jo vuosikymmenten ajan kartoittanut maailman verkottuneisuutta, ja tuon filosofian lävitse piirtyy erityisen tarkasti materiaalisuuden ja teknologioiden rooli niin kirjoituksessa kuin muussakin ihmisen toiminnassa. Hän kirjoittaa: ”Merkit otsikossani ovat toimijoita tietynlaisessa sosioteknisessä diskurssissa” (Haraway 1997, 3). *Modest\_Witness@Second\_Millennium\_FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse™*-kirjan nimi itsessään muodostaa ”teknokulttuurisen runon”, joka paikantaa itsensä omaan aikakauteensa jo yksin välimerkkien avulla: nimestä itsessään tulee teoriaa visuaalisessa muodossa (Haraway 2000, 87).

Nähdäkseni Harawayn otsikoinnissa toteutuu tämän tutkielman johdannossa mainitsemani sosiologinen mielikuvitus (Mills 2015), johon unelmoin myös oman ajatteluni ja muotoilutyöni yltävän. Tämä mielikuvitus on altis radikaaleillekin mittakaavojen muutoksille. Parhaimmillaan siinä toteutuu inhimillisen viestinnän pienimpienkin yksiköiden liittäminen niin maailman liikkeisiin kuin paikantuneisiin kehoihin, ja siihen mitä tapahtuu juuri nyt, kuten Haraway tahollaan tekee:

Olen todella kiinnostunut sellaisten ”syntaktisten” merkkien kuten @ ja ™ voimasta. Olen erittäin utelias tietämään millaisia kehoja, mitä kiinnittyneitä tai liikkeessä olevia sosioteknisiä yhteenliittymiä, toisin sanoen sosiaalisia suhteita, nämä pienet ornamentit voivat koristaa, kenen kustannuksella ja kenen hyväksi... Olen uppoutunut näiden merkkien vihjaamaan lisäarvoon, ylijäämään ja huomautuksiin; kysyn minkälaisia itsenäisiä entiteettejä voi merkitä näillä tavoilla. (Haraway 1997, 7)

Harawaylle pienet merkit kuten ©, @ ja ™ rakentavat ”omistussuhteiden syntaksia” (mt.). Ne eivät ole vain kirjoitusta myötäileviä ortografisia merkkejä, vaan tiivistymiä käytännöistä, joihin kehot, tekstit ja omaisuudet kiertyvät. Nuo käytännöt puolestaan kiinnittyvät tietoverkkojen ja markkinoiden kautta toisiaan viistäviin viestintään, kaupan ja lopulta vapauden kysymyksiin. Harawaylle yksikin merkki on lomittunut ja latautunut.

yksinkertaisimpia välimerkkejä kuten pisteitä, pilkkuja ja yhdysviivoja, kun taas jotkut rivit vaikuttavat sotkuisemmilta ja monimutkaisemmilta—niillä tapahtuu vaihtelua ja toistoa. Merkeissä on myös jäämiä niiden alkuperäisistä esiintymisalustoista, kun joillakin riveillä esiintyy enemmän välimerkkejä joita useimmin tapaa digitaalisessa tekstissä, selvimpänä esimerkkinä sähköpostiosoitteiden @-merkki.

Donna Haraway (1997) on omalla tahollaan laittanut @-merkin erityisen merkittävään työhön, kun hän otsikoi tieteen ja tietämisen historiaa kritisoivan kirjansa nimellä *Modest\_Witness@Second\_Millennium\_FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse™* (kuva 23). Kirjan sivuilla Haraway selittää, kuinka nimen merkitys itse asiassa toteutuu juuri välimerkkien varassa: pienet kirjainten lomaan ripotellut merkit liittävät itse tekstin omaan historiaansa. Välimerkit ovat minimalistisia narratiiveja, jotka viittaavat alkuperään. Kirjan otsikko on sähköpostiosoite,

# Tle°k-s,t\i”i\_n× p-u~u;t·t̄ u°m;i/n:e"n t!e´k”i∅j°y\*y+k)s;i=e:n k̄īr̄j̄ō(i)̄s̄s̄a

Isidor Isoun muotokuva vuodelta 1900.

1950-luvun lettristien kuten Isidor Isoun ”metamodaalisiksi” nimetyt kokeet kirjoitukseen kuuluvilla merkeillä kuu­luivat kenties radikaaleimpiin, joita avantgarde-liikkeissä tehtiin. Tiedän siis hyvin, etteivät omat Beeta-sarjassa tekemäni tekstit ole uusia tai ainutlaatuisia. Niiden kanssa tekemäni eleet toimivat kuitenkin ajattelun apuvälineinä, kun koettelen kirjoittamisen ja muotoilun välille oletettua rajaa. Tuon koettelun johdosta tuo raja näyttäytyy minulle yhä huokoisempana.

Jo tämän luvun aiemmillä sivuilla ja riveillä käsittelin *tekstiin puuttumista*, jonka ajattelun olevan askeltamista kirjoituksen, typografian ja ortografian rajamailla. Olen osoittanut yhä selvemmin, ettei tekstiin puuttumisessa ole kysymys yksin kielestä eikä yksin typografisten varianttien valitsemisesta. Mon. part. -teks­tiissä muunsin sanalistan runoksi lisäämällä siihen mykkiä elementtejä, välimerkkejä, järjestelemällä sitä riveille, tekemällä tilaa. Jos hyväksytään, että ”löydetyllä” tekstillä kirjoittaminen on kirjoittamista, tässä tapauksessa olen itse vastuussa koko tekstistä, sen teoksesta. Muita *tekijöitä* ei ole näköpiirissä.

Entä missä määrin kirjalliseen taideteokseen saa puuttua, jos ja kun muotoilenkin toisten tekemiä tekstejä? Saanko silloin lisätä tai muuttaa välimerkkejä, tehdä tilaa sanojen välille? Palaan vielä Nelson Goodmanin määritelmään, jonka mukaan kirjallinen taideteos olisi tietty ”kirjainten, tyhjien välien ja välimerkkien yhdis­telmä” (lainattu Mikkonen 2004, 67). Tämän kaikkein ankarimman käsityksen mukaan tekstin merkkijonon on siis pysyttävä muuttumattomana, tai itse teoskin muuttuu toiseksi. Määritelmä on tietenkin teoreettinen, ja kirjoittajat itse tuskin määrittelevät työtään näin. Harvoin näkee kirjoittajan kirjoittavan pelkillä välimerkeillä, mutta melkein yhtä harvoin kuulee kenenkään kirjoittajan vetoavan omiin välimerkkeihinsä ylipäättään. Silloin on kuitenkin kyseessä kirjoittaja, jolle kieli ilmenee erityisesti muokattavana materiaalina, ja tekstille ominaiset ortografiset ja visuaaliset ominaisuudet ovat olennainen osa kirjoitusta.<sup>8</sup> Lopulta on kuitenkin kyse siitä, mitä

milloinkin kirjoitetaan: pilkun lisääminen romaaniin voi jäädä koko tuotannon ketjussa huomaamatta, mutta runon se voi muuttaa kokonaan toiseksi teokseksi.

Siellä, missä tekstejä muotoillaan julkaistaviksi, ortografisten ja typografisten muotoilujen vaikutus tekstin semanttiseen sisältöön ja tulkintaan on eräänlainen harmaa alue. On tavallista, että sekä kirjoittaja että tekstin muotoi­lija liikuskelevat tällä harmaalla alueella, ja joskus siellä on myös muita, esimerkiksi toimittajia. Tämä harmaus on vallinnut tietenkin jo kauan ennen sitä, mitä nyt kutsutaan graafiseksi suunnitteluksi. Kirjoittajan laatiman käsikirjoituksen ja toisinn­etun, painetun, julkaistun ja levitetyn tekstin välillä on ollut jännitteitä ja potentiaaleja ainakin siitä asti, kun kirjoitus irtautui käden, kynän ja paperin kolmiyhteydestä ja siirtyi painokoneille—aivan siitä asti, kun kirjoituksesta tuli ”keinotekoista”.

Aina 1800-luvulle tekstien kirjoittajat laativat tekstinsä käsin kirjoittamalla. Jokainen kirjoittajan laatima alkuperäinen käsikirjoitus oli tietenkin uniikki kappale. Teksti kirjoitettin ensin käsin, sen jälkeen ladottiin kirja­painossa typografiseksi tekstiksi metallikirjakkeilla sekä asemoitiin sivupinnalle sopivaksi, ja painettiin lopuksi painokoneella paperille. Vain painajien oli mahdollista tuottaa typografista—painettua ja painetun näköistä—tekstiä. Tämä erotti kirjoittajuuden ja/tai tekijyyden [authorship] painajuudesta [printership] olennaisella tavalla: vain kirjailijat kynäilivät, ja vain painajat painoivat (Gitelman 2014, 50).<sup>9</sup>

Niin kauan kuin länsimaissa tekstien tuotannon koneistoissa on ollut painamista, joistakin kirjoittajista katkos ”kynäilyn” ja painamisen välillä on vaivannut tai kiehtonut monia heistä erityisellä tavalla. Kirjallisuudentutkimuksessa tällaisiksi kirjoittajiksi on kuvailtu esimerkiksi Edgar Allan Poeta (1809–1849) (Jackson 2001) sekä Pierre Albert-Birot’ta (1876–1967) (Nikolova 2005, 59). Judith Preckshot (1985) on eritellyt Guillaume Apollinairen (1880–1918), Pierre Albert-Birot’n ja Pierre Garnierin (1847–1937) erilaisia työskentelytapoja painamisen prosesseissa. Kaikki esimerkit ovat varhaisia. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että verrattuna nykyisiin digitaalisiin prosesseihin tekstiin puuttumisen mekanis­meja on vaivattomampaa erottaa tuossa sadan vuoden takaisen aikakauden tuotantokoneistossa: kohopainossa, joka ”teki sanoista esineitä” (Ong 1982, 118).

Kerrotaan, että Edgar Allan Poe oli erityisen tarkka omien tekstiensä typografisesta ja ortografisesta muotoilusta ja tuskaili jatkuvasti painajien pilaavan hänen tekstinsä. Poe pyrki jatkuvasti kuroma­an käsikirjoituksen ja painotuotteen välistä katkosta kiinni Painetulla sanalla

oli etunsa—sen erityinen status sekä monistettavuus—mutta samaan aikaan Poe murehti sen kykyä vääristää tekijän intentioita. (Jackson 2001.)

Tämä murhe ei vaikuta lainkaan turhalta, sillä latojat, jos jotkut, puuttuivat tekstiin. He saattoivat hyvinkin muokata sanojen kirjoitusasuja. Painaminen on teollista tuotantoa, ja kohopainossa latojien tehtävä oli huolehtia juuri tekstien ”esineisyydestä”, jotta ne oli teknisesti ylipäänsä mahdollista painaa. Kohopainossa rivit koostuvat fyysisistä metallikappaleista, kirjakkeista, ja painokonetta varten tekstipalstojen tulee olla täysiä ja metallikappaleiden tiukkaan pakattuja. Jos rivit olivat vaarassa jäädä vajaaksi, latojat saattoivat jopa itse lisätä niihin kirjaimia (Havu 1996, 42).

Vaikuttaa siltä, että eri kirjoittajat ovat reagoineet kirjoittamisen ja julkaisemisen väliseen materiaaliseen katkokseen eri tavoilla. Useimmille tekstejä ja kirjoja muotoileville graafisille suunnittelijoille on edelleen tuttua, että tekstin kirjoittaja näkee tekstinsä aivan uusin silmin katsoessaan tekstin julkaisuvalmista muotoa, sen taittoa. Joskus kirjoittaja kokee tekstinsä jopa vieraaksi, ja kenties hän tahtoo tehdä siihen muutoksia, joita tuli ajatelleeksi vasta nähtyään tekstinsä muuntuneena ”lopulliseen” muotoonsa. On kuin kirjoittajan täytyisi lunastaa tekstinsä takaisin itselleen, omaksi luomukseksen. Nähdäkseni tämä on osoitus siitä, että näille kirjoittajille heidän omat tekstinsä eivät ole pelkästään allografisia tai tekstonisia merkkijonoja, vaan että kirjainten muodon sekä välimerk­kien ja tyhjien välien varianteilla on vaikutuksia, jotka aiheuttavat kirjoittajassaan kehollisia reaktioita—mutta tyyppillisesti vasta kun niitä muutetaan kauemmas siitä välineestä, joilla kirjoitus on laadittu. Toisin sanoen on kuin kirjoittajan ensin käyttämä väline olisi kirjoittunut tekstiin mutta myös kirjoittajan itsensä kehoon.

1800-luvun painajilta on kirjattu kertomuksia kirjoittajista, jotka halusivat muuttaa tekstiä nähtyään siitä painovedokset. Painajat saattoivat puuttua tekstiin ladonta­vaiheessa, ja joskus se vaikutti miltei välttämättömältä: oli esimerkiksi mahdollista, että alkuperäistekstin käsialasta ei saanut selvää, tai siinä oli virheitä, olivatpa ne sitten ilmiselviä tai tulkinnanvaraisia.<sup>10</sup> Oli hyvin vaihtelevaa, missä määrin painajat kokivat oikeudekseen tai velvol­lisuudekseen muuttaa annettua tekstiä. Lisa Gitelman (2014) kertoo 1800-luvun lopulla toimineesta painajasta, Oscar Harpelista, jolla ei ollut vaikeuksia muuttaa sanoja ja ilmauksia ”silloin kun ne eivät tärvele alkuperäistä tarkoitusta”. Harpelin mukaan oli tavallista, että ”asiakkaat nimenomaan toivovat ja odottavat tätä älykkäältä paina­jalta”. Ennen toimittajien ja muotoilijoiden ammattikuntia

oli siis painajia, joiden näkemyksen mukaan painamisella oli paitsi esteettinen, toisintava ja tuotannollinen tarkoitus, myös älyllinen tarkoitus. (Mt., 51.)

Ladontaprosessin tarjoama etäisyys käsikirjoituk­seen ei ole kaikille kirjoittajille uhka, vaan monet näkevät siinä myös mahdollisuuksia. Suomessa Veijo Pulkkinen (2017) on kartoittanut tarkasti runoilija Aaro Hellaakosken *Jääpeili*-teoksen (1928) koko tuotantoprosessia. Tutkimus tekee näkyväksi sen, kuinka Hellaakoski halusi pitää painossa tapahtuvan ladontaprosessin hallinnassaan ja teki tiivistä yhteistyötä latojien kanssa.<sup>11</sup> Hän tuli hyvin tietoiseksi painoprosessin mahdollisuuksista ja haaveili omien sanojensa mukaan

...kokonaan uudesta tyylistä, joka käyttäisi hyväkseen painoasunkin teknillisiä mahdolli­suuksia, saadakseen sielunilmeen värähdyksen kiinni sanaan. Miksei se jo syntyessään ajattelisi typografista muotoansa! (Hellaakoski ja Marjanen 1964, 63.)

Pulkkisen tutkimuksessa ilmenee, kuinka *Jääpeilin* painotuotannon eri vaiheet lomittuvat itse tekstin tuotan­toon. Hellaakoski toimitti latojalle käsin tai kirjoituskoneella laaditun käsikirjoituksen, ja latoja teki siitä valmiin ladon­nan. Tämä toimitettiin Hellaakoskelle korjausvedoksena, jota runoilija leikkasi ja liimasi uuteen muotoon: fyysistä esinettä manipuloimalla hän ”pystyi tekemään paljon tarkemman ja yksityiskohtaisemman mallin runon typografi­sesta ulkoasusta”. (Pulkkinen 2017, 269.)

Toisin kuin Pulkkinen muotoilee, Hellaakosken leikkaama versio tuskin on ainoastaan ”malli” siitä (jossakin valmiina odottavasta?) runon muodosta, johon hän alusta asti olikin pyrkimässä. Sillä mikä on ”malli runon typografisesta ulkoasusta” jos ei runo itse? Minun on luontevampaa olettaa, että latojan ja hänen laitteidensa tekemä työ osallistui kirjoittamisen prosessiin.

Käytän vuosisadan takaisia esimerkkejä siksi, että koho­painon prosessissa typografian esineisyys on helpommin osoitettavissa kuin nykykirjoituksessa. Käsikirjoituksista ja vedosliikenteestä on jäänyt arkistoihin fyysisiä jälkiä, joita tutkijoiden on mahdollista seurata tarkasti. Lopulta ei oikeastaan voida sanoa, mikä on kirjoittamista ja latomista, missä kirjoittajan ja latojan ”tekijyys” sijaitsee, vaan kirjoittajan ja latojan ajatukset ja eleet sekoittuvat ja vaikuttavat toisiinsa. Kenties ladonnallakin, ja saksitulla korjausvedoksella, oli osansa ”tekijyydessä”. Tämä kuitenkin horjuttaa totuttua käsitystä kirjoittajan intentiois­ta ja ”kädenjäljestä”, vai pitäisikö sanoa, ”mielenjäljestä”. Hellaakoskenkin runo on ollut jatkuvassa liikkeessä, jossa värisevät keskenään sekä runoilijan, latojan, ladonta- ja

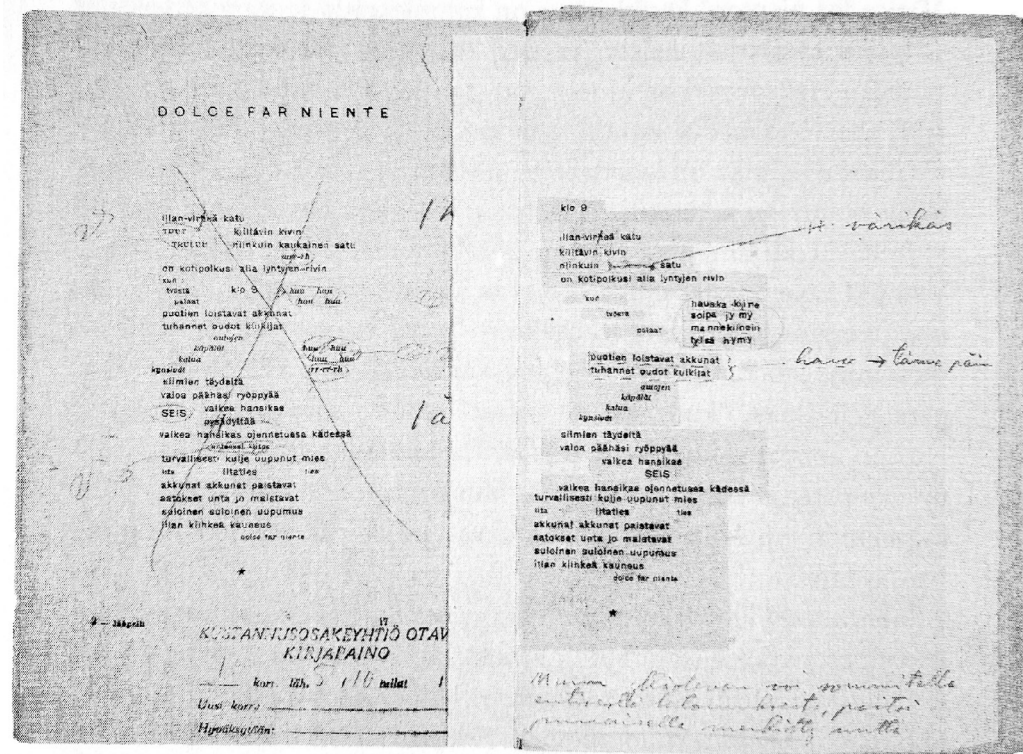
<sup>[1]</sup> Esimerkiksi Derrida haluaa eräässä keskustelussa erityisesti korostaa käyttävänsä tiettyä sanaa lainausmerkeissä: “…uskaltauduin kirjoittamaan seuraavan väitteen, toisin sanoen kirjoitin sen, sillä alleviivausten ja lainausmerkkien äänetöntä työskentelyä ei tule siitä poistaa, niin kuin käy liian usein…” (Derrida 1988, 55, suom. ). Myös esimerkiksi kirjailija Laura Lindstedt (Lindstedt 2019) viittaa lainausmerkkien käyttöön omassa

<sup>[2]</sup> romaanissaan, kun pohtii kirjoituksen ja välimerkkien asemaa äänikirjojen yleistyessä.

<sup>[3]</sup> Kirjoituskoneen yleistyminen oli kiinnostava välivaihe tässä ”painetun näköisen tekstin” tuottamisessa. Katso esimerkiksi Gitelman 2014; Hinkka 2012, 31–36; Kilpiö 2017a; Kirschenbaum 2016.

<sup>[4]</sup> Robert Bringhurst (1999, 83–84) puolestaan kertoo esimerkin vasta 1980-luvulla tehdyistä William Faulknerin (1897–1962) teosten uusintapainoksista. Käsikirjoituksista kävi ilmi, että Faulknerilla oli omintakeinen tapa merkitä tekstinsä taukoja runsailla yhdysviivoilla ja pisteillä, ja näistä jouduttiin tekemään uudet tulkinnat ”typografian kielelle”. Hinkka (2012, 45–65) on kirjoittanut samasta esimerkistä ja käsiteltyt laajemminkin käsikirjoitusten ja typografisen ”tulkinnan” eroja.

<sup>[5]</sup> Katso myös Hinkka 2012, 45–49.



Kuva 24. Aaro Hellaakosken editoima vedos teoksesta *Jääpeili* (1928)

vedostustekniikan sekä paperin ja saksien toimet—mukaan kaikki niihin lomittuneet tarinat ja konventiot.

Huojukan kirjoittamisen rajoja tavalla, joka nostaa väistämättä esiin kysymyksiä tekijyydestä, koska nuo kysymykset ovat olleet niin keskeisiä länsimaisten taiteiden tarkasti vartioiduilla reviiereillä. Annette Arlander (2016) purkaa nykyistä tekijyyden ongelmatiikkaa taideinstituutiassa, johon allekirjoittamisen halu ja tapa on sisäänrakennettu. Allekirjoittaminen kun on yhteydessä omistusoikeuteen ja pääomaan, ja siksi tekijän nimeämisellä tai nimeämättä jättämisellä on havaittavat seurauksensa ihmisten elämässä, vaikka niitä ontologisella tasolla saatasiinkin määriteltyä uudelleen. Arlanderin hahmottelee ajatuksia tekijästä allekirjoittajana esitystaiteen kontekstissa. Nähdäkseni näitä on mahdollista asetella myös tekstin muotoilun ja graafisen suunnittelun malleiksi.

Arlander kartoittaa erilaisia tekijyyden mahdollisuuksia esiintymistaiteissa perinteisen eurooppalaisten tekijäkäsityksen puitteissa: hän pohtii, millä tavoin esiintyjä on tekijä verrattuna esimerkiksi esityksen *tekstin* tekijään. Pidän esiintyjää toimivana analogiana tekstin muotoilijalle, joka niin ikään toimii jonkun muun tekemän

tekstin kanssa ja tavalla tai toisella ”välittää” tuon tekstin vastaanottajalle. Arlander hahmottelee eräänlaisen asteikon, jota sopivasti soveltaen hahmotan paremmin myös tekstin muotoilijan roolin erilaisissa tekstien tuotannoissa (Arlander 2016, 21, esiintyjä on vaihdettu muotoilijaksi). Oma sovellukseni Arlanderin mallista on tässä alla.

Ensimmäisessä ”ääritapauksessa” (1) tekstin muotoilija toteuttaa typografisen työnsä ohjeiden mukaan; kenties nämä ohjeet ovat yksinkertaisesti konventioita ja oletusasetuksia, epävalintoja, toisinaan taas kirjoittajan laatimia tarkkoja ohjeistuksia—useimmiten molempia.

Edellisillä sivuilla mukaan tuomani kohopainon latojan voisi nähdä toimivan rooleissa (1) tai (2). Näiden väliin käsitän siis myös tekstiin puuttumisen asettuvan. Viimeistään roolissa (2) graafinen suunnittelija puuttuu tekstiin tavalla, jota ilman teksti ei olisi sama kuin ennen puuttumista. Kokemukseni mukaan suuri osa graafisen suunnittelun ammatillisesta arjesta on perinteisesti tehtäviä, jotka sijoittuvat rooleihin (1) ja (2). On hyvin tavallista, että tekstin typografiasta tehdään muutamia erilaisia versioita. Ne auttavat kirjoittajaa itseäänkin hahmottamaan, mikä ulkoasu vastaa hänen kirjoittamansa tekstin semanttista mieltä parhaiten.

Tekijyyden ”asteiden” hahmottelua Annette Arlanderin (2016) mallia soveltaen

(1) >>>>>>>>>>	(2) >>>>>>>>>>	(3) >>>>>>>>>>	(4) >>>>>>>>>>	(5) >>>>>>>>>>	(6)
Muotoilija	Muotoilija	Muotoilija	Muotoilija	Muotoilija	Muotoilija
toteuttaa	tuottaa	osallistuu	tekijäryhmän	nimettynä	tekijänä
tai tulkitsee	vaihtoehtoisia	kokonaisuuden	jäsenenä	osatekijänä	
ohjeita	versioita	hahmotukseen			
	tekijälle				

Rooleissa (3)–(6) tekstin muotoilijan rooli on huomattavasti näkyvämpi tai tulee (harvoin) jopa pääasiaksi.<sup>12</sup> Nykyaikana tapahtuva kirjoittajan ja graafisen suunnittelijan yhteistyöskentely on digitaalisen luonteensa vuoksi hankalammin seurattavissa ja eriteltävissä, eikä sitä ole juuri tutkittu. Suomessa esimerkiksi Markus Pyörälä on tehnyt muotoilijana tiivistä yhteistyötä Vesa Haapalan kanssa teoksessa *Kuka ampui Ötzin?* (Haapala ja Pyörälä 2012) —niinkin tiivistä, että Pyörälä on harvinaisesti nimetty teoksen toiseksi tekijäksi (kirjan nimiösivulla kuitenkin muutamaa pistekokoa pienemmällä).

Arlander viittaa lisäksi tekijyyden kolmeen tasoon, jotka ovat 1) tekijä *signeeraajana*, 2) tekijä *valmistajana* ja 3) tekijä *vaikutuksena, aiheuttajana*: ”niiden avulla voidaan uskoakseni avartaa olennaisesti perinteistä eurooppalaista tekijäkäsitystä, jonka lähtökohtana on kirjailija —auteur, author, auktoriteetti—ja josta sekä Barthes että Foucault lähtevät.” (Arlander 2016, 23.) Erityisesti Foucault (2006) kiinnitti huomiota juuri tekijän erisnimen, allekirjoittajan, merkitykseen tekijäfunktion ilmentäjänä. On kiinnostavaa, ettei tähän yksityiskohtaan ole juuri kiinnitetty huomiota siellä, missä graafisen suunnittelun tekijyysskeskusteluja on käyty. Niissä on kuitenkin pyritty etsimään suunnittelijan työlle yhtäältä tietoteoreettista perustaa ja toisaalta taiteellista ja taloudellista omistajuutta. Jälkimmäisestä tavoitteesta huolimatta muotoilija on harvoin työn allekirjoittaja (ellei hän satu olemaan tähtimuotoilija). Esimerkiksi kirjallisuudessa graafisen suunnittelijan erisnimeä ei esiinny teosten tekijöissä lähestulkoon koskaan (Arlanderilta sovelletussa taulukossa roolissa (5) tai (6)), mutta joissain harvinaisissa tapauksissa teoksen muotoilija nimetään kirjan osatekijäksi. Siinä mielessä ylempänä mainitsemani *Kuka ampui Ötzin?* on kiinnostava ennakkotapaus.<sup>13</sup>

Vuonna 2014 olin itse ohjaamassa ryhmää Aalto-yliopiston visuaalisen viestinnän muotoilun opiskelijoita, jotka työskentelivät yhdessä Mahdollisen kirjallisuuden seuran neljäntoista kirjoittajan kanssa. Projektin lopputulemana syntyi *Ihmiskokeita—Proseduraalinen kollektiiviromaani* (Eskelinen, Helle, Joensuu, Kuuskoski, Lindstedt, Matinmikko, Niemi, Salmenniemi, Tammi, Tontti, Viljanen, Vuola ja Yli-Juonikas 2016), johon kuului yhteensä viisitoista erillistä mutta toisiinsa kytkeytyvää nidettä. Kirjojen suunnitteluun, niiden tekstin muotoiluun, ja siten myös kokonaisteoksen hahmottamiseen osallistui tiiviisti Ida Wikström, Joonas Vähäkallio,

Kaarina Tammisto, Anne Pasanen, Juho Heikkinen, Nina Grönlund ja Terhi Adler. Kirjojen tekijöiksi on signeerattu konventionaaliseen tapaan kirjoittajat, joiden kaikkien nimet on listattu jokaisen niteen etukanteen. Graafisten suunnittelijoiden erisnimet taas on listattu jokaisen niteen takakanteen poikkeuksellisen näkyvästi, mutta juridisessa mielessä heitä ei ole nimetty tekijöiksi. Tässä muotoilijan rooli on asetunut Arlanderilta lainatulla asteikolla jonkin kohtien (3) ja (4) paikkeille.

Kokonaan toisessa ”ääriasetuksessa” (6) olisi oman (teksti)teoksensa toteuttava ja signeeraava muotoilija. Tällaisiksi voisi nimetä vaikkapa Judith Schalanskyn (*Atlas of Remote Islands*, 2010), Zachary Thomas Dodsonin (*Bats of the Republic*, 2015) tai Saku Heinäsen, joka on paitsi kirjoittanut romaaneja, muotoillut itse sekä kirjoissa käytetyn kirjaintyyppin että sivujen taiton sekä kannet. Näissä tapauksissa tekijyyden ja muotoilun keskeiset kierteet yltyvät taas, sillä vaikuttaa siltä, ettei muotoilija *tekijänä* enää olekaan muotoilija, vaan jokin muu—todennäköisesti signeeraaminen muuntaa muotoilijan pysyvästi kirjailijaksi. Tätä huolenaihetta en voi kuitenkaan tässä lähteä seuraamaan.<sup>14</sup>

Muotoilija ei ole signeeraaja, vaan sitä vastoin hän on osa tuotannon koneistoa. Tämän osoittaa selvästi se vanha kirjallisuuden käytäntö, jossa suunnittelijan tai muotoilijan erisnimeä ei joko kirjata lainkaan, tai se kirjataan tekstin ns. copyright- tai kolofonisivulle useimmiten nimiösivun kääntöpuolelle. Siellähän listataan kaikki muutkin tekstin tuotantokoneiston osat: kustantaja, julkaisija ja kirjapaino. Näiden kaikkien voidaan ajatella asettuvan Arlanderin tekijyyttä laajentavan jaottelun kahdelle muulle tasolle: valmistavan ja aiheuttavan tekijyyden alueille. Kolofonisivulla tekstin muotoilija liittyy osaksi tekstin tuotannon laitteistoja ja järjestelmiä: samaan yhteyteen kirjataan esimerkiksi kansainvälisiin standardeihin kiinnittyvät koodit kuten ISBN tai EAN.

Arlanderin jaottelut valaisevat tekijyyksäsityksiä käytännössä, mutta hänenkin kantansa on, että pelkän signeeraavan tekijän sijaan juuri nyt on ”kiinnostavampaa ajatella tekijyyden ei-diskursiivista puolta, tekijyyttä joka liittyy materiaalisuuteen ja valmistamiseen sekä tekijyyttä joka liittyy erilaisiin osatekijöihin ja ympäristötekijöihin” (Arlander 2016, 23). Jos muotoilijan ”tekijyyttä” on edes syytä hahmotella, Arlanderin seuraten näen, että siihen kimppuuntuu sekä valmistajan tekijyyttä että aiheuttavaa tekijyyttä. Näiden yhdistelmät avartuvat mielessäni käsittämään *tekstiin puuttumiseen* sisältyviä ilmiöitä: keholliseen taitamiseen lomittuvia työkaluja, olosuhteita, eleitä, teknologioita, medioita sekä niiden historioiden vaikutuksia.

<sup>12</sup> Omaan tutkielmaani ei jää tilaa käsitellä sellaista kirjallisuutta, jossa tekstin muotoilulla on huomattava ja olennainen osuus. Sellaista on kuitenkin tehty jo vuosisatojen ajan, vaikka kirjoittajan ja muotoilijan työnjaosta on keskusteltu vasta vähän. Esimerkkejä ovat kartoittaneet esimerkiksi Gibbons 2012; Gerber ja Triggs 2019; Robinson 2015; Bray, Gibbons ja McHale 2012; Bazarnik ja Curyflo-Klag 2014.

<sup>13</sup> Vastaava tapaus on esimerkiksi Steve Tomasulan *Vas—an Opera in Flatland* (2002), jonka muotoilija Stephen Farrell on mainittu ainakin kirjan kannessa.

<sup>14</sup> Kaisa Kurikka (2013a ja 2013b) on käsitellyt tekijän nimeämistä kiinnostavasti kirjallisuuden kontekstissa ja uusmaterialistisessa kehityksessä.

# K, ilr!j+a\*p–a.i/n·a;j~a.n k«ä {d´e°n´j^ä×l¬k¨i

Aikakaudella, jolloin tekstit ovat yhä useammin ja arki-semmin digitaalisia, myös mekaanisiin tekstin tuotannon tapoihin nojaava kirjoittaminen on hieman yllättäen noussut uudelleen esiin. Tämä tapahtuu runouden alueella. Suomessa esimerkiksi runoilija Raisa Marjamäki on työskennellyt hyvin tietoisena työkaluistaan. Marjamäen runoteoksen *Ei kenenkään laituri* (2014) tuotannossa ei ole käytetty lainkaan tietokoneita, vaan niiden sijaan on käytetty tämän kirjan sivuilla jo useasti mainittua iki-vanhaa painomenetelmää, kohopainoa (Ylikangas 2014). Runoilija on siis itse ”käpälöinyt kirjakkeita ja sotkenut sormensa painomusteeseen” (Kokko 2015). Saman tekijän *Ihmeellistä käyttäytymistä* (2020) on puolestaan kirjoitettu kirjoituskoneella ja julkaistu tässä ”käsikirjoitusasussaan”. Teoksen tekijätiedoissa ilmoitetaan ulkoasun suunnitteli-joiksi ”Raisa Marjamäki ja Brother Deluxe 660TR corre-ction -kirjoituskone” (Marjamäki 2020). Vaikuttaa siltä, että Marjamäki on hyvin tietoinen kirjoittajasubjektinsa huokoisuudesta ja työkalujen osallisuudesta kirjoittamisen ja julkaisemisen, tekstien tuotannon, prosesseihin.

Kun sekä mekaanisen että digitaalisen tekstien tuo-tannon tavat ovat nyt ainakin periaatteessa kenen tahansa ulottuvilla, on siirrytty sivuun aikakaudesta, jota määritteli se, ettei painamisessa ja julkaisemisessa ”kirjoittajan kädenjäljellä ole sijaa”. Suuren osan latojan ja painajan tehtävistä tekee nykyään tekstejä muotoileva graafinen suunnittelija. Kenties erillistä muotoilijaa ei edes tarvita, vaan kirjoittaja voi olla muotoilija, muotoilija voi olla runoilija ja runoilija voi olla painaja. Kenties sitä mukaa, kun yhä uudet kirjoittamisen teknologiat yleistyvät ja ne sisäistetään yhä vahvemmin, ”kädenjälki” poistuu käytöstä kokonaan. Ehkä se määritellään uudelleen. Typografisen tekstin aiemmin konkreettisesti ymmärrettävä esineisyys on vaihtunut immateriaalisuuden illuusion ja ”sormien alla” sijaitseviin kirjaimiin, joita kuka vain voi valita ja vaihdella.

Kuvittelen kuitenkin, että tekstien tuotannon ko-neistoissa vaikuttaa edelleen jollain tavalla ”kirjapainajan kädenjäljeksikin” kutsuttu tieto ja läsnäolo, josta runoilija Geof Huth kirjoittaa näin:

<span></span>	<span></span>
[V]aikka kirjapainajan kädenjälki kuvaakin visuaaliseen liittyvää taitoa, se kuvaa myös taitoa ymmärtää mikroskooppisella tasolla, kuinka tekstuaalinen informaatio, vaikkei se olisikaan sanallista, antaa visuaaliselle runolle merkityksen. ...Visuaalisen runoilijan tärkeimpiä taitoja on taju kirjapainajan	

<span></span>	<span></span>
kädenjäljestä, taju siitä miten teksti toi-mii tekstinä, kulttuurisena rakenteena, joka on sekä visuaalinen että verbaalinen. (Huth 2010, suom. Karri Kokko ja Henriikka Tavi.)	

Missä tällainen taju ja tämä kädenjälki sitten sijaitsevat? Nähdäkseni Huthin käsite ”kirjapainajan kädenjälki” eroaa runoilijan tekijyydestä juuri siinä, ettei se ole diskursiivista eikä subjektiivista, ei yksittäisen kehon mieli tai käsi vaan huokoisempi presenssi, *tuntuma*, jossa on tietoa ja taitoa tekstin tuotannon prosesseista ja ra-kenteista. Jos siis luovun yrityksestä määritellä muotoilijan työtä tekijyyden kautta, mitä olenkaan määrittelemässä?

Runoilija Huth viittaa johonkin joka on tekstin muotoilijan kehossa ja mielessä, mutta tekstin muotoilussa liikkuu myös koko sen teknologinen ja kulttuurinen ympäristö. Tekstin muotoilijalla ei ole käytössään mikroskooppia tai edes niitä paljon karkeampaa laitetta tai mittaria, joka antaisi näistä ominaisuuksista tarkkaa tietoa. On kerta kaikkiaan edettävä paitsi teknologisten taitojen, myös tietynlaisen tekstillisen tajun, tuntuman, avulla. Tuntumaan liitetään sekä keholliseen että ajatuksiin liittyviä miellelyhtymiä. Sen synonyymeiksi voi asettaa sellaisia sanoja kuin *kosketus*, *läheisyys*, *lähietäisyys*, *mutu*, *tatsi*, *tunne*, *yhteys*”.<sup>15</sup> Mitä tuo tekstin muotoilijan tuntuma sitten pitää sisällään? Ensinnäkin *kosketuksen*, eli sen tosiasian, että siihen liittyvä tieto on kehollista, sanatonta, taitojen maalaamaa. Toiseksi *lähietäisyyden*, eli sen tosiasian, ettei kukaan muu subjekti tekstin tuotannon ketjuissa tarkkaile kielen materiaalista olomuotoa yhtä läheltä, yhtä valppaana. Kolmanneksi *yhteyden*, eli sen tosiasian, että harkitessaan tekstiin liittyviä valintoja muotoilijaa ympäröi käytäntöjen ja teknologioiden historia ja nykyisyys.

Kun muotoilijana puutun tekstiin, jonka joku muu on kirjoittanut, saavun väistämättä itse kirjoittamisen alueelle. Puutun kirjoituksen prosessiin. Tällä voi olla hyvin erilaisia seurauksia ja vaikutuksia. Parhaimmillaan käy niin kuin yllä mainituista kirjailijoista ja runoilijoista kerrotaan: typografisen tekstin näkeminen ja kosketta-minen on osa kirjoitusta, ja toisistaan erilliseksi merkityt kehot, työkalut ja välineet alkavat ajatella yhdessä, yhden koneiston osina. Tunnen lähestyväni laajempaa käsitystä tekstin materiaalisuudesta, kun *alkuperän* sijaan tunnustelenkin *tiedon* paikkaa ja lähdettä: minkälaista tietoa kirjoituksessa ja julkaisemisessa liikehtii? Mihin kirjapainajan kädenjälkeen lomittunut taju ja tuntuma on siirtynyt, missä se on silloin kun ei paineta? Kenen tietoa se on, kenen tuntumaa? Mitkä tiedot, taidot, tajut ja tuntumat kerääntyvät yhteen? Onko niillä lähdettä, vai onko se kenties tihentynyt koneiston eri osiin?

<sup>[15]</sup> Näin määritellään sanoistaan tarkkojen Ristikoiden ratkojien sanakirjassa (Ratkojat 2020).

# M÷u;s¨e´o"k)ä+y\*n°t.i a-k·s»i;d<e,n(s´s {i-p/a.i)n´o\*s–s:a

Puhun toistuvasti tekstiin puuttumisesta, koska puuttu-misen käsitteeseen kerääntyy yhtäältä käsin kajoaminen ja toisaalta jonkunlainen sekaantuminen, kenties jopa asioiden tilan häiritseminen. Kun puutun johonkin, kosketan sitä kehoni eleillä. Eleen kohteena on jotakin, jonka olemusta häiritsen tai muutan. Aine muokkautuu puuttumiseni tuloksena enemmän tai vähemmän.

Toisaalta on mahdollista myös puuttua sanan toiseen merkitykseen ja kysyä, mikä jää puuttumaan; mikä on poissa. Mitä tai kuka puuttuu sieltä, missä kirjoitetaan, muotoillaan, painetaan, julki jaetaan?

Toisin sanoen: yhtäällä puuttuminen merkitsee etuoikeutta toimia, toisaalla se merkitsee sulkemista ulkopuolelle.

Yllä käyttämistäni lukuisista kirjallisuusesi-merkeistä ilmenee, että typografian, kirjoittamisen ja painamisen kiinnikkeisyys on näkyvintä juuri runoudessa, siellä missä typografian materiaalisuuteen on kiinnitetty erityistä huomiota. Minua jää kuitenkin vaivaamaan, että toistaiseksi esimerkkinä ovat olleet lainassa taiteen, runouden ja korkean kirjallisuustieteen reviiireiltä. Jää puuttumaan näköala siihen, että vain osa painamisen historioista on ollut kirjan, kirjallisuuden ja runouden historiaa. Se muotoilija, joka olen, ei voi jättäytyä taiteen eikä tieteen instituutioiden vartioiduille maille, vaan on liikuttava myös siellä, mikä on niiden väleissä, mikä on arkista, julkista ja jaettua (katso johdantoluku).

Kuten yllä kuvaamani tekstiin puuttumisen käytännöt, tämänkin näköalan näen tarkemmin, kun astun hieman taaemmas ja luon katseen historiaan. Selvitte-lemäni kirjoittamisen, painamisen ja typografian väliset kiinnikkeet eivät vaikuta ainoastaan kirjallisuuden histo-riassa, vaan joka paikassa, missä on kirjoitettu ja painettu. Mediahistorioitsija Lisa Gitelman hahmottelee tätä rinnakkaista kertomusta painamisen historiasta teoksessaan *Paper Knowledge* (Gitelman 2014). Kirjojen painamisen sijaan Gitelman tarkastelee arkisempia painamisen käytäntöjä, erityisesti dokumenttien painamista. Gitelman siirtää huomion pois ”käsikirjoituksen” ja ”painamisen” kategorioista, joita niin usein pidetään kaikenkattavina. Niiden sijaan katsotaan dokumentteihin, moninaisempaan painotuotteiden joukkoon, joka muodosti suuren osan 1900-luvun alussa esiin nousevasta ”kirjaamistaloudesta” [scriptural economy]. (Gitelman 2014, 6.)

Näille dokumenteille oli 1900-luvulla erityiset kaupalliset pienpainonsa, joista käytetään englanniksi

termiä *job printers*. Gitelman näyttää, kuinka 1800-luvun lopulta lähtien nämä pienpainot olivat omalla arkisella tavallaan mukana (Yhdysvaltojen) kaikissa yhteiskunnan ja talouden toiminnoissa. Niiden vastuulla oli tuottaa jatku-vasti sellaisia paperidokumentteja, jotka olivat vaihdon välineitä joko suoraan, kuten paperirahat, osaketodistukset ja aterialipukkeet, tai epäsuoremmiin, kuten mainokset, konserttiohjelmat, etiketit tai kirjelomakkeet. Näillä kaikilla oli vaatimattomat mutta samaan aikaan olennaiset roolinsa vaihdon arvoa määriteltäessä ja toteutettaessa sekä tietoa esitettäessä. (Gitelman 2014, 48.)

Suomessa 1900-luvun loppupuolelle saakka käytössä oli termi *aksidenssipaino*, joka on sittemmin poistunut käytöstä. Pysähdyn kuitenkin tekemään pienen museokäynnin aksidenssi-käsitteen paikkeille, sillä se toimii linssinä, joka saa minut näkemään typografisen tekstin tehtäviä tarkemmin, ja sitä kautta käsittämään sen muodostamia kuvioita laajemmin.

1800-luvun lopulla kaupallisiin töihin erikoistunei-den painojen nimitykseksi vakiintui Suomessa juuri sana aksidenssi, joka on todennäköisesti lainaa saksan kielestä, vaikka sen juuret ovat toki latinassa (palaan etymologiaan alempana). Kirjapainotyöntekijöiden *Kirjaltaja*-lehti tunnisti termin jo 1900-luvun alkuvuosina, jolloin siinä selitettiin aksidenssipainojen kattavan

<span></span>	<span></span>
semmoiset työt, jotka kirjapainollisella tavalla valmistetaan jokapäiväistä liike-tai yksityistä tarvetta varten, erottaen niitä tällä nimellä kirja- sanomalehti- ja aikakauskirjatyöstä (Kirjaltaja 1901, 1).	

Aksidenssipainojen tuotteita kutsuttiin tilapäispai-natteiksi, mikä korostaa dokumenttien hetkellisyyttä. Tämä oli selkeä vastakohta kirjojen ja lehtien statukselle, joka piti yllä käsitystä sidottuihin arkkeihin painetun tiedon pysyvyydestä. Kuten lähes koko teollistuvassa läntisessä maailmassa, Suomessakin 1800-luvun lopusta alkaen kaupallisten painatteiden määrä sekä laatu moninaistuivat ja moninkertaistuivat. Aksidenssiladonnoiksi ryhdyttiin kutsumaan erityisesti sellaisia töitä, jotka vaativat erityistä muotoilua:

<span></span>	<span></span>
Nimityksellä tarkoitetaan kaikkia sellaisia painotöitä, joiden ladonta- tai piirräntä-muotoilussa esteettisluonteisiin pyrkimyk-siin voidaan kohdistaa ja on kohdistettava päähuomio. Tämän työlahin suurimman ryhmän muodostaa, kuten jo on ilmennyt, mainos, josta on tullut painoteollisuudelle suo-rastaan valtava työnteittäjä.(Pajatti 1942, 133.)	



Niin Gitelmanin tutkimus kuin ylläolevat lainaukset suomalaisten painotyöntekijöiden ammattikirjallisuudesta valaisevat historiaa, jossa typografian käytännöt kietoutuivat yhteiskunnallisiin käytäntöihin ja niiden muutoksiin, kulttuureihin sekä oletuksiin siitä, millaisiin julkisoihin ne kytkeytyvät. Nämä oletukset alkoivat viimeistään 1900-luvun alussa jakautua sen mukaan, minkälaista arvoa erilaisten painotöiden nähtiin tuottavan yhteiskuntaan. Kirjapainot vaalivat journalismia, tiedettä ja korkeakulttuuria, ja aksidenssipainot vauhdittivat liike-elämän ajamaa johtamis- sekä kulutuskulttuuria. Kirja- ja lehtikustantamisessa typografian oli määrä olla mahdollisimman läpinäkyvää ja luettavaa, koska ne välittivät tietoa, joka oli tieteellistä ja historiallisesti oikeaa tai kulttuurisesti arvokasta. Aksidenssipainoissa päähuomio taas kohdistettiin esimerkiksi kaupallisten viestien ”esteettisluonteisiin pyrkimyksiin”: ”Varsinkin miellyttävyyys, ts. kaunis ulkoasu, on sellainen ominaisuus, jota aksidenssipainotuotteessa pitäisi aina olla kohtalainen annos, olipa se sitten muuten tarkoitettu iskeväksi, leikkisäksi tai miksikä tahansa” (Pajatti 1942, 134).

Mieltäni kiehtoo erityisesti *aksidenssin* käsite. Sanan etymologia juontaa monelle taholle. Painot lainasivat sen todennäköisesti Saksasta, jossa *Akzidenz* merkitsee kaupallista kutakuinkin juuri tilapäisen tapahtuman merkityksessä. Akzidenz-sanana juuri on latinassa: *accidentia* merkitsee sattumaa, mahdollisuutta ja todennäköisyyttä, mistä se on päätyntä merkitsemään myös sattumanvaraista tapahtumaa, onnettomuutta (tunnetusti esimerkiksi englannin *accident*).

Filosofiassa aksidenssin käsite taas viittaa Aristoteleen metafysiikassaan määrittelemään ”sattumaan” eli sellaiseen olion ominaisuuteen, jota ei voi olla ilman substanssia eli perusainesta. Toisin sanoen, aksidenssi on substanssin epäoleellinen ominaisuus. Sisällön ja muodon kahtiajako on tässä metafysiikassa oleellinen. Ja kielen sisäisen magnetismin, kenties jonkinlaisen *kieleenjuolahduksen* (Blomberg 2008) voimasta aksidenssin toisistaan erilliset merkitykset lomittuvat verkkosanakirjan sivulla kummallisen merkittävästi yhteen:

## aksidenssi

1. *filosofia* satunnainen tai epäoleellinen ominaisuus. *kirjapaino* sommittelua edellyttävät kirjapainotyöt, *Esimerkiksi: etiketit, käyntikortit ym. painotuotteet*

Kuva 25. Aksidenssin määritelmä verkkosanakirjassa

Aksidenssin käsite oli ainakin keskiajalla käytössä myös kielitieteissä, jossa se kuvasi sanaan liitettäviä sanaluokan määritteitä (vrt. Kärnä ja Marjamäki 2017, 383). Sattumaa tai ei, 1900-luvun aksidenssipainojen työ tuli lopulta leimatuksi niiden oman etymologian kaikilla eri tulkinnoilla: niiden työ oli kaupallista ja tilapäistä, mutta ne myös tuottivat sellaisia ladontoja, jotka rakensivat selvimmin ”satunnaisia tai epäoleellisia ominaisuuksia” tekstien ”sisällölle”. Toisin sanoen aksidenssipainojen toimeksiannot—sekä niiden määrä että niiden laatu—tekevät suostuttelevan ”sommittelun” yhä näkyvämmäksi ja väistämättömämmäksi tekstin muotoilussa.

Painojen arkikäyttöön kulkeutunut aksidenssi toistaa länsimaiseen filosofiaan sekä kielitieteisiin syvään uurrettua oletusta, jonka mukaan typografia on aksidenssi—se on siis kirjoitetun kielen satunnainen, epäoleellinen ja tilapäinen ominaisuus. Saman oletuksen mukaan tekstin substanssi on itse kieli, muuttumaton abstraktio, jolla ei ole olomuotoa itsessään. Typografia aiheuttaa sille tilapäisen, harmillisen onnettomuuden. Modernistisen typografian perinteeseen onkin tarkkaan kirjattu huomiot, jotka seuraavat tätä oletusta: mitä koristeellisempaa typografia on, sitä tilapäisempää ja epäolennaisempaa se on.

Vuonna 1901 Kirjaltaja-lehti arvioi, että aksidenssi-sana on lainaa latinan sanasta *accedo*, avustaa. Tätä perustellaan sillä, että tilapäispainatteita oli pitkään mahdollista pitää kirjapainojen ”sivutöinä”. (Kirjaltaja 1901, 1.) Näin varmasti olikin pitkään, ennen kuin näiden töiden volyyymi moninkertaistui. Tulkinta sanan etymologiasta luo kuvaa painamisen, viestinnän ja typografian jännitteistä ja ristiriidoista. Nuo ristiriidat koskevat mielestäni sitä, minkälaista tietoa ja minkälaisia käytäntöjä painamisen nähtiin missäkin toteuttavan.

Pitkään kirjapainojen päätyöt olivat juuri kirjoja ja sivutyöt puolestaan yksittäisiä mainoksia ja dokumentteja. Kirjojen tuotantoprosessi eriytyi kuitenkin 1900-luvun alusta lähtien tilapäispainatteiden tuotantoprosessista sekä teknisesti, taloudellisesti että taiteellisesti. Kirjoihin ja tilapäispainatteisiin käytettiin erilaisia kirjakkeita ja erilaisia painokalustoja, ne tuottivat eri painoille erilaisia tulovirtoja, ja niiden ladontoihin sovellettiin eri taitoja ja erilaista estetiikkaa. Lopulta kirjallisuutta ja tilapäistöitä tehtiin usein täysin eri painoissa. Niitä tekivät eri ihmiset erilaisissa huoneissa, erilaisissa työolosuhteissa hyvin erilaisilla periaatteilla ja sopimuksilla siitä, mikä on esimerkiksi hyvää, luettavaa, tehokasta, laadukasta tai kaunista.

Edellisessä, Alfa-sarjaani koskevassa luvussa väitin, että kuvallisuus tuo tekstiin kuvalle tyypillisen assosiativisuuden, häilyvyyden ja konventionaalisuuden. Nähdäkseni juuri nämä ominaisuudet saatiin 1900-luvun alun typografiassa valjastettua suostuttelevaan käyttöön. Typografian koristeellisuus, toisin sanoen sen epäkonventionaalinen kuvallisuus, on jo sadan vuoden ajan yhdistetty

tilapäisyyteen ja kaupallisuuteen. Aksidenssipainot kuitenkin erikoistuivat muotoilemaan teksteistä iskeviä, leikkisiä, huomiota ja tunteita herättäviä. Kirjallisuudessa ja journalismissa, jotka edustivat pysyvää tietoa, tämä oli harvinaisempaa, jopa ennenkuulumatonta.<sup>16</sup>

1900-luvun pienpainot eivät vastanneet ainoastaan painetusta mainonnasta, vaan niiden voidaan nähdä pyörittäneen teollistuvien länsimaisten yhteiskuntien teollisuuden, kaupan sekä byrokraatian koneistoja yksi paperiarkki kerrallaan aina vuosisadan loppupuolelle saakka. Teollisuuden ja kaupan tarpeisiin syntyi johtamiskulttuuri, joka tarvitsi lukemattomia lomakkeita ja lipukkeita pysyäkseen liikkeessä ja järjestyksessä. Näillä käytännöillä oli väistämätön vaikutus yhteiskunnan rakenteisiin ja sitä kautta myös yhteiskuntien eriarvoistumiseen. Aksidenssipainojen kautta pääsee vilkaisemaan niitä

... hetkellisiä, arkisia tapahtumia, joissa painamisen auktoriteetti tuli jatkuvasti ja samanaikaisesti tuotetuksi, käytetyksi, testatuksi, koostetuksi uudelleen ja vahvistetuksi, ja ne heijastivat niitä kilpailevia ja epätäydellisiä rakenteita, joissa sosiaalinen eriytyminen tapahtui (Gitelman 2014, 49).

Samaan aikaan kirjoitetun kielen aksidenssit, sen ”sattumanvaraisina” pidetyt ominaisuudet—joita *Epägenesiksen* tekstitkin tekevät näkyväksi—ovat kaikessa hiljaisuudessaan tehneet materiaalista työtään tekstien tuotannon koneistoissa.

Moninaiset arkiset tilapäispainotuotteet pitivät siis julkista ja jaettua, julkisoa, yhtä paljon koossa kuin samaan aikaan eriyttivät sitä. Gitelmanin tutkimus osoittaa, kuinka pienpainot ja niiden tuottamat ja toisintamat typografiset tekstit olivat konkreettisella tavalla kietoutuneita kapitalistisen vaihdon sekä sosiaalisen järjestyksen luomiseen ja ylläpitoon 1800-luvulta eteenpäin. Tämän tutkielmani kannalta merkittävä väite on, etteivät pienpainojen ylläpitämät tekstilajit ja toiminnot välttämättä ole kadonneet minnekään, vaikka irralliset paperilehdet on korvattu muilla toisintamisen keinoilla (Gitelman 2014, 48–49).

Minulle tämä osoittaa, ettei pitäisi olla mahdollista käsitellä graafisen suunnittelun, tekstin muotoilun ja typografian historiaa tai nykyisyyttä ottamatta huomioon sen ilmisevää liittoutumista länsimaissa lomittain kehittyneiden johtamis- ja kulutuskulttuurien kanssa. Samasta syystä *Epägenesistä* varten valitsemani alkuperäiset tekstidokumentit muodostavat moniaineeksisen ja poikittaisen kokoelman erilaisia tekstiolioita. Typografian ja graafisen

suunnittelun tarinat on tähän asti kirjoitettu ennemmin kirjapainojen historioina kuin aksidenssipainojen historioina. Siksi arkisten, byrokraattisten dokumenttien tuominen graafisen suunnittelun piiriin on tekstin muotoilun kaanonien kannalta radikaali teko. Tavoitteeni on asettaa esille juuri tekstien moninaisuus, jotta pelkkien tekstiesineiden sijaan nähtäisiin ne aineelliset yhteenkietoutumat, joita moninaiseen ”kirjaamisen talouteen” [scriptural economy] (Gitelman 2014, 6) osallistuu.

<sup>16</sup> Maailmansotien jälkeen aikakauslehtien lisääntyminen alkoi kuitenkin hiljalleen huokoistaa esimerkiksi journalismin ja mainonnan, korkeakulttuurin ja viihteen välisiä rajoja, mikä merkitsi uusia kehityksiä myös typografisessa ilmaisussa.

# M,i/t\*ä t-e#k.s/t|i)n m«a±t°e-r\*i<a¨a.l!i/- s=u{u-s o:n?

Edellä tein museokäynnin aksidenssipainoissa, mutta yhtä lailla myös aksidenssin käsitteen paikkeilla. Se on yksi tutkielmani *kieleenjuolahduksista* (Blomberg 2008), joiden tavoite on diffraktiivinen: saada tekstin muotoilijana sisäistämiäni oletuksia limittymään odottamattomien tekijöiden kanssa, saada uusia kuvioita muodostumaan siihen, minkä muoto on aiemmin vaikutanut muuttumattomalta. Aksidenssista tulee linssi, osa *Epägenesiksen* minulle tarjoamia näkemisen työkaluja, joka osoittaa ilmiöiden moniaineksisuuteen. Tämä tukee käsitystäni siitä, kuinka ajatusten avaruudet sekä teot ja käytännöt kerääntyvät mikroskooppisiin sanoihin ja merkkeihin: kuinka sanat, kirjaimet, välimerkit ja välit tekevät historiaa. Unohdettukin sana voi avautua jossakin toisessa tilassa ja ajassa uudelleen kuvaamaan uusia ajatuksia ja käytäntöjä sekä valaisemaan niiden takana olevia oletuksia.

Pidän nyt selvänä, että tekstien tuotannon koneistoissa liikkuu paljon tietoa, jota niihin osallistuvia yksiköitä (kirjoittaja, muotoilija, painokone, tietokone, paperi, ruutu, lukija) erikseen tarkastelemalla ei ole mahdollista saavuttaa. Näissä koneistoissa liikehtii myös ”kirjapainajan kädenjäljen” perintö—tuntuma siitä, miten ”teksti toimii tekstinä” ja ”kulttuurisena rakenteena, joka on sekä visuaalinen että verbaalinen” (Huth 2010). Aksidenssipainojen historia osoittaa, että samaa ajatusta jatkaen typografinen teksti toimii niin ikään rakenteena, joka on sekä kulttuurinen että yhteiskunnallinen, sekä taiteellinen että kaupallinen, sekä konventionaalinen että epäkonventionaalinen.

Kenties tekstin tuottamista koskevat tiedot, taidot ja tuntumat lomittuvat tavoilla, joissa ei ei enää nykytiedon valossa ole kestäväää eritellä tietäviä ja tekeviä subjekteja tiedon kohteena olevista objekteista. Se muotoilija, joka olen, kantaa kehossaan tekstin muotoilua koskevaa tietoa, mutta se tieto ei ole yksin minun, vaan lomittuu käyttämiini teknologioihin ja niiden historiaan sekä niihin minua edeltäviin kehoihin, jotka niiden kanssa ovat aiemmin toimineet.

Se, mitä mitä hahmottelen tässä, muistuttaa *yhteismuotoutumia* [intra-action] (Barad 2007). Karen Baradin termi perustuu hänen radikaaliin uusmateriaaliseen ja ihmisenjälkeiseen ajatteluunsa, *agentiaaliseen realismiin*, joka ohittaa aiemmat selitykset tietävästä ihmissubjektista. Baradille *tietäminen* ei edellytä älyä humanistisessa mielessä: se ei ole näkemistä ylä- tai ulkopuolelta tai edes

teknologian avulla, vaan sen sijaan tietäminen on aina yhteismuotoutumista: ”käytäntöjä, joiden läpi maailma artikuloituu ja selittyy poikittaisesti, erotteluja tehden”.<sup>17</sup> (Barad 2007, 149.)

Jos asetun tekstin materiaalisuutta pohtiessani seuraamaan Baradin yhteismuotoutumia, se tarkoittaa, että haluan tarkoituksellisesti oleskella siinä käsityksessä, etteivät tekstin muotoiluun osallistuvat oliot ja ilmiöt, minä muotoilija mukaan lukien, alistu kategorioihin. Sen sijaan ne kerääntyvät kanssani lomittuneiksi joukoiksi. Se tieto, joka on ”kirjapainajan kädenjälki”, on nähdäkseni tällainen joukoissa muotoutuva tieto, eikä siis yksittäisen subjektin tai yksittäisen käden tieto lainkaan—mutta yhtä kaikki se jättää materiaalisen jäljen. Kenties sitä jälkeä on tähän asti pidetty vain aksidenssina eli sattumanvaraisena, jonkinlaisena tahrana, ehkä jopa onnettomuutena. Tällä onnettomuudella on kuitenkin itsepintaisesti läsnä oleva todistaja: se muotoilija, joka olen. Kun tämä jälki on nähty ja todistettu, vasta sen jälkeen on nähdäkseni mahdollista eritellä uudelleen, mitä työtä nuo jäljet missäkin tekevät ja mitä arvoa tuottavat, jos niin tekevät.

Näillä main materiaalisuuteen vetoaminen osoittautuu liimaksi, joka tuo yhteen tutkimusasetelmaani kerääntyvät oliot, ilmiöt, keskustelut ja kehitykset. Diffraktiivisten luentojeni kautta minulle vieraammat tietämisen tavat vaikuttavat tulevan lähemmäksi sitä ymmärrystä, joka minulla muotoilijana on. Näitä ovat kuvan teoria, multimodaaliset mallit, kirjallisuustieteen teoriat sekä sosiologinen mielikuvitus, jotka kaikki tarjoavat omat käsityksensä materiaalisuudesta. Yritän vimmatusti laskostaa niitä oman alani materiaalisuuskäsityksiin, jotka ovat kehoihin kiinnittyneitä ja sanattomia mutta myös läpikotaisin muotokeskeisiä. Tekstin muotoilussa kehot on tiukasti erotettu teknologiasta, kirjoittajat lukijoista ja sisällöt muodoista ja funktioista, ja lomittumien sijaan on pyritty kategorisoimaan tyylejä ja muotoja.

Miten näitä muotokeskeisiä käsityksiä voisi sanottaa? Yrityksiä on toki tehty. Nigel Cross (1982) pyrki jo 1980-luvulla artikuloimaan muotoilun taitamiselle ominaista ”muotoilijallista” [designerly] tietoa. Crossin mukaan tällainen tieto sijaitsee esineissä, ja siksi esineiden kanssa työskentelevät muotoilijat ovat uppoutuneita ”materiaaliseen kulttuuriin” (Cross 1982, 225). Siksi heillä on erityinen kyky ”lukea” esineiden maailmaa ja tehdä käännöksiä konkreettisten esineiden ja niiden abstraktien vaatimusten välillä (mt.).

<sup>[17]</sup> Hankalasti käännettävä alkukielinen ilmaisu on ”Knowing entails specific practices through which the world is differentially articulated and accounted for”

Crossin mukaan muotoilijan tiedon ja taitamisen mallit juontuvat käsityöläiskulttuuriin<sup>18</sup>, jonka toimintaperiaatetta hän kuvaa näin:

<p><span><span></span></span></p>	<p>Jos haluat tietää, kuinka esine tulisi suunnitella—esimerkiksi mitä muotoja ja kokoja siinä pitäisi olla, mistä materiaalista se tulisi tehdä—mene katsomaan olemassaolevia esimerkkejä senkaltaisesta esineestä ja yksinkertaisesti kopioi (toisin sanoen, opi!) menneisyydestä”. (Cross 2007, 26.)</p>
-----------------------------------	---

Crossin teoria on ilmeisemmin sovellettavissa esine-muotoiluun kuin typografiaan, koska hän ei juurikaan ota kantaa siihen, missä mielessä kieli on osa muotoilua. Tekstiesineet asettuvat siis muotoilun tutkijoidenkin silmissä harvoin esineiden kategoriaan. Mutta juuri Crossin käyttämä ”lukemisen” analogia tekee teoriasta parahultaisen tekstin muotoilun kannalta. Seuraavaksi teen selkoa siitä, miksi näin on.

Olen tätä lukua edeltävässä Alfa-sarjaa koskevassa luvussa korostanut tekstin *kuvallisuutta* siksi, että saisin esiin sen *esineisyyden*. Nyt korostan tekstin esineisyyttä siksi, että saisin edelleen esiin sen *historiallisuuden*, joita (teksti-)esineet kantavat mukanaan—toisin sanoen ne käytännöt, joihin tekstin muotoilijana osallistun. Alfa-sarjan lukeminen multimodaalisten mallien läpi antoi näistä vihjeitä: minulla muotoilijana oleva tieto liittyy erityisesti tekstin materiaaliisiin olomuotoihin ja niihin liittyviin perinteisiin, tuotannon tapoihin ja teknologioihin, jotka ovat usein kytköksissä eri medioihin.

Tunnistan tarkasti Crossin näkemyksen siitä, että muotoilijan tieto on materiaalista: esineiden muotoilija puuttuu tietoisesti aineelliseen maailmaan, mutta samoin tekee myös tekstin muotoilija. Kieleen liittyvä materiaalisuus on vain vaikeammin nähtävissä ja osoitettavissa. Se muotoilija, joka olen, ei koskaan katso sanoja ja kirjoitusta vain semanttisesti läpinäkyvinä ilmaisuvälineinä, vaan muotoilijan tieto koskee niiden visuaalisia ja siksi aina materiaalisia ominaisuuksia. Materiaalisuuden ”periaate” on siis sisäänrakennettu graafisen suunnittelun ja tekstin muotoilun käytäntöihin. Toisaalta tämä johtaa joskus myös siihen, että muotoilija kiinnittää lähes kaiken huomionsa visuaalisiin ja aineellisiin ominaisuuksiin ja semanttinen sekä diskursiivinen jää huomiotta.

Jos (Crossia seuraten) muotoilijat ”lukevat” materiaalista maailmaa, tekstin muotoilijat ovat jatkuvasti tekemisissä jonkinlaisen jakautuneen lukijuuden kanssa:

<sup>[18]</sup> Muotoilijan käsityöläisyydestä kirjoitti jo paljon aiemmin sosiologi C.W. Mills (Mills 1958/2008). Myös Bruno Latour (2008) käsittelee muotoilun ja käsityöläisyyden sukulaissuhdetta.

luemme sitä kirjoitettua kieltä, jota muotoilemme, mutta myös tuota ”esineiden kieltä”. Tekstien tuotannon koneistoissa siihen kuuluvat paitsi kirjainten ja tekstin visuaalisten muodot, myös materiaalisten alustojen ja medioiden vaikutus sekä monet hienovaraiset kulttuuriset viittaukset—käsitys tekstien moninaisuudesta. Tämä on sama ominaisuus, jota kutsun *tekstin tuntumaksi*, ja se on myös osa ”kirjapainajan kädenjälkeä”. Tulee yhä selvemmin ilmi, kuinka oikein mitkään yleisesti käytetyt ja hyväksytyt mallit, sanastot tai paradigmat eivät oikein asetu kohdakkain kaiken sen tiedon kanssa, jota tekstin muotoon ja muotoiluun kerääntyä.

Siispä kun kartoitan, mitä tekstin materiaalisuus voisi olla, joudun sekä poimimaan että väistelemään eri suunnista lähestyviä erilaisia väitteitä ja käsityksiä tästä ilmiöstä.

”Muotoilijallinen” tieto on taitajien kesken selvänä pidettyä itsestään tietoista huomiota siitä, että muotoillessa huomio on ilmaisun tuotannollisissa keinoissa (eikä esimerkiksi vain abstraktissa teoriassa). Tämä käsitys materiaalisuudesta on yleisesti hyväksytty taiteiden sekä niihin liittyvän kritiikin alueella, erityisesti kuvataiteissa (Drucker 1994, 10), mutta yhä enemmän myös kirjallisuudessa.

Kirjallisuustieteissä tästä kuitenkin tunnutaan edelleen neuvoteltavan: se johtunee kielen vaikeasti määriteltävästä osuudesta materiaalisuuteen. On vaikea hahmottaa, kuinka ”materiaalisuus ja diskursiivisuus käyvät yksiin” (Kilpiö 2017a). Siksi kirjallisuudentutkimuksessa materiaalisuus on monesti nähty ”ongelmana” ja materiaalisina teoksina käsitellään helposti ainoastaan sellaisia, jotka ovat visuaalisesti ja/tai kielellisesti epäkonventionaalisia. Tämä käsitys nojaa nähdäkseni niin sanottuun *kirjaimelliseen materiaalisuuteen*, perustason tietoisuuteen siitä, että teoksen fyysiset ominaisuudet ovat ylipäänsä olemassa ja tarjoutuvat havaittaviksi ja kuvailtaviksi elementeiksi, jotka osallistuvat teokseen.

Tällainen kirjaimellinen materiaalisuus voidaan Johanna Druckerin (2020a, 51; 2013b) mukaan nähdä jakautuvan *forensiseen* ja *muodolliseen* materiaalisuuteen.<sup>19</sup> Forensisessa materiaalisuudessa on nimensä mukaisesti kyse ”todistusaineistosta” kuten musteesta, paperista, tahroista tai sormenjäljistä. Muodollinen materiaalisuus taas viittaa ihmisten luomiin ilmaisun järjestyksiin ja rakenteisiin, joita voivat olla tekstin taitto, muodot ja tyylit, kuvan ja tekstin yhdistelmät jne. Kaikki nämä muodot ovat konventionaalisia; niitä tulkitaan suhteessa muihin teksteihin, dokumentteihin ja kulttuuriisiin koodeihin ja käytäntöihin. Forensisella ja muodollisella materiaalisuuden tasoilla tekstit on mahdollista käsittää valmiina esineinä, niiden havaittavissa olevien ominaisuuksien mukaan.

<sup>[19]</sup> Drucker muodostaa omaa materiaalisuuskäsitystään lähtien näistä määrittelyistä, jotka hän ottaa lainaan Matthew Kirschenbaumilta (2008).

Fyysisiin ominaisuuksiin keskittyminen tai niihin jääminen ei kuitenkaan avaa sellaista reittiä uuden tiedon syntymiselle, jota tällä tutkielmalla tavoittelen. Fyysisiä ominaisuuksia voi näet eritellä, tulkita ja analysoida miltei loputtomasti saavuttamatta kuitenkaan niitä yhteyksiä, joihin nuo ominaisuudet liittyvät. Sen sijaan materiaalisuus on *emergenti*<sup>20</sup> ominaisuus, mikä tarkoittaa sitä, että se ei ole itsenäinen kokonaisuus, joka voitaisiin etu- tai jälkikäteenkään tyhjentävästi määrittellä, vaan se on ”inhimillistekninen hybridi”. (Hayles 2012, 91.) Samankaltaista emergenttiä ominaisuutta tavoittelee Johanna Drucker kutsumalla materiaalisuutta *performatiiviseksi* (Drucker 2013b).

Kirjallisuudentutkija Juri Joensuu (2012) ehdottaa väitöskirjassaan kirjallisuuden materiaalisuudelle neljää tarkennettua merkitystä: ”ne ovat (1) tekstien visuaalinen ja typografinen taso; (2) ”ei-visuaaliset” materiaalisuudet: (kirjoitettu) kieli foneettisena tai kombinatorisena aineksena; (3) tiettyä ilmaisuvälinettä määrittävät, ilmaisua edeltävät rakenteelliset ehdot; (4) materiaalisuus tekstien ontologioihin liittyvinä kysymyksinä, edellisiä ”edeltävät” materiaalisuudet (Joensuu 2012, 266). Näistä kohdat 1 ja 2 eli tekstin typografia sekä kielen aineellisuus keskittyvät nähdäkseni juuri kirjaimelliseen materiaalisuuteen. Näin tekee tietyin ehdoin myös 3, välineeseen liittyvät rakenteelliset ehdot, mutta jälkimmäiset alkavat kuitenkin myös jo tehdä näkyväksi tiettyä performatiivisuutta, sillä välineet eivät tee työtä itsekseen ilman ihmisen osallistumista, ja päin vastoin. Kirjallisuudentutkimuksessa ”Ilmaisua edeltävään” vaiheeseen on käsittääkseni keskittynyt erityisesti bibliografinen tutkimus<sup>21</sup> (esim. McGann 1991; Pulkkinen 2017, 17), jossa tutkitaan kirjaesineitä ja niiden tuottamisen ja julkaisemisen tapoja. Tällaiseen tutkimukseen lukeutuu esimerkiksi Veijo Pulkkisen (mt.) tekemä Aaro Hellaakosken *Jääpeili*-teosta tarkasteleva tutkimus, jota lainasin aiemmin tässä luvussa.

Edellä kuitenkin tavoittelin jo tätä huolenaihetta, joka Pulkkisenkin tutkimuksesta on nähdäkseni luettavissa: koska bibliografinen tutkimus tehdään aina jälkeenpäin ”todistusaineiston” perusteella, sen on vaikeaa ellei

mahdotonta tavoittaa yllä kuvailtuja ”inhimillisteknisiä hybridejä” sellaisina kuin ne tapahtuvat ajassa.<sup>22</sup>

Tässä käsillä olevassa tutkielmassani olen velkaa Druckerin, Haylesin, Joensuun ja Pulkkisen kaltaisille tutkijoille, jotka ovat hahmotelleet tekstin materiaalisuuksia aiemmin tavoilla, jotka mahdollistavat minulle tämän työn jatkamisen. *Epägenesis* kun tuntuu ehdottavan kysymyksiä, jotka ovat Joensuun määrittelemässä jäännöskategoriassa 4—eli tahmeita ja kiperiä ontologisia kysymyksiä, joita pystyn tässä työssä ainoastaan laittamaan alulle. Niinpä oma tutkimusretkeni ei pyrikään tarkkaan kategorisointiin tai tyypittelyyn, vaan sen sijaan etsii yhteismaata eri tiedon alueiden välillä.

Taitamiseen liittyvän ”materiaalisen kulttuurin”, muodollisen ja forensisen materiaalisuuden sekä multimodaalisen tai bibliografisen tuotannon tapojen lisäksi ehdotan tekstin muotoilua katsottavan erityisesti uusmaterialistisessa kehyksessä, jota Baradia seuraten jo aiemmilla riveillä hahmottelin. Uusmaterialistinen kehys on mahdollisuus tarkistaa oletuksia, joita meillä on inhimillisten tai ei-inhimillisten toimijoiden välisistä rajoista. Niitä koetellessa ilmenee, että sisäistämämme kategoriat eivät ole yhtä suljettuja kuin miltä ne vaikuttavat. Lopulta tämän voi aloittaa yksinkertaisesti tarkastelemalla tavallisia ja totunnaisia eleitämme ja toimiamme uudelleen:

<p>Missä menee laitteen raja? Jos laitteen ja dataa keräävän tietokoneen välillä on wifi-yhteys, onko tietokone osa laitetta? Onko tietokoneeseen kytketty tulostin osa laitetta? Entä paperi joka syötetään tulostimeen? Entä ihminen joka syöttää paperin? Entä ihminen joka lukee merkit paperilta? Missä itse asiassa on sellaisen laitteen raja, joka antaa merkityksen tietyille käsitteille ja sulkee ulos toiset? (Barad 2007, 143.)</p>	
--	--

Tätä ”uutta” materiaalisuuden ilmenemistä on tapana ymmärtää kuvailemalla maailma esimerkiksi ilmiöinä tai tapahtumina, joissa moneus toteutuu joka hetki monin tavoin. Näissä tapahtumissa lomittuu monia *toimijoita* (Latour 2005), *olioita* (Bennett 2020), *agentteja* (Barad 2007), *entiteettejä* (Haraway 1997), jotka *kerääntyvät* (Bennett mt.), *verkostoituvat* (Haraway mt.; Latour mt.), *sommittuvat* (Guattari 2010), *rihmastoituvat* (Deleuze ja Guattari 2007) tai *yhteismuotoutuvat* (Barad mt.) tavoilla, joissa näiden olioiden välisiä erotteluja ei oikeastaan enää voi vanhoissa länsimaisissa maailmanselityksissä totutulla tavalla tehdä.

<sup>[1]</sup> Luen nämä huolenaiheet myös Pulkkisen tutkimuksesta, jossa hän pelkistää materiaalisuuden kirjan fyysisiin ominaisuuksiin eikä siksi runsaista arkistomateriaalien ”todistusaineistosta” huolimatta päädy lukemaan Jääpeilin kirjoitusprosessia emergenttinä tai ”tulemisen tilassa olevana”—ennen kuin aivan tutkimuksen viimeisillä sivuilla.

Kykenen tässä ainoastaan asettamaan tarjolle uusmaterialistisen kehychsen pääpiirteet alkamatta kartoittaa niiden välisiä perustavia näkemyseroja. Ehdotan tätä suuntaa yhtä kaikki. On kenties ironista, että kirjoituksen ja sanojen ”esineisyyteen” ja siitä avautuvaan performatiiviseen materiaalisuuteen on vaivattominta nähdä vasta nyt 2000-luvulla, kun painamisen merkitys tekstien tuotannon koneistoissa vähenee jatkuvasti, ja tuo sama esineisyys on hajoamassa digitaalisiin virtapiireihin. Ironia osuu tähän: niiden vuosisatojen aikana, jolloin tekstien tuotannossa lomittui kaikkein runsaimmin työvaiheita, työkaluja, mekaanisia koneita sekä niitä operoivien ihmiskehojen manuaalista työtä, samaan aikaan toisaalla hallitsi käsitys kielen läpinäkyvyydestä ja tahrattomuudesta. Koska tekstin oli tärkeintä välittää kirjoittajansa ajatukset ja ideat mahdollisimman puhtaina, tekstien tuotannon koneistot pidettiin piilossa. Koska teknologia oli kallista, työlästä ja vain harvojen ulottuvilla, se oli valjastettu valtaapitävien ja konventioiden käyttöön: tieteen, kirjallisuuden, journalismin ja johtoportaan käyttöön. Kirjoitetun kielen materiaalisuutta korostavat epäkonventionaaliset kokeet taas tehtiin taiteen piirissä ja ne siirtyivät sieltä kulutus kulttuurin käyttöön, mutta yhtä kaikki pysyivät akateemisen tutkimuksen sekä yleisen hyväksynnän marginaaleissa.

Kun tekstit ovat siirtymässä—ja siirtyneet—paperilta sähköiseen muotoon, käydään kädenvääntöä siitä, onko painetun median aika lopullisesti päättynyt. Vasta nämä muutokset ovat saaneet esiin ne oletukset ja käytännöt, jotka ovat johtaneet länsimaissa valtaa pitänyttä painetun sanan aikakautta: vasta nyt ne on mahdollista nähdä enemmän esimerkiksi medioista riippuvina käytäntöinä eikä itsestäänselvinä, näkymättöminä asiaintiloina (Hayles 2012, 2). On esimerkiksi nähty, kuinka mekaaniset tuotannon ja levityksen välineet ovat rajoittaneet kirjainten muotoja sekä sanojen asettelujen muotoja, ja kuinka nuo aiemmat mekaaniset rajoitteet hajoavat ja tulevat kyseenalaisiksi digitaalisissa välineissä.

Digitaalisuuskaan ei kuitenkaan tarkoita materiaalisuuden hajoamista: välittävät aineet vain ovat toiset kuin aiemmin. Fyysisen ja digitaalisen ero ei ole selvärajainen, vaikka niin usein kuvitellaan. Mitä tarkemmin katsotaan, myöskään materiaalisen ja diskursiivisen ero ei ole selvärajainen—näinkin tunnutaan vielä monissa huoneissa ajateltavan. Performatiivisessa materiaalisuudessa sen sijaan on ehdotus siitä, että yksikään typografinen teksti ei ole yksinkertainen kooste sen erillisistä ominaisuuksia, vaan eri olioiden vaikutuksista ja yhteisvaikutuksista.

## B'e{e-t|a~-s/a^r:jʃa|n k«e↯r°ä.ä~n-t\_y×m»ä;t

Kirjallisuuden materiaalisuus on käsitteellisesti monimutkainen ja laajasti määriteltävä käsite.

Tämä *Epägenesiksen* Beeta-sarjaa käsittelevän luvun mittakaava alkoi mikroskooppisesta. Alfa-sarjan yhteydessä kehotin lukemisen rinnalla näkemään tekstin: ehdotin, että teksti on aina kuva. Tässä Beeta-sarjassa teen löydettyjen tekstien sanakokoelmallani ensimmäisiä kokeita, joissa puutun tekstiin—erityisesti sen merkkijonoon, välimerkkeihin sekä sanojen, rivien ja merkkien väliin jäävään tilaan. Tällainen tekstiin puutuminen aiheuttaa kirjalliseen tekijyyteen liittyviä kuvioita ja kysymyksiä, joita tässä luvussa pystyn ainoastaan asettamaan tarjolle, en ratkaisemaan.

Tekstien tuotannon koneistoissa muotoilija on aina ollut tuon koneiston osa ennemmin kuin tietävä ja taitava subjekti. Muotoilijalla on taju eräänlaisesta ”kirjapainajan kädenjäljestä”, sillä vaikka typografiset tekstit meidän aikanamme olisivatkin yhä tavallisemmin digitaalisia, ne kantavat mukanaan laahuksia painamisen historioista. Typografiaa on väitetty "kuvan, tekstin ja ruumiillisen työn risteyskohdaksi" (Nikolova 2005, 59). Kenties ”kirjapainajan kädenjälki” on tätäkin. Onkin kiinnostavaa eritellä, mitä tässä risteyksessä oikeastaan kohtaa. Ensinnäkin, kuvan mukana risteykseen saapuu jo Alfa-sarjan yhteydessä hahmottelemani assosiatiivisuus, konventionaalisuus ja häilyvyys. Toiseksi, tekstin mukana kulkevat kielen potentiaali, sanojen ja syntaksien loppumaton merkitysvaranto, mutta myös ne lajit ja konventiot, joiden avulla tekstit lomittuvat yhteisöihinsä ja toisinpäin.

Kolmanneksi kuva ja teksti törmäävät ruumiilliseen työhön, jonka materiaalisuus on näistä helpointa nähdä ja käsittää: se kerää yhteen käsityön, työkalut, taitamisen ja käytännöt, mutta myös työskentelyolot ja -kulttuurit ja niihin lomittuvat sosiaaliset suhteet, hierarkiat ja pääomat. Mikroskooppini osoitti jopa välimerkkeihin, jotka on luotu länsimaiseen kirjoitukseen erityisesti näitä suhteita ja pääomaa varten. Lisa Gitelmanin historiankirjoitus aksidenssipainoista taas osoittaa, ettei tekstin muotoilun historioita ole mahdollista kertoa pelkästään kirjan muotoilun tai joukkoviestinnän historioina. Niin painaminen kuin typografiakaan eivät ole yhtenäisiä ilmiöitä, vaan monin tavoin lomittuneet ympäristöönsä, julkiseen ja jaettuun. Aksidenssin käsite taas osoittaa, että tekstin muotoiluun, suljettujen merkkijonojen ulkopuolelle jäävä tieto on useimmiten nähty sattumanvaraisena ja epäoleellisena. Yksi muotoilijan taitamisen osa on kuitenkin eräänlainen tekstin tuntuma, jossa lomittuvat kosketus (tekstiin puuttuminen), lähietäisyys (epäoleellisessa oleskeleminen) sekä yhteys ympäristöön—teknologioihin, medioihin ja hyvin erilaisiin julkisoihin.

Kun ajattelen tässä luvussa tapailemieni mikro-skooppisten havaintojen kanssa, muodostuu uusia kuvioita, joita en ole aiemmin tavannut, eivätkä typografian kirjallisuudessa ja sanastossa kohtaamani käsitteet riitä kuvailemaan tai kattamaan niitä. Tekstien sisässä, kirjoituksen väleissä toimivat *välittävät* merkit, välimerkit ja tyhjät välit, eivät enää näyttäydy pelkkinä kirjoitetun kielen kuriositeetteina tai ortografisen kurin mahdollistajana. Sen sijaan ne ovat materiaalisinta, mitä tekstissä on. Ne sojottavat kohti omistussuhteita, sisäkkäin laskostuvia merkityksiä ja mieleeni pesiytyneitä ajattelun rakenteita—mutta myös edelleen yhteiskunnan, talouden ja julkisoiden rakenteita.

Tekstin materiaalisuus on *kuvallista*, mutta se ei yksin riitä selittämään, mistä typografiset tekstit koostuvat. Tekstin materiaalisuus koostuu myös muista *aineellisista* ominaisuuksista ja tekstin tuotannon *prosesseista*, mutta sekään ei vielä riitä—vaikka nämä onkin helpointa saada näkyviin. Nämä mikroskooppiset havainnot eivät ole yksittäisiä ja pieniä ilmiöitä, vaan ulottavat vaikutuksensa laajalle ajassa sekä tilassa. Ne vaikuttavat siihen, mitä ihmisten kehoissa ja ihmisten välillä tapahtuu, mutta yhtä lailla siihen mitä ihmisten ja ei-ihmisten, inhimillisen ja ei-inhimillisten välillä tapahtuu. Se muotoilija, joka olen, muuttaa näiden havaintojen seurauksena paikkaa, sinkoutuu tekstien muotoilun keskiöstä lähelle laitoja, ja alan nähdä, mikä kaikki lomittuu yhteen, kun tekstit väreilevät julkisen tilassa.

Mielenkiintoni kohdistuu seuraavaksi siihen, mitä teksteissä tulee yhteen, millaisia kuvioita ne muodostavat, jos isken väsymättä rikki sisäistämieni kategorioiden välisiä aitoja—sisällön ja muodon, subjektin ja objektin, inhimillisen ja ei-inhimillisen välisiä jakoja. Niiden sijaan sovittelen tekstin muotoiluun ajatusta, jonka mukaan tekstit ovat *olioita* (Bennett 2020) ja *ilmiöitä* (Barad 2007). Nämä toisiaan muistuttavat käsitteet tarjoavat paikan, jossa se muotoilija, joka olen, ja monet muut kategorioista piittaamattomat toimijat värisevät tekemisissään toistensa kanssa. Millaisia tällaiset oliot ovat? Mitä tällainen tekstin materiaalisuuskäsitys tarkoittaisi?



# 4 DELTA- SARJA

Tämä luku on taitettu yksipalstaiseksi epäsymmetriselle aukeamalle. Kirjaintyyppi on Jungka Book, jonka ovat muotoilleet yhteistyönä Jungmyung Lee ja Karel Martens vuosina 2013–2015. Leipätekstin pistekoko on 9,5 pt ja riviväli 14, alaviitteiden 6/9 pt.

Sitaattien kirjaintyyppi on Prestige Elite Bold 8,5/14 pt (ks. luku 1).

(TELE-  
SKOOPIN  
LÄPI)

Tekstin diagrammaattisuus

Delta on *Epägenesis*-sarjoista kolmas. Ensimmäisen Alfa-sarjan kirjoitusmenetelmä oli systemaattinen: vaihtamalla tekstien ulkoasu keskenään houkuttelin näkyviin kirjoituksen kuvallisuutta sekä siihen liittyvää lajityyppisyyttä, jolla on paitsi teknologinen myös julkinen ja jaettu luonne. Deltaa edeltävässä Beeta-sarjassa taas siirryin tekemään yksittäisiä kokeita sanastolla, jonka olin purkanut löydetyistä tekstidokumenteista. Koostin aakkostamastani sanaluettelosta uusia tekstejä käyttämällä erilaisia sääntöjä ja rajoitteita. Pääsin kysymään kysymyksiä kirjoituksen ja muotoilun alkuperästä ja tekijyyksistä sekä osoittamaan joihinkin typografian tehtäviin sekä historiallisiin kehityskuluihin. Lopulta esitin, että pelkän kuvallisuuden ja pelkän esineisyyden sijaan teksti on materiaalista: siihen lomittuu monta tekijää, toimijaa, teknologiaa, julkisoa ja historiaa. Beeta on nimensä mukaisesti suppea testiversio. Delta-sarjassa tavoitteeni on jatkaa siinä aloittamiani kokeita yhä vapaammin—vaikkakin edelleen menetelmiä ja rajoitteita hyödyntäen.

Delta on kreikkalaisten aakkosten neljäs kirjain. Eri kielissä se on tullut tarkoittamaan myös joen suistoa, kenties sen vuoksi, että deltan kolmiomainen kirjoitusmerkki on nähtävä tarpeeksi kaukaa. Delta-sarjan mittakaava on sarjoista kaikkein laajin. Siinä havaintojeni välineenä ja metaforana on *teleskooppi*. Tarkoitus on nyt pysyä aiempaa kauempana mutta luoda kuva etäällä olevista kohteista tai niiden konstellaatioista—ajatella välimatkan päästä. Delta-sarjan teksteissä edeltävien sarjojen kokeet laajenevat ja haarautuvat.

Beeta-sarjan kokeiden jälkeen löydän vielä seitsemän uutta tekstidokumenttia, jotka lisään kokoelmaani (alla olevassa listassa uudet tekstit ilman kursivointia). Nyt tekstejä on yhteensä 17. Numerointi vastaa *Epägenesis: Katalogi X*: -niteessä käytettyä numerointia.

- 001 *Kuolinilmoitus*
- 002 Luokitellut ilmoitukset
- 003 Työpaikkailmoitus
- 004 *Tulostettu roskaposti*
- 005 *Suoramainoskirje*
- 006 Virallinen kirje
- 007 *Terveydenhoitajan lomake*
- 008 Veroilmoitus
- 009 *Työttömyyslomake*
- 010 Seulontalomake
- 011 *Romaanin sivu*
- 012 Sanakirjan sivu
- 013 *Runo*
- 014 *Raamatun sivu*
- 015 *Lääkepakkauksen ohje*
- 016 Käyttöohje
- 017 *Kauppakuitti*

Kuva 26. Delta-sarjaa varten sanamäärän mukaan järjestetyt virkkeet Excel-taulukossa

Delta-sarjassa on käytössä kaikkien 17 tekstidokumentin sanat, jotka on painettu aakkostettuna katalogin (X) keskiaukeamalle. Lopullinen sanamäärä on 1910. Delta-sarjan valmisteluihin kuuluu, että poimin alkuperäisistä tekstidokumenteista myös kaikki virkkeet. Järjestän ne sanamäärien mukaiseen järjestykseen (kuva 26 yllä).

*Epägenesis: Katalogi X* esittää Delta-sarjan eräänlaisena karttakuvana suistosta kaukaa katsottuna. Sarjan kolmen aloitusaukeaman ”suisto”, kuva 27 seuraavalla aukeamalla (vrt. katalogin sivut 77 X–82 X), esittää kaikki alkuperäisten tekstidokumenttien virkkeet sanamäärän mukaan pienimmästä suurimpaan. Muutoin järjestys on satunnainen. Tämä on Delta-sarjan alkusoitto ja osa leikkiä, jossa koettelen edelleen löydetyllä tekstillä kirjoittamisen ajatusta ja eleitä. Delta-sarjassa uudelleenkirjoitan löytämiäni tekstidokumenteja eri tavoin: kuten Beeta-sarjassa, poimin yksittäisiä sanoja, mutta nyt myös kaikenkokoisia yksiköitä: kirjaimia, sanoja, kokonaisvirkkeitä.

Delta-sarjan kokeissa haluan tutkia erityisesti tekstin tilallista asetelua. Beeta-sarjan kokeet saivat minut ajattelemaan erityisesti välimerkkien kanssa. Välimerkit asetuvat paitsi puheen ja kirjoituksen väliin, myös kirjoittajan ja tekstin muotoilijan väliin. Minulle ne aiheuttavat kysymyksen tekstiin puuttumisesta ja kirjoitetun sekä painetun kielen alkuperästä. Allografinen käsitys kirjoituksesta taas asetti etenkin tekstin lineaarisuuden kyseenalaiseksi, sillä tekstonisen merkkijonon häiritseminen ”ylimääräisillä” väleillä ja tyhjällä tilalla näyttää tekevän suurimpia erotelua tekstiin. Se saa minut pohtimaan, mitä kaikkea keräännyykään koolle, kun puuttunut tekstiin myös käyttämällä tilaa jotenkin muutoin kuin totutun lineaarisen kirjoituksen muotoin.





# KEHITYS 1:

## KONSTELLAATIO

Tuijotettuani Beeta-sarjan pilkkuja, pisteitä ja kirjaimia mikroskooppini läpi tarvitsen hengähdystaun tarkentaakseni katseen mahdollisimman kauas. Katson avaruuteen saakka. En ole kovin hyvä muistamaan tai tunnistamaan tähtikuvioita (joko erottelukykyni ei ole kyllin tarkka tai en vain ole harrastanut niitä tarpeeksi), mutta kaksi kuviota tunnistan helposti tarkkaillessani kirkasta yötaivasta. Tunnistan

kauhamaisen Otavan sekä Kassiopeian, joka muistuttaa w-kirjainta. Pilvettömänä talviyönä ne pystyy paikallistamaan taivaalta melko vaivattomasti.

Pohdin, kuinka toisistaan irralliset tähdet päätyvätkään saamaan nämä muodot. Spontaanisti tähtitaivas näyttää sattumanvaraiselta, mutta nuo kaksi oppimaani visuaalista muotoa ovat niin tunnistettavia, että löydän kuviot siitä huolimatta. Tiedän, mitä etsiä. Mutta tähtiä on aivan liian helppo ajatella kuvioina tai verkostoina, konstellaatioina, jotka peittävät kaksiulotteiselta näyttävän taivaankannen. Todellisuudessa ne tietenkin sijaitsevat hyvin kaukana sekä omasta planeetastamme että toisistaan, vailla keskinäisiä yhteyksiä. Ne yksinkertaisesti sattuvat näkymään omasta paikastamme maapallolla joka päivä ja joka yö samassa kohdassa suhteessa toisiinsa. Siksi näemme ne kuvioina, siksi olemme nimenneet ne tähdistöiksi, ja siksi luotan siihen, että voin joka yö löytää Otavan ja Kassiopeian pohjoiselta taivaalta, ainakin jos pilvet eivät niitä peitä.

Tähdet toteuttavat omaa muinaisen massiivista, äänettömää olemassaoloaan maailmankaikkeudessa, tähdistöt taas ovat maapallolla asuvan ihmisen keksintöä. Ne toimivat meille avaruuden koordinaatteina maapallolta käsin. Kun ihmiset toteuttavat haurasta olemassaoloaan

maapallolla, tähtitaivas tuntuu pysyvältä ja hallitulta. Sen kauneutta on ihailtu, mutta sitä on käytetty myös ihmistiedon rakentajana ja muistin välineenä.<sup>1</sup> Se on täynnä kulttuurisia tarinoita, jotka perustuvat ihmisen kokemaan vakauteen ja järkkymättömyyteen.

Mietin, kuinka soveltaa tätä merkityksellistä konstellaatioiden analogiaa *Epägenesiksen* tekstikokeissa. Aloitan harjoittelun jo Beeta-sarjan aikana, jolloin päätän ottaa tuntemani tähtikuvion yhden kirjoituskokeen lähtökohdaksi. Tätä koetta varten valitsen Otavan.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ihminen on ottanut tähti-taivaan muuttumattomuuden avukseen omassa käytännössään kuten vuoden kierron hahmottamisessa, merenkulussa, maanviljelyksessä—mutta se on ollut myös kulttuurisen, ylläluonnollisen ja spirituaalisen säilytyspaikka. Tähtien muuttumattomista kuvioista tuli areena, jolla esittää ja johon säilöä kulttuurin, uskonnon ja yhteiskunnan kannalta oleellista tietoa. (Barrow 2007.)

<sup>2</sup> Otavan seitsemän tähteä ovat itse asiassa osa suurempaa tähdistöä, Isoa Karhua (Ursa Major). Otava on pohjoisen taivaan tähtikuvioista tunnetuimpia ja tunnistetuimpia, eikä Suomessa vähiten myös siksi, että yksi suurimpia ja vanhimpia kustannusyhtiöitä on valinnut sen nimekseen ja visuaaliseksi tunnukseksi jo 1800-luvun lopussa. Kuvioilla voi ajatella olevan kulttuurista, historiallista ja symbolista painoarvoa.

<sup>3</sup> Konkreettisesti runoudesta esimerkiksi Bohn 1986; Espinosa ja Núcleo Post-Arte 1990; de Campos 2007a ja 2007b; Perloff 2010; Bray 2012; Perloff 2014.

Tähtikuvioiden ja typografisen tekstin käsitteleminen samassa yhteydessä ei suinkaan ole uutta. 1950-luvulla Euroopassa sekä Etelä-Amerikassa kehkeytyi samanlaisesti konkreettisen runouden liike, jonka kirjoittajat olivat erityisen kiinnostuneita tekstin asettumisesta

sivun tilaan.<sup>3</sup> Eurooppalaisen konkreettisen runouden pioneerina pidetty Eugen Gomringer kutsuu sivupinnalle levittäytyviä runojaan juuri konstellaatioiksi. Gomringer kuvasi ajatusta hyvin yksinkertaiseksi tähän tapaan:

Konstellaatio on yksinkertaisin tapa rakentaa sanaan perustuva runo. Kuten ryhmä tähtiä, ryhmä sanoja muodostaa konstellaation. Kaksi, kolme, tai useampikin sana-niitä ei tarvitse olla paljon-aseteltuna pysty- tai vaakasuuntaan: ja ajatus-asia-suhde on avattu. Siinä kaikki! (viitattu de Campos 2007b, 252.)

Ihailtavan mutkatonta. (Siinä kaikki!)

Myös kirjallisuudentutkija Marjorie Perloff (2014) määrittelee konkreettisen runouden olemukseltaan visuaaliseksi konstellaatioksi, jossa graafisella tilalla on rooli rakenteellisena toimijana ja vaikuttajana. Tällaisen runon ilmaisutapa on lyhyt ja pelkistävä: sekä konventiot että virke korvataan tilallisella järjestelyllä. (Mt., 175.) Konkreettisen runouden liikkeen syntyessä 1950-luvulla itse kirjainten muotojen (kirjaintyyppien) variointi ei vielä ollut yleinen tapa ”kuvittaa” typografiaa, koska kohopainossa kirjasinten valikoima oli rajattu. Sen sijaan sanojen mieltä tulkittiin juuri asettelemalla kirjaimia ja sanoja painettavan sivun tilaan. Tarjolla oleva teknologia siis sekä rajoitti että mahdollisti tekstin muotoilun keinoja. Runoilijat irrottelivat tekstejä lineaarisesta ”Prokrusteen pedistään” (Gill 1931/1988) ja asettelivat niitä sivulle erilaisiksi konstellaatioiksi.

Yksinkertainen ja kenties yksi siteeratuimpia konkreettisen runouden esimerkkejä on Eugen Gomringerin runo *Silencio* (Hiljaisuus, 1953), jota on kuvailtu näin:

Otsikon hiljaisuus ruumiillistuu keskellä tekstiä, kun äänekäs musta teksti korvautuu hiljaisella aukolla. Valkoinen tila ikään kuin tukahduttaa kielellisen yrityksen esittää hiljaisuutta: se saavuttaa sen, mitä sanat eivät saavuta. (Bray 2012, 299.)

**silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio**

Kuva 28. Eugen Gomringer: *Silencio* (1953)

Gomringerin runo (kuva 28) tapahtuu toiston avulla, mutta samalla sen ilmaisu on äärimmäisen pelkistettyä—yksi sana riittää, kaikki muu on riisuttu pois. Kenties juuri tämä *pelkistämisen* ominaisuus on se, minkä vuoksi 1950-luvulla tehty konkreettinen runous vetää edelleen monia graafisia suunnittelijoita puoleensa: runojen materiaalisuudessa ja pelkistämiskyvyssä on jotakin tekstin muotoilijoihin syvään uurretua ja siksi tunnistettavaa. Pelkistäminen on ollut yleinen käsite suunnittelijoiden sanastossa. Konkreettinen runous saattaakin olla kuin laboratorio-olosuhteissa

saavutettu graafisen suunnittelun prototyyppi, autonominen ihanne, johon suunnittelutyössä läsnä olevat monet käytännön kiinnikkeet ja rajoitteet eivät ulotu. Ihanteiden on tapana sotkeutua kehojen, käytäntöjen sekä materian kerääntymillä. Sillä mitä ”pelkistäminen” olisi ellei uskoa ihanteeseen, mahdollisimman puhtaaseen representaatioon, täysin ”sisältöä” kohdakkain vastaavan ”muodon” löytämiseen?

Konstellatiot ja kirjaimet taivaankartalla kiehtovat mieltäni, ja siksi alan laatia omaa tähtikuviotani, jonka kanssa ajatella tekstin asettumista omaan avaruuteensa. Eugen Gomringer poimi konstellation idean runoilija Stephane Mallarméltä, joka oli käyttänyt konstellatio-sanaa runoutta koskevissa esseissään (Warren 1990, 549). Sattumoisin juuri Otavan tähtikuvio on puolestaan mainittu Mallarmén luoman runon *Un coup de dès ne jamais abolira les hasard* lopussa ranskankielisellä nimellä *le Septentrion* (lat. *septem triōnēs*, seitsemän tähteä). Nämä Otavan tähdistön seitsemän tähteä toimivat työskentelyni luontevana oppaana, kun alan rakentaa omaa tekstikonstellatiotani. Aion muodostaa sanan, jossa kukin tähdistä saa edustaa yhtä kirjainmerkkiä.

Tämä ohjeeni alan kartoittaa pitkästä sanaluettelostani sellaisia sanoja, joissa on täsmälleen seitsemän kirjainta. Käyn niitä yksitellen läpi kuvitellen samalla, mitä kukin asettelu tähdistön muotoon laittaisi liikkeelle.

*huimaus kehitys kirvely rahasto raskaus tummuus valkeus*

Mieleni sovitellessa sanoja tulen tietoisiksi siitä, kuinka lähestyn kirjoitusta kahdesta suunnasta: yhtäällä määrittelen tekstille visuaalisesti tunnistettavan muodon ja toisaalla kuulostelen sanojen mieltä ja niiden herättämiä assosiaatioita. Merkityksellinen hetki syntyy, kun ne kohtaavat. Kirjoitusprosessissa sanojen mieli sekä materiaalisuus lomittuvat neuvonpidoksi siitä, mitä muoto luovuttaa itsestään sanalle, ja mitä sana muodolle. On kuin muodot ja sanat osoittaisivat toisissaan piileviin mahdollisuuksiin: ne eivät ole toisistaan erilliset, vaan tulossa olevan tekstin ominaisuuksia, jotka häilyvät vuoroin etu- ja taka-alalle ja takaisin.

Lopulta päädyn seitsenkirjaimisten sanojen listasta melko helposti sanaan *kehitys*. Asettelen sen kirjaimet Otavan yksittäisiä tähtiä vastaaville paikoille. Minulle on selvää, että kirjainten tulee olla hyvin pieniä, kaukaisia tähtiä muistuttavia: lukeakseen tämän tekstin katsojan tulee joutua katsomaan tarkkaan, siristellen, kuin taivaalle tiiratessa. Merkkien tulee olla gemenakirjaimia, pienaakkosia, jollain tapaa vaatimattomampia ja kaukaisempia kuin versaalit eli SUURAAKKOSET: avaruudessa kukaan ei ”huuda”. Ja kuten tähtien, kirjainten välimatka toisiinsa nähden on oltava suuri. Siitä huolimatta juuri tähtikuvion tunnistettava muoto toimii lukusuunnan ohjeena, joka on välimatkoista huolimatta hyvin konventionaalinen: vasemmalta oikealle, ylhäältä alas.

Näillä päätöksillä teksti on valmis. (Siinä kaikki!)

Tässä viereisen sivun Kehitys-konstellatiossa (kuva 29) kirjaimet toteutuvat hajallaan ja tuntuvat vain vaivoin löytävän toisensa kokonaiseksi sanaksi. On kuin ne olisivat jatkuvasti hajaantumassa kauemmas toisistaan aivan kuin universumin kappaleet ikään. Kenties koko niiden oletettu yhteys toisiinsa on vain minun ihmiskehooni kirjoittunutta merkityksenkaipuuta—kenties luen näitä vapaalla pinnalla kelluvia merkkejä yhtä tarkoituksellisesti kuin tähtitaivasta vain siksi, että ajatus niiden satunnaisuudesta on liian vaikea hyväksyä. Kuinka hajallaan niistä kukin esittääkään omaa äännettään, ja kuitenkin mieleni loihtii niiden välille

a

n

a

n .

*Viereinen sivu*

*Kuva 29.*

*Beeta-sarjan koe:  
ensimmäinen Kehitys-  
konstellatio*

k

e

h

i

t

s

y

# KEHITYS 2:

## NOTAATIO

Juuri tekemässäni Kehitys–konstellaatiossa kirjainten järjestys on epäkonventionaalinen kaikkien tuntemieni tekstien joukossa, mutta sen määrittää silti toinen kulttuurinen konventio: monituhatuotinen käsitys siitä, että Telluksen pohjoisenpuolelta pinnalta näkyvät kappaleet liittyvät täsmälleen tällaiseksi seitsenosaiseksi kuvioksi. Mutta kuinka selittäisin jollekin ihmiskieltä tuntemattomalle, avaruusololle, millä perusteella asettelen tyhjälle pinnalle seitsemän kirjainta? Yhtäkkiä pilkahtaa esiin kaikkien konventioiden satunnaisuus. Yksittäiset kirjaimet pinnalla paljastavat, kuinka kunkin kirjaimen paikka on aina häilyvä, ja jokaisen asema saattaisi yhtä hyvin olla mikä tahansa toinen.

Länsimaisen ihmisen tähtitieteessä taivaanlaki, zeniitti, on siellä missä ihminen kulloinkin seisoo—yksin ihmiskehon määrittämä paikka. Ihmistieto on aina lähtöisin ihmisen kehollisesta perspektiivistä. Tästä tosiasiasta emme pääse eroon. Mutta kokonaan toinen kysymys on, onko ihminen tiedon keskipiste. Ensimmäinen konstellaationi saa minut pohtimaan paperin,

ruudun, sivupinnan

äärellistä tilaa,

tähtitaivaan äärettömyyttä;

itsepintaista pakkoani lukea tähtitaivasta pintana;

länsimaisen ihmisen itsepintaista pakkoa lukea

avaruutta kuvana; pakkoa langettaa äärettömälle avaruudelle kaksikulotteisen tilan koordinaatit. Pohdin länsimaisen ihmisen taipumusta nähdä avaruus ja tila äärellisenä säiliönä, jolle asettamamme geometriset asteikot kiehtovat ”euklidista mielikuvitustamme” (Barad 2007, 223).

Teoksessa *Graphesis* (2014b) Johanna Drucker jäljittää *visuaalista epistemologiaa*, ihmisen tapaa tuottaa tietoa erityisesti graafisten muotojen ja visualisointien avulla. Drucker osoittaa, kuinka visuaaliset esitykset vaikuttavat ihmisen ajatteluun. Esimerkkinä hän käyttää juuri taivaan ilmiöitä ja niitä järjestelmiä, joita ihminen on niistä eri aikoina johtanut. Taivaita koskeva tieto vastaa meidän aikoinamme toisiin tarpeisiin kuin menneinä vuosisatoina, mutta edelleen ihminen pyrkii kesyttämään taivaiden ja avaruuden äärettömyyttä. Yksi tapa saada tuo äärettömyys hallintaan on hahmottaa ja kartoittaa sitä graafisesti. Jos on vähääkään kiinnostunut tähtitieteestä, on todennäköisesti tähän päivään mennessä

niin tottunut ajattelemaan tähtitaivasta sektoreina ja koordinaatteina, ettei edes ajattele niiden olevan itse asiassa ”vain” graafisia konventioita. Aikojen ja käytäntöjen myötä taivaallisista ja tavallistuvista koordinaateista muodostuu ajattelun rakenteita,<sup>4</sup> joiden läpi ihmiset luovat suhteitaan ilmiöiden maailmaan. (Mt., 72.)

Kun tehtäväni on selvittää tekstin materiaalisuutta, mitä tähtitaivaan koordinaateista, kaavioista tai ”kognitiivisista kartoista” tulisi ajatella? James Elkins (1999) kutsuu niitä *notaatioiksi*. Edellisessä luvussa kerroin James Elkinsin asettavan kuvan ja tekstin välille allografin, joka ”tulehduttaa” kirjoituksen sisältöpäin. Oma tulkin-tani tästä oli, että kirjoitettu kieli ”tulehtuu” juuri kuvan tapaisella assosiativisuudella, häilyvyydellä ja konventionaalisuudella. Kuvan ja tekstin kahtiajako on pysyvästi jännitteinen, joten sitä murtaakseen Elkins kuvittelee niiden välille akselin, jolle mahtuu allografin lisäksi myös muita olomuotoja. Yksi noista olomuodoista on juuri (skeema eli) notaatio, joka ei ole teksti eikä kuva:

Tunnistamme kuvan notaatioksi helpoimmin geometrian ja matematiikan läsnäolosta. Jos kuvassa on asteikkoja, mittaviivoja tai akseleita, tai se käyttää geometrisia muotoja kuten ruudukkoja, sisäkkäisiä ympyröitä, puukuvioita, taulukkoja, palstoja, pylväitä, verkkoja, pituus- ja leveysasteita, x- ja y-kirjaimia, nousuja ja laskuja, se näyttää välittömästi notaatiolta—se ei selvästikään ole kirjoitusta eikä kuvaa. (Elkins 1999, 214.)

Elkins puhuu tässä ”kuvasta”, mutta voisi nähdäkseni yhtä hyvin puhua teksteistä, sillä hänen mukaansa kirjoitus on olennainen osa useimpia kuviteltavissa olevia notaatioita. Elkinsin määritelmän perusteella notaatio ei siis ole kaukana graafisesta suunnittelusta eikä typografasta, ja erityisesti suunnittelun eräänlaisesta alalajista, infografiikasta tai informaatiomuotoilusta. Geometria on olennainen perusta informaatiomuotoilulle, tiedon visualisoinnille, jonka asema kaikessa viestinnässä on tullut yhä tärkeämmäksi verkkojen ja tietokantojen aikakaudella.<sup>5</sup>

Siitä huolimatta matematiikassa ja luonnontieteissä notaatioilla on oma paljon pidempi historiansa. Valtaosaa nykyisistä graafeista ja kaavioista määrittää tavalla tai toisella X- ja Y-akselien määrittämä *kartesiolainen tila*, jonka René Descartes sai nimiinsä jo 1600-luvulla.

En voi lähteä kovin kauas tällaisten notaatioiden tai visualisointien maailmaan eksymättä tehtävästäni, mutta en voi jättää huomiotta sitä, mitä vaikutuksia matemaattisen tarkan notaation tilalla on juuri typografiseen tekstiin. Infografikan, tiedon ja kielen yhteydet kun on mahdollista ymmärtää kuinka tiheiksi tahansa. Kirjailija Steve Tomasula (2012, 436) väittääkin, että kirjailijat ja runoilijat soveltavat välttämättä informaatiomuotoilua työhönsä, jo silloinkin kuin vain päättävät tekstin otsikoinnista tai rivinvaihdon paikasta. Tämä vastaa omaa käsitystäni siitä, kuinka tarkasti kirjoittajien työ aina liikkuu tekstin graafisessa tilassa ovatpa he siitä tietoisia tai eivät, ja pidetäänpä tuota tilaa ”kartesiolaisittain” koordinoituna tai ei. Tomasulaa mukailen siis kirjoitus lähestyisi ”tiedon” ”muotoilua” heti, kun se irtoaa lineaarisesta konventiostaan. Tämä on tärkeä havainto, sillä se osoittaa samaan kohtaan johon olen itse suuntaamassa: tekstin tilallisen asettelun aktiivisuuteen, sen kykyyn

väittää

tai

suostutella.

On kylläkin vaikea osoittaa, kuinka yksittäisten kirjainten epälineaarinen asettelu juuri Kehitys–konstellaatiossa olisi varsinaisesti tiedon muotoilua saati sen tuottamista. Mutta jotakin kirjainten haje avarassa tilassaan saa liikkeelle. Nyt kun katson valmista konstellaatiotekstiäni sen lukijana, juuri kirjainten asettelun haje—sen epä-

<sup>4</sup> Johanna Druckerin (2014b) mukaan ensimmäiset visuaaliset kaaviot on tehty juuri taivaalta tehdyistä havainnoista. Tähtien liike ja auringon ja kuun kierrokset ovat ihmisen silmin havaittavissa ilman apuvälineitä. Kalenterijärjestelmiä kehiteltiin siksi eri puolilla maailmaa, ja kaikkein tavallisimmin ne perustuvat havaittaviin auringon, kuun ja planeettojen kiertoratoihin. (Ensimmäinen kalenteri on jäljitetty Mesopotamiasta ajalta 2100 eaa.) Toisin kuin päivillä, kuukausilla ja vuosilla, *tunnilla* ei kuitenkaan ole vastinetta planeettojen kierrossa ja liikkeissä. Siitä huolimatta se on länsimaisille ihmisille täysin luonnollistunut käsite. Tämä on osin seuraus niistä esityksistä, joita päivittäin käytämme—tunteihin jaetusta kellotaulusta ja kalenterista. Sekin osoittaa, että konvention, jaetun käsitteistön ja kognitiivisten karttojen vaikutus yksilöiden ja yhteisöjen ajatteluun on suuri. (Mt., 73.)



taivaankappaleet muodostavat Otavaksi kutsutun kaksiulotteisen kuvion. Jälkimmäisessä, lineaaristen rivien versiossa paljastuu tarve lukita kirjaimet paikalleen, edetä rationaalisessa ruudukossa: löytää poikkeamille mieli ja selitys. Kirjainten tarpeeton toisto kenties vaikuttaa ylijäämältä, mutta samalla se paljastaa typografisen tekstipalstan virtuaalisen ominaisuuden: lineaarisen ja modulaarisen ruudukon. Kirjainten läsnäolosta tulee tässä ruudukossa binäärinen kysymys: ne ovat joko paikalla tai eivät. Lopulta itse kuvio muodostuukin kirjainten poissaolosta.

## JA SATEET VUODOT,

## JA METAFORAT DIAGRAMMIT

Kahden tekemäni konstellaatiokokeen välinen ero saa minut pohtimaan jälleen uudella tavalla sitä, kuinka ei-lineaariset tekstit ”esittävät” kohdettaan. Molemmat Otavan tähtikuviota mallintavat tekstini esittävät samaa tunnistettavaa, kuvankaltaista kohdetta, vaikka jälkimmäinen pyrkiikin samalla osoittamaan tekstin lineaarisen luonteen. Aiemmin Alfa-sarjassa (luku 2) tekemäni ”kulmantakainen” *Nocturne*-runo kenties ”esitti” lomakkeen lajia, mutta sen sanojen mieli viittasi muualle. Beeta-sarjan (luku 3) pelkistä välimerkeistä koostunut teksti taas sai nuo merkit ”esittämään” vain itseään.

On hyvin vaikeaa ellei mahdotonta määritellä, mitä tekstin muotoilu kulloinkin ”esittää”. Jos vastaisin kysymykseen allografin näkökulmasta (jota olen käsitellyt jo luvuissa 3 ja 4), teksti tosiaan esittäisi vain itseään: kirjaimilla on visuaaliset varianttinsa, mutta a-kirjain esittää silti aina a-kirjainta. Tämä riittää kenties selitykseksi teoriassa, mutta tekstien tuotannon käytännöissä ”puhdasta” kirjainta ei ole, vaan yhdelläkin kirjaimella on kuvallisia ominaisuuksia, joista jokainen tuo mukanaan jotakin omasta maailmastaan ja historiastaan.

Kehitys-konstellaatiot ovat yksinkertaisia ajatuskokeita, joiden perusteella huomaa, että epälineaarisesti asettuvat kirjaimet, sanat ja lauseet ovat monimutkaisia olioita: ne mutkistavat edelleen huomattavasti kaikkia yrityksiä analysoida tekstin

esittämisen tapoja. Epälineaariset tekstit voivat järjestäytyä figuratiivisesti, eri tavoin tunnistettavaksi ”kuvaksi”, tai sitten matemaattista järjestystä havittelevaksi notaatioksi. Ne voivat myös järjestyä pelkkien konventioiden mukaan tekstilajeiksi. Nämä toisiinsa sotkeutuvat mallit saavat minut pohtimaan, *onko koko kysymys tekstin esittävydestä ylipäänsä oikea*. Sellainen representaation vaatimus on kuitenkin pysytellyt modernistisen typografian oletusasetuksena aina kun vaaditaan, että tekstin ”muoto” ”vastaa” tai ”palvelee” ”sisältöään”. Nämä lainausmerkit esittävät tässä sitä, että tutkielmani edetessä modernistisen typografian sanasto alkaa näyttäytyä yhä ongelmallisempänä.

Siksi noita mahdollisia tekstin järjestäytymisen tai esittämisen tapoja on hahmoteltava uudelleen uusilla kokeilla: representaatioajattelun ja sen vaihtoehtojen kartoittaminen vaatii juuri kokeilua;

”uudenlaisten teoreettisten linjausten, uloskäyntien ja avautumisten hahmottelua” (Parikka ja Tiainen 2015, 322).

Uloskäynnin löytäkseni luon taas katseen alkuperäisiin tekstidokumentteihini ja mietin, josko niistä löytyisi notaation piirteitä, joita voisin koetella vastakkaisella, kuvallisella esittämisen tavalla. Ainakin tekstidokumenttien joukossa on lomakkeita, jotka voisikin Elkinsiä seuraten ymmärtää notaatioiksi, sillä lomakkeissa tekstiin yhdistyy lähes aina geometrisiä muotoja, laatikoita tai viivoja.

Lomakkeistani kenties erityislaatuisin on ”seulontalomake”, jonka asuinalueeni sairaanhoitopiiri lähetti minulle täytettäväkseni, kun minut kutsuttiin kohdunkaulan syövän seulontatutkimukseen. Lomake vaikuttaa ensinäkemältä tavanomaisen byrokraattiselta ja neutraalilta, mutta sen kysymykset ja kentät nimeävät hyvin kehollisia ja lihallisia ilmiöitä: kuukautisia, vuotoja, yhdyntöjä. Lomakkeen notationalinen ulkomuoto, sen linjat ja laatikot, viittaavat ennemmin laskennalliseen tietoon kuin kehon eritteisiin, joita se käsittelee.

Koettelin lomakkeen lajia jo Alfa-sarjassa (luku 2), jossa vaihdoin Eino Leinon *Nocturne*-runon lomakkeen asuun. Lukija saapuikin katsomaan sitä ikään kuin kulman takaa, virheellisin ennako-odotuksin. Minulle lähetetty esitietolomake on kuitenkin jo itsessään hieman samankaltainen, odotuksia kääntävä, epäkonventionaalinen. Mitä tarkoittaisi vaihtaa tämä epäkonventionaalinen teksti epäkonventionaaliseen muotoon? Toisin sanoen, mitä jos vaihdan seulontalomakkeen tekstit sellaiseen typografiseen muotoon, joka olisi vähemmän notationalinen, ja joka ei viittaa mihinkään käytäntöön tai lajiin? Mitä teksti silloin esittäisi?

Toivon saavani esiin kuvallisen ja notationalisen esittämisen eroja, joten nappaan viitepisteekseni Guillaume Apollinainen (1880–1918) sadan vuoden takaiset kalligrammit. Ne ovat kenties viitatuimpia esimerkkejä sellaisesta eurooppalaisesta modernistisesta runoudesta, jonka visuaalinen muoto pyrki ”kuvittamaan” sanojen mieltä (Preckshot 1985). Omalla tavallaan Apollinainen kalligrammit koettelivat sitä, kuinka lähelle piirtämistä kirjallisuus voisi tulla (Nikolova 2005, 60).

Esimerkiksi Apollinainen runo *Il Pleut* (1914) (sataa) ei ulkoasullaan viittaa mihinkään typografisiin konventioihin, vaan pyrkii esittämään sadetta kuvan tapaan. Tämä kalligrammi on nähtävissä seuraavalla aukeamalla (kuva 31). Tartun tähän runoon juuri sen figuratiivisen esittävyden ja tunnistettavuuden vuoksi. Päätän käyttää sen muotoa uutena asuna esitietolomakkeen teksteille samaan tapaan kuin Alfa-sarjan tekstivaihdoksissa (luku 2) tein. Tässä otan hieman enemmän vapauksia kuin Alfa-sarjan systemaattisessa prosessissa—tutkin nyt hieman kummankin tekstin merkkimääriä ja poimin lomakkeesta sopivan mittaiset fragmentit vastamaan runon alkuperäisen tekstin säikeitä, jotta sen ”kuva” ei muuttuisi liiaksi. Uusi tekemäni teksti on niin ikään seuraavalla aukeamalla (kuva 32).

IL PLEUT

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir  
 c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie où gouttelettes  
 et ces nuages caresses pleut tandois que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique  
 écoute sil pleut tandois que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique  
 écoute sil pleut tandois que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique

GUILLAUME  
 APOLLINAIRE

Kuva 31. Guillaume Apollinaire: Il Pleut (1914)

ESITIEDOT

ajkaissemat kohdunkaulan solmuutokset ja hoidot ei todettu todettu, mikä  
 jatkuvaa häiritsevää valkovoittoa verenvuotoa yhdyntään yhteydessä  
 epäsaännöllistä täysin valkovoittoa verenvuotoa hoidettu miteen  
 verenvuotoa väikkä kuukauttiset ovat olleet jo vähintään vuoden poissa  
 hoidettu miteen □ sähkösilukka, kryo, laser, veitsi, muu  
 □ sähkösilukka, kryo, laser, veitsi, muu  
 □ sähkösilukka, kryo, laser, veitsi, muu

SEULONTALOMAKKE

Kuva 32. Delta-sarjan koe: Seulontalomakkeen tekstit vaihdettuna Apollinairin kalligrammin muotoon

Vaikutus on jo Alfa-sarjan teksteistä tuttu: kielen katsomiseen kerääntyvät odotukset sekä lukemisen eleellä saavutettu sanojen mieli ovat keskenään jännitteiset. Tämä teksti näyttäytyy kuitenkin kokonaisuudessaan monimutkaisempana, kummallisempana kuin esimerkiksi lomakkeen muotoon puettu *Nocturne* (sivu 93), joka tämän rinnalla vaikuttaa melko helposti selitettävissä olevalta nokkeluudelta.

Uusi seulontalomake on ainakin omassa kokemuksessani kokonaan outo, koska sekä sen ulkoasu että sanojen mieli ovat hyvin epätavanomaiset, eivätkä juuri noudattele tuntemiani sosiaalisia sopimuksia. Typografia rikkoo lineaarisen ja horisontaalisen kirjoituksen rajat, ja sanojen mieli taas rikkoo sellaisen kehollisen ja lihallisen yksittäisyyden rajat, jota olemme tottuneet lukemaan julkikirjoitettuna.

Tämä teksti on minulle helppo ja vaivaton ”kirjoittaa”, mutta sen lukeminen vaikuttaa mutkikkaammalta. Koska tekstin lainattu muoto lakkaa esittämästä alkuperäistä kohdettaan, sadetta, se lakkaa esittämästä oikeastaan mitään valmiiksi olemassa olevaa, ja tekstin lukeminen ja tulkitseminen vaativat enemmän vaivaa. Sen sijaan, että teksti ”esittäisi” jotakin, sen olemassaolo tuntuu epävakaammalta, ennemmin jonkinlaiselta huojuvalta tapahtumalta, joka vaatii lukijaltaan osallistumista. Tekstin kirjoittajana ja muotoilijana en voi olla varma, kuinka valmis kukin lukija on vastaamaan tähän huojuntaan.

Tekstit, joita kutsutaan konkreettisiksi tai materiaalisiksi, kiinnittävät tavallisesti huomion erityisesti niiden visuaaliseen järjestykseen, niiden kuvallisuuteen—ja saavat kysymään, miten tekstin on mahdollista ”esittää” sisältöään”. Tekstin visuaaliset järjestykset on mahdollista hahmottaa esimerkiksi konventionaalisina (lajityyppisinä), figuratiivisina (esittävän kuvan kaltaisina) tai notatioonalisina (geometrisinä), joista tapoihin kerääntyy monta limittäistä ilmiötä. Nämä tavat eivät ole toisistaan irrallisia kategorioita, vaan kenties joku niistä asettuu kulloinkin etualalle. Viimeistään tämän sateita ja vuotoja sotkevan epämääräisen ”lomakkeen” kohdalla kuitenkin ymmärrän, että puhe tekstin kuvallisuudesta ei riitä tarpeeksi pitkälle ymmärtääkseni sitä, mitä tekstissä tapahtuu. Teksti kyllä toimii edelleen kuvan tavoin: *assosiatiivisesti* ja *häilyvästi* (vrt. luku 2), mutta on ajateltava pidemmälle ja kysyttävä, mitä tekstin vaatima vaivannäkö tarkoittaa. Teksti ei vain esitä jotakin, joka on toisaalla, vaan se tapahtuu aivan itse.

Tämä on kummalliselta kuulostava väite, joka vaatii luopumista siitä oletuksesta, että kieli ja teksti viittaavat aina johonkin itsensä ulkopuoliseen. Koska olen täällä purkamassa sisäistettyjä oletuksia ja taivuttelemaan omaa tietoa, näen hyödyllisempänä purkaa kielen ja kuvan kahtiajakoa ajattelemalla diagrammaattista tekstiä *metaforisena*.

Metafora on olemukseltaan sekoittumista ja yhdistymistä: Susan Stewartin mukaan metaforassa kaksi aluetta [domain] jotka tavallisesti eivät kohta, tulevat yhteen (Stewart 1979, 34).

Metaforia pidetään usein runoilijoiden tärkeimpinä työkaluina, sillä niiden etäännyttävä vaikutus tunnetaan hyvin: käyttämällä yhtä asiaa toisen asian ”kuvana” saadaan ensimmäinen näyttäytymään konventiosta poikkeavalla tavalla. Eikö juuri näin tapahdu tässä Delta-sarjan tekstissä, joissa sateen muotoon ladottu typografia kohtaa naiskehon eritteet? Teksti muodostaa kuvan, joka puolestaan herättää assosiaatioita, jotka katsoja-lukija jäsentää limittäin sanojen mielen kanssa:

”metafora on aina prosessi, jossa kanssakäymisen semantiikkaa ryhmitellään, hajotetaan, ja ryhmitellään uudelleen” (Stewart 1979, 34).

Multimodaalisen ymmärryksen kasvaessa 1990-luvulla lähtien myös kielitieteissä tul-tiin tietoisemmaksi siitä, ettei metafora ole ainoastaan kielellinen ilmiö, vaan metaforassa eri ilmaisumoodit voivat myös lomittua (Forceville 1996; Forceville ja Urios-Aparisi 2009). Toisin kuin usein luullaan, metafora toimii myös kuvassa ja multimodaalisissa dokumenteissa. Tällaiset tekstitapahtumat todistavat siitä, että metafora on lopulta inhimillistä ajattelua olennaisesti ajava voima. Sillä vaikka se tavallisesti yhdistetäänkin useimmiten lyriikkaan, metafora ei kuitenkaan ole vain runoilijoiden työkalu. Lopulta poeettinen kielikään ei erityisesti eroa tavallisesta, arkisesta kielestä: metaforan kaltaiset runouden työkalut ja tekniikat ovat jokaisen käytössä päivittäin.

Metaforien olemusta laajasti tutkineiden George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980, 1989) mukaan metaforat ovat itse asiassa niin tavallisia, ettemme aina huomaa niitä. Metafora ei siis ole erityinen ilmaisun tapa, vaan koko käsitejärjestelmämme on luonteeltaan metaforinen. ”Metafora on myös korvaamaton tapa ymmärtää itseämme ja maailmaamme tavoilla, joihin muut muodot eivät pysty.” (1989, xi.)

Esimerkkeinä tiedostamattomista metaforista Lakoff ja Johnson käyttävät tapoja, joilla ajattelemme ja puhumme jokaista ihmistä koskettavista käsitteistä kuten kuolemasta, elämästä ja ajasta. He osoittavat arkiseen kielenkäyttöön pesiytyneillä esimerkeillä, että länsimaisen ihmisen tapa käsitellä näitä kaikkien ihmisolentojen jakamia käsitteitä on metaforinen: elämän metafora on matka (en pääse eteenpäin, tulini risteykseen), ihminen on kasvi (hän on vielä nupullaan, hän on kypsä, hän on lakastunut) ja kuolema on pääsemistä päätepisteeseen (hän pääsi perille, tämä on loppu). (Lakoff ja Johnson 1989, xi.)

Typografisessa työssä ja sen tulkinnessa käsitteelliset, kielelliset ja kuvalliset metaforat laskostuvat sisäkkäin tavoilla, jotka vastustavat erittelyä. Kiinnostava yksityiskoh-ta on kuitenkin jo siinä, kuinka Lakoff ja Johnson itse käyttävät tekstin muotoilua kirjoittaessaan metaforista. Heillä on tapana kirjoittaa käsitteelliset metaforat kapiteeleilla, kuten tässä esimerkissä kirjan *Metaphors We Live By* alusta (Lakoff ja Johnson 1980, 4):

**To give some idea of what it could mean for a concept to be metaphorical and for such a concept to structure an everyday activity, let us start with the concept ARGUMENT and the conceptual metaphor ARGUMENT IS WAR. This metaphor is reflected in our everyday language by a wide variety of expressions:**

*Kuva 33. Leike George Lakoffin ja Mark Johnsonin kirjasta Metaphors We Live By (1980)*

<sup>7</sup> Esimerkiksi Johanna Drucker (2008, 1475), Estelle Barrett (2007) ja Bruno Latour (1986) kuvaavat painetun sanan valtaa länsimaisessa ajattelussa juuri kaivertamisen eli *inskription* käsitteellä.

Tämän typografisen yksityiskohdan voi ymmärtää metaforisena, etenkin, jos tuntee kirjainmuotojen historiaa: siinä missä nykyään käytetään kursivaa, tässä näytteessä käytetyt *kapiteelit* ovat olleet kirjan historiassa melko tavallinen tapa merkitä tekstin sisäisiä erotteluja. Kapiteelien muodot taas periytyvät roomalaisista suuraakkosista,

jotka antiikin aikoina hakattiin kiveen. Lineaarisen leipätekstin sisälle ladottuna nämä kapiteelit luovat assosiaation juuri noihin suuraakkosiin. Mielestäni ei ole sattumaa, että Lakoff ja Johnson puolestaan viittaavat näillä ”kaiverretuilla” muodoilla juuri niihin metaforiin, joiden he väittävät olevan syvimmillä käsitteellisen ajattelumme rakenteissa. Jos siis RIITA ON SOTA tai ELÄMÄ ON MATKA, se muotoilija joka olen, väittää, että SISÄISTETTY ON KAIVERRETTU.<sup>7</sup>

Multimodaaliset metaforat on kuitenkin vaivattominta nähdä ei-lineaarisisessa tekstissä, ja on selvästi merkityksellistä, onko tuo tila kartoittamattomuudestaan runsas vai geometrisesti järjestetty. Edellä tarjoamassani sitaatissa kirjailija Tomasula kytkee ”informaatiomuotoilun” otsikointiin tai rivivaihtoihin eli meidän aikanamme täysin sisäistettyihin kirjoittamisen tapoihin. Tämä tekstin tuottajan havainto ojentuu kohti sitä ymmärrystä, että tekstin tilallinen asettelu tuottaa tietynlaista tietoa. Mitä selvemmin irrotan tekstin kaikkein lineaarisimmasta konventiostaan, sitä vahvemmin *diagrammaattista* se on.

Kielitoimiston sanakirjan mukaan diagrammi on ”graafinen kuvio, joka esittää havainnollisesti kahden t. useamman muuttuvan suureen välisen yhteyden”. Jo tässä määritelmässä käy ilmi diagrammin aktiivisuus: se havainnollistaa yhteyden. Määritelmässä puhutaan graafisesta kuviosta, mutta kuten yllä olen jo väittänyt, kaikkia typografisia taittoja voidaan pitää diagrammaattisina, sillä jo otsikon ja leipätekstin yhdistelmä asettuu tilaan, ja niin tehdessään osoittaa myös hierarkkisiin ja käsitteellisiin yhteyksiin. Tämä on tekstin muotoilijalle arkipäivää: esimerkiksi Rob Waller (Waller 1987a) on käynyt jo 1980-luvulla systemaattisesti läpi diagrammaattisuuden ehtoja ja vaikutuksia typografiassa. Niistä ei ole kuitenkaan tullut valtavirtaa tekstin muotoilun käytännöissä, vaan vahvimmin ne on tiedostettu ja omaksuttu notaatioiden ja tiedon visualisoinnin käytännöissä.

Jo pelkän kirjoitetun kielenkin visuaalisia, tilallisia ja ei-lineaarisia järjestyksiä olisi silti hedelmällistä ajatella diagrammaattisina. Jokainen länsimaiden asukas kohtaa arjessaan tekstejä, jotka eivät ole lineaarisia. Tässä en ole niinkään kiinnostunut siitä, miltä tekstit silloin näyttävät, vaan siitä mitä diagrammaattisuus teksteille tekee. Pyrin ymmärtämään mitä itse asiassa tapahtuu, kun se muotoilija, joka olen, asettelee tekstiä tilaan.

Johanna Druckerin (2016) mukaan diagrammaattisuudessa on merkityksellisintä se, millaisiin suhteisiin elementit asettuvat. Druckerin mukaan länsimaissa tyypilliselle ajattelulle on ominaista, että yksittäisille olioille tai entiteeteille ja niiden kuvailulle on selkeä kieli ja logiikka, mutta sen sijaan olioiden välisiä suhteita selvittävät käsitteet ja keinot ovat olleet paljon epämääräisemmät. Alkaessaan selvittää näitä suhteita Drucker tekee ensinnäkin eron kuvan rakenteen ja diagrammin rakenteen välillä: ensimmäinen on piktoriaalinen ja esittävä, jälkimmäinen on dynaaminen ja generatiivinen rakenne. Siinä missä kuva on representaatio, diagrammi taas on asioiden välisten suhteen muodostama peruste argumentaatiolle—kokonaisuus, joka luo semanttisen kentän. Tällä kentällä muodostuu sen elementtien keskinäisen suhteiden logiikka. (Mt., ei sivunumeroita.)

Druckerin mukaan diagrammi osoittaa omassa semanttisessa kentässään olevien sanojen välisen suhteet. Nämä suhteet jäävät katseen alle ja niihin voidaan palata yhä uudelleen. Tämä tekee diagrammista generatiivisen, se luo nuo suhteet yhä

What hasn't been said? What still could be made explicit? What are the extenuating versions of a text? How are they enabled by diagrammatic operations? If a text is fraught with conditionals, might it display these with proliferating resonance? Grids and table, trees and branches, hierarchies of parent and child relations, node and edges, rays and arrays, the multiplicity of spatial and figural tropes suggests all manner of possibilities. Reading back from effect into semantics offers its own routes into and out of formal imaginings. Closeness and distance are relative conditions.

Look, here, for instance, at the way this has a life of its own.

relations across elements is crucial the the emergent and contingent identity and operation of any element or feature in the system.

Commentary has a life of its own, as well, and this can be refined, delicate as the nuances that begin to subdivide, or as bold as an actual shout.

Negate the thoughts, or let them be undermined by a

secondary text. One statement need not follow another, instead, let them quarrel on the page. Struggles for primacy.

In the evidently dynamic arena of digital display, diagrammatic features latent in the space of a print page can be re-activated. Some of these come from other analogue traditions, such as the flexible scale and

Above all the apparently static page must be understood as dynamic. The diagrammatic workings of

**A life? What life?** Let the act of negation, like any act of predation be enacted

What is a life? What is the "this" that claims it has a life within a text. Whose will determines the direction to be followed when we know the genetic life of texts is almost as inevitable as the unfolding of a zygote.

writing spaces of manuscript. Others will be enabled by the refresh, rework, drop-down, scale change, array-enabled displays as yet undeveloped as conventions of compositional practice. We compose largely according to the rules of display we internalize in advance of writing now to be understood differently, not as arrangements, but as movements and forces in a system of relations. Exactly what those relations are and how they

When a subargument takes up residence within the spaces of an extant text, then the questions of authority and triumph are immediately apparent. Is this a comment or the start of a takeover? A nod to the reader or an assault on a text? Which text? No autonomy no fixed primacy.

the center, the margins may emerge as a main theater of expression, the order of any hierarchy may be rearranged in an instant to suit a new regime, and the structuring activity of relations may alter. The principles of vectorial force within relational systems remain.

through spatial maneuvers.

The final line on the page, another fiction, as if an ending were possible."

11. Finality another obvious illusion.

Kuva 34. Aukeama Johanna Druckerin teoksesta *Diagrammatic Writing* (2013)

kerin pieni teos *Diagrammatic Writing* (2013a), kuva 34 yllä. Se on eräänlainen ”metakirja”, joka pyrkii jatkuvasti osoittamaan omaan diagrammaattisuuteensa. Kirja käsittelee oman tekstinsä toimintaa, se viittaa ainoastaan itseensä. Se kertoo lukijalle omista siirroistaan ja kuinka ne vaikuttavat semanttisiin merkityksiin.

Franklinin (2000, 55) mukaan diagrammi muistuttaa karttaa tai pohjapiirrosta. Samaan aikaan se myös eroaa niistä siinä, että sen aihe, se mitä diagrammi esittää, ei ole välttämättä tilallista. Hyvin konventionaalinenkin tekstin asettelu on diagrammaattista—se toimii pohjapiirroksena tekstin semanttiselle kentälle. Tämä käy erityisen selvästi ilmi *Diagrammatic Writing* -kirjassa, joka pakottaa lukijan näkemään tämän pohjapiirroksen.

*Diagrammatic Writing* on enemmän poeettinen teksti kuin akateeminen artikkeli. Se toimii jossakin poetiikan, muotoilun ja tietokirjallisuuden rajamailla, sen tarkoitus on *tietämis-näyttäminen* (vrt. sivu 34). Teksti kiertyy itseään kohti, sillä sen semanttinen sisältö kommentoi jatkuvasti omaa visuaalista asetteluaan ja sen vaikutuksia: *This is a book that is as close as possible to being entirely about itself* (Drucker 2013a, viimeinen sivu). Kirja paljastaa sen, kuinka lomittuneet tekstin

uudelleen ja vahvistaa niitä, ja luo diagrammita argumentin perustan. Tätä ominaisuutta ei Druckerin mukaan ole esittävässä kuvissa, joissa kuva ”yksinkertaisesti” esittää sisältämänsä tiedon tai datan. Esimerkiksi pylväsdiagrammit ja ”piirakkakuviot” ovat tällaisia esittämään pyrkiviä kaavioita.

Filosofi ja matemaatikko James Franklinin (2000) mukaan diagrammi on ”kuva, jonka sisällä on tarkoitus saada aikaan päättelyä kuvan aiheena olevasta aiheesta mentaalisesti seuraamalla diagrammin osia” ja ”esittää jonkun asian rakennetta tai sen uskottua rakennetta sellaisella tavalla, joka helpottaa asiaa koskevien johtopäätöksien tekemistä.” (Mt., 55, korostus on minun.) Franklinin määrittelyt tukevat Druckerin väitettä diagrammin mahdollisuudesta toimia argumentaation perusteena.

Tätä tekstin diagrammaattista ajattelua, suosituttelua ja ohjailua mallintaa pikkutarkasti Druckerin



sisältö ja sen ulkoasu ovat, ja kuinka mikroskooppisen pieniä ja häilyviä niiden aiheuttamat vaikutukset ovat. Silti nuo vaikutukset ovat aina siellä: ne ovat luettavissa. Pienet tekstin muotoilussa tehdyt valinnat vaikuttavat tulkintaan ja kokonaisuuteen, aivan kuten kielen tasollakin sanavalinnat, sanajärjestysten valinnat, virkkeiden pituudet ja välimerkkien käyttö vaikuttavat tulkintaan ja kokonaisuuteen. Drucker osoittaa tämän tarkasti ja vastaansanomattomasti.

Metaforinen ja diagrammaattinen ajattelu on yksi tapa ymmärtää sitä tuntumaa, jolla muotoilija tapailee tekstiin kerääntyviä todennäköisyyksiä. Tässä luvussa käsittelemssäni esitietolomake-kokeessa olen asetellut ”muualta” lainattuja tekstejä ”muualta” lainattuun muotoon, ja tuloksena on jonkinlainen tahaton ja kummallinen, leikkomainen metafora. Sen mukanaan tuomien ajatuksien kanssa aion kuitenkin nyt työskennellä metaforisen ajattelun läpi hieman tietoisemmin.

Seuraavaksi tapailen tarkemmin sitä, kuinka kohdakkain ”muodon metafora” asettuu sanojen kanssa, kuinka todennäköisesti lukija tulkitsee metaforan kielellisesti, kuvallisesti tai käsitteellisesti, ja mikä tulkinta todennäköisesti tapahtuu etualalla.

# VEDET

:

## TEKSTI TAPAHTUMANA

Etsin nyt lisää tapoja, joilla poimia sanakokoelmasta merkitseviä mahdollisuuksia ja mahdollisia merkityksiä—avaumia, ovia ja potentiaaleja. Etsin tapoja testata tekstin diagrammaattisuutta ja metaforisuutta. Lähden uudelleen liikkeelle lainaamalla jälleen yhtä menetelmää kokeellisen kirjoittamisen kentältä ja päätän kokeilla, minkälaisen tekstin kutsuisin kokoon etsimällä yhteneväisyyksiä sanojen vokaaliasujen perusteella.

Kartoitan *Epägenesiksen* aakkostetusta sanalistasta äänteellisiä samankaltaisuuksia ja tarkastelen, saisiko niiden avulla esille jotakin muutoin kätkeytä. Tämä menetelmä juontaa oulipolaiseen *yksivokaalisuuden* [univocalism] menetelmään (Niemi 2018, myös tutkielman sivu 132). Erityisesti Georges Perec teki vokaaleihin liittyviä rajoitteita tunnetuksi Oulipon piirissä. Perec kirjoitti romaaninsa *Katoaminen* (*Disparition*, 1969) kokonaan ilman e-kirjainta ja myöhemmin novellin *Les Revenentes* (1972), jossa puolestaan ainoa käytössä oleva vokaali on e. Myöhemmin tehdyistä sitä vastaavista yksivokaalisista teoksista on mainittava ainakin Christian Bökin *Eunoia* (2001), josta tässä katkelma (kuva 35):

from Chapter O  
(for Yoko Ono)

Loops on bold fonts now form lots of words for books. Books form cocoons of comfort – tombs to hold book-worms. Profs from Oxford show frosh who do post-docs how to gloss works of Wordsworth. Dons who work for proctors or provosts do not fob off school to work on crosswords, nor do dons go off to dorm rooms to loll on cots. Dons go crosstown to look for bookshops known to stock lots of top-notch goods: cookbooks, workbooks – room on room of how-to books for jocks (how to jog, how to box), books on pro sports: golf or polo. Old colophons on school-books from schoolrooms sport two sorts of logo: ob-long whorls, rococo scrolls – both on worn morocco.

Kuva 35. Leike Kristian Bökin teoksesta *Eunoia* (2001)

Jatkan samankaltaista vokaalirajoitetta ja etsin omaa tekstiäni varten sanaluettelostani substantiiveja, joissa esiintyisi vain yksi tietty vokaali. Odotan, että näin valikoituneiden sanojen yhdistelmät alkaisivat sitten ehdottaa tulkintoja. Esimerkiksi a-kirjaimen kohdalla listaan kulkeutuu seuraava sanasto: ajalta, ajalla, samalla, aikana, ajan, alan, saajan, vaaran, ajassa, alat, ala, maa. Näiden yhdistelmät eivät tunnu ehdottavan minulle sen erityisempää potentiaalia. Sanat tuntuvat abstrakteilta ja siksi niiden keskinäinen välimatkakin on liian suuri—ei mahdoton kurottavaksi, mutta siihen ryhtyminen ei herätä kiinnostustani. E-kirjaimen kohdalla tilanne on toinen: veljesten, vetten, meren, veen, veljeksen, veljen, veren, veteen, vedet, genever, genre. Veden toistuminen eri sijamuodoissa sekä yhdistyminen veljeen ja vereen alkaa ehdottaa tulkintoja. Jätän pois vierasperäiset sanat genever ja genre ja alan tarkastella, mitä jäljelle jäävällä e-vokaali-kokoelmallani voisi tehdä. Lähes kaikki sanat viittaavat veteen: vetten, veen, vedet, veteen, meren. Siksi on luontevaa seuraavaksi miettiä, kuinka asetella tekstiä sivulle kenties viittaamaan mereen tai veteen.

Mielessäni on kuitenkin vielä huomiot, joita tein tekstin kuvallisesta/kirjaimellisesta esittämisestä esitietolomakkeen kanssa ajatellessani. Yritän siis välttää sitä, että vedet-tekstin muoto kuvittaisi suoraan sitä, mikä sanoissa on ilmiselvää: vettä. Kuvittelen edelleen saavuttavani joitakin hienovireisiä viittauksia mereen tai aaltoihin ja saavani lisäksi tekstiin vielä jonkun ylimääräisen tason. Kokeilen asettaa sanoja sivupinnalle kellumaan vapaasti. Lopputulos on tietenkin köyhä, vain seitsemän sanaa roikkumassa tyhjyydessä, omina saarekkeinaan.

veljesten  
vetten  
meren  
veen  
veljeksen  
veljen  
veren  
veteen  
vedet

Havittelen tekstiini tätä runsaampaa ja kuohuvampaa tunnelmaa, joten päädyn toistoon: kopioin kunkin sanan sivupinnalle useaan kertaan, jolloin sain aikaan tietynlaisen aallokon ja rytmin.



jättäisi lukemiseen ja tulkintaan tietyn keskeneräisyyden, jopa pettymyksen tunteen. On siis mietittävä, mikä voisi olla tunnistettava visuaalinen muoto, joka olisi sanojen kannalta mielekäs.

Tartun ajatukseen kartasta. Kartat ovat kenties kaikkein monimutkaisimpia visuaalisia esineitämme, mutta myös hyvin tunnistettavia niiden jatkuvan läsnäolon vuoksi. Pohdin, kuinka voisin kietoa yhteen karttaan liittyvät assosiaatiot sekä tarjolla olevat sanat: mietin tunnistettavaa muotoa. Maapallomme karttaprojektion kenties tunnistettavin muoto on Afrikan manner, ja päätän kokeilla, mitä se toisi mukanaan. Muotoilen toistamani ja katkomani sanat Afrikan muotoon niin, että tietty sana esiintyy tietyllä alueella muodostaen osan mantereen rantaviivasta ja vaihtuu sitten toiseen (kuva 36 edellisellä sivulla). Kartan ylä- ja keskiosaan keskittyvät veteen ja mereen viittaavat sanat, ja kaksi vesisanoista poikkeavaa sanaa muodostavat mantereen eteläkärjen *sekä Madagaskarin saaren*. Näin sanojen lukemisjärjestykseksi tulisi suunnilleen: *vedet–vetten–meren–veen–veteen–veljen–veren*.

Vasta viimeiseksi mietin kirjainten typografisia variantteja ja kirjaintyyppejä. Aluksi kirjaimet ovat gemenamuotoisia, mutta vaihdan ne versaaleiksi eli suuraakkosiksi, sillä se on hyvä tapa saada niistä visuaalisesti yhdenmukaisempia. Gemenakirjainten vaihtelevat muodot ja korkeudet eivät tässä ole eduksi. Sanoista tulisi visuaalisesti erityyppisiä esimerkiksi t- ja d-kirjainten korkean varren tai j-kirjaimen alaspäin suuntautuvan kaaren vuoksi.

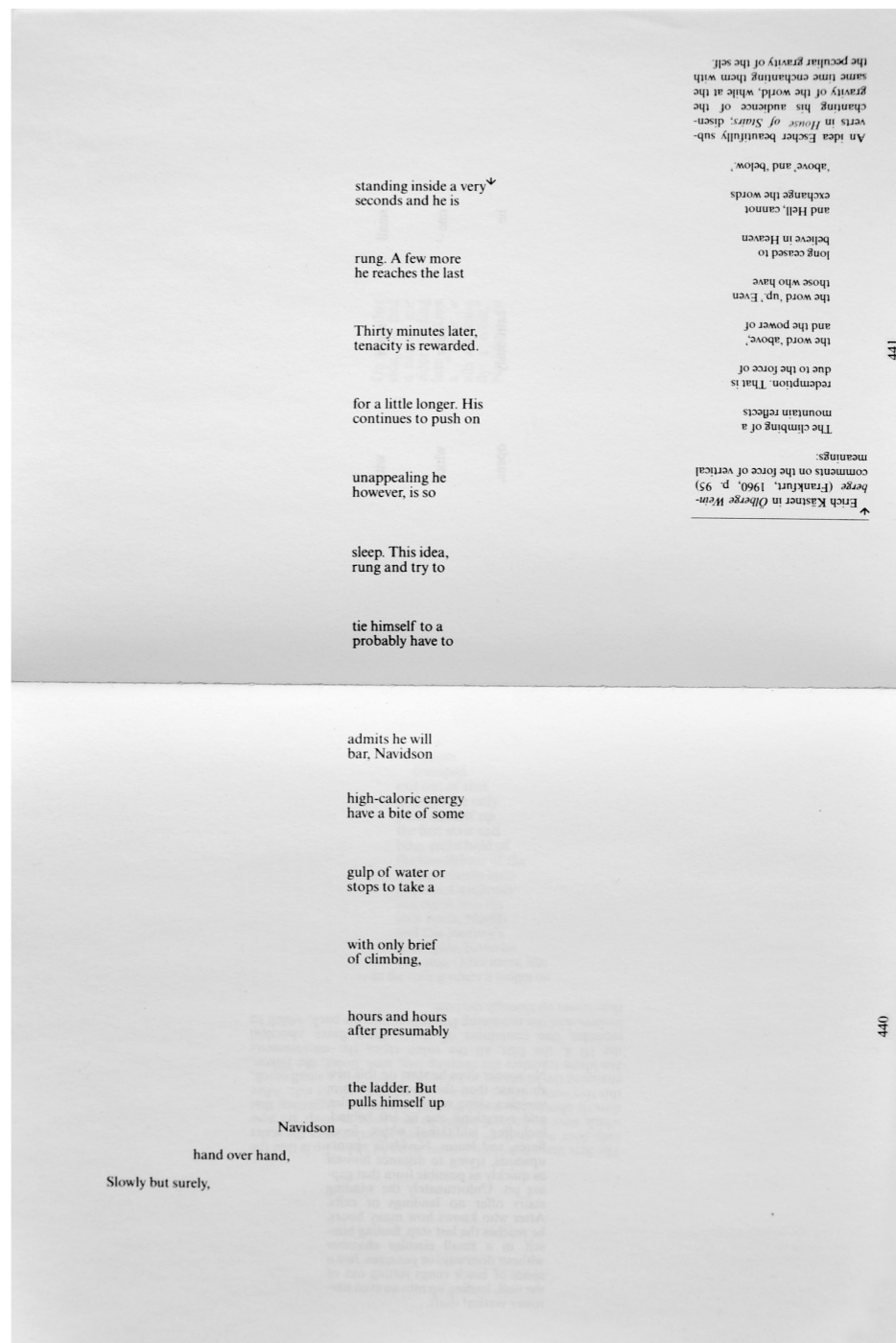
t d j TDJ

Versaalikirjaimet ovat huomattavasti lähempänä toinen toistensa muotoa, ja päätän pitää tätä ominaisuutta merkitsevänä: sanojen äänteellinen yhdenmukaisuus saa tukea niiden visuaalisesta yhdenmukaisuudesta. Tämä puolestaan korostaa sitä katkosta, joka aiheutuu poikkeavista sanoista *veret* ja *veljen*.

Lopulta haluan vielä kokeilla muutamaa eri kirjaintyyppiä sen selvittämiseksi, olisiko sillä merkittävää vaikutusta tekstin sävyyn ja tulkintaan. En hae yhtään mitään erityistä, vaan käytössä kulunut ja konventionaalinen kirjaintyyppi on todennäköisesti paras, jotta 'karttamaisuus' ilmenisi mahdollisimman vaivattomasti. Kokeilen siksi vanhaa kunnon Helveticaa, joka on omalla tavallaan tekninen ja persoonaton, minkä totean tässä yhteydessä hyväksi. Päätän kuitenkin vielä korostaa tekstin konemaisuutta ja valitsen lopulta Silkscreen-nimisen kirjaintyyppin, joka esittää bitmap-muotoista pikselöityä fonttia. Se tuo tekstiin assosiaation vanhoihin, vaatimattoman tietokonegrafikan aikaisiin käyttöliittymiin. Se muistuttaa juuri sopivan stereotyyppisesti koodista ja siten konemaisista menetelmistäni, jolla nämä sanat on ylipäänsä tähän tekstiin valittu, sekä tukee sanojen konemaista toistisuutta sivupinnalla.

Helvetica: VEDET  
Silkscreen: **VEDET**

Afrikan muoto antaa tekstiin summittaisen lukuohjeen ja merkityksen. Kuvittelen, kuinka ensi lukemalta sanat tuntuvat kuvaavan mannerta ympäröivää vettä, mutta alaspäin lukiessa mukaan tulevat veljet ja veret. Sanat vedet, vetten, meren, veen, veteen muistuttavat toisiaan sekä äänteellisesti, visuaalisesti että mieleltään, mikä vahvistaa sitä kontrastia, että kaksi muuta sanaa poikkeavat merkityksiltään. Olen tyytyväinen siihen, että veteen ja mereen keskittyvät sanat rajaavat itse asiassa kartan ”kuivaa maata”, jolloin tekstin kuvaisuus ja karttaisuus eivät ole aivan kirjaimellisia. Kuvittelen, kuinka lukija–katsoja ajattelee ratkaisseensa tekstin luetuaan ”e-kirjainten merta” tarpeeksi pitkälle, mutta aivan katsomisen viime hetkillä e-kirjaimet päättyvätkin eri tarkoitukseen ja paljastavat kuin salavihkaa jonkin muun, odottamattoman, kenties kärjekkäämmän merkityksen.



Kuva 37. Aukeama Mark Danielewskin romaanista House of Leaves (2000)

Yllä kuvaamaani prosessia voi luonnehtia myös *multimodaaliseksi metaforaksi* (Gibbons 2012), jossa lukemisen tapahtuma ja suunta eli ”lukupolku” kohdentuvat tekstin narratiivin kanssa. Ja tekstin muotoilu jopa ”pakottaa” lukijan havainnon eräänlaiseen käsitteelliseen metaforaan. Tätä havainnollistaa vielä selvemmin Alison Gibbonsin (2012, 72–75) käyttämä esimerkki Mark Danielewskin romaanista *House of Leaves* (2000). Romaanin sivulla 440–441 (kuva 37 yllä) yksi romaanihahmoista kiipeää tikkaita, joita teksti esittää figuratiivisesti. Tämä esitystapa kuitenkin haastaa länsimaissa tavanomaisen lukusuunnan: lukija seuraa tikkaiden metaforaa niin tiiviisti, että tulee lukeneeksi samalla tavoin kuin teksti kiipeää, ylhäältä alaspäin. Lukijan performatiiviset eleet siis mahdollistavat lukuprosessin käsitteellistymisen uusin tavoin (Gibbons 2013, 195).

Oma Vedet–tekstini taas ei viittaa millään tavoin lineaariseen lukemiseen, joten lukija voi päättää lukusuunnan itse. Tässä tekstissä ei oikeastaan ole lainkaan oleellista, mistä kohtaa lukija aloittaa lukemisen, vaan osa tekstin metaforasta voi juuri olla hapuilevassa liikkeessä, johon lukija joutuu. Odottaisin jopa, että vasemmalta oikealle–ylhäältä alas on länsimaissa niin sisäistetty lukutapa, että vaikka lukija aloittaisi lukemisen keskeltä ja etenisi mihin tahansa muualle, viimeistään kaiken luettuaan hän joka tapauksessa kokoaa tekstin mielekkyyden tuon sisäistämänsä konvention mukaisesti: kokoaa sanakokoelman avaimiksi juuri nuo alanurkkaan sijoitetut poikkeavat sanat. Lukemisen metaforisuus kohdistuu toisaalle: karttaan, katkoksiin, kirjainten hajeeseen.

Ajatus multimodaalisista metaforista asettaa lukijan ja lukemistapahtuman erilaiseen asemaan kuin mihin se on perinteisessä kirjallisuudentulkinnassa usein jäänyt. Lukeminen voidaan silloin käsittää performatiivisena toimintana, joka perustuu eri ilmaisutapojen yhteistyöhön (Gibbons 2013, 196). Pidän edelleen kiinni näkemyksestäni, jossa jo pelkkä teksti yksin voi olla multimodaalinen, ja siten myös metaforinen. Sama performatiivisuus kuvaa myös tapaa, jolla se muotoilija, joka olen, tulkitsee tekstin mieltä liikkumalla siinä osien ja kokonaisuuden välillä. Käytän taitamistani sekä mielikuvitustani laskiessani lukemistapahtumien todennäköisyyksiä, ajattelen muotoilemaani tekstiä vuoroin sanojen mielen, vuoroin tunnistettavan visuaalisen muodon läpi, punnitsen vaihtoehtoja. Käytän hyväksi omaa tietoani paitsi noista eri ilmaisumuodoista, myös eri limittäisiä positioitani tekstien lukijana ja katsojana, kirjoittajana ja muotoilijana. Tämä kaikki tarkoittaa myös, että jos tekstin tapahtuma on metaforinen, metaforat ovat minun käsissäni.

Yllä kuvaamani kaltainen työskentely muistuttaa enemmän suunnittelua kuin kirjoittamista. Sekä taiteilija että suunnitteleva muotoilija käyttävät hyväkseen kokemuksessa sisäistettyä tietoutta kulttuurisista muodoista, lajeista ja troopeista, olipa se tietoisien suunnitelmallista tai intuitiivista. Silti en rehellisesti sanoen usko, että taiteilija tai runoilija ajattelee teoksen vastaanottamista yhtä monivaiheisesti tai analyttisesti kuin se muotoilija, joka olen.<sup>8</sup> Minut taas on siihen koulutettu ja ehdollistettu. Vaikka en ole sitä näin itselleni aiemmin sanallistanut, *arvioin todennäköisyyksiä*. Tämä tulee esiin erityisesti näissä kokeellisen kirjoittamisen menetelmissä, jotka poikkeavat tavanomaisesta työskentelystäni tekstin muotoilijana. Etenkin silloin kun en nojata typografiin perinteisiin ja konventioihin, tiedostan eteneväni valinta kerrallaan punniten erilaisia vaihtoehtoja. Kun käytän kokeellisen kirjoittamisen keinoja, korostuu kokemus tekstistä tapahtumana. Käytössäni ei silloin ole itsestäänselviä tekstin muotoilun kehikoita ja konventioita. Panoroin tekstin mahdollisia tulkintoja yhtenä sen lukijana, ja nuo todennäköisyydet liittyvät yhtäältä konventioihin ja toisaalta esimerkiksi gestalt-periaatteisiin<sup>9</sup> (Drucker 2009a, 14). Tämä saa esiin sen, kuinka sisäistettyjä nuo konventiot tavanomaisessa työssäni ovat. Sisäistämisellä tarkoitan sitä, että typografiset ominaisuudet—kuten kirjaintyyppien valinnat tai asetteluun vaikuttavat rivivälit, välistykset tai lajityyppiset konventiot—vaikuttavat olevan valmiina olemassa olevia valintoja, jotka voin vain poimia käyttöön. Kun kääntelen tätä perusoletusta käymällä läpi epäkonventionaalisia prosesseja, joudun kyseenalaistamaan nämä sisäistetyt oletukset. Olen enemmän *tapahtumien* kuin valmiiden *entiteettien* äärellä (Drucker 2009a).

<sup>8</sup> Silja Rantanen (2014) hahmottaa nykytaidetta väitöskirjassaan kiinnostavasti *teosmuotoina* sekä kartoittaa tapoja, joilla taiteilijat käyttävät niitä työssään.

<sup>9</sup> Gestalt-periaatteet määrittävät, mitkä osat diagrammissa kuuluvat yhteen. Millä tavalla gestaltin teoreettinen, kognitiivinen perustelu sitten käsitetäänkään, Waller (1987, 23) huomauttaa että siinä missä taidekouluisissa gestalt-psykologian mukaisia oppeja opetetaan rutiininomaisesti, sen teoreettinen alkuperä on riisuttu ja muodostunut osaksi suunnittelijan taitamiseen liittyväksi tiedoksi, jopa säännöiksi. Gestalt-periaatteet on helppo osoittaa toimiviksi typografiaan sovellettuina. Ne koskevat kuitenkin kaksiulotteista graafista pintaa, joten niitä on huomattavasti monimutkaisempaa soveltaa kieleen ja viestintään. (Mt., 24n.)

Druckerin mukaan graafiset periaatteet eivät ole sääntöjä, joilla hallitaan mekaanista ja staattista säännönmukaisuutta ja järjestystä. Ne eivät ole ainoastaan ohjeita näyttöillepanoa varten. Ne ovat periaatteita, jotka luovat rakenteita mahdolliselle käytäytymiselle, ja toiminnallisia vihjeitä, joita käytetään todennäköisyyden käyrällä. ”Epäkonventionaalisuus” ei sekoita sivun kirjaimellista järjestystä, vaan sitä tapaa, jolla todennäköisyyden kentän graafinen järjestys tarjoaa tiettyjä lopputulemia joidenkin toisten sijaan. (Mt., 14.)

## ANAGRAMMIN

## KVANTTIKENTTÄ

*Epägenesistä* ohjaava periaatteeni ”ei yhtään omaa sanaa” (Aronpuro 2014, 89) on omiaan mallintamaan ajatusta kielestä ja kirjoituksesta yhteisenä varantona, värisevänä materiaalina, joka voi muotoutua millaisiksi konstellatioiksi tahansa itse osasten muuttumatta. *Epägenesiksen* eri sarjoissa olen tähän asti kirjoittanut löytämistäni teksteistä lainatuilla visuaalisilla konventioilla, kappaleilla, virkkeillä, välimerkeillä ja sanoilla, joita kaikkia olen tullut käsitelleeksi jo valmiiksi olemassa olevina entiteetteinä, joita vain käytän, uudelleenkirjoitan ja muotoilen.

Entä jos jatkan ajatusta tekstin tapahtumisesta aina kirjoituksen pienimpiin yksiköihin, kirjaimiin asti? Eikö olisi äärimmäinen esimerkki tekstiin puuttumisesta, jos välimerkkien ja tyhjien välien sijaan puutun itse merkkien jonoon, häiritseen niiden keskinäistä järjestystä? Kuka silloin kirjoittaa? Päätän tutkia vielä *anagrammin* mahdollisuutta.

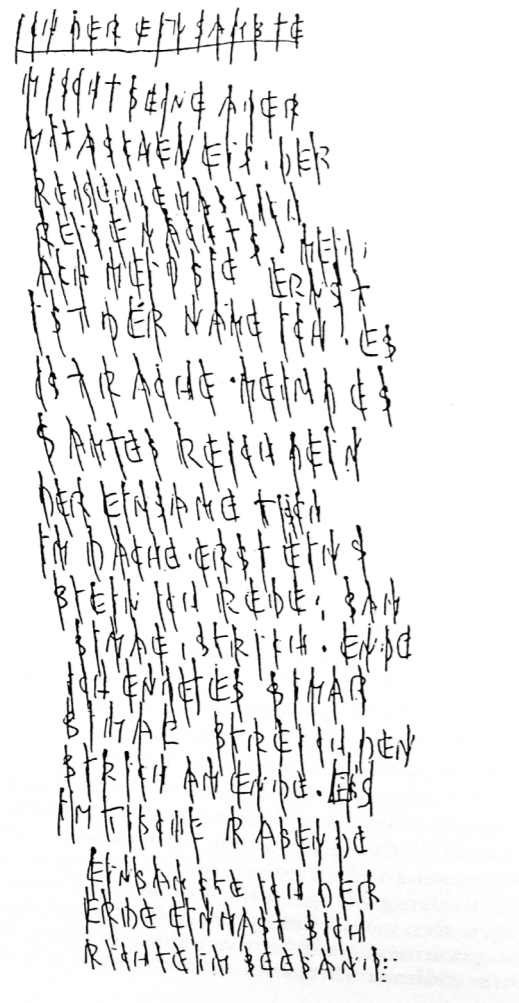
Anagrammi on useimmille tuttu ”kirjainleikki, jossa muodostetaan uusia sanoja asettamalla sanan kirjaimet uuteen järjestykseen” (Tieteen termipankki 23.11.2020:

Kirjallisuudentutkimus: anagrammi). Se saattaa hyvinkin olla lainaamistani kokeellisen kirjoittamisen menetelmistä vanhimpia: ainakin keskiaikaisten kirju-reiden töistä on löydetty tällaisia sanaleikkejä, lauseita, joiden tuli sisältää kaikki aakkosten kirjaimet. Näiden harjoitusten tarkkaa tarkoitusta ei tiedetä. Kenties ne olivat lämmittelyharjoituksia, ehkä taituruudenoitoksia, tai vain kaikkien kirjainmuotojen läpikäyntiä ennen varsinaisen kirjoittamisen aloittamista. (Drucker 1999, 103.)

Monet tietävät yhdistää anagrammin erityisesti Lucretiukseen, joka harjoitti tätä ”leikkiä” jo lähellä ajanlaskumme alkua. Lucretius ymmärsi sanat mutatoituvina, materiaalisina yhdisteinä, jotka koostuivat omista atomeistaan ja partikkeleistaan, kirjaimista (esim. Kilpiö 2017a; McCaffery 2001, 69):

Aakkoset paljon voi, eri järjestyksiin pannut,  
yhdistelmiä voi olioiden alkuset tehdä  
runsaammin, oliot erilaiset saa siten muodon  
(Lucretius 1965, I.827-829, viitattu Kilpiö 2017a)

Modernistisen aikakauden runoilijoista erityisesti Unica Zürn (1916–1970) on tunnettu anagrammeistaan. Zürn kirjoitti useita anagrammirunoja niin, että kaikki runon säkeet olivat anagrammeja sen ensimmäisestä, ylimmästä säkeestä. Zürnin käsinkirjoitetuilla anagrammeilla oli oma erityinen ilmiönsä, sillä hän työsti tekstiä viivaamalla yli jokaisen käyttämänsä kirjaimen.



Kuva 38. Unica Zürnin anagrammiruno

Seurailen oman anagrammitextini koostamisessa Zürnin antamaa mallia. Päätän etsiä *Epägenesistä* varten löytämistäni teksteistä yhden virkkeen, jota käyttää runon ensimmäisenä rivinä ja säkeenä. Etsiessäni päädyn jälleen kohdunkaulan syöpäseulonnan esitietolomakkeeni pariin, koska sen sukupuolittunut sanasto vetää minua puoleensa provokatiivisuudessaan. Valitsen lomakkeesta melko nopeasti kolmen sanan rivin:

viimeisimmät kuukautiset alkaneet

Se sisältää hyvän valikoiman yleisiä vokaaleja ja konsonantteja sekä vaikuttaa sopivan avoimelta anagrammirunon aloitukseksi, koska sen lauserakenne on vajaa ja se tarjoaa siksi enemmän mahdollisuuksia tekstin jatkolle. Tehtäväni on seuraavaksi kirjoittaa teksti käyttämällä täsmälleen samoja kirjaimia jokaisella seuraavalla rivillä.

Niin moneen peräkkäiseen ja rinnakkaiseen kielenliikkeeseen mieleni ei taivu, että saisin rakennettua anagrammeja ilman apuvälineitä. Käytän apunani verkosta löytyvää anagrammikonetta<sup>10</sup>, joka etsii anagrammeihin sanoja laajoista tietokannoista. Toisaalta käytän myös kynää, paperia ja saksia. Näiden kaikkien menetelmien yhdistelmä näyttää toimivan kaikkein parhaiten. Kirjain kirjaimelta kirjoittamisen prosessi vie mennessään, ja eteeni aukeaa hieman mystinenkin kieliavaruus. Oma anagrammitextini on tämän sivun kääntöpuolella, kuva 39.

<sup>10</sup> <https://www.arrak.fi/fi/ag>

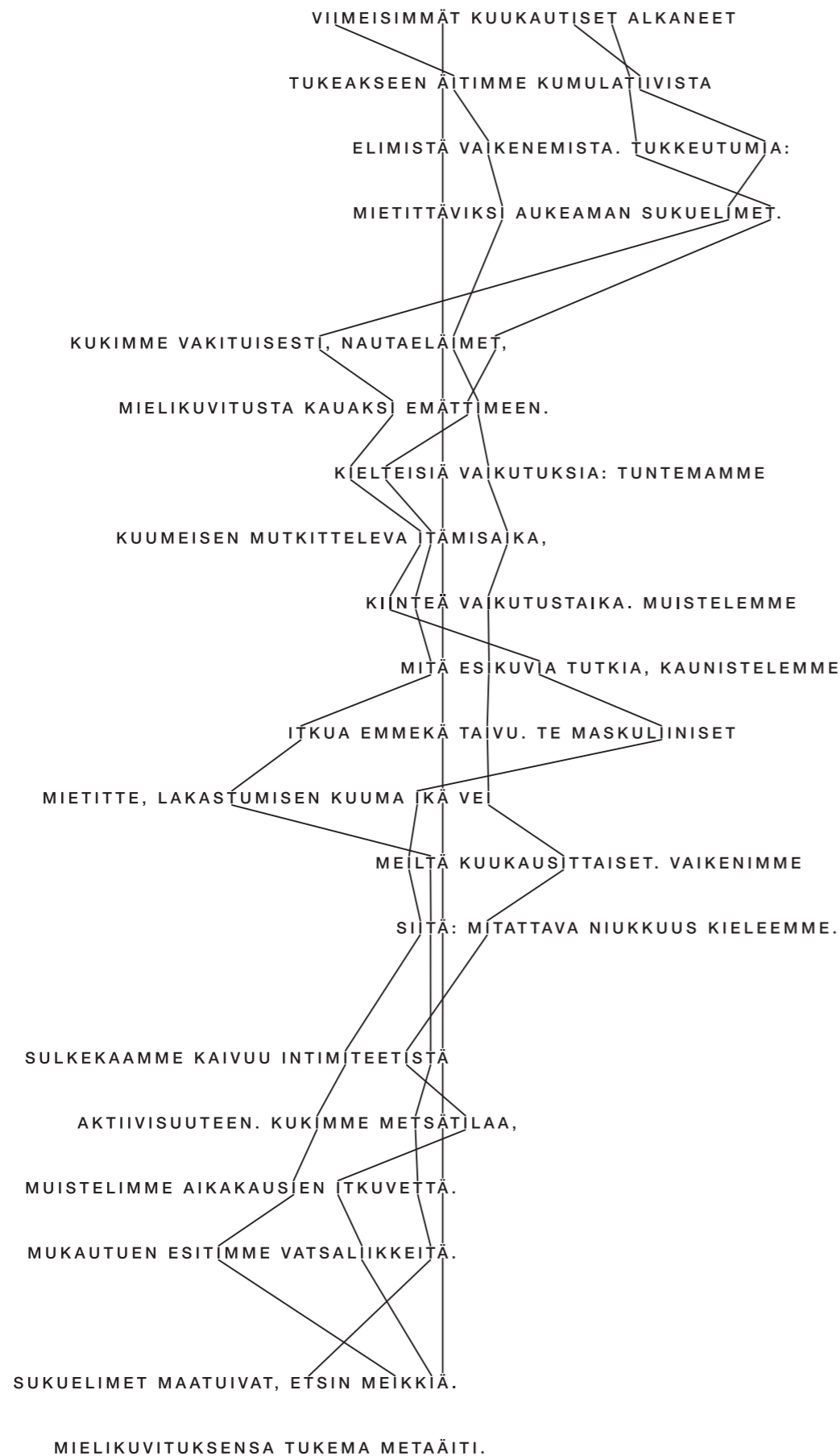
Hämmästyttävällä tavalla sanojen *viimeisimmät kuukautiset alkaneet* sisältämät kirjaimet alkavat kutsua keskuuteensa, tai kenties sylkeä keskuudestaan, yhä uusia kuukautisiin ja naiskehoon liittyviä sanoja ja ilmauksia. Vai onko niin, että yritän itsepin-taisesti lukea aikaansaamani anagrammit tuon tulokinnan mukaisesti? Tempaudun tekstin tapahtumaan ja jonkinlaiseen kielelliseen mittelöön, jossa oma osuuteni alkaa vaikuttaa kirjurin roolilta—en usko kirjoittavani, vaan runo kerta kaikkiaan kirjoittuu, kenties tavalla jossa kyse ei ole

...pelkästä sanaleikistä, jossa yksittäisen sanan kirjaimet järjestetään uudelleen niin, että syntyy jokin toinen sana, vaan olennaisesta periaatteesta, joka määrittää kaikkea aakkoskirjoitusta. Anagrammi olennoi hyvin perustavalla tavalla kirjoitusta aineena—kaikki merkitys perustuu tietyn materiaallisen varannon permutaatioihin. (Kilpiö 2017a.)

<sup>11</sup> En enää ihmettele, että kirjailija Riikka Pelo (2005) rinnastaa anagrammit surrealistien käyttämään automaattikirjoituksen tekniikkaan näin: ”Automaattikirjoituksen tavoin anagrammirunoudessa korostuu kirjoituksen ja kielen ensisijaisuus runoilijan ollessa ikään kuin passiivinen välittäjä, media, alitajunnan epä tiedolle. Surrealiteetti on läsnä, välittömänä kokemuksena nimenomaan kirjoituksessa. Kirjoitus on tila, jossa surrealistin kokemus tapahtuu. Anagrammirunouden kohdalla on kuitenkin kyse automatismista vain puolitain. Siinä yhdistyy myös pelinomaisuus tiukkoine sääntöineen ja runot ovat rajattuja muodoltaan. Anagrammirunot syntyvät ikään kuin ennalta ohjelmoidusta tiedoista eräänlaisena tekstuaalisena koneena. Voidaan ajatella, kuten surrealistit tahtoivat ajatella, että siten ne estävät myös subjektiivisen mielen ja merkityksen väliintulon.”

Omaksi rooliksi jää taas *puuttua* tähän kirjoittu-neeseen tekstiin (katso luku 3), muotoilla sitä järjes-tykseen välimerkein, tökkiä todennäköisyyksiä niin, että ne suostuttelisivat lukijaansa samaan suuntaan, jota teksti minulle tarjoaa. Mitä enemmän puutun, sitä vähemmän kuitenkaan enää tiedän, kuka tekstiä kirjoittaa, kuka siinä kirjoittaa, mitä siinä kirjoittuu, kuka puhuu. Tunnen joutuneeni jonkinlaisen teks-tuaalisen koneen ja kierteisen kieleenjuolahtelun uu-meniin.<sup>11</sup>

Runoilija Steve McCaffery (2001, 196) kytkee ana-grammin tiukasti omaan *protosemantiikan* käsittee-seensä. Tekstin protosemantiikka saastuttaa käsityk-sen ihanteellisesta, yhtenäisestä merkityksestä, ja siksi se ei salli olettaa, että sanat olisivat millään ta-valla suljettuja tai vakaita. Kokemukseni anagrammi-



Kuva 39. Delta-sarjan koe: anagrammiruno seulontalomakkeen sanoista "viimeisimmät kuukautiset alkaneet"

runon kirjoittamisesta purkaa hyvin konkreettiselta tuntuvalta tavalla kirjoituksen, muotoilun ja kielen vakautta sekä omien halujeni osuutta niihin. Anagrammikone eksyttää minut kirjoittajuuteni tai muotoilijuuteni totunnaisista rajoista, ja hetken kieli säkenöi pelkkinä potentiaaleina, jotka ainoastaan käväisevät tietyissä kimpussa ja sommitelmissa hajotakseen sitten uudelleen.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Protosemantiikka on "se näkymätön kirjoituksessa, joka katsoo meitä tulematta itse esiin" (McCaffery 2001, xv).

Kun anagrammirunoni on mielestäni valmis, katalogia varten mietin vielä tapoja tehdä tekstin anagrammisuutta näkyväksi tekstin muotoilussa. Nähdäkseni tälle ei ole sovittuja konventioita. Haluan jatkaa Unica Zürnin kirjoitustapaa, jossa tekstien uudelleen käyttäminen tai toistuminen asettuu erityisesti tarjolle.

Asettelen anagrammirunon avautumaan katalogissa korostetun ajallisesti aukeama aukeamalta: teksti etenee kaksi riviä kerrallaan ja vie katalogista yhteensä 11 aukeamaa (katalogin sivut 87 X–107 X). Tämän tarkoituksena on hidastaa lukemistapahtumaa ja avata kirjainten uudelleenjärjestymisen logiikkaa rivi riviltä—eräänlainen protosemantiikan menetelmä siis. Lisäksi korostan anagrammisuutta myös valitsemalla tietyt kirjaimet, jotka yhdistän pystysuorin viivoin toisiinsa koko runon läpi niin, että niiden toistuminen rivi kerrallaan tulee seuratuksi alusta loppuun. Nämä kirjaimet ovat ä, i ja t. Ne muodostavat kuukautisiin ja runoon elementtisesti kiinnittyvän sanan *äiti*. Tuo sana on koko runon päätepiste, ja näiden "seurantalinjojen" päätepiste niin ikään (kuva 39).

Huomaan, että impulssissani lisätä nämä yhdyslinjat on kyseessä jälleen eräänlainen nyökkäys kohti notaatiota, pyrkimys puuttua ja leikata, ehdottaa järjestystä väri-sevänä kieppuvaan todennäköisyyksien moninaisuuteen.

Ajatteltuani anagrammin kanssa tunnen nyt saapuneeni jonkinlaiselle kynnykselle, lähelle sellaista tietämisen rajaa, jota tässä tutkielmassa lähdin koettelemaan. Taitamisesta käsin tutkiminen tekee mahdolliseksi ajatuksen siitä, että näkisin tutkimukseni kohteen kokonaisuudessaan, etäältä ja ulkopuolelta. Siitä huolimatta "vaikka ei olisikaan ulkopuolta, jonka voisimme tietää,

on  
silti  
raja"  
(Barad 2007, 42).

<sup>13</sup> Jo 1900-luvun alun futuristit sekä Bauhausin perustajat saivat tekstin muotoilua koskeviin periaatteisiinsa innoitusta niinkin kaukaa kuin Einsteinin suhteellisuusteoriasta sekä Freudin teorioista. Inhimillisen tiedon rikkaus on siinä, että ihminen voi etsiä mitattavaa tietoa fyysikaalisista olosuhteistaan tällä planeetalla, mutta toisaalta hän voi toisaalla tulkita tuota tietoa luovin ja taiteellisin keinoin. (Byrne ja Witte 1994, 116.) Vain muutamia esimerkkejä mainitakseni, runoilijat Steve McCaffery (2001), Stephanie Strickland (2007) ja Lauri Hei (2020) ovat liikkuneet kvanttimetateorissa. Myös kirjailija Steve Tomasula (2012) kirjoittaa kvanttimetateoria käyttäen tekstin kehkeytymisestä—tavoista, joilla monet yksittäiset kanssakäymiset lomittuvat kuvioiksi (mt., 436).

Tunnen jonkinlaisen rajan läsnäolon, kun *Epägenesiksen* eri sarjoissa olen laittanut tekstin muotoilun ja sitä koskevat oletukset liikkeeseen tavoilla, jotka tuntuvat lomittuvat toisiinsa yhä tiheämmin. Aikoinaan Lucretius yhdisti aakkoston maailmankaikkeuden esialkusiin oman aikakautensa tiedon ja ymmärryksen mukaan. Tänäpä samansukuinen, radikaalisti tiedonaloja halkova vertaus on mahdollista tehdä kvanttifysiikasta siirrettyjen metaforien avulla. Mitä tarkoittaisi muuntaa typografisten muotojen kenttä todennäköisyyksien ja risteävien voimien kentäksi?

Niin muotoilun kuin kirjoituksenkaan kytkeminen, fysiikan teorioihin ei ole uutta, olipa se tehty enemmän tai vähemmän leikkisästi.<sup>13</sup> Johanna Drucker teki jo vuonna 2006 radikaalin ehdotuksen, jossa hän rinnasti typografian kvanttimekaniikkaan: jospa tekstin tulkinnat ovatkin tapahtumia niiden kaikkien aiheuttamassa kvanttikentässä, joka ei ole ennalta olemassa oleva fyysinen "kenttä" kuten (tekstin sivu tai kuvaruutu) vaan ennemminkin dynaaminen mahdollisuuksien tila, jossa teksti tapahtuu. (Drucker 2006, 29.)

Tällainen teoria aiheuttaa muutoksia myös ihmissubjektien asemaan kirjoittajina, muotoilijoina ja lukijoina. Erityisesti Karen Barad (2007) on ehdottanut modernistisen, objektiivisen tietokäsityksen korvaamista kvanttifysiikkaan perustuvalla tietoteorialla. Silloin tietäjän ja tiedon kohteen välinen raja hämärtyy, sillä ne molemmat osallistuvat tiedon tuotantoon samoin kuin mitkä tahansa laitteistot, joilla tiedon kohteita tutkitaan.

Johanna Druckerin (2006) ehdottama, kvanttimetaphoran mahdollistama käsitteellinen harppaus kirjaimellisen ja mekaanisen tekstikäsityksen tuolle puolen tulisi nykytiedon perusteella olla periaatteessa vaivaton tehdä. Fysiikassa modulaarinen käsitys atomeista alkaa olla jäänyt taakse siinä missä käsitys maapallosta aurinkokunnan keskipisteenä. Newtonilaisen fysiikan on korvannut kvanttifysiikan malli, jossa maailmankaikkeudessa valmiina odottavat kappaleet on korvattu voimilla ja epävarmuustekijöillä. Kvanttifysiikka mahdollistaa käsityksen, jonka mukaan ilmiöt tapahtuvat tarjolla olevien mahdollisuuksien ja havaintotapahtuman *leikkauskohdissa*.

Kvanttifysiikan ratkaisemattomiin kysymyksiin kuuluu edelleen se, että vaikka alkeishiukkasten ominaisuudet ja sijainnit vaikuttavat olevan hyvin epävarmoja, jokapäiväisessä kokemuksessamme arkitodellisuus vaikuttaa toimivan ennustettavilla tavoilla—kuin aina ennenkin. Silti hiukkastasolla tapahtumat hajoavat todennäköisyyksiksi ja epäyhtenäisiksi muodostelmiksi. Mitä seuraisi siitä, jos ajattelisimme kirjaintyyppejä, sanoja ja tekstin asetteluja samalla tavoin, ja luetavaa pintaa mahdollisuuksien voimakenttänä?

Johanna Drucker (2006, 31) asettaa tämän kysymyksen tarjolle siirtääkseen huomion tekstin kirjoittamisesta ja tuotannosta sen generatiiviseen luonteeseen: tekstin tuottumiseen, sen *kirjoittumiseen*.

Druckerin ja Baradin hahmotelmat samentavat nyt niitä kuvioita, joita typografiaan liitetyt oletukset ovat piirtäneet mieleeni .

Uusista kuvioista taas voi huomata, kuinka kokemus kirjoittamisesta voi koskea sekä merkkijonon järjestystä (( kuten anagrammia tehdessäni )) että tekstin muotoja — sitä mitä koen katseen alla tapahtuvan .

Drucker (2006) purkaa jopa ajatuksen siitä, että tekstissä olisi kysymys mustasta tekstistä valkoisella taustalla.

Hän tahtoo hetkeksi h a j o t t a a ja valkoisen tilan käsitteitä ylipäänsä .

Arkikokemuksemme tekstistä on tuttuja mustia kirjainmuotoja valkoisella sivulla tai ruudulla, mutta kirjoituksen kvanttikentässä sekä muotoilu että siihen lomittuva lukeminen on mahdollista purkaa

etualan,

taustan,

aineen

sekä

aistihavainnon

häilyväksi

leikiksi.

Sen sijaan että ajatus tekstin *tapahtumasta* tulisi tällaiseen liikkeeseen laitettuna yksinkertaisemmaksi tai ymmärrettävämmäksi, se alkaa vaikuttaa yhä sotkuisemmalta sarjalta toimijoiden ja tiedon yhteismuotoutumia. Tämä on se *raja*, jota edellisellä aukeamalla Baradia seuraten hahmottelin: hajottamalla kaikki oletukseni hiukkastasolle minun on mahdollista alkaa muodostaa uusia metaforia, kuvioita ja oletuksia. On entistä selvempää, että tällä kentällä kirjoittaminen, muotoileminen ja lukeminen ovat samaa tapahtumaa. Se tekee minulle näkyväksi, kuinka ei olekaan enää kysymys valinnoista olemassa olevien varianttien välillä vaan dynaamisella kentällä tapahtuvista kuvioista ja *ilmiöistä* (Barad 2007).

Kentän ja kuvioivan järjestelmän analogia purkaa myös eroa muotoilijan ja muotoiltavan välillä ja avartaa ajatusta siitä, mitä olen aiemmissa luvuissa kutsunut *tekstiin puuttumiseksi*. Tekstiin puuttuminen rinnastuu nyt siihen, mitä Barad (2007) kutsuu *leikkaukseksi*. Jos kvanttifysiikassa tiedostetaan, että tutkija ja hänen laitteistonsa ovat osa tutkittavaa ilmiötä, Barad käyttää tästä tutkittavan ”objektin” esiintulemisesta tai rakentumisesta *leikkauksen* (viilto, siivu, katko, pala) analogiaa. Puuttumalla tekstiin se muotoilija, joka olen, aiheuttaa tekstin tulkintaan vaikuttavan leikkauksen—joko konventionaalisen ja tunnistettavan tai yksittäisen ja ennalta-arvaamattoman.

# DELTA-SARJAN

## KERÄÄNTYMÄT

Tämä *Epägenesiksen* Delta-sarjaa läpi lukeva luku on tehty teleskooppisesta kulumasta. Siinä tarkastelin typografisen tekstin irtautumista lineaarisesta pedistään ja asettumista tilaan. Halusin tarkkailla tekstejä konstellaatioina, joissa tulee esiin erityisesti tekstin osien *diagrammaattiset* suhteet sekä niiden keskinäisten suhteiden generatiivinen, tietoa tuottava luonne.

En ole löytänyt tutkimuskirjallisuudesta sellaista puhetapaa, joka kuvaisi omaa kokemustani siitä, kuinka teksti hakeutuu tilaansa. Yhdessä tekstissä piilee lukemattomia portteja potentiaaliin merkityksiin, ovia joiden avaimet ovat tekstin tilallisessa järjestelyssä. Delta-sarjan teksteissä puutuin tekstiin juuri rikkomalla niiden lineaarisuuden. Aiempien Alfa- ja Beeta-sarjojen kokemuksista olen jo oppinut, ettei sanoja, virkkeitä ja kappaleita ole olemassa puhtaina abstraktioina. Sen sijaan muotoillessani punnitsen erilaisia todennäköisyyksiä tekstin materiaalisille tapahtumille, sen erilaisille tulkinnoille. Tässä sekä käsitteellisillä että multimodaalisilla *metaforilla* on tärkeä rooli: erot kuten diagrammit, metaforatkin ovat generatiivisia, koska ne osoittavat ilmiöiden välisiin suhteisiin.

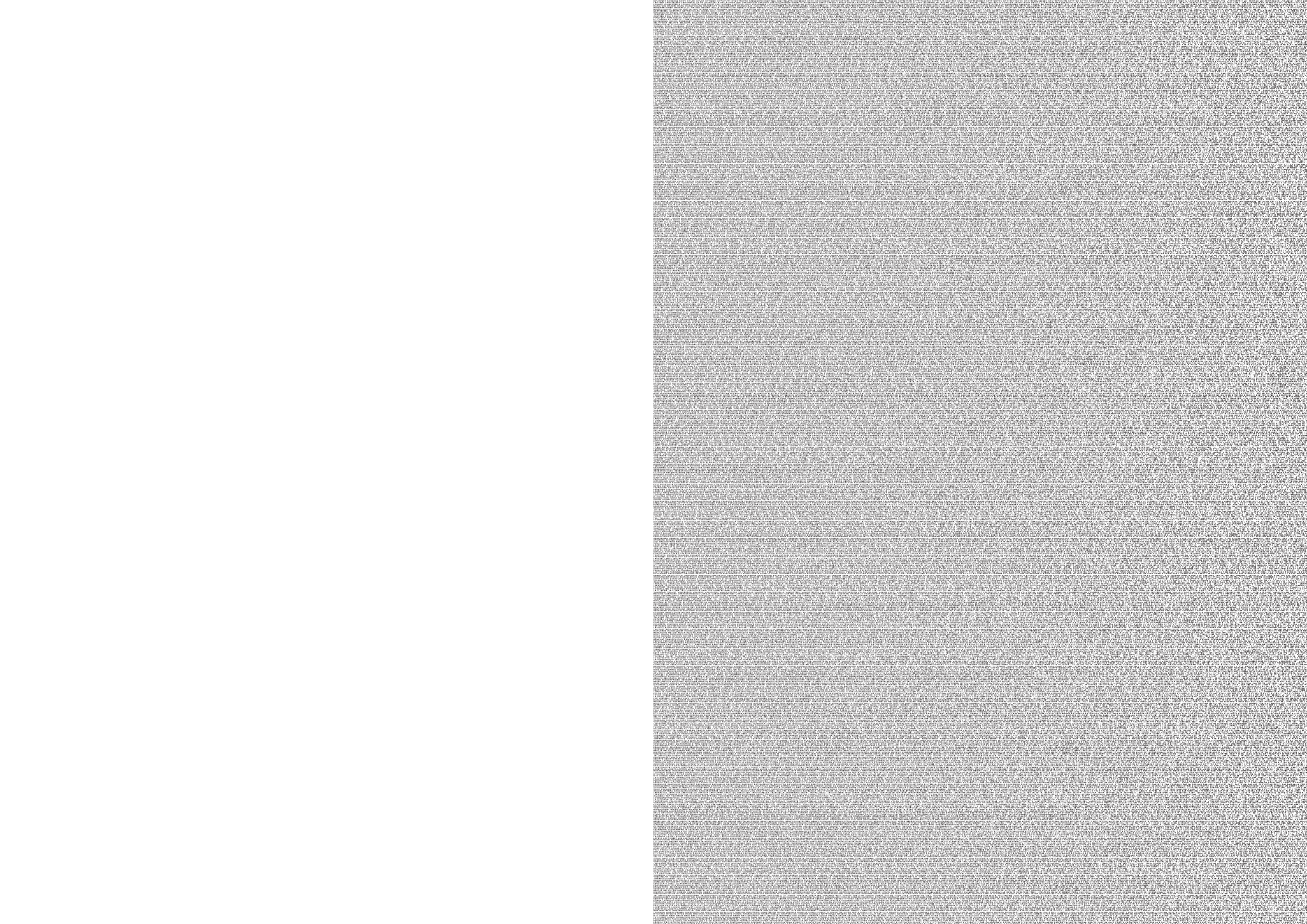
Delta-sarjassa tein useita kokeita, joissa tein tekstin diagrammaattisuutta näkyväksi. Erilaisilla menetelmillä koostamani tilalliset tekstit alkoivat muistuttaa ulkonäöltään enemmän kuvia kuin konventionaalisia tekstejä, joten oli myös pohdittava, mitä nämä tekstien ”kuvat” silloin *esittävät*—onko tekstin ylipäänsä mahdollista esittää kohdettaan. Tekstin visuaaliset järjestykset on mahdollista hahmottaa esimerkiksi *konventionaalisina* (lajityyppisinä), *figuraatiivisina* (esittävän kuvan kaltaisina) tai *notationaalisina* (geometrisinä), mutta uusmaterialistisen ajattelun avulla on mahdollisuus hylätä teoriat siitä, että tekstin on mahdollista esittää sisältöään. Purkautuu siis käsitys siitä, että yhden olion on mahdollista esittää toista. Sen sijaan

”pikemminkin  
luodaan  
ymmärrys,  
että  
oliot  
tavoitetaan  
aina  
vain  
erilaisten  
suhteiden  
myötä  
muotoutuvina”  
(Lummaa ja Rojola 2014b, 23).

Jo Beeta-sarjassa (luku 3) hahmoteltu *performatiivinen materiaalisuus* merkitsee ymmärrystä siitä, että typografian materiaaliset ominaisuudet eivät ole ainoastaan ylijäämää, vaan osa tekstin tapahtumia, olivatpa ne kirjoittamisen, lukemisen tai muotoilun tapahtumia. Performatiivinen käsitys materiaalisuudesta tarkoittaa, ettemme kysy mikä esine on, vaan mitä se tekee. Jos pidämme kiinni kirjaimellisesta materiaalisuuskäsityksestä, teksti on valmis esine, johon on kirjattu ohjeet sen katsomista, lukemista ja kokemista varten. Sen sijaan kvanttmetaforia seuraten teksti tulee luoduksi vasta kun lukija kohtaa sen kognitiivisilla kyvyillään. (Drucker 2020a, 51.)

Koska tekstien diagrammaattisuus mahdollistaa argumentin luomisen, se mahdollistaa myös suostuttelun. Tekstien muotoilu suostuttelee lukijaansa suhteessa siihen jaettuun konventionaaliseen tilaan, jonka jaamme muiden kanssa, käyttäen *metaforia*, jotka ovat kirjoittuneet kehoihimme ja mieliimme. Jos päästän irti itse-pintaisesta tarpeesta ajatella ”muotoa” ja ”sisältöä”, on vaivattomampaa nähdä, etteivät nämä ilmiöt ole toisistaan erillisiä ja selvärajaisia, vaan sisäkkäisiä ja toisiinsa lomittuvia. Myös niiden tarinat ovat läsnä yhtä lailla kuin nykyhetki. Delta-sarjassa koulun itseäni ajattelemaan, että kenties teorian vuoksi ne voidaan irrottaa toisistaan, mutta itse asiassa ne ovat koko ajan tulossa, yhtä aikaa, väri-sevinä yhteismuotoutumina.







# 5 GEM- SARJA

Tämä luku on taitettu yksipalstaiseksi symmetrisille aukeamille avarilla sivu- ja alamarginaaleilla. Kirjaintyyppi on GT Alpina: otsikoissa Alpina Regular Italic ja leipäteksti Alpina Regular 9,5/14 pt. Kirjaintyyppin on suunnitellut Reto Moser ja sen ensimmäinen versio julkaistiin alunperin 2011. Nykyinen versio sisältää paljon erikoismerkkejä ja ornamenteja tai kuvakkeita, joita on käytetty koristamaan tämän luvun otsikoita.

Alaviitteet juoksevat sivumarginaaleissa. Niiden kirjaintyyppi on Franklin Gothic URW Condensed Book( 7/10 pt).

(STETO-  
SKOOPIN  
LÄPI)

Teksti(i)n puuttuminen



Gem-sarja on vallannut *Epägenesis: Katalogi X* -niteessä koko keskiaukeamaa seuraavan tilan. Se täyttää siis puolet katalogista. Keski-aukeama (kuva 40) on omistettu sanaluettelolle, joka sisältää kaikkien *Epägenesis*-projektissa käytettyjen seitsemäntoista löydetyn tekstidokumentin sanat (poistamiani lyhenteitä, erisnimiä ja numeroita lukuun ottamatta).

Tuosta aukeamasta eteenpäin katalogi on edelleen täynnä tekstejä mutta vailla yhtään sanaa—on kuin jäljellä olisi vain tyhjat kuoret. Mutta kuinka tyhjiä nämä kuoret ovat? Mitä teksteihin jää, kun kirjaimet poistetaan? Onko teksti tekstiä lainkaan, kun kirjaimia tai muitakaan merkkejä ei ole näkyvissä? Mitä tekstin peittämisen eleellä voi saada näkyviin? Näitä kysymyksiä pääsen ajattelemaan tarkemmin Gem-sarjan kanssa.

Gem-sarjan nimi poikkeaa tähänastisesta kreikkalaisesta aakkostuksesta Alfa—Beta—Delta. Loogisesti niitä seuraisi Gamma, mutta tämä muuntuukin otsikoksi Gem. Nimi viittaa näet siihen multimodaaliseen analyysimalliin, joka toimii tässä sarjassa käyttämäni ”kirjoitusmenetelmän” moottorina: *GeM, Genre in Multimodality* (Bateman 2008). Tätä mallia sivusin jo Alfa-sarjaa koskevassa luvussa 2. Toisaalta *gem* viittaa väistämättä myös englanninkieliseen merkitykseensä, jalokiveen. Englanniksi sana viittaa kuvaannollisesti myös mihin tahansa itsensä takia arvokkaana ja kauniina pidettyyn, pieneen ja vaalittavaan asiaan: sellainen voi olla säihkyvä mineraalinkappale, mutta myös esimerkiksi pieni kuva tai runo.

Gem-sarjassa asetankin erityisesti tarjolle asioita, joita ehdotan arvokkaiksi itsesään: tekstien moninaiset muodot; tekstin muotoilijan taitamisen; tekstin tuntuman tai kenties ”tuntumielen”<sup>1</sup> [sens] (Guattari 2010). Tässä sarjassa diffraktiiviset, toisilta tiedonaloilta menetelmiä ja käsitteitä uusiin kuvioihin taivuttelevat luentani lomituvat edelleen. Annan omalle tekstin tuntumalleni ja omalle kokemukselleni erityisen paljon tilaa. Sen vuoksi—aiemmissa sarjoissa aloittamaani laitteistometaforaan jatkaen—Gem-sarja onkin stetoskooppinen. Siinä pysähdyn kuuntelemaan kehoni eleitä ja sen sisäistä puhetta. Myös sarjan tekstit kääntyvät sisäänpäin. Niissä kirjaimet katoavat, mutta jäljelle jäävät taajuudet, rytmit ja kuviot.

Aiempien *Epägenesis*-sarjojen tavoin myös Gem-sarja rakentuu seitsemäntoista löytämäni tekstidokumentin varaan. Tässä sarjassa nämä dokumentit ovat kaikkein selvimmin läsnä, koska niistä jokaisen alkuperäiset asetelut tulevat esiin tarkalleen. Ensimmäisessä Alfa-sarjassa vaihdoin tekstit ja niiden muotoilun keskenään, joten niissä alkuperäisten tekstidokumenttien olemus on mahdollista jäljittää vertaamalla vaihdettuja tekstejä keskenään. Gem-sarjan tekemisessä on kuitenkin käytetty löytämiäni tekstidokumentteja sellaisenaan, mutta niiden sanat on peitetty. Alkuperäisten dokumenttien tekstimäärät ja tarkat asetelut ovat siis Gem-sarjan teksteissä nähtävissä. Kuten Alfa-sarjan vaatimassa prosessissa, tämäkin vaatii eräänlaista kopiointia: olen täysin uskollinen alkuperäiselle tekstille. Siinä mielessä työni viittaa sellaisiin historiallisiksi miellettyihin käytäntöihin, joissa tekstit kopioitiin käsin kirjoittamalla, yksi kirjain, sana, virke ja kappale kerrallaan.

Jokaisesta seitsemästätoista alkutekstistä on tehty kolme eri versiota, joten Gem-sarjan tekstejä on yhteensä 51. Kuvaan niitä tässä luvussa tarkemmin. Yhdessä ne vievät katalogin tilasta puolet ja muodostavat sen loppuosan pitkän, mykän, toisteisen, kenties puuduttavankin kavalkadin.



## *GeM-malli kokeellisen kirjoittamisen menetelmänä*



Gem-sarja jatkaa hieman jo Alfa-sarjassa (luku 2) tekemiäni havaintoja tekstien tunnistamisesta lajeittain. Esitin, että tekstilajien katsominen, lukeminen ja muotoileminen perustuvat paitsi kielen, myös tekstin kuvaan liitettyjen ominaisuuksien varaan: tekstit ovat aina assosiaatiivisia ja konventionaalisia. Lajien kuvallisuuteen liittyy myös sellainen kuvalle ominainen häilyvyys, joka tekee lajien välisistä rajoista huokoisia. Vaikuttaa olevan mahdotonta tyhjentävästi selvittää, miten ja millä ehdoilla laji tekstiin kirjoittuu, tai missä laji alkaa, päättyy tai vaihtuu toiseksi lajiksi.

Multimodaalisessa tutkimuksessa on kuitenkin tehty työtä sen saavuttamiseksi, että lajeista olisi mahdollista keskustella tarkasti ja analyttisesti. Gem-sarjassa palaan *Genre in Multimodality (GeM)* -analyysimalliin (Bateman 2008), jonka tavoite on vahvistaa ”empiiristä ymmärrystä” siitä, minkälaisia käytäntöjä on multimodaalisten ja erityisesti lajityyppisten dokumenttien takana. Yksi mallin tehtävistä on kartoittaa tekstilajeissa ajan myötä tapahtuvia muutoksia, joten on tavallista käyttää laajoja tekstikorpuksia, joiden hallinta vaatii tarkasti koodattuja ja koneistettuja menetelmiä.

Gem-sarjassa se muotoilija, joka olen, ei kuitenkaan käytä GeM-mallia lainkaan sellaiseen analyysiin, johon se on tarkoitettu. Se ei olisi mielekästä, sillä teen tutkimusta tekemisen sisältä käsin—muotoilijana olen osa tekstien tuotannon koneistoja, joita mallilla analysoidaan. Tutkin tätä asemaani käyttämällä analyysiin tarkoitettua mallia ”väärin”, ikään kuin vastakkaiseen suuntaan, tekstien valmistamiseen ja sen vaikutuksiin. Aion siis ajatella GeM-mallin kanssa soveltamalla sitä kokeellisen kirjoittamisen ja muotoilun menetelmänä. Palaan siis jäljempänä vielä siihen, miksi tällaista työtä voisi kutsua kirjoittamiseksi.

GeM-analyysimallin tehtävä on kartoittaa tarkasti kaikki dokumentin sivupinnalla olevat elementit sekä niiden suhteet toisiinsa. Tämä tehdään järjestelmällisesti ja keroksittain eri tasoissa. GeM-mallissa ”sisällön” ja ”muodon” kahtiajakoa lähestytään niin, että multimodaalisen (sivu)pinnan ajatellaan koostuvan eräänlaisista ryppäistä [cluster]: sekä visuaalisista ryppäistä (”muoto”) että retorisisista ryppäistä (”sisältö”), joiden tarkoitukset eivät aina osu kohdakkain (Bateman 2008, 115). Niiden kohtaaminen epäonnistuu esimerkiksi silloin, jos toisiinsa semanttisesti liittyvät sanat ovatkin sivupinnalla kaukana toisistaan. Noiden retoristen suhteiden mallintamiseen GeM-analyysissä sovelletaan kielitieteen koodausmenetelmiä. Niitä vastaavien ”visuaalisten ryppäiden” kartoittamisessa taas käytetään hyödyksi erityisesti informaatiomuotoilija Rob Wallerin (1987) varhaista väitöskirjaa. Wallerin laatiman perustan avulla kunkin yksittäisen dokumentin voidaan käsittää jakautuneen kolmeen perusosioon (vrt. s. 106):

<sup>1</sup> Mariaana Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin oivallinen suomennos.

((1)) Perustaso [Base Layer]

Tässä kartoitetaan ja luetteloidaan jokainen sivulla oleva jälki: kuvat, tekstit, graafiset elementit.

((2)) Taiton taso [Layout Layer]

Tässä kartoitetaan taitossa tehdyt valinnat kolmessa eri vaiheessa.

- Kartoitetaan taiton visuaaliset ryppäät [layout segmentation]
- Kartoitetaan alueet, joihin pinta on jaettu (gridi) [area model]
- Kartoitetaan toteutuksen valinnat [realisation] (esim. kirjaintyyppit, pistekoot, värit yms.)

((3)) Retorinen taso [Rhetorical Layer]

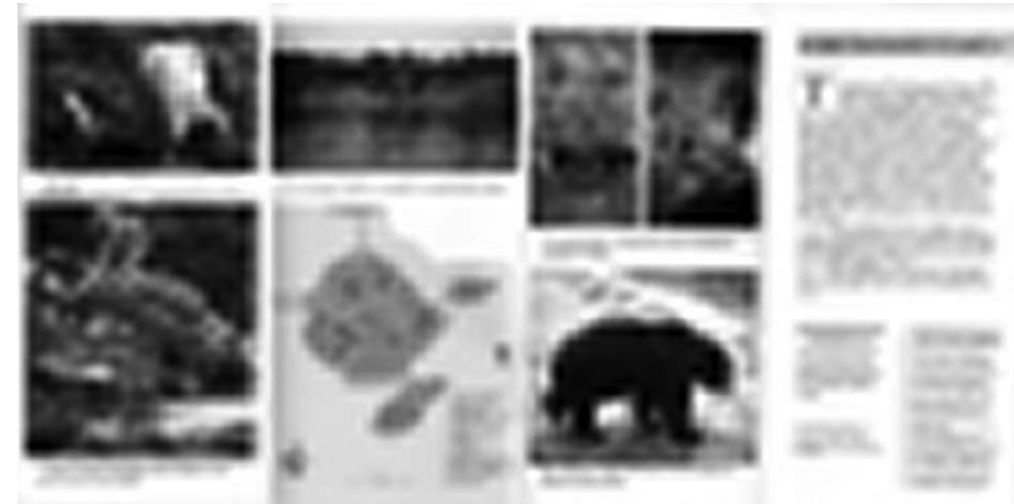
Tässä kartoitetaan elementtien retoriset suhteet toisiinsa.

GeM-mallissa analyysi aloitetaan kartoittamalla tarkasti jokainen sivun perustasolla oleva yksittäinen elementti ((1)). Taiton tason ((2)) tarkoitus taas on identifoida, kuinka nämä elementit kerääntyvät visuaaliksi ryppäiksi—esimerkiksi sanat virkkeiksi, virkkeet kappaleiksi ja niin edelleen monimutkaisempiinkin yhdistelmiin, etenkin jos dokumenteissa on kuvia. Batemanin (2008, 122) ja Hiippalan (2013, 56) mukaan tarkoitus on saada esiin juuri yksittäisten elementtien muodostamat ryppäät, niiden ”visuaalinen koherenssi”, eräänlaiset kuviot, josta taiton rakenne muodostuu. Analyttisessä tutkimuksessa näiden kuvioita on vaikea eritellä digitaalisin keinoin, sillä kone ei havaitse visuaalisia ryppäitä kuten ihmiskeho.<sup>2</sup> Eräs tekninen ratkaisu on vähentää kuvatiedoston resoluutiota niin paljon, että tekstit sekoittuvat toisiinsa ja taiton visuaalinen rakenne saadaan näin erityisesti esiin (kuva 41). Tämä on kuitenkin työlästä ja aikaavievää. (Hiippala 2013, 218; 2016, 12.)

Multimodaaliseen malliin sisältyy siis havainto, että taiton rakenne, elementit ja niiden väliset suhteet saadaan analyysissa parhaiten esiin, kun itse tekstit eivät näy. Tässä analyysin vaiheessa tekstin ”sisältö” ei siis ole tärkeä, vaan tavoite on saada esiin ryppäiksi tulkittavat tekstielementit.

Taittorakenteen määrittely on vain yksi multimodaalisen tutkimuksen välivaihe, jolla aineistoa päästään merkitsemään varsinaista analyysia varten. Minä päätän päinvastoin tarkoituksellisesti pysähtyä siihen—tehdä tätä aikaavievää ”käsityötä” merkitäkseni tekstin taiton tason. Siksi sovellan yllä kuvaamaani *pikselöinnin* ajatusta työskentelyyni: päätän yksinkertaisesti peittää sanat, virkkeet ja kappaleet mustilla, palkkimaisilla nelikulmioilla. Teen sen, mitä analysoija ei halua tehdä, ja mitä kone ei osaa tehdä. Toisaalta vain toistan sen, mikä on jo kerran tehty, jäljitän tekstin muodot ja muotoilun.

Gem-sarjan teksteissä käytän siis ”kirjoittamisen” rajoitteena GeM-mallin systemaattisuutta. Gem-sarjan kokeissa pyrin viipyilemään siinä kehässä tai edestakaisessa liikkeessä, joka tekstin tekemisen (kirjoittamisen, muotoilemisen ja muun elehtimisen) ja analysoinnin välillä tapahtuu. Edellisissä luvuissa olen eri tavoilla kuvaillut sitä, millä tavalla tekstin muotoilijana olen lomittunut tekstien tuotannon koneistoihin. Jos GeM-mallin tehtävä on eritellä mahdollisimman tarkasti noiden koneistojen tuottamia



Kuva 41. Multimodaalisen tutkimuksen GeM-analyysia varten pikselöity teksti Hiippalan väitöskirjasta (2013, 57)

valmiita tekstiesineitä, mitä tapahtuu, jos käännän mallin takaisin tekstin koneistoon? Tämä on ensi sijassa luonteeltaan konseptuaalinen ele, ja tässä luvussa seuraan sen mukanaan tuomia vaikutuksia ja viipyilen niissä.

Olen kiinnostunut viipylystä, ajasta. Se muotoilija, joka olen, käyttää työssän paljon aikaa asetellen tekstiä tilaan. Minua kiinnostaa se, että tekstin analyysissä puolestaan näiden asettelujen kartoittaminen on nopea ja välttämätön vaihe, joka pyritään mahdollisimman tehokkaasti koneellistamaan. Olen kiinnostunut analysoijan ajasta sekä tekijän ajasta, hitaana pidetyn ”käsityön” ja tehokkaana pidetyn automaation luonteesta ja eroista. Taitamiseen perustuvaan tekemiseen kuuluvat valinnat on tehty ajassa, toinen toisensa jälkeen, seuraava edelliseen vaikuttaen ja toisinpäin. Tätä siirtojen avautumista ajassa on lähes mahdotonta jäljittää täysin, ja siksi tekijän näkökulma teokseen on aina valmiiksi erilainen kuin taitamisen tuloksia katsovan analysoijan. Jälkeenpäin valmiista lopputuloksesta tehtävä analyysi jäädyttää aina ajan paikoilleen, samoin kuin lopputulokseen johtavat pohdinnat ja valinnat. (Bourdieu 1977, 9.)

Esineiden tutkijoille, olipa kyse taidehistorioitsijasta, kirjallisuudentutkijasta tai multimodaalisesta näkökulmasta, on tavallista katsoa tutkimuksen kohdetta ”kehotto-masta” positioista. Esimerkiksi multimodaalisessa tutkimuksessa muotoilijan kehon vaikutukset eivät ole läsnä, vaan tekstien saatetaan nähdä järjestävän itse itsensä<sup>3</sup>. Kun tutkijana on tekijä itse, kehoon lomittunut taitaminen on välttämättä läsnä. ”Tieteen aika” on erilainen kuin taitamisen aika, koska praktiikan ajallinen rakenne, suunta ja rytmi rakentavat sen merkityksen (Bourdieu 1977, 9). Valmiin artefaktin analysoijalle aika on ikään kuin menettänyt merkityksensä, ja sen mukana taitamiseen liittyvät eleet ja niihin kiinnittyvä ajattelu menettävät merkityksensä niin ikään. Analysoija tulee paikalle jälkeenpäin, ja hänen on mahdollista katsoa kokonaisuutta. Kokonaiskuva taas useimmiten ohittaa ajan vaikutukset. Gem-sarjassa kuulostelen taitamiseen liittyviä taajuuksia, hahmottelen eleiden rytmejä ja omaa sykkettäni eri aikakäsityksissä— oman kehoni lomittumista ajan jäniteisiin.

**2** GeM-malli on teoreettinen, ja ymmärtääkseni multimodaalisen tutkimuksen vasta kehittellään menetelmiä, jolla se saadaan mielekkäästi soveltavaan käyttöön. Konkreettisten tekstiesineiden kartoituksessa mallissa mainittuja tasoja on tietysti melko mahdotonta irrottaa toisistaan muuten kuin virtuaalisin keinoin. Esimerkiksi Tuomo Hiippala (2016, 214–216) on kuvannut ongelmia, joita on ilmennyt multimodaalisten dokumenttien tutkimuksessa laskennallisin keinoin eli konenäön ja tekoälyn avulla. Siinä missä tekstintunnistus eli OCR helpotti kielitieteitä merkittävästi, on vielä matkaa sellaiseen dokumenttien tunnistamiseen, joka erittelisi niissä tapahtuvat visuaaliset järjestykset ja kuviot. Tietokoneen on ainakin vielä hyvin vaikeaa eritellä muotojen, kielen ja semantiikan yhteismuotoutumia, ja siksi ihmistä tarvitaan monenlaiseen ”manuaaliseen” koodaustyöhön. Kaikissa tapauksissa analyysimallilla ei edes pyritä viittaamaan ihmiskehon havaitsemaan kuvioon, vaan kuviota pidetään ennemminkin konenäön havaitsemana signaalina. (Esim. Hiippala 2013, 218 ja 2016, 12.)

**3** ”Every layout emerges as a result of one or more semiotic modes organising themselves on a medium” (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 271).



## Tekstin peittäminen



Tekstejä peittäakseni päätän työskennellä systemaattisesti siten, että merkitsen ensin yksittäiset sanat, toiseksi sanoista muodostuvat virkkeet, ja kolmanneksi virkkeistä muodostuvat kappaleet. Näin jokaisesta löytämästäni tekstistä syntyy Gem-sarjaan kolme versiota.

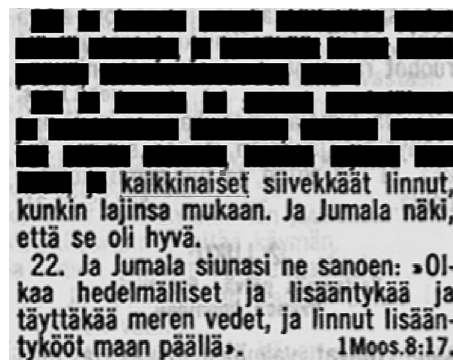
Kaikki tekstidokumenttini ovat paperilta skannattuja tiedostoja eli kuvatiedostoja. Toisin sanoen en ole tehnyt niihin minkäänlaista tekstintunnistusta, eli niissä ei ole muokattavaa tekstiä, vaan tekstit hahmottuvat tiedostossa yhtenäisenä pikselipintana. Käytän työskentelyyni InDesignia, julkaisujen taittoon tarkoitettua ohjelmaa. Tämä ei ole kovinkaan luonteavaa, sillä vaikka käsittelen tekstiä, en silti voi käyttää ohjelman tekstityökaluja. Sen sijaan sijoitan kunkin tekstidokumentin InDesignin sivupinnalle kuvatiedostona ja alan peittää sen sanoja vektorigrafikalla. Työskentely muistuttaa enemmän tietokoneella piirtämistä, koska käytän piirtämiseen tarkoitettua työkalua: jokaista sanaa peittämään luon nelikulmion, jolle asetan mustan täyttövärin. Piirrän mustia laatikoita. Tämä tapahtuu asettamalla kursorin nuoli sanan, virkkeen tai kappaleen va-

sempaan yläkulmaan ja vetämällä se sanan oikeaan alakulmaan (kuva 42). Ele ei oikeastaan tunnu piirtämiseltä, vaan maalaaminen lienee sopivampi analogia, ja sellaiseksihan kursorin ”raahaamista” myös kutsutaan.

Työskentely on systemaattista ja monotonista. Yhdenkään laatikkoelementin luominen ei juuri eroa edellisestä. Kokeilen joitakin eri tapoja nopeuttaa tai helpottaa toisteista työtä: esimerkiksi olisiko vaivatompaa piirtää aina uusi laatikko vai kopioida edellinen ja korjata se oikean kokoiseksi. En huomaa tässä merkittävää eroa. Päädyn vaihtelemaan näiden työtapojen välillä sattumanvaraisesti.

Joudun siis tekemään sanojen peittämisen ”käsin”. Tällä ei tunnu olevan paljoakaan

tekemistä perinteisen ”käsityön” kanssa, sillä käteni ohjailee vain tietokoneen hiirtä. Sen sijaan käsin tekeminen viittaa tässä siihen, ettei minulla ole käytössä sellaista teknologiaa, joka tekisi työn automaattisemmin. Itse asiassa ainakaan tätä tehdessäni ei vielä taida olla olemassa sellaista teknologiaa, jolla tällaisen mekaanisenkaan tehtävän voisi toteuttaa laskennallisesti, sillä tehtävä on materiaalis-diskursiivinen: tulisi samaan aikaan ymmärtää sekä tekstin muotoja sekä sanojen semanttista mieltä, niiden lomittuneisuutta. Kokonaan toinen kysymys on, mikä olisi sellaisen työkalun mieli, joka tällaiseen tehtävään



Kuva 42. Ruutukaappaus Raamatun sivun tekstien peittämisestä laatikoilla InDesignissa

pystyisi. Ajatusta tekstin tarkoituksellisesta poistamisesta tai peittämisestä tulee harvoin kohdanneeksi muutoin kuin kyseenalaisissa tarkoituksissa. Laatikko laatikolta, teksti tekstiltä saan kuitenkin aikaan jokaisesta dokumentista kolme versiota (kuvat 43–45 seuraavalla aukeamalla). Ensimmäisessä peitän kaikki sivun yksittäiset elementit yksi kerrallaan. Toisessa peitän virkkeet yhtenäisellä pinnalla. Kolmanneksi peitän tekstikappaleet.

Sanojen peittäminen, näiden eleiden toisteisuus, avaa minulle hieman yllättäen jonkinlaisen *menneisyyden kuvittelun* tilan. Kun käyn dokumentin näin läpi elementti kerrallaan, ”hyväilen tekstiä kursorillani” (Strickland 2007), ympäröin sillä jokaisen sanan, lauseen ja kappaleen, tulen hyvin tietoiseksi siitä, minkälaisista tapahtumista dokumentti koostuu, mitä siihen kerääntyy. Peittämisen eleestä tulee hieman yllättäen paljastavaa: on kuin uudelleenmallintaisin kaikkia niitä valintoja sekä ei-valintoja, joita kunkin dokumentin tuotannon prosesseissa on tapahtunut. Toisin sanoen se muotoilija, joka olen, tunnistaa ja jäljittää niitä tekstin muotoilun tapahtumia, joihin *olisin voinut* osallistua. Tekstin jäljelle jäänyt muoto on leikkaus, jota edeltävät eleet pystyn jäljittämään tai kuvittelemaan, kun oleskelen teksteissä: kenties tekstin muotoilu onkin

...teko, joka pitää materiaalisesta ja semioottisesta yhdessä tavoilla jotka luonnollistuvat ajan kuluessa, ja joka siten täytyy ”purkaa”, jotta sen elementit löydetään. ... Siispä muodon anto sisältää sekä menetelmän, jonka kautta asiat tehdään että resurssin niiden analysoimiseksi ja purkamiseksi tai uudelleen tekemiseksi. (Suchman 2012, 49.)

Vaikka nämä vastakarvaan suuntautuvat eleeni kaikkoavatkin alkuperäisen GeM-analyyksimallin ulottuvilta, mallin erittelyt vaikuttavat silti tuottavan sitä tietoa, jota varten se on kehitetty. Alkuperäisen tekstin visuaaliset ryppäät—sanat, virkkeet ja kappaleet—tulevat tietenkin esiin. Samalla kun ne paljastavat rakenteensa, ne sulkevat semanttisen mielensä, tai kenties päinvastoin.

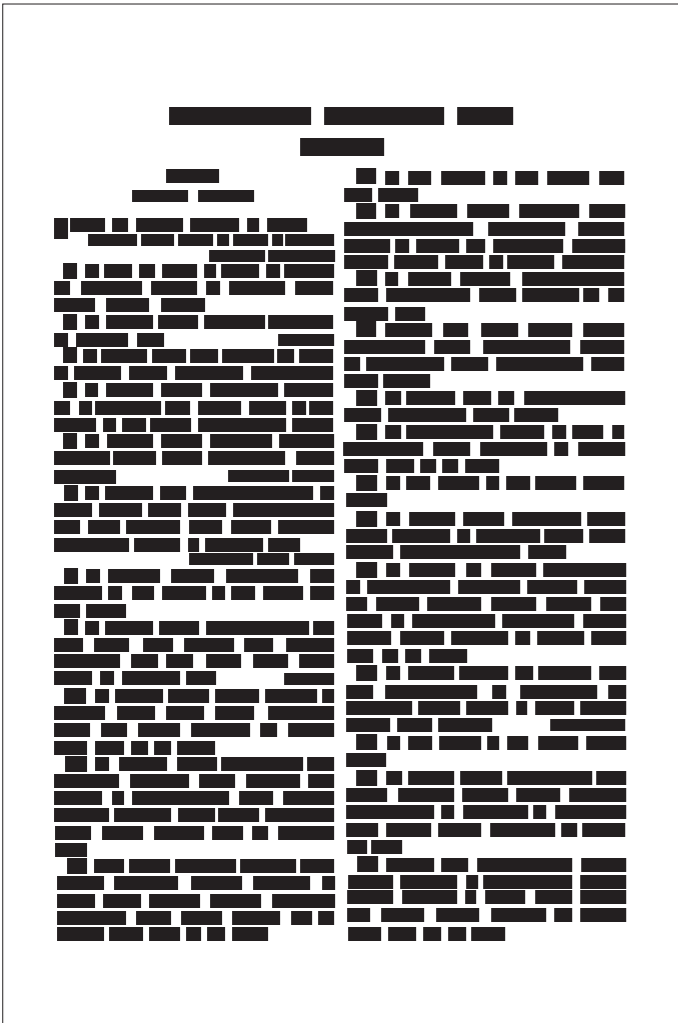
Miksi sitten kutsun tällaista työskentelyä kirjoittamiseksi? Edellisissä sarjoissa olen lainannut kokeellisen kirjoittamisen kentältä proseduraalisia ja konseptuaalisia keinoja. Gem-sarjassa nämä keinot ja eleet limittyvät ja sekoittuvat ainakin kahdella tavalla. Ensimmäkin tässä sarjassa sovellan kirjoittamisprosessiini valmiiksi annettua, systemaattista järjestelmää, ja toiseksi teen konseptuaalisen eleen, joka tekee mahdolliseksi ajatella kielen ja kirjoituksen, sisällön ja muodon sekä lukukelvottomuuden kysymyksiä.

Lukukelvoton teksti vetää minua puoleensa tavoin, joista kaikkia en osaa sanallistaa. Kenties siksi, että siinä tekstin aine tulee etualalle, ja se paljastaa tekstin visuaaliset ominaisuudet, sen aineellisen luurangon, jolle kirjoitettu kieli välttämättä rakentuu. Lisäksi on kyse jonkinlaisesta mahdollisuuksien avaruudesta. Tekstin, jota ei pysty lukemaan, on mahdollista avautua lukemattomiin suuntiin—ja tämä ymmärrys avaa yhtäkkiä myös ajatuksen siitä, että aivan kaikenlaisessa tekstissä on ”ehtymättömiä potentiaaleja” (Blomberg 2016, 16) enemmän kuin niissä tavallisesti kykenemme kerralla näkemään. On kenties kyse jostain samankaltaisesta kokemuksesta kuin se, jota Kristian Blomberg kuvaa taiteilija Anselm Kieferin valtavien veistosten, lyijystä valmistettujen mykkien kirjojen äärellä: ne ovat ”kirjoja, joita ei oikeasti voi lukea, mutta niiden sisältö puhuttelee meitä tuosta mahdollisuudesta käsin” (Blomberg 2016, 18–19).

Matemaattista tarkkuutta havittelevan systemaattisen mallin soveltaminen kirjoittamisen menetelmänä ei ole tavatonta, vaan hyvin tunnettu osa länsimaisen konseptuaalisen ja menetelmällisen kirjoittamisen historioita. Euroopassa erityisesti ranskalainen Oulipo-ryhmä (*Ouvroir de la littérature potentielle*) on tullut tunnetuksi kirjallisuuden ja matematiikan yhdistämisestä systemaattiseksi kirjoittamisen menetelmiksi. Ryhmä kehitteli 1950-luvulta lähtien lukemattomia eri menetelmiä, joiden avulla kirjoittajan ilmaisun vapautta saatettiin haastaa erilaisilla säännöillä ja rajoitteilla (Mathews ja Brochie 2005). Tavoitteena oli tuoda esiin, että kirjoittajan vapaus on vain näennäistä. Juuri systemaattiset säännöt ja rajoitteet tulivat 1950-luvulta lähtien merkittäväksi osaksi eurooppalaisen kokeellisen kirjoittamisen proverbiaalisia työkalupakkeja paljolti Oulipon vaikutuksesta. (Ikonen 2018a; katso myös Joensuu 2012).

Oulipon piirissä ei kuitenkaan ole oltu niinkään kiinnostuneita tekstin visuaalisista ominaisuuksista (vrt. Eskelinen 2018). Siksi Gem-sarjan teksteissä tapahtuva peittäminen viittaa edelleen myös muihin historioihin. Sekä kirjoittajat että taiteilijat ovat ennen minua havainneet sen vaikutuksen, joka on tekstin poistamisella tai peittämisellä: samaan aikaan paljon tulee näkyviin. Tätä vaikutusta käyttivät hyväkseen esimerkiksi 1900-luvun alun avantgardetaiteilijat tekstuaalisissa kokeissaan. Esimerkiksi Man Rayn (1890–1976) runo *Lautgedicht* vuodelta 1924 on nimetty äänirunoksi (kuva 46 alla). Tuon ajan dadaistit koettelivat äänen ja kirjoituksen vastaavuuksia monin tavoin. Onkin syytä huomata, kuinka *laut* (äänekäs) tämä runo itse asiassa on, vaikka sen ensivaikutelma olisikin mykistetty: se paljastaa välittömästi jotakin runon lajista ja muista ominaisuuksista (vrt. Dworkin 2003, 73).

Kuva 43. Gem-sarjan koe Raamatun sivusta: sanoiksi tulkitsemani yksiköt on peitetty



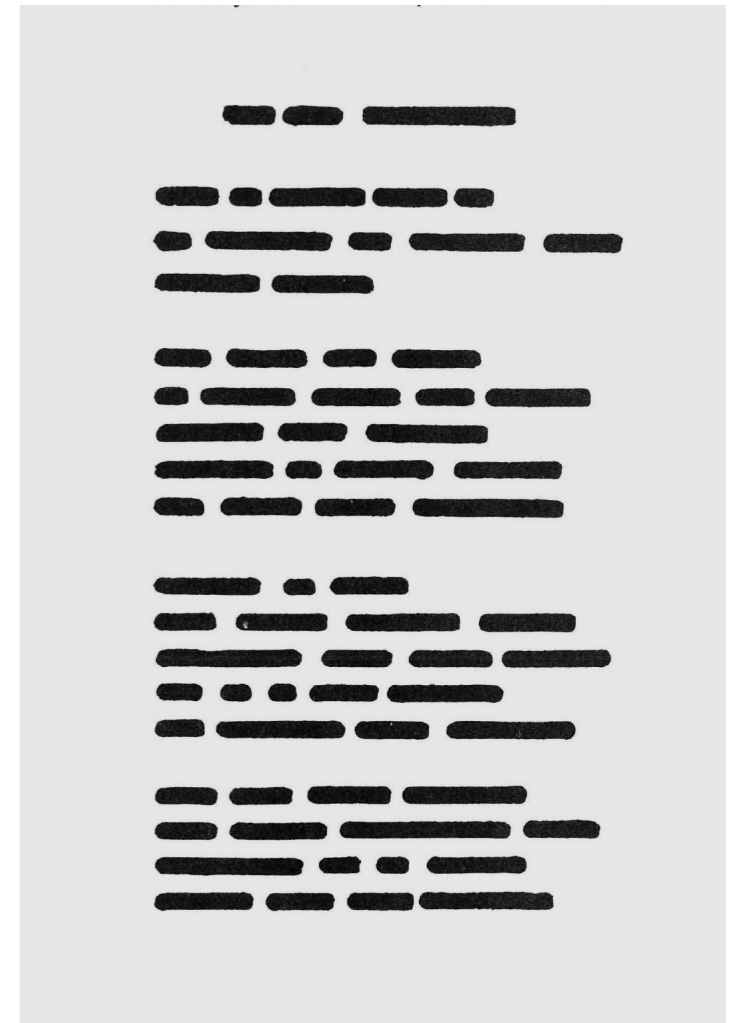
Kuva 44. Gem-sarjan koe Raamatun sivusta: virkkeiksi tulkitsemani yksiköt on peitetty



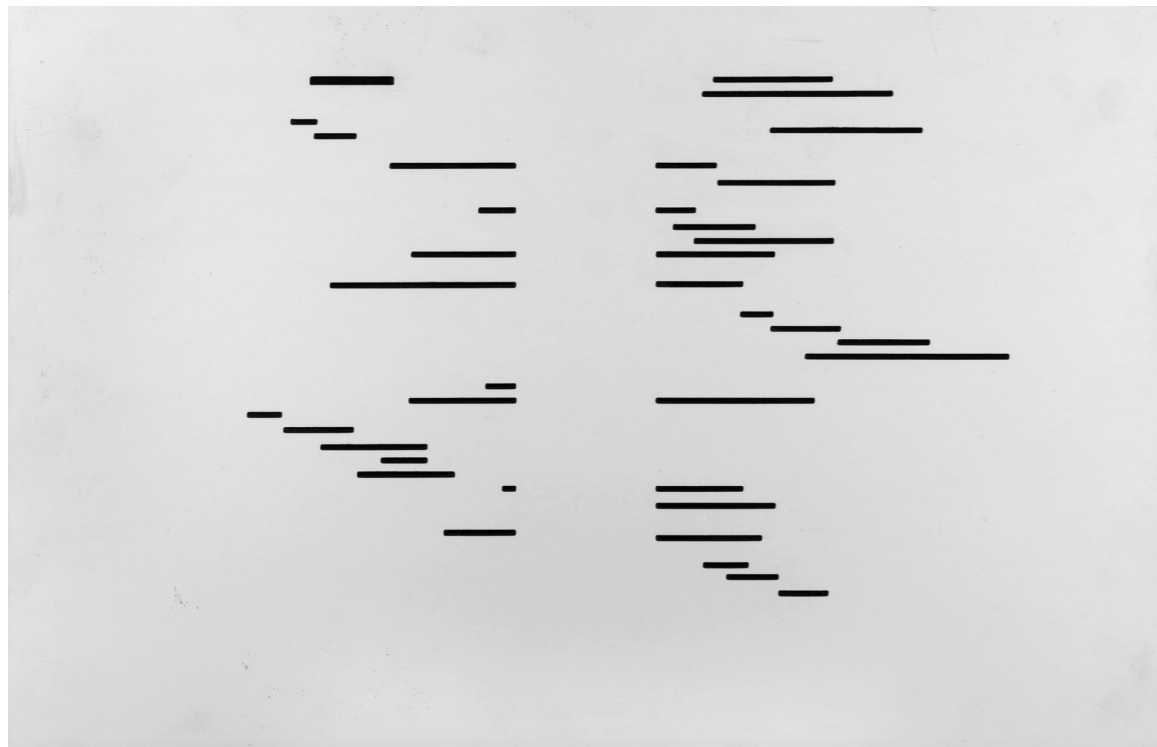
Kuva 45. Gem-sarjan koe Raamatun sivusta: kappaleiksi tulkitsemani yksiköt on peitetty



Kuva 46. Man Ray: Lautgedicht (1924)

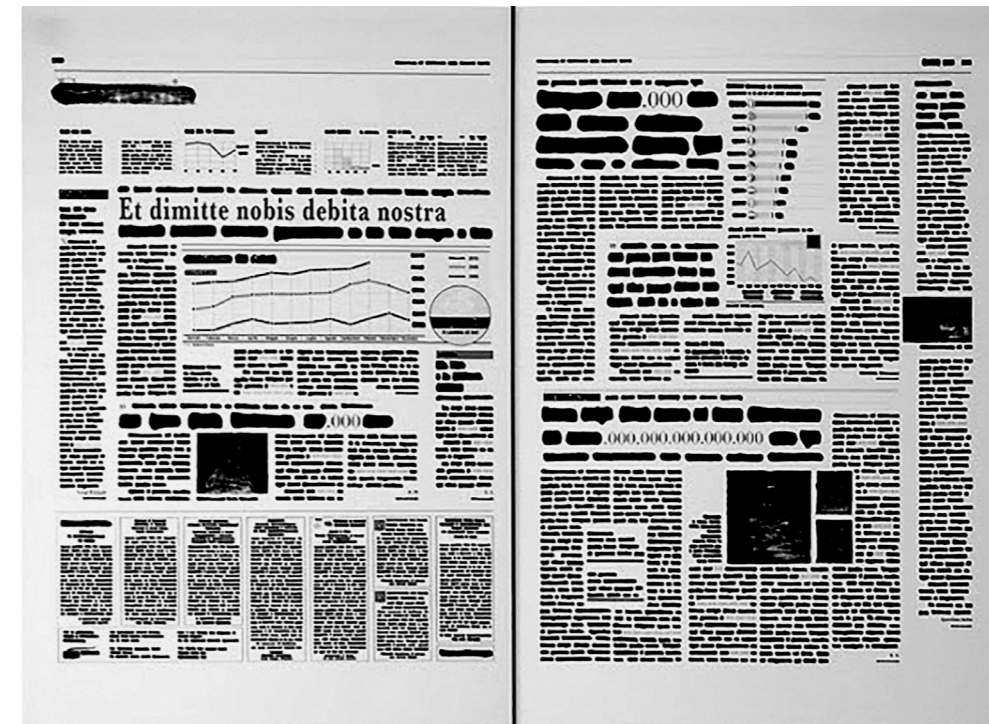
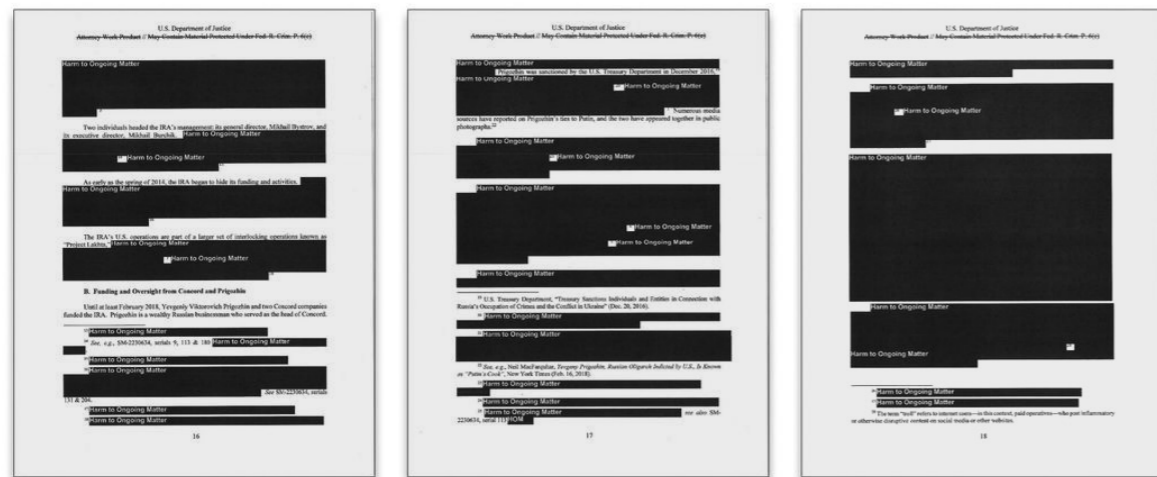






Kuva 47 (yllä). Marcel Broodthaers:  
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard  
(A throw of the dice will never abolish chance, 1969)

Kuva 48. Sivuja ns. Mueller-raportista vuodelta 2019

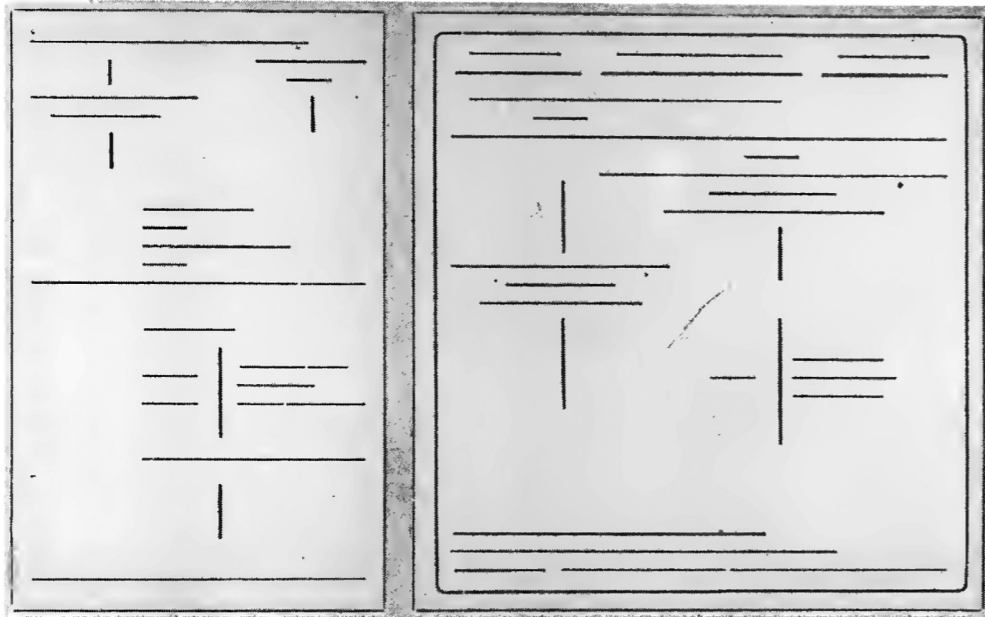


Kuva 49.  
Emilie Isgró:  
Cancellazione  
del debito pubblico  
(2011)

Vuonna 1969 käsitetaiteilija Marcel Broodthaers (1924–1976) puolestaan teki oman kunnianosoituksensa Stephane Mallarmén ikoniselle runolle *Une coup de dés jamais n'abolira le hasard* vuodelta 1887. Mallarmé oli ensimmäisiä, jotka tekstillään ottivat kohopainon sivupinnan kokonaisuudessaan aktiiviseen käyttöön, ja tätä runoa siteerataan edelleen väsymättä useimmissa modernistista ja/tai visuaalista runoutta käsittelevissä teoksissa ja tutkimuksissa. Omassa teoksessaan vuodelta 1969 Broodthaers peitti kaikki tuon runon tekstit ja jätti näkyviin ainoastaan täsmälleen sen ominaisuuden, joka sai Mallarmén runon alun perin kirjoittumaan kaanoniin: sen visuaalisen rakenteen. Broodthaers siis teki omanlaisensa ”GeM-analyysin” jo 50 vuotta sitten (kuva 47).

Yllä mainitut teokset näyttävät hyvin samankaltaisilta kuin tekemäni Gem-sarjan tekstit. Sillä kuinka monta tapaa tekstin peittämiseen lopulta on? Vaikka käytän tekstien peittämiseen digitaalisia työkaluja, teen sen samoin kuin se tehtäisiin paperilla. Tämä vaikuttaa lopputuloksen ulkoasuun: täsmälleen tältä näyttää, jos painetun tekstin sanat peitetään kynällä tai jollakin muulla painatuksen peittävällä jäljellä. Näin on tehty erilaisissa sensuroinnin tarkoituksissa jo vuosisatojen ajan, ja siksi Gem-sarjan tekstit kantavatkin mukanaan vahvaa sensuurin<sup>4</sup> assosiaatiota—vallan, vastarinnan ja salatun viestinnän lomittumia. Tunnetuin ilmeinen assosiaatio viime ajoilta lienee Yhdysvalloissa vuonna 2019 julkistettu ns. Mueller-raportti, jossa samanniminen Yhdysvaltain Venäjä-tutkinnan erikoissyöttäjä raportoi silloisen presidentin vaalikampanjan kytköksistä ulkovaltoihin. 400-sivuisesta raportista huomiotaherättävän suuri osa oli kuitenkin sensuroitu lukukelvottomaksi. Yhdennäköisyys Gem-sarjan tekstien kanssa on ilmeinen (kuva 48).

<sup>4</sup> Esimerkiksi Craig Dworkin (2003) käsittelee ”sensuurin estetiikkaa” (mt., 73).



Kuva 50. Johanna Druckerin käyttämä nimeätön ja päiväämätön esimerkki kirjapainon opaslehdessä

Taiteilija Emilie Isgró käyttää tietoisesti tällaista "sensuurin estetiikkaa" (Dworkin 2003) teoksissaan, joita hän kutsuu *kansellaatioiksi* [engl. cancellations, it. cancellature]. Isgrón teoksissa on merkityksellistä se, minkälaisia tekstejä hän pyyhkii pois (edellinen sivu, kuva 49). Hän on käsitellyt näin esimerkiksi sanomalehtiä, karttoja ja jopa kokonaisia sanakirjoja: peittänyt niiden tekstit sana kerrallaan. Isgrón valitsemien tekstien voi nähdä edustavan instituutionaalista tietoa ja sen mukanaan tuomaa valtaa sekä niitä kaupallisia ja kansallisia ideologioita, joiden etuja nuo tekstit tehtiin vaalimaan. (Dworkin 2003, 145.)

Tuon mukaan vielä yhden esimerkin eräänlaisesta kansellaatiosta: se on Johanna Druckerilta (Drucker 1994, 55) lainattu malli vuosikymmeniä vanhasta kirjapainojen opaslehdessä, joka esittää tekstin taiton linjauksia kaupallisia painotuotteita varten (kuva 50). Esimerkin tehtävä on erityisesti mallintaa visuaalisia keskipisteitä ja tasapainottavia linjoja tekstirivejä varten. Malli on nimeämätön ja päiväämätön, mutta todennäköisesti 1900-luvun alkupuolelta, jolloin tämäntyyppisiin muotoiluihin alettiin kiinnittää huomiota. Drucker antaa tämän esimerkin vastineena juuri yllä mainitsemani Stephane Mallarmén runon tilalliselle asettelulle, jota hän analysoi tarkasti (Drucker 1994, 50–60.) Tässä esimerkissä kiinnostavaa on se, että malli on tehty tekstille, jota ei vielä ole. Onko tässä kirjoitettu muoto vailla sisältöä, muoto *ennen sisältöä*?



Tekstin peittäminen tai poistaminen on muotoilijalta aina jollain tavalla kumouksellinen teko, sillä typografian perinteeseen kuuluu luettavuuden ja lukukelpoisuuden vaaliminen, oletus sisällön palvelemisesta. Paradoksaalisesti länsimaisen tekstin tuotannon historiaan kuuluu kuitenkin 1900-luvulla pitkä jakso, jossa typografiaa suunniteltiin niin, että itse teksti, sen sisältö, puuttui. 1400-luvulta 1900-luvun alkuun tekstit ladottiin kirjapainossa vanhojen mallikirjojen mukaan niillä kirjaimilla, joita saatavilla oli, ja varsinainen typografian suunnittelijoiden ammattikunta muodostui vasta 1920-luvulla. Silti lähes koko 1900-luvun loppuun saakka tekstin painamisen ja tuotannon prosessit olivat vielä moniportaisia, ja suunnittelijat joutuivat työskentelemään kirjoittajan ja latojan välissä. Tekstin muotoiluun ja tuotannon työkalut eivät siis olleet muotoilijan käsissä, vaan painetun tekstin tuotannossa oli monia vaiheita, jotka oli tehtävä "sokeana", lopputulosta etukäteen kuvitellen ja luonnostellen, ja annettava sitten latojien toteutettavaksi lopullisella tekstisisällöllä.

1500-luvulta asti eurooppalaisessa painoteollisuudessa käytettiin mallikirjojen latomiseen usein latinankielistä ns. *Lorem ipsum* -tekstiä, joka on käytössä edelleen vain hieman toisistaan poikkeavina versioina:

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum hendrerit sit amet mauris in pharetra. Quisque finibus mauris quis ex facilisis vulputate. Vivamus quis finibus velit. Duis accumsan tellus eu nulla tincidunt accumsan. Phasellus vitae nibh hendrerit, ultricies nisl nec, suscipit orci. Proin dignissim iaculis risus, eu volutpat est tempor sit amet. Morbi at leo vitae massa vulputate maximus sit amet lacinia lorem. Sed mollis semper pulvinar. Suspendisse eget lectus et nunc pretium vehicula.

Tämän semanttisesti "tyhjän" tekstin on tarkoitus kiinnittää huomio ainoastaan tekstin materiaaliseen tasoon ja sen visuaalisiin valintoihin.<sup>5</sup> Se antaa mahdollisuuden esimerkiksi testata kirjaintyyppäjä ja niiden asetteluja esimerkiksi jo ennen lopullisen käsikirjoituksen valmistumista. *Lorem ipsum* -tekstiä näkee tänäkin päivänä käytettävän erityisesti kaupallisissa graafisen suunnittelun tehtävissä ja esimerkiksi verkkosivujen suunnittelussa. Suunnitteluprosessi tehostuu, kun lopullisen tekstin muotoilu voidaan suunnitella samaan aikaan kun itse tekstiä kenties vielä kirjoitetaan toisaalla.<sup>6</sup>

Tätä typografisen tekstin tuotannon historiaa vasten on hieman helpompaa ymmärtää sitä, että tekstin muotoiluun käytäntöihin on kirjoittunut käsitys tekstistä pelkkänä muotona, ei kielenä tai "sisältönä". Modernistiset oletukset kielen ja kuvan jakautumisesta

5

*Lorem ipsum* -teksti on ollut joidenkin lähteiden mukaan käytössä 1500-luvulta eli lähes eurooppalaisen kirjapainotaidon alusta asti, ja siitä näkee useita erilaisia versioita. Tekstille omistettu [lipsum.com](http://lipsum.com) -verkkosivusto kertoo, että toisin kuin usein luullaan, alun perin teksti ei ole semanttista täyttä hölynpölyä, vaan se on jäljitetty Ciceron latinankieliseen tekstiin ajalta ennen ajanlaskun alkua. ([lipsum.com](http://lipsum.com).)

6

Näin siitäkin huolimatta, että nykyään digitaaliset työkalut mahdollistavat jopa sen, että kirjoittaja tuottaa tekstiä suoraan muotoilijan tekemään taitto-tiedostoon tai ennalta luotuun taittomalliin.

omiin puhtaisiin kategorioihinsa ovat kirjoittuneet teknologisiin käytäntöihin, mutta nuo käytännöt ovat puolestaan lomittuneet oletuksiin. Tätä lomittumista tukee Donna Harawayn *teknotieteen* [technoscience] käsite, jossa

...tekninen, myyttinen, taloudellinen, poliittinen, muodollinen, tekstuaalinen, historiallinen ja orgaaninen eivät ole syy-seuraus-suhteissa toisiinsa. Mutta niiden nivellykset ovat merkityksellisiä; niillä on väliä [they matter]<sup>7</sup> (Haraway 1997, 69).

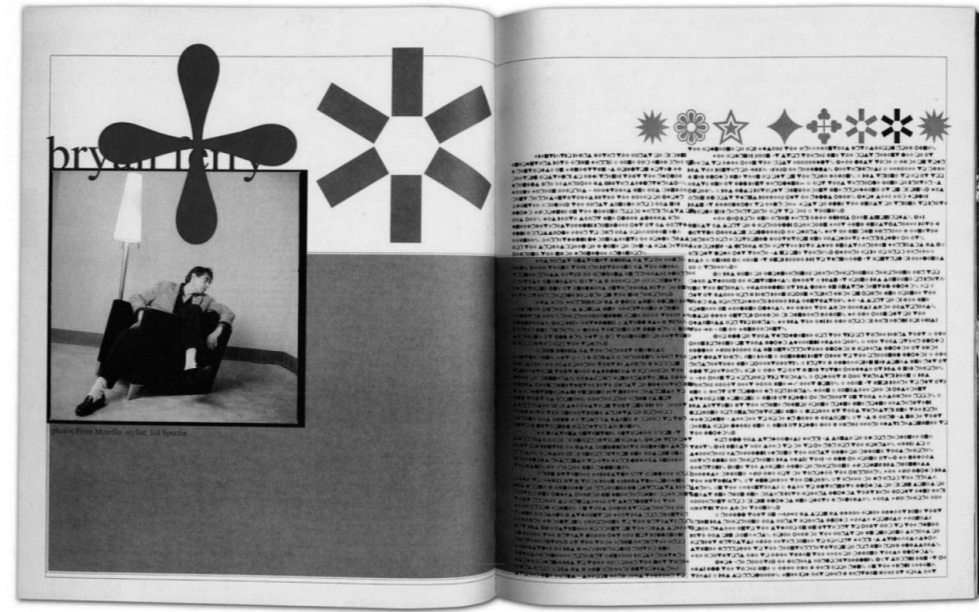
Jos typografiasta on hahmoteltu erityistä tiedon ja asiantuntemuksen alaa, se rakentui rinnakkain juuri tämän ”lorem ipsum -kulttuurin” aikana, mikä tekee tekstin muotoilusta väistämättä eräänlaisen teknotieteen. Kuitenkin Gem-sarjan tekstien mykkyyttä kuunnellessani huomaan, ettei sen tieteen kaikkia niveltymiä ole ehkä vielä katsottu riittävän tarkasti.

Gem-sarjan tekstit ja yllä antamani vastaavat esimerkit voidaan lukea sensuroiduksi, peitettyiksi teksteiksi, mutta typografian historiaan viittaamalla ne voidaan toisaalta tulkitä myös sanoja odottaviksi *aukoiksi*—vielä tulossa olevan tekstin poissaoloksi. Tekstin puuttuminen kutsuu katsojaa ja lukijaa osallistumaan tekstin kirjoittamiseen, sen semanttisen mielen rakentamiseen. Aivan kuten *Lorem ipsum* -teksti, muoto ilman sisältöä voi olla *kopio* jostakin, joka on vasta tulossa. Tämä ajatus tulee mahdolliseksi, koska yllä mainitsemistani teknologisista syistä tekstistä on ainakin journalismin ja mainonnan tuotannoissa käytetty juuri sanaa *copy*:

”Oikea” teksti on korvattu hölynpölyllä, joka kuitenkin on samaan aikaan sen kopio, sen typerä kopio [dumb copy] (Nikolova 2005, 71).

Vasta tulossa olevan tekstin kopio tekee muodot näkyviksi ilman sisältöä: saamme havaittaviksi ne säännöt ja ohjeet, joita lukiessa seuraamme, teimmepä niin tietoisesti tai tiedostamatta (Nikolova 2005, 76). Gem-sarjan tapaiset peitettyt tekstit ovat eräänlainen laitteisto, jolla loihtia muotoon ja muotoiluun kerääntynyt tieto näkyville. Typografian suunnittelijat joutuivat pitkään toimimaan ”sisällön” puuttuessa: sen sijaan he loivat sisällölle eräänlaisen virtuaalis-materiaalisen tilan. Muodon taitaminen on silloin kirjoitunut typografiaa tekevään kehoon tavalla, jota sen ulkopuolelta on voitu tavoitella vain turhaan ja teoriassa. Runoilija Stephanie Stricklandia (2007) seuraten tällaisen ”tulossa olevan” tekstin muotoilun ja siihen liittyvän taitamisen voisi rinnastaa pikakirjoitukseen, joka on aivan erityinen kirjoittamisen ja koodaamisen tapa. Sitä kykenevät käyttämään vain ne, joiden ”keho on omaksunut tämän koodauskäytännön” (mt., 28). Strickland kuvaa pikakirjoittajan kokemusta näin:

Sanat liikkuvat hänen lävitseen, kun hän liikehti, se oli merkityksen virtapiiri, jota hän emännöi, lietsoi, salli, ymmärsi, tutkaili, ja josta hän nautti” Strickland 2007, 28).



Kuva 51. Aukeama Ray Gun -lehdestä (1994). Art Director David Carson

Kuinka tällaista kehollista kokemusta voisi koskaan vangita analyysin keinoin? Poissaolevan muotoilijan ajassa tapahtuvista eleistä on aina jäljellä vain staattiset jäljet. Kenties *ajan* sijaan analysoijalle onkin hyödyllisempää käsittää tekstin muotoilua *tilana*. Esimerkiksi Jay David Bolter (2001) on hahmotellut teoriaa kirjoittamisen tilasta [writing space], johon ”kirjoituksen järjestely, kirjoituksen tyyli” ja ”lukijan odotukset” vaikuttavat (mt., 85). On siis mahdollista ajatella muotoilijan kirjoittavan *tilan* tekstille, laativan koreografiaa tekstin elementeille tahdittamalla ja reitittämällä niitä lukijaa varten (vrt. Burdick 1996). Silloin kyseessä tosiaan olisi jonkinlainen ”kopio” vasta kehkeytymässä olevasta tekstistä.

Yllä kuvailemani ”tilan” kirjoittaminen poissaolevalle sisällölle korostui ennen digitaalista teknologiaa, mutta näytti sitten kumoutuvan 1990-luvun alussa, kun pöytätietokone tuli jokaisen suunnittelijan työpöydälle. Teknologia mahdollisti lukemattomat kokeilut ja uudelleenokeilut, ja graafisesta suunnittelijasta tuli tosiaan tekstin muotoilija—hahmo, joka vaikutti hallitsevan typografiaa omin käsin, ”reaaliajassa”<sup>8</sup>. Nämä kokeilut ruumiillistuivat 1990-luvun grungeksi ja/tai dekonstruktiviseksi kutsuttuna typografiana, joka kenties alkoi marginaalikulttuureista mutta jauhettiin nopeasti kapitalistisen kulutus-kulttuurin ravinnoksi. Tämä ilmiö taas ruumiillistui ajalle tyypilliseen tapaan yhteen tähtisuunnittelijaan, *Ray Gun* -lehden taiteelliseen johtajaan, David Carsoniin. Carson vei tuoreen digitaalisen teknologian mahdollisuudet kenties pisimmälle, koska hänelle tarjoutui siihen laaja alusta. (esim. Hinkka 2012, 115–121; Blackwell 2000; Poynor 2003, 61.)

<sup>8</sup> Tai kuten tuota mullistavaa teknologiaa aikanaan kutsuttiin, WYSIWYG (What You See Is What You Get).

Pöytätietokoneen tarjoamien mahdollisuuksien avulla Carson ja aikalaisensa koetelivat uudelleen jo 1920-luvulla kirjattua modernin ”uuden typografian”<sup>9</sup> haastetta: sitä, kuinka tarkasti tai epätarkasti tekstin muotoilu saattoi vastata omaa sisältöään.<sup>10</sup> Tämä tapahtui nyt kuitenkin postmodernissa kehyksessä, jossa aiemmat konventiot sekä uni-versaalit ihanteet—kuten geometria ja gridit—hylättiin lähes täysin. Luettavuuden ja lukukelpoisuuden rajoja oli mahdollista koetella radikaalimmin kuin ehkä koskaan, ja Carsonin työt on kirjattu kaanoniin noiden kokeiden manifestaationa. Moni oman polveni suunnittelijoista tietää esimerkiksi *Ray Gun* -lehden aukeaman, jossa Bryan Ferryn haastattelu on taitettu Zapf Dingbats-fontilla, joka koostui yksinomaan graafisista symboleista ja oli siten läpitunkemattoman lukukelvoton (kuva 51 edellisellä sivulla).

Monet 1990-luvun typografisen dekonstruktion kokeista ovat lukukelvottomia, ja niin on Gem-sarjanikin, joissa ”kirjoittamisen” eleeni peittävät ”olemassa olevat” tekstit. Sille muotoilijalle, joka olen, näissä eleissä on edelleen jotakin kumouksellista, koska lukukelpoisuuden ja läpinäkyvyyden vaatimukset ovat kirjoittuneet typografisen taitamisen geneettiseen koodiin ja siten aina minuun asti. 1990-luvun vilkkaassa angloamerikkalaisessa keskustelussa tuon ajan ”uuden aallon” typografia kohtasi myös äänekästä vastarintaa, sillä lukemisen häirintä tai lukijan harhauttaminen tai pettäminen ei ole koskaan kuulunut niin traditionalistisen kuin modernistisenkaan tekstin muotoilun keinovalikoimaan. Typografiaoppaiden viesti on yksiääninen ja selvä: tekstin on oltava lukukelpoista.

Lukukelvottomuuden harjoituksilla oli kuitenkin myös ymmärtäjiä ja puolustajia. Esimerkiksi kalifornialaisten suunnittelijoiden Chuck Byrnen ja Martha Witten (1994, 118) mukaan dekonstruktion näkökulma kutsuu (niin muotoilijan kuin lukijankin) ymmärtämään mutkikkaita erotteluja merkityksen tasoista, joissa ”yksi asia voi merkitä useampia asioita”. Nähdäkseni tämä viittaa juuri typografisen tekstin kuvankaltaiseen assosiatiivisuuteen ja häilyvyyteen, joita hahmottelin luvussa 2. Byrnen ja Witten mukaan muotoilija käyttää näitä ”tasoja” hyväkseen ja luo tekstiin visuaalisia vertailun välineitä, paljastaa eräänlaisen ”merkityksen evoluution” (mt.). He kuvailevat muotoiluprosessia, joka pyrkii luomaan uudet suhteet sisällön ja muodon välille, sellaiset jotka ovat tyypilliset juuri tälle tietylle työlle tai tekstille (mt., 119). Nähdäkseni tämänkaltaisista näkökulmista käy ilmi, että jälkistrukturalismin sekä jälkimodernin nimissä puolustettiin muotoilijan oikeutta osallistua tekstin laatimiseen, siis oikeutta *puuttua tekstiin*: olla tekstiä lukevista kehoista ensimmäinen.

Tätä vastoin kriitikoiden suurin huolenaihe on juuri tuo tekstiin puuttuminen. Kainenlainen lukemisen (konvention) häirintä on helposti nähty kategorisesti itseilmaisuna, jota ei tulisi sietää. Kirjapainokulttuurin perimä on kirjoittunut ainakin vaikutusvaltaisen typografian kriitikon Robin Kinrossin 1990-luvulla ottamaan puheenvuoroon, joka tekee selväksi, että painamisen ja muotoilun tehtävä on tuottaa tekstejä, ”jotka eivät koskaan muutu” (2011, 344–345). Tämä näkemys osoittaa, kuinka painokulttuurin paino (sic!) tekee tekstin materiaalisuudesta hyvin kirjaimellista. Kinrossin mukaan on ”hullutusta” (ajatella muotoilun jäljittelevän lukemistapahtuman häilyvyyttä, koska lopulta siinä on kysymys vain ja ainoastaan muotoilijan turhamaisuudesta: vaikka dekonstruktiivinen muotoilu perusteltiin antamalla lukijalle ”tulkinnan vapaus”, se itse asiassa pakkottaa kaikki lukemaan *samalla tavalla kuin muotoilija itse*, ja paperiin painaminen tekee tästä eleestä järkähtämättömän (mt.).

Kinrossin edustama kritiikki toistaa sitä modernistista oletusta, jonka mukaan tieto tarkoittaa sellaista ominaisuutta, jonka voi jakaa yleispäteväksi. Tällaisessa tietokäsituksessa yksittäisen kehon eleet ovat aina sotkuisia ja saastuttavia, sillä ne tuhoavat tiedon yleistettävyyden. Juha Varto (2008) kirjoittaa modernistisen tiedon saastumisesta tavalla, joka on sovellettavissa myös modernistisen typografian vaatimuksiin:

Saastumisen käsite on mielenkiintoinen, koska se sisältää ajatuksen puhtaasta, joka voi muuttua epäpuhtaaksi. Kuten kemistille mikään ei ole saastaa vaan kiinnostavaa kemiallista materiaalia, voisi ajatella myös, että toiminnan ja taidon ... mukanaan tuoma jokin on joillekin kiinnostavaa ihmisen elämään liittyvää tietämistä. Näin ei kuitenkaan ajatella siellä, missä ratkotaan epistemologisia ongelmia, koska eron ylläpitäminen on tärkeämpää. Saastuminen elämässä ei kuulu tietoon, koska saastuessaan tieto menettää tärkeimmän pätevyytensä kriteerin, yleisyyden. Mikään, mikä syntyy yksittäisessä toiminnassa tai yksittäisen ihmisen harjaantumisessa, ei voi olla yleistä, koska se on saastunut juuri tämän ihmisen yksittäisestä elämisestä. (Varto 2008, 22.)

Gem-sarjan lukukelvottomien tekstien sekä niitä koskevan ”stetoskoopin” luentani on mahdollista antaa ilmi, että tekstin materiaaliseen koosteeseen on osallistunut inhimillinen lihallinen keho, sykkivä sydän. Sen kehon saastuttavat eleet tukkivat tekstin luettavuuden, mutta takaavat myös, ettei lukija ole lukemansa tekstin kanssa yksin—hänhän tuo oman sotkuisen olemassaolonsa tekstin lukemiseen. Nähdäkseni typografisen puhtauden ja luettavuuden vaatimuksiin on kirjoittunut sovittamaton epäsymmetria tekstin tuotantoon osallistuvien kehojen välillä: muotoilijan kehon eleet ovat saastuttavia, kun taas kirjoittajan tuotamaa tietoa on pidetty yksiselitteisesti yleisenä, ja dekonstruktionistiset teoriat nostivat lukijan kehon kaikkein tärkeimpään asemaan teoriassa mutteivät juuri koskaan käytännössä.

Tekstin tuotannon koneistoissa monet muutkin toimijat, kuten työvälineiden, teknologioiden ja medioiden ominaisuudet, saattavat aiheuttaa sen, että tekstin lukeminen häiriintyy. Mikä tahansa sotkun aiheuttaakaan, se on kuitenkin mahdollisuus huomata koneiston olemassaolo ja sen materiaalisuus ylipäätään. Lukukelvoton teksti houkuttelee esiin myös noihin koneistoihin lomittuvan muotoilijan kehon tekemät eleet.

Alfa-, Beeta- ja Delta-sarjojen avulla esiin houkuttelemanı käsitys tekstiolioiden materiaalisuudesta ja muotoilun koosteisuudesta tähtää siihen, ettei typografian ja lukukelvottoman tekstin kritiikki jäisi uuden, virtuaalisen ajan kynnyksellä toistuviin vaatimuksiin ”muodon” ja ”sisällön” hierarkiasta, eikä se juuttuisi sementoituneisiin käsityksiin tekijyydestä eikä painokulttuurin ominaisuuksiin niin ikään. Siksi kutsun mukaan Beeta-sarjan yhteydessä (luku 3) koolle kutsumiani uusmateriaalisia käsityksiä tekstin tuotannon koneistoista. Niiden avulla olen saanut purettua kategorian ja kahtiajaon toisen sa jälkeen, ja jo silloin hahmottelemani uusi käsitys ”kirjanpainajan kädenjäljestä” oli ehdotus määritellä muotoilijan tieto ja tekijyys uudelleen. Silloin muotoilua koskeva tieto ei ole pelkästään minun kehossani, vaan lomittunut myös ympäristöön ja aikaan.

<sup>[1]</sup> 9 Ironista kyllä, kun 1990-luvulla

<sup>[2]</sup> 10 niin kutsuttu dekonstruktio tuli muodikkaaksi tavaksi käsitellä typografiaa, sitä kutsuttiin myös uudeksi typografiaksi—eli samalla nimellä, jolla Jan Tschichold lanseerasi itselleen modernistisen typografian omistajuuden 1920-luvulla. Yhteys Tschicholdin alkuperäisiin ajatuksiin oli olemassa, sillä uuden digitaalisen teknologian ajateltiin mahdollistavan tekstin ”dekonstruktio” eli tekstin purkaminen sillä tavoin, että tekstin muotoilu vastasi mahdollisimman hyvin sen semanttisia osia.

<sup>[3]</sup> 10 Tätä typografista keskustelua käytiin eniten angloamerikkalaisessa kontekstissa. Carson hallitsi kaupallista ja katu-uskotavaa suunnitteluskeneä, mutta akateemisempaa lähestymistapaa edustivat Katherine McCoyne ja johtamat Cranbook Academy of Artissa tehdyt, jälkistrukturalistisen semiotiikan innottamat typografiset kokeet. (Katso McCoyne ja Frey 1990/2009; Lupton ja Miller 1996a; Lupton 2001.)



## *Epägenesis—Teknogenesis—Epigenesis*



Stetoskooppini tarkoitus ei siis olekaan korostaa sitä muotoilijaa, joka olen, omaa subjektiani, omaa kehoani. Sen tarkoitus on kuunnella kaikkia koneistossa kuuluvia taajuuksia ja elonmerkkejä, olivatpa ne inhimillisiä tai keinotekoisia. Omat inhimilliset intentioideni ovat kyllä sitkeitä ja itsepintaisia, mutta on aika kartoittaa ne yhtenä solmuna laajassa verkostossa, jossa noita intentioita tuottava, sykkivä kehoni ei ole yksin. Gem-sarjan tavoitteena on ele, joka on kuin sysäys verkossa: nykäisen säikeistä vain tehdäkseni itseni tiettäväksi muille, sitten palaan paikalleni. Yksittäisen muotoilijan luentani ja tulkintani eivät ole yksin minun omiani, sillä olen aikani, paikkani ja tilanteeni seuraus. Toisin sanoen, jos omat eleeni saavatkin jotakin ilmenemään tai tapahtumaan, Jane Bennettiä (2020) seuraten minun subjektiani ei tarvitse asettaa vaikutuksen juurisyyksi. Pelissä on sen sijaan aina ”vitaalisuuksien parvi”:

Vaikutuksia tuottavan lähteen hahmottaminen parveksi on sitä, että ihmisen intentioiden nähdään aina kilpailevan ja liittoutuvan monien muiden ponnistusten kanssa, sillä intentio on kuin lampeen heitetty pikku kivi tai sähkölinjalle tai neuroverkostoon lähetetty sähkövirta: se väreilee ja yhdistyy muiden sähkövirtojen kanssa, affektoi ja affektoituu. Tällainen ymmärrys toimijuudesta ei kiellä, että on olemassa tuo työntövoima nimeltä intentionaalisuus, se ei vain pidä sitä lopputulosten kannalta kovin ratkaisevana. (Mt., 62, suom. Tapani Kilpeläinen.)

Pinnalta katsoen tämä käsitys eroaa kenties vain hieman siitä typografian perinteessä kulkevasta ”läpinäkyvyyden” vaatimuksesta, johon olen jokaisessa edeltävässä luvussa viitannut. Näiden käsitysten ero on kuitenkin perustava. Kun tekstit ymmärretään materiaalisina kerääntyminä, ei ole mitään, mikä olisi abstraktia tai läpinäkyvää, vaan kaikki tahriintuu omasta aineellisuudestaan. Yhden yksittäisen muotoilijan kehon sykkeen havaitseminen avaa kokonaisen verkoston, jossa yksi keho lomittuu aina muihin, olivatpa nuo muut elollisia tai elottomia.

Muotokeskeisestä lukukelvottoman tekstin kritiikistä puuttuu käsitys siitä, että tekstilajit ovat yhteydessä yhteisöihin (tätä käsitteelin luvussa 2). Käsitys teksteistä verkostoina haastaa sen oletuksen, että yhden yksittäisen (turhamaisen) muotoilijan puuttuminen tekstiin estäisi kaikilta lukijoilta pääsyn tekstiin. Sillä onko moninaisten lomittumien verkostossa edes mahdollista, että jossakin on olemassa teksti, joka kiinnittyy vain yhteen yksittäiseen tekijään? Kenties ennemminkin on niin, että lukukelvoton tai totuttuja lukutapoja haastava teksti työntää pois yksiä lukijoita, mutta kutsuu yhteyteen toisia (FitzGerald 2000, 25). Tätä ajatusta seuraten tekstin muotoilu voi myös lakata

seuraamasta tietynlaisia elämän käytäntöjä, mutta kenties kutsuu puoleensa toisia. Selkeys ja luettavuus ovat yleisesti hyväksytyjä typografian ydinominaisuuksia, ja muu on siksi näyttäytynyt keplotteluna, kikkailuna, teeskentelynä. Kenneth FitzGerald kutsuu tätä ”selkeyden salaliitoksi”, joka kaatuu, kun sen alla syntyneet *yksittäiset* teot tulevat yhteen: ”yksittäinen viesti tai merkki on kirkasääninen pasuuna”. (Mt., 22.) Minua kiinnostaa se, pidetäänkö tämän pasuunan ääntä häiriönä vai kuunnellaanko sitä kauas kantautuvana kutsuna.

Sillä lopulta se muotoilija, joka olen, on aina kaukana niistä, joille muotoilee: medioiden ja teknologioiden asettama etäisyys on väistämätön osa muotoilijan työtä. Muotoilua ei tarvita eikä sitä kaivata siellä, missä iho on ihoa vasten, eikä vielä sielläkään, missä suun puhumat lauseet tavoittavat kuulevat korvat, tai käsin viitotut sanat tavoittavat katseen. Vasta kun ihmiset ovat tarpeeksi kaukana toisistaan, tarvitaan kirjoitettua kieltä, joka asettuu katseen alle. Kirjoitettu kieli ja sen muotoilu ovat yhdenlaisia keinoja tavoittaa nekin, jotka ovat muutoin tavoittamattomissa, keino kutsua heitä luo.

Se muotoilija, joka olen, on eristetty tekniikoidensa ja medioidensa taakse oman taitamisensa ja mielikuvituksensa piiriin. Paradoksaalisesti siis se keho, joka pyrkii tarkimmin ajattelemaan ihmisten välistä viestintää, joka hyväilee kursorinsa avulla tekstin pienimpiäkin osasia, on ollut tapana kukistaa verettömäksi ja kehottomaksi tuotannon koneiston osaksi. En edelleenkään vaadi koneiston johtajuutta, mutta ehdotan, että kehoni hyväksyttäisiin lomittuneen tuohon koneistoon, nähtäisi roolini tekstin ensimmäisenä lukijana.

Sovellustani GeM-analyysimallista, lukukelvottomia *kansellaatioita* sekä *Lorem ipsumia* yhdistävät niiden vaikutukset: niissä ilmaantuvat kaikkien näkyville muotoilijalle ne keinot, jotka ovat muotoilijan sormenpäissä: ”sivupäiden ja palstojen rakenteellinen voima, sivunumeroiden ja otsikoiden asettelu, tekstipalstojen suhde marginaaleihin ja kirjaintyyppien suhde riviväliin, ja monet kappaleiden, virkkeiden ja sanojen pituuksien hienovaraiset rytmit” (Dworkin 2003, sivu 144). Nämä tekstittömät tekstit paljastavat jotakin tuotannon koneistoista mutta myös niiden kyvystä tuottaa uudelleen, niiden generatiivisuudesta.

Tämä generatiivisuus liittyy Beeta-sarjassa (luku 3) käsittelemääni performatiivisuuteen sekä Delta-sarjassa (luku 4) ilmenevään diagrammaattisuuteen. Käsillä olevassa Gem-sarjassa analyysimallin mukaan tehdyissä tekstiversioissa näkyy, kuinka toisiinsa kytkeytyvät tai kytkeytymättömät sanat, virkkeet ja kappaleet on asetettu tilaan, ja tunnistamme tekstilajin ominaisuuksia siitäkin huolimatta, ettei kirjoitusta ole. Vaikka kieli puuttuu, näiden tekstien elementtien väliset suhteet tuottavat tietoa *yhä edelleen*, ja toisaalta ne suostuttelevat *jo ennen* kirjoitusta.

Tätä edeltävässä luvussa Delta-sarjan yhteydessä tapailmani kvanttimetaphoran avulla minun on mahdollista purkaa niitä oletuksia, joita minuun on kirjoittanut kirjoituksen ja typografisen tekstin graafisista muodoista ja asetteluista; sisällön ja muodon kahtiaajaosta. Kirjoittaessani ja muotoillessani en käytä valmiiksi olemassaolevia olioita tai esineitä, vaikka arkijärki niin sanookin. Muotoilu ei myöskään ole yksin minun intentioni tulosta, vaan se lomittuu välineisiini, tarjolla oleviin teknologioihin ja medioihin. Mikään muotoilun tulos ei ole valmis, vaan lomittuu lukijaansa ja jatkaa väreilyään lukemisen jälkeenkä.

**11**

*Teknogenesiksessä* on kyse jatkuvasta dynaamisesta suhteesta ihmiskehon ja tekniikoiden välillä. Donna Haraway on kehittelyt ajatusta ihmisen kyborgiluonteesta jo 1980-luvulla Kyborgimanifestissaan (Haraway 2003). Harawayta (1997; 1988 ja 2003) seuraten teknogeneettistä ajattelua voi laajentaa hänen väitteellään, että *kaikki* historia on kerrottavissa teknologioiden historiaa: niin tieteen kuin kirjoituksenkin historia on teknologioiden historiaa, jossa ihmissubjektilla on kyllä rooli, mutta vähemmän keskeinen kuin modernistinen historiankirjoitus antaa ymmärtää. Teknogenesis muistuttaa, ettei teknologia tarkoitaisi ihmisestä irrallisia koneita sekä laitteita. Sen sijaan niihin lomittuu aina taitamista [skilled practices]: ”elämäntapoja, sosiaalisia järjestyksiä, visualisoinnin käytäntöjä” (Haraway 1988, 587), jotka välttämättä ylittävät modernismin mahdollistamat kahtiajaot tieteen ja teknologian, luonnon ja kulttuurin, luonnollisen ja keinotekoisen sekä subjektin ja objektin välillä. Myös filosofi Andy Clarkin (2003) mukaan olemme sokeita yhä vahvistuvalle kyborgiluonteellemme, koska länsimainen ajattelu on pitänyt ihmisen mieltä niin erityislaatuisena luonnon järjestyksessä. Vaikka nykyihminen ei enää ajattelisikaan sitä sieluna tai henkenä, pidämme joka tapauksessa ihmisen pään sisältä löytyvää kognitiivista koneistoa erityisenä. (Mt., 27.)

**12**

Juha Varto (2008) on kuvaillut tällaista vetovoimaa näin: ”Ihminen imuroi elämän käytännöissä suuren joukon uskomusjärjestelmiä, joista eräät toistuvat niin tiheästi kulttuurin tekijöissä, että niille ei ole vaihtoehtoja. Objektivisuuden ja subjektiivisuuden tiheys on erityisen suurta: ne ovat keskeisiä ajatusmuotoja, eräänlaista ajatuksen kivikautta, joka tuntuu olleen täällä aina vaikka ovatkin myöhäistä syntyä. Ne ovat kuitenkin kiinni modernin ajan kaikissa muissa uskomuksissa

*Epägenesis* kutsuu siksi luokseen myös *teknogenesiksen*<sup>11</sup>, joka tekee selkoa siitä, kuinka ihmiset ja teknologia lomittuvat toisiinsa: ne ovat kehittyneet yhdessä (Hayles 2012, 10). Tekstin tapahtumissa modernististen oletusten vetovoimat<sup>12</sup> ruumiillistuvat jokaisessa eleessä, jonka tekstin muotoilija tekee, sillä typografiaa ei ole mahdollista tehdä ilman teknologiaa. Tekstin muotoilu on välttämättä ilmiö, jossa se muotoilija, joka olen, lomittuu kehoineen teknologiseen ja sosiaaliseen, ja edelleen kaikkeen, mitä ne tuovatkaan mukanaan. Donna Harawayn sanoin ”teknologia ei ole neutraalia. Mitä teemme-kään, olemme tekemämme sisällä, ja se puolestaan on meidän sisällämme” (Kunzru 1997).

*Epägenesis* alkaa tutkimukseni kuluessa kutsua luokseen yhä useampia kieleenjuolahduksia (Blomberg 2008) —uusia *genesis*-käsitteitä, jotka kerääntyvät mukaan yksi kerrallaan (*teknogenesis, logogenesis, ontogenesis, fylogensis, epigenesis*)<sup>13</sup>. Tämä kerääntyminen puolestaan alkaa generoida niitä hitaita käännöksiä, joita työhöni kehkeytyy: se, mitä aloin tarkastella kielen visuaalisina esitystapoina, valmiiden kirjainten ja sanojen muotoina, muuntuu yhä syvemmiksi ja monitahoisemmiksi kysymyksiksi alkuperästä, kehityksestä ja tekijyydestä—joista puolestaan moni osoittautuu vääriksi kysymyksiksi.

Sen sijaan avautuu minua huimaava näkymä tekstin muotoilun epävakauteen ja epävarmuuteen. Delta-sarjan yhteydessä (luku 4) tapailemani kvanttimetafora horjuttaa ajatusta tekstin alkuperästä ja synnystä. Se näyttää tekstin sekä muotoilun tapahtumina sen sijaan, että se olisi sarja valmiina odottavia valintoja—odottivatpa ne sitten abstrakteina totuuksina tai pudotusvalikoiden alla. Gem-sarjan kanssa taas saan ajatella näiden tapahtumien laskostumista ajassa sekä oman kehoni ja intentioideni osallistumista niihin.

Ajatellessani *Epägenesis*-tekstien kanssa minulle tulee yhä selvemmäksi, että koko tiedon ja kirjoituksen luomiskertomuksessa—niin kirjoittamisessa kuin muotoilussakaan—ei ole kyse neron, tietoisien luojan tyhjästä syntyvästä luomistyöstä, vaan *uudelleenmuotoilusta* (Latour 2008). Niin kirjoittaminen kuin muotoilukin nojaavat samaan aineeseen ja sen kaikkiin aiempiin kehitysmuotoihin ja muuntavat niitä osaltaan edelleen. Se muotoilija, joka olen, muotoilee tekemällä valintoja, jotka minua ennen tulleet ovat tehneet, mutta teen myös valintoja, jotka minun jälkeeni tulevat perivät. Voi olla, ettei aiemmissa luvuissa tapailemani konvention käsite riitä tämän kuvioinnin ymmärtämiseksi, vaan tarvitaan poikittaisempia tapoja ajatella sekä tilassa että ajassa. Siksi *Epägenesis* kutsui luokseen termin *Epigenesis*<sup>14</sup>, joka antaa käyttööni tätä periaatetta sekä mekanismia kuvaavan biologisen metaforan.

Evoluutiobiologia on viime vuosina tunnistanut epigenetiikan merkityksen biologisten organismien kehityksessä.<sup>15</sup> *Epi*-etuliite viittaa prosesseihin, jotka tapahtuvat geneetiikan ”päällä”: toisin sanoen epigenetiikan mukaan tietyn solun identiteetti ei ole ennalta määrätty, vaan sen kohtalo määräytyy solun ja sen naapureiden kanssakäymisissä. Tutkimukset epigeneettisistä mekanismeista osoittavat niiden olevan olennaisia minkä tahansa organismin kehitykselle. (Davis 2017, 119.) Nähdäkseni myös Johanna Drucker (1994) kuvaa epigeneettisiä mekanismeja, kun hän kuvailee tekstin tuotantoa:

Kirjoittaminen on paikka, jossa historia yhtyy lausumisen tapahtumaan, ja siitä tulee osa kielellistä prosessia. Siksi yksilön suhde kirjoittamisen muotoihin on monimutkainen, sillä kirjoittaminen ulottuu hyvin yksilöllisestä käsin kirjoittamisesta siihen

verrattuna kovin ”kehottomiin” kirjoittamisen muotoihin kuten painamiseen tai digitaaliseen tekstiin. Jälkimmäisessä ääripäässä tulee kyse siitä, kuinka yksilö on suhteessa tuotannon keinoihin ja välineisiin. (Drucker mt., 44.)

13

Kielensisäiset juolahtelut ovat generatiivisia, joten näillä main *epägenesis*, alkuperän kieltäminen, muuntuukin muotoon *epigenesis*, joka osoittaa ympäristön ja kontekstin vaikutuksen organismin materialisoitumiseen. Tämän metaforan avulla minun on mahdollista purkaa nykytiedon valossa niitä oletuksia, joita minuun on kirjoittunut kirjoituksen sekä typografisen tekstin muotoilun olemuksesta ja kehityksestä—minun taitamisestani ja eleistäni suhteessa ympäristööni, joka on aina vanha<sup>16</sup>.

Mitä sitten voi saavuttaa vertaamalla tekstin muotoilua biologisiin prosesseihin? Epigeneesin metafora siirtää huomion typografian ”säännöistä” ja ratkaisemattomista muotoilijan tekijyyden kysymyksistä käsitykseen kehkeytymisestä ja ympäristöistä. Vuositojen aikana noudatetuista tekstuaalisista käytännöistä on tullut kuin DNA, geneettinen koodi, jonka ajatellaan olevan sisäsyntyinen, luonnollinen ja sisäänrakennettu, kaiken alla oleva perusta. Typografiassa tämä perusta on kirjaan ladottu lineaarinen tekstipalsta, johon muut tekstilajit aina vertautuvat (Kinross 2011, 340). Luettavuuden ja läpinäkyvyyden argumentit on luotu aikoina, jolloin erilaisia ja -lajisia tekstejä oli huomattavasti vähemmän kuin eilen tai tänään. Tekstiä muotoillaan jatkuvasti myös taulukoiksi, listoiksi, kaavioiksi sekä lukemattomiin muihin muotoihin, joille meillä ei ole edes nimeä (mt.). Toisaalta myös kulutuskulttuuri on luonut lukemattomia suostuttelevia tekstejä, joista jokainen tarvitsee—tai laitetaan tarvitsemaan—omanlaisensa visuaalisen kielen:

14

Toimissamme ja mielissämme lajittelemme tekstejä ryhmiin. Kielelisten toimintojen moninaistuminen johtaa lajien moninaistumiseen. Infoähkyn ja tekstiyhteiskunnan lisäksi on luontevaa puhua tekstilajiiähkystä. Lajit eivät ole enää kaikkien hallittavissa eivätkä luetetlavissa, ja niiden varaan syntyy erilaisia osa- ja alakulttuureja sekä monenlaisia yhteisöjä. (Heikkinen 2005b, 17-18.)

15

Lainaus kielentutkija Vesa Heikkiseltä kuvaa jo kauan kiihtynyttä ja yhä kiihtyvää ja moninaistuvaa muutosta erityisesti länsimaisissa tekstiavaruuksissa. Tekstin käyttöjä ja tarkoituksia on lukemattomia, ja vain yksi niistä on kirjan sivu. Silti graafiset suunnittelijat on kutakuinkin tähän päivään saakka opetettu noudattamaan samoja säännöiksi ja perimäksi muuntuneita periaatteita lähes kaikessa tekstin muotoilussa.

Psykologi ja tieteenfilosofi Susan Oyaman (1985) mukaan meillä, ihmisillä, on taipumus keskittyä siihen, mikä on pysyvää, sen sijaan, mikä muuttuu. Tämä taipumus estää meitä havaitsemasta muutosta, sillä se näyttäytyy meille ainoastaan *variaatioina* siitä, *mitä pidämme pysyvänä perustana*. Epigeneesin käsite selittää minulle, kuinka tekstin muotoilussa tapahtuneet ja yhä tapahtuvat muutokset on aikakaudesta toiseen tyyppillisesti käsitetty variaatioina siitä, mikä on oletettu sen pysyväksi ja muuttumattomaksi perustaksi, sen *geneiksi*: painetun koodeksikirjan lineaarisesta typografiasta. Länsimaisen elämän käytäntöjen muutokset ovat tauotta tuottaneet uudenlaisia tekstejä ja tekstiym-

16

ja toiminnoissa, joten niille ei ole kulttuurista vaihtoehtoa, vaikka yksittäinen ihminen kokisikin jotakin muuta; hänellä ei ole muulle käsitteitä” (Mt., 20-21).

**13**

Organismien kehitys lomittuu ympäristöönsä ja näiden keskinäinen kehitys näyttäytyy spiraalimaisina aikajänteinä. Siinä yksittäinen ele, eiden yksittäinen (*fenotyyppi-nen*) tekijä eli organismi, yksittäisen organismin (*ontogeneettinen*) suhde perimäänsä ja ympäristöönsä, sekä näiden kaikkien tuottama ja kuljettama (evoluutiivinen, *fylogeneettinen*) tieto nähdään toisiinsa lomittuneina. Kaikki nämä kierteen säteilevät *sekä* pysyvyyttä *että* muutosta *että* variaatiota. (Oyama 1985, 44.). Tekstin muotoilun kannalta on kiinnostavaa, että tätä fylogeneesin ja ontogeneesin keskinäistä evoluutiomallia on käytetty myös kielitieteissä selittämään kielen kehitystä, jolloin mukaan kutsutaan myös *logogeneettinen* tekijä, jolla viitataan yksittäiseen kielenkäytön tapahtumaan osana näitä aikajänteitä (Hiipala 2016, 77-78; Martin ja Veel 1998; Halliday ja Matthiessen 2006)

14

**14**
Suomeksi ennemminkin *epigeneesi*, mutta käytän myös tätä epigenesis-sanaa kannatellakseni sen ortonymista suhdetta *Epägenesiksen* kanssa.

15

**15**
Eri kulumista ja sovelluksista esim. (Pohjanpalo 2013; Thurtle 2018; Hallgrímsson ja Hall 2011; Párrizas, Gasa ja Kaliman 2012; Kirby 2017)

16

**16**
Régis Debrayn (1996) mukaan ympäristömme [milieu] on aina vanha: ”siinä kerrostuvat muistot ja kerronnan mielikuvat, siinä eleet ja legendat kirjoittuvat toistensa yli ja aktivoituvat yhä uudelleen, se on esittävien rakenteiden ja kaikkien aikojen symbolien reperтуаari, jota jatkuvasti ja nopeasti selaillemme” (Débray 1996, 17).

päristöjä ja tuottavat edelleen, niihin kerääntyy uutta tietoa, johon kerääntyy uusia muotoja. Muutosta on vaikea havaita, koska perustan täytyy pysyä vakaana—*muutenban meillä ei olisi kiintopistettä*, jota modernit mieleemme kipeästi kaipaavat. Mutta vaikka muutos ja variaatio lomittuvat toisiinsa, ”ne eivät ole sama asia”. (Oyama 1985, 28.)

Epigeneettinen näkökulma kehittymisen prosesseihin saa näkyviin, ettei ole ennalta olemassa olevaa, reseptin kaltaista koodia tai geneettistä tekijää, joka määräisi mitä organismista aineellistuu.<sup>17</sup> Tämän uuden tiedon valossa vanha käsitys biologiasta kohdalona ei enää selitä elämää, ja siitä seuraa, ettei luontoon vetoaminen enää ole perusta millekään muullekaan tiedon alalle, jossa niin on aikaisemmin totuttu tekemään. Etenkään tekstin materiaalisilla muodoilla ei ole myyttistä, luonnon määrittelemää geneettistä koodia, vaikka tekstin muotoilua säätelevät oppaat tarjoavat sääntöjä ja lakeja sen perusteella, kuinka vuosisatoja on tehty ja totuttu lukemaan. Jokainen nyt ja tulevaisuudessa kehkeytyvä teksti on kuitenkin oma tapauksensa, johon ne eivät käytännössä ulotu ennen kuin sitä koskevat valinnat tehdään. Historia kurottua tuleviin teksteihin vain periaatteessa, ei aina käytännössä:

Organismi muodostuu geeniympäristön potentiaalisuuden yhteenkietoutumana, jota kalvavat sekä menneet että tulevat mahdollisuudet. Jo ennen kuin tietyn yksilön voi sanoa olevan olemassa, sen geneettiset sekä ympäristölliset perimät ovat jo valmiina vaikuttamaan sen kehitykseen, mutta aina omassa kontekstissaan. (Davis 2017, 121.)

Jos tätä organismia käytetään analogiana tekstin muotoilijalle tai yksittäiselle tekstille, on mahdollista nähdä kaikkien tekstien sekä tekijöiden lomittuneisuus sekä kyseenalaistaa käsitys siitä, kuinka lineaarisesti ”kehityksen” tulisi tapahtua. Johanna Drucker (1998) pohtii, pitäisikö menneisyyden innovaatioiden tunteminen kaikissa tapauksissa olla uusien tekemisen edellytys. Näin hän kertoo omista varhaisista typografisista kokeiluistaan kohopainotekniikalla:

[K]un aloin latoa visuaalisia teoksia West Coast Print Centerissä 1970-luvun puolivälissä, Alastair Johnston alkoi jaaritella minulle jotain Mallarmésta, ja minun katseeni vain lasittui. Omasta puolestani tein vain mitä typografia itse näytti mahdollistavan—ajatus siitä, että näillä teoilla oli edeltäjiä, ei ollut yhtä tärkeää kuin se, että niillä oli tulevaisuus. (Drucker 1998, 43.)

Filosofi Catherine Malabou (2016) seuraten *genesiksen* ja *epigenesiksen* käsitteellisen ero onkin täsmälleen tässä: *genesis, synty*, luo jotakin *uutta* siihen mikä on *vanhaa*. *Epigenesis* taas merkitsee vanhan ja uuden *kobtauspistettä*, jossa vanha ja uusi puuttuvat toisiinsa ja muuttavat toisiaan—piste, jossa toisiinsa lomittuvat ajat ovat toteutumisen tilassa. (Mt., 158.)

Tässä edellä luen ja kirjoitan erilaisia tiedon lajeja, aikajänteitä sekä metaforia tois-

tensa läpi, jotta saisin muotoilijana sitkeästi sisäistämäni oletukset tahdistettua uudelleen. Tämän tutkielman johdannossa hahmottelin, kuinka 1900-luvulta alkaneen modernistisen typografian historiaan on kirjattu tietyt oletukset sekä kontribuutiot. Yhtä lailla on nähdäkseni kirjattu kyllin monta sellaista kehityskaarta sekä havaintoa, joissa typografisen taitamisen omien ihanteiden, periaatteiden ja kulloinkin kuvitellun perustan on nähty kääntyvän sen oman muutoksen esteiksi.

Ensinnäkin, *traditionalistien* vaalimien konventioiden, joiden on ajateltu toimivan sosiaalisena liimana tai kulttuurisena muistina, on nyt nähty typistyvän muutosta vastustavaksi laiksi.

Toiseksi, *”uuden” typografian*, joka on eri muodoissaan eri aikoina korostanut esimerkiksi universaalia muotoa, funktionaalisuutta tai uusien teknologioiden mahdollistamaa muotoilijasubjektin itseilmaisua, on nyt nähty typistyvän tuotteeksi tai muotokeskeiseksi designkulttuuriksi.

Kolmanneksi, tietoa järjestelävän ja yhtenäistävän *griditypografian* on nähty typistyvän fetissiksi ja ideologiaksi.

Nämä kolme—tässä tiukasti niputettua—typografista kuviota ovat samat, jotka esittelin tämän tutkielman johdannossa. Yksinkertaistuksista huolimatta jo niistä ilmenee, millaiseksi ”organismiksi” tekstin muotoilu jäisi, jos sen muutoksia ja variaatioita ei alettaisi nähdä aiempaa tarkemmin ja nykytiedon valossa sekä tulevaisuuteen tähyten. Biologian filosofian tutkija Tomi Kokkonen sanoo epigeneesiä koskevassa haastattelussa, että ”edes funktionaaliset muutokset eivät välttämättä ole funktionaalisia enää seuraavissa polvissa. Huonolla tuurilla mikä tahansa ominaisuus voi hetkessä muuttua taakaksi” (Pohjanpalo 2013).



### ’ Gem-sarjan kerääntymät



Tässä *Epägenesiksen* neljännessä Gem-sarjassa kuuntelin omia ääniäni, eristäydyin omaan hiljaisuuteeni ja hiljensin tekstit niin ikään. Alfa-, Beeta- ja Delta-sarjoissa lainasin kokeellisen kirjoittamisen kentillä moneen kertaan koeteltuja rajoitteita ja menetelmiä, mutta Gem-sarjassa tein poikkeuksen. Tein kumoavan eleen, jossa käytin kokeellisten, lukukelvottomien tekstien tuottamiseen dokumenttien analysointiin luotua GeM-mallia. Kokeen tarkoitus on kääntää muotoilijan työn tuloksia nopeasti analysoiva ja yksinkertaistava malli päinvastaiseen suuntaan. Tuloksena oli jokaisesta seitsemästä löydetystä tekstidokumentista kolme rinnakkaista versiota: yhdessä on peitetty kaikki sanat, toisessa kaikki virkkeet, kolmannessa kappaleet.

<sup>17</sup> Tieteenfilosofit John Dupré ja Maureen O'Malley (2012, 206–229) ovat kuvanneet samaa biologian ilmiötä määrittelemällä, että elävät oliot ovat polveutumisen ja aineenvaihdon lomittumia.

Tekstejä peittäessä pystyin tavoittamaan kunkin käsillä olevan tekstin performatiivisuuden, sen, kuinka siihen kerääntyneet eri elementit luovat tekstin tapahtuman, ja sen, mitä kerääntymiä nuo kerääntymät tuovat mukanaan. Noista tapahtumista, niiden ajasta, ei jää jälkeä tekstiin, jonka lukeva tai analysoiva katse kohtaa.

Gem sarjassa onkin kyse *ajasta*. On kyse ajasta, joka kuluu eteenpäin tehdessäni näitä peittäviä muotoja tekstien päälle, mutta myös siitä ajasta, jonka muotoilijana käytän työskennellessäni tekstien kanssa. On kyse *muotoilijan ajasta* ja muotoilun tuloksia analysoivan *tutkijan ajasta*, on kyse *tekstien omasta ajasta*, joka erilaisia typografisen suunnittelun käytäntöjä ja teknologioita tarkastelemalla onkin mahdollista koostaa uudelleen. On kyse siitä, ettei ”sisältö” aina tule ennen ”muotoa”, vaan tämä oletettu kahtiajako murenee paitsi jo aiemmissa luvuissa ehdotetuilla tavoilla, myös ajassa.

Peittäessäni löytämiäni tekstejä sana, virke ja kappale kerrallaan tulin tietoiseksi niistä eleistä, joilla toistan konventioita ja minua ennen tulleiden tekemiä valintoja—valintoja, jotka kytkevät minut epigeneettisiin muutoksen ja variaation ketjuihin. Nykytiedon valossa on syytä hyväksyä se, että se muotoilija joka olen on tekstin ensimmäinen lukija, mutta myös se, että minussa lukevat lukemattomat aiemmat lukijat. Gem-sarjassa tekstien peittäminen muuntui jonkinlaiseksi koreografiaksi, tanssiksi, performanssiksi, jossa olen olematta kuitenkaan—en ole luonut näitä eleitä ja järjestyksiä, mutta silti toistan niitä. ”Performanssi” ei ole minun esitystäni vaan jonkin jo tapahtuneen toistamista, ja silti se kaikki tapahtuu tässä ja nyt.

Kuinka eriskummallinen onkaan tilanne, jossa omat eleeni johtavat tiedon tuotannon moninaisiin kuvioihin ja silti ne ovat minulle merkityksellisiä jo pelkkinä eleinä, ilman mitään taustateoriaa. Kenties sekä tekstin peittämisen että muotoilun eleeni ovat—tässä Bourdieuta seuraten—jonkinlaista ”symbolista voimistelua” kuten tanssi, jotakin oletusarvoltaan sanoinkuvaamatonta tai ääneenlausumatonta, joka viestii keholta keholle eli sanojen ja käsitteiden tuolla puolen, ja joka paitsi tuottaa tietoa, myös aina miellyttää tai ei, ilman käsitteitä (Bourdieu 1977, 2). Edelleen tulen tietoiseksi siitä, ettei teksteihin vaikuttava ja lomittuva aika ole lineaarista, vaan menneet tekstit vaikuttavat nykyisiin teksteihin yhtä lailla kuin niiden tulevaisuus—tämän nykytieto epigenetiikasta vahvistaa.





# 6 TEKSTIN MUOTOILU kirjoittu misena

Viimeinen luku palaa pääosin ensimmäisen johdantoluvun asetuksiin. Leipätekstin kirjaintyyppi on siis Freight Text Pro Book 10,5 / 14 pt ja väliotsikoiden Franklin Gothic URW Medium.

Toisin kuin johdannossa, sitaattien (6,5 / 14 pt) ja alaviitteiden (5 / 9 pt) kirjaintyyppi on kuitenkin Combine, jonka on suunnitellut belgialainen Julie Patarid vuonna 2018. Kirjaintyyppi on jaettu avoimella lisenssillä ja sen (ja monia muita naisten suunnitteleimia kirjaintyyppejä) voi ladata itselleen osoitteesta <https://www.design-research.be/by-womxn/>.

Luvun ajatusten välisiä taukoja on merkitty ns. *asterismeilla*, kolmen asteriskin muodostamilla kolmioilla. Asteriskit ovat kirjaintyyppistä Jungka Book.

# (KALEIDO- SKOOPIN LÄPI)

*Epägenesiksen* löydetyt, tavallisen arkiset tekstidokumentit sekä niistä kirjoittamani ja muotoilemani sarjat (Alfa, Beeta, Delta ja Gem) ovat toimineet tässä tutkielmasa reittinä keräillessäni käsitystä siitä, mistä typografiset tekstit koostuvat. Olen luopunut kuvan ja tekstin tarkasta kahtiajaosta ja hahmotellut tekstin kuvallisuutta. Huomasin kuitenkin, ettei se yksin riitä selittämään, mitä teksteihin kerääntyy. Tekstien kuvankaltaiset visuaaliset järjestykset ovat *konventioita* ja *lajeja*, jotka vastaavat eri yhteisöjen käytäntöjä. Se muotoilija, joka olen, puuttuu aina tekstiin tavalla tai toisella, mutta on lopulta vain osa tekstien tuotannon koneistoja. Nuo koneistot ovat nähdäkseni aina *materiaalis-diskursiivisia*: ne koostuvat inhimillisen, kielellisen ja teknologisen yhteisvaikutuksista.

*Epägenesiksessä* tekemäni kokeet saivat myös pohtimaan, onko tekstin ”muodon” mahdollista *esittää* ”sisältöään”. Tämäkin kysymys osoittautui hieman vääräksi, sillä noiden käsitteiden kahtiajakoa ja siten myös ajatuksia niiden vastaavuudesta tulisi huojuttaa. Sen sijaan tarkensin edelleen siihen, että tekstit ovat *tapahtumia*,

joissa häilyvät erilaiset

*konventioiden, inventioiden* sekä *metaforien*

*todennäköisyydet*.

Tämä tekee typografisista teksteistä *diagrammaattisia* ja *performatiivisia*.

Siksi teksteihin kerääntyy sellaista generatiivista voimaa, jota on kenties mahdollista käyttää myös kielen ja kirjoituksen mallintamiseen ”ennen” kieltä itseään.

Kaikki nämä havainnot ja huomiot ovat johtaneet minut myös joihinkin uusiin kysymyksiin siitä, mihin tällaista vaikutusta suunnataan.

\*

\*\*

Kvantteihin ja geeneihin viittaavat metaforani muodostavat nyt kaleidoskooppisia kuvioita, jotka aiheuttavat huimausta siinä muotoilijassa, joka olen. Se oli oikeastaan tavoitteeni, sillä vain saattamalla vanhat oletukseni radikaaliin liikkeeseen saan taitamistani järjesteltyä uudelleen. Kvanttimetafora on antanut minulle käsityksen siitä, millaisia todennäköisyyksien kenttiä tekstit ovat. Epigenetiikka on puolestaan antanut käsityksen omista eleistäni ja taitamisestani suhteessa historiaan, ympäristöön ja muutokseen. Kuinka tämän nykytiedon valossa paikantaa itseni uudelleen, kuinka löytää uusi mieli työlleni ja sille muotoilijalle, joka olen?

Olen tutkinut kirjoittamalla ja muotoilemalla sekä kirjoittamista ajatteleamalla, eikä näitä eleitä tai niiden tuottamaa tietoa voi irrottaa toisistaan. Tässä kokoavassa luvussa päättelen aluksi joitakin muotoilijan tietoa ja tekijyyttä koskevia huomioita, joita kokeellisen kirjoittamisen menetelmäni sekä metaforiset laitteistoni ovat auttaneet tekemään. Kokoan sitten yhteen erityisesti *Epägenesiksen* minussa herättämiä ajatuksia siitä, millainen suostutteleva vaikutus typografisessa tekstissä on, ja miten tuo vaikutus lomittuu siinä, mikä on julkista ja jaettua. Jatkan siis edelleen jo johdannossa aloittamaani tiedon alojen sekä instituutioiden ja kategorioiden (kuten kirjallisuus ja tiede, kaupallinen ja kulttuurinen) purkua, sillä julkisen alueella samat typografiset konventiot halkovat niitä kaikkia.

Lopuksi palaan johdannossa piirtämäni *sosiologisen mielikuvituksen* tilaan ja hahmottelen ehdotusta siitä, minkälaista voisi olla tutkielmastani seuraava eräänlainen ”tekstien sosiologia”. Kirjoittamisen ja muotoilun tietoisten eleiden rinnalla tämä perustuisi aina sen arviointiin, mitä typografisiin teksteihin kulloinkin *kirjoittuu* ja mitä niissä *muotoutuu*.

\*

\*\*

Tekstin muotoilijana toimin koko ajan ikään kuin jonkinlaisessa superpositiossa: useammassa tilassa samanaikaisesti. *Tekstiin puuttuminen* tarkoittaa, että kosken kirjoituksen materiaan: kokeilen erilaisia järjestyksiä ja variantteja, sitten toista ja kolmatta. Punnitsen, mitä eroja siirtoni tuottavat. Tämä tarkoittaa, että muotoilu on aina myös kirjoittamista, ja se on aina myös lukemista. Muotoillessa ja kirjoittaessa yhtä aikaa tajuan myös kielen aivan kuin useammassa olomuodossa yhtä aikaa—niistä joku ottaa etualan ja vaihtuu sitten taustaksi. Donna Harawayta (1997, 68) seuraillen etuala ja tausta ovat suhteellisia ja suostuttelevia seikkoja, eivät toisensa poissulkevia kahtiajakoja tai ontologisia kategorioita. Muotoillessani vaihtelen etualan ja taustan paikkaa ja omaa paikkaani niin ikään. Nähdäkseni juuri tätä *paikantunut* tai *tilanteinen tieto* (Haraway 1988) tarkoittaa.

*Epägenesiksen* esiin tuomat ilmiöt lomittuvat alkuperän kysymyksiin aina sen otsikkoa myöten. Tutkielmallani kurottelen kohti uusmateriaalista ymmärrystä, jolla on ratkaisevia seurauksia sille, kuinka keskustella tekstin muotoilijan tekijyydestä—tai tekijyydestä ylimalkaan. Mitä selvemmin sellaiset arkijärkiset binääriparit kuten ihminen/kone, sisältö/muoto, kirjoittaminen/lukeminen, teksti/konteksti purkautuvat loputtomasti erotteluja tekeviksi kuvioiksi, sitä selvemmin tekijyyden, subjektin ja intention käsitteet vaativat uusia neuvotteluja.

Omilla tavoillaan *Epägenesiksessä* käyttämäni kokeellisen kirjoittamisen menetelmät ja generatiiviset rajoitteet ovat vain yksi tapa osoittaa se, mistä kirjallisuuden ja median tutkimuksessa on keskusteltu jo kauan eri sanastoin: kirjoittamisen järjestelmä ei ole vain tietoisен ihmissubjektin ilmaisuväline vaan myös sen lähde. Subjektiivisuuden muodot ylipäänsä ”muuttuvat ja jakautuvat eri osiin siinä koneistuneessa toiminnassa, josta kirjoittaminen ja lukeminen koostuu” (Hayles 2012, 223; vrt. Johnston 1998). Tämä tutkielma on lisännyt tähän koneistoon muotoilun.

Kun kirjoitetaan lainaamalla toisaalla kirjoitettua tekstiä tai käyttäen menetelmiä ja rajoitteita, kielen materiaalisuus sekä yhteisyys korostuvat.<sup>1</sup> Paradoksaalisesti se merkitsee myös kehollisuuden ja subjektiviteetin kohtaamista,

...sen myöntämistä, että kieli tapahtuu minun yksilöllisen minäni ulkopuolella, ja että tämä on kirjoittamista myös, ja se on, kummallista kyllä, ”minun” kirjoitustani (Avasilichioaei ja Moure 2012).

*Epägenesiksessä* minäkin aloitan omasta kehostani, kielestäni, taitamisestani, piiristäni. Se ei kuitenkaan tarkoita, että asettaisin sen järkähtämättömästi keskiöön, vaan sen sijaan kokeellisilla menetelmilläni sekä metaforisilla tarkkailun laitteistoillani olen kaikin keinoin pyrkinyt vastustamaan ”ihmiskielen ja -ajattelun narsistista refleksiä” (Bennett 2020, 18). Kirjainten ja sanojen varassa olen pyrkinyt etenemään ympäristööni niin, että verkostot valaistuisivat ja sen sijaan omasta paikastani tulisi vähemmän tärkeä. Kirjoittamalla omasta paikastani ja kehostani käsin olen pyrkinyt kirjoittamaan itseäni pois.

Intentioitani en voi aina (koskaan?) vastustaa, mutta vanhoja oletuksia voin. Jos kirjoittaminen nähdään *verkostona*, jossa tekeminen, teknologia ja tekijyys jakautuvat laajalle, kirjoittajan ja tekstin muotoilijan roolit purkautuvat ja näyttäytyvät eri valossa. Käsitys tiedosta ja toimijuudesta jakautuu. Beeta-sarjaa koskevasa luvussa 3 hahmottelin uudelleen runoilija Geof Huthin (2010) ”kirjapainajan kädenjäljeksi” kutsumaa tajua siitä, ”miten teksti toimii tekstinä, kulttuurisena

<sup>[1]</sup> Kenneth Goldsmith sanoo ’epäluovan kirjoittamisen’ olevan ’identiteetin jälkeistä kirjallisuutta’ [post-identity literature] (Goldsmith 2011, 85), vaikka ei tulekaan antaneeksi täysin uskottavaa näkemystä siitä, mitä on tuon identiteetin tuolla puolen.

rakenteena, joka on sekä visuaalinen että verbaalinen”. Mielessäni tästä punoutuu sellaisen materiaalis-diskursiivisen tekstikäsitteksen hahmo, joka jakautuu ”inhi-millisteknisiksi hybrideiksi” ja edelleen *julkisoihin*.

\*

\*\*

Beeta-sarjaa koskevassa luvussa 3 sovelsin Annette Arlanderin (2016) käytännöllistä erittelyä erilaisista tekijyyksistä esitystaiteessa. Uusien kuvioden mahdollisuutta siellä, mitä nyt kutsuisin tekstiolioksi ja -ympäristöiksi, Arlander alkaa hahmotella näin:

Mitä tekijä voi tehdä, paitsi tajuta olevansa diskurssin funktio? Omalta kannaltani on ollut olennaista ymmärtää, että diskursseja on useampia, että niihin voi osallistua ja että niitä voi jopa vaihtaa. Voin pyrkiä ottamaan tekijän paikan toisessa diskurssissa kuin mihin olen ”luonnollistunut” koulutukseni tai aiemman kokemukseni kautta. Näin tehdessäni saan myös kokemuksen siitä, miten eri tavoin tekijyys eri diskursseissa rakentuu. (Arlander 2016, 23)

Myös typografisissa käytännöissä on välttämätöntä hahmotella kirjoittamisen ja muotoilun aiheuttamia kuvioita uudelleen. Digitaalisten prosessien ja tietokantojen maailmassa tulee väistämättä ilmi, etteivät ihmiset ja teknologiat ole selvärajaisia, eivätkä siten myös kirjoittamisen ja muotoilun prosessit. Siihen, mitä on pidetty ihmisen projektina, osallistuvat hänen kehoonsa lomittuneet ohjelmistot, verkon toiminnot sekä laitteet. Kaikki nämä sekä tietokannat tai hakualgoritmit laajentavat edelleen verkon kognitiivisia kykyjä. Verkottuneet ja ohjelmoitavat koneet ovat silloin paljon enemmän kuin välineitä, joita ihminen käyttää kirjatakseen valmiiksi olemassa olevia ajatuksia. Mitä taajemmin tekstit kulkevat, näyttäytyvät sekä muuntuvat digitaalisissa verkostoissa vailla ehdotuksia alkuperästään, sitä väsymättömämmin niiden prosesseista ja ominaisuuksista tulisi pitää kirjaa.

”Tekijyyden funktio” jakautuu siis digitaalisissa teksteissä yhä lomittuneemmin koko tekstin tuotannon koneiston läpi ja kattaa siksi sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä toimijoita (Hayles 2012, 236). Gary Hallia (2016, 157) seurailleen voi jopa esittää niin kirjoittajan kuin muotoilijankin olevan vain media, joka ”sämplää ajattelun sanastoa”—jonkinlainen ”läsnäolon jälkituotanto”. Siksi ehdotankin, että tekstin muotoilijan tai graafisen suunnittelijan *tekijyyden* pohtimisesta ontologiassa mielessä luovuttaisiin, ja sen sijaan kysyttäisiin, mitä muotoilijan *toimijuus*<sup>2</sup> näissä koneistoissa tekee, minkälaisen solmun hän laajaan verkostoon muodostaa. Toimijuuden käsite eroaa tekijyyden käsitteestä siinä, että toimijuuteen ymmärtetään jo valmiiksi lomittuneen monia muita toimijuuksia—kaikilla niillä tavoilla, joita edellä olen kvantti- ja geenimetäforilla tavoitellut.

Tällainen käsitys lähestyy jälkihumanistista ajattelua, jossa väistämättä luovutaan ihmisen asettamisesta kaiken keskiöön (esim. Braidotti; suomalaisesta jälkihumanistisesta keskustelusta esim. Lummaa ja Rojola 2014a; Lummaa 2020). Koska ihminen on ainoa olio, joka tietääksemme käyttää kieltä sellaisena kuin sen tunnemme, erityisesti tekstistä puhuessani tuollainen luopuminen vaikuttaa erityisen kiperältä kysymykseltä. Se palautuu kuitenkin aina *teknogenesiksen* valaisemaan havaintoon siitä, että raja inhimillisen ja teknologisen, luonnollisen ja keinotekois-

sen, diskursiivisen ja materiaalisen välillä on huokoinen aivan alusta saakka. Tekijyyden käsite muotoilussa on syytä purkaa seuraavastakin syystä: länsimaisessa kapitalismissa ilmaisun keinoja eivät rajaa ainoastaan tekijän kyvyt

ja taitaminen, vaan myös yhteiskunnan määrittelemät oikeudet, omistussuhteet ja vaihdannan lait. Kun hämmennän käsityksiä tekstien ja muotoilujen olemuksesta ja ontologisesta statuksesta, onnistun kyllä sumentamaan tekijyyden ja alkuperän käsitteitä, mutta samat rajat ja rajattomuudet eivät välttämättä päde niissä huoneissa, yhteisöissä, yhteiskunnissa ja julkisoissa, joissa vietämme aikamme. Se, minkä tässä teoreettisesti hahmottelen ilmaisukeinoksi, yhteiseksi resurssiksi ja merkitysvarannoksi, saattaakin toisaalla olla ongelmallista ottaa käyttöön ja jakaa eteenpäin. Ongelma saattaa yhtäältä olla esimerkiksi siinä, että valitsemani ilmaisukeino on lain mukaan jollekin toiselle nimetyn tekijänoikeuden piirissä. Toisaalta kapitalistinen järjestelmä mahdollistaa hyötymisen sellaisista ilmaisukeinoista, joilla ei ole lain antamaa suojaa. Usein sellaiset ovat jo käytössä sellaisissa yhteisöissä, jotka ovat jo valmiiksi sorrettuja. Nämä ovat monimutkaisia kysymyksiä, jotka kytkevät ajatuksen ”yhteisistä” merkitysvarannoista myös jälkikoloniaalisiin keskusteluihin.

Yksinkertaisempi esimerkki taitamisen lomittuneisuudesta niin välineisiin kuin markkinoihinkin saattaisi olla tämä: tämän tutkielman johdannossa katselin Kristian Blombergin runoa ja epäilin runoilijan tai taittajan fonttivalikoiman olleen rajallinen. Toisin sanoen ihmissubjektin taitamista saattaa rajoittaa se, ettei hänellä ole hallussaan kaupallisia lisenssejä sellaisiin kirjaintyypeihin, joita tyyppillisellä ammattimuotoilijalla on. Valtaosa kirjaintyypeistä on maksullisten lisenssien takana, joten käytännössä tekstin muotoilun taitamista sekä hahmottelemiani ”yhteisiä” merkitysvarantoja hallitaan esimerkiksi lisenssitalouden avulla.<sup>3</sup>

\*

\*\*

Elämäni ja ympäristöni lomittuneen taitamisen seurauksena pystyn tunnistamaan, käyttämään ja toistamaan erilaisten tekstiolioiden ominaisuuksia hienosyisemmin kuin aloittelija. Koetin hahmottaa näitä taitamisen merkkejä kehossani jo tutkielmani alkusivuilla katsoessani Blombergin runoa. Typografian alalla ammatitaito saattaa tuntua jopa ylimielisyytenä: esimerkiksi graafinen suunnittelija ja kriitikko Steven Heller (2001, vi) leimaa ”typografian historiasta, estetiikasta ja funktiosta tietämättömän kirjoittamisen yhtä kömpelöksi kuin kieliopin ja syntaksin vajavaisuuden”. Sen sijaan typografiseen taitamiseen liittyy käsitys siitä, ”kuinka typografia toimii, tai miksi tietyt kirjaintyytit tekevät tehtävänsä paremmin kuin toiset, tai kuinka kirjainten muodot tulevat ruumillistaneeksi tiettyjä merkityksiä ja tunnetiloja” (mt.).

Nämä varmasti ovatkin taitamisen merkkejä. Mutta jos kömpelyyttä onkin, kenties sen voisi ennemmin rinnastaa uuden kielen opetteliijaan, joka aluksi osaa yhdistellä vain pientä sanajoukkoa, mutta aikaa myöten sanojen määrä sekä kieliopillisen tarkkuuden määrä moninaistuu (Bateman, Wildfeuer ja Hiippala 2017, 115). Saman kehityksen voidaan ajatella koskevan yhteisöjä ja yhteiskuntia aikaa myöten—mutta vain jos kielen ja kirjoituksen kaikkien materiaalis-diskursiivisten ominaisuuksien käyttö pysyy vapaana ja julkisena.

<sup>2</sup> Uusmateriaalisissa keskusteluissa ihmissubjektista irtoavalle toimijalle on eri nimiä kuten toimija [actant, actor] (Latour 1995) sekä ”agentti” (Barad 2007) sekä erisävyisiä määrittelyjä, joiden erottelut eivät tässä yhteydessä ole olennaisia. Vertaa esimerkiksi Latour mt., Barad mt., Bennett 2020.

<sup>3</sup> Tämä ei tietenkään ole yksinkertainen asia, sillä vallitsevassa järjestelmässä nämä lisenssimaksut elättävät kirjainmuotoilijan. Ellen Lupton (2006) koetti vuosituhaten alussa herätellä keskustelua kirjaintyyppien lisensseistä ”Free Font” -manifestissaan. Esimerkiksi Matthew Butterick (2015) puolestaan on pohtinut verkkosivuilla käytettävien kirjaintyyppien open source -politiikkaa nykyisen kaltaisessa korporaatiokapitalismissa.

## ✍️ Julkisten tekstiolioiden tehoisuus

*Epägenesiksen* alkuketkillä minulla oli löydettyjen tekstidokumenttien kokoelma, joka ennemmin halkoo tekstilajeja ja instituutioita kuin kunnioittaa niiden rajoja. Yhteisöjen käyttämät tekstuaaliset konventiot ovat kimppuuntuneet niin romaanin kuin mainokseen, runoon kuin kirjeeseen, Raamattuun kuin tietosanakirjaan, kuittiin kuin kuolinilmoitukseen. Ajatellessani *Epägenesiksen* sarjojen kanssa olen tässä tutkielmassa muodostanut käsitystä kielestä sekä erityisesti typografisen tekstin materiaalisista muodoista julkisena ja jaettuna materiaalisena varantona. Sen osaset ainoastaan lomittuvat eri järjestyksiin siellä, missä niiden tarkoituksetkin eriävät toisistaan.

Kirjoitus- ja muotoilukokeideni avulla olen tehnyt näkyväksi sen, kuinka typografisissa teksteoksissa ja dokumenteissa teksti ei ole ainoastaan puhdasta kieltä, vaan aina materiaalis-diskursiivinen tapahtuma. Tekstin muoto ei ole ainoastaan ylijäämää, vaan se kantaa sekä tuottaa omanlaista tietoa. Tekstin materiaaliuus ei siis koske ainoastaan sen fyysisiä ominaisuuksia tai tuotannon tapoja. Tästä seuraa, että materiaaliuus ei koske ainoastaan kokeellisia, epäkonventionaalisia tekstejä, vaan ”tavallisetkin” dokumentit kantavat tietoa yhteisöistä ja julkisoista sekä niiden jaetuista käytännöistä. Se muotoilija, joka olen, pitää kuitenkin erityistä kirjaa tästä tiedosta, sillä tunnistan muotoilun historioita ja genealogioita tarkasti ja osaan myös teknisesti toistaa niitä lähes yhtä tarkasti. Muotoilijana olen lomittunut noihin käytäntöihin moninkertaisesti: niiden lähteenä, niiden kohteena sekä niiden valistuneena tarkkailijana.

\*

\*\*

Edeltävissä luvuissa käyttämäni kvanttien ja geenien metaforat ovat saaneet *etualan* ja *taustan* sekä *menneen* ja *tulevan*, *muutoksen* ja *variaation* rajat hämärtymään. Kutsun vielä mukaan tutkielman johdannossa mainitsemani *sosiologisen mielikuvituksen* (Mills 2015) yrittäessäni hahmottaa tätä hetkeä sekä omaa tilannettani ja paikkaani siinä. Mielikuvitusta havitellessani en tässä niinkään ole kiinnostunut uusista ”visuaalisista innovaatioista” tai ”luovuudesta”, vaikka niitäkin muutoksen ja variaation syklit tarvitsevat. En näe tarpeelliseksi hakea muotoilijuudelleni auktoriteettia tekijyyksistä. Sen sijaan näen tarpeelliseksi pitää jatkuvasti kirjaa siitä, kuinka

yksittäinen

lomittuu

yhteiseen,

ja

kuinka

tekstin

muotoilun

käytännöt

lomittuvat

siihen,

mikä

on

julkista

ja

jaettua.

Jaetulla en tässä niinkään tarkoita vain sitä, minkä kaikki jaetusti ymmärtävät ja hyväksyvät, vaan sitä, mikä on tarjolla ja tapahtumassa kaikkien olioiden jakamassa

materiaalisessa maailmassa. Tällaista verkottunutta ja generatiivista käsitystä materiaaliuudesta olen tämän tutkielman sivuilla hahmotellut. Näen tarpeelliseksi keskustella siitä, miten typografisen tiedon ja taitamisen ajatellaan aiemmin asettuneen maailmoihin ja vastedes niihin asettuvan:

mikään

ei saavu

vailla

maailmaansa,

joten

olennaista on

pyrkä

tuntemaan

nuo maailmat

(Haraway 1997, 37).

Näen tarpeelliseksi tunnustaa typografisen tekstien kantaman ja tuottaman tiedon moninaisuus, ja nähdäkseni sosiologisessa mielikuvituksessa ja uusmateriaalisessa suuntauksessa on avaimet tähän.

\*

\*\*

Tiedon vetovoima, sen eräänlainen *tehoisuus*<sup>4</sup> (Bennett 2020) perustuu jännitteen vanhan ja uuden välillä. Yhtäällä pitkään ylläpidetyt vanhat kulttuurimuodot ovat ”voimakkaita, materiaalisia sommitelmia, joissa on vastustavaa voimaa” (Bennett 2020, 26). Tämän osoittavat arkisten tekstien läpinäkyvyys sekä muotoilijana sisäistämäni oletukset typografian vaatimuksista—tuo sisälläni käyvä kone (s. 29). Toisaalta osoitin tässä tutkielmassa, että *diagrammaattisuudella* sekä *metaforisuudella* on niin ikään oma tehoisa voimansa, generatiivinen kyky luoda uusia suhteita tekstien, ilmiöiden sekä huolenaiheiden välille.

Kirjoituksessa ja muotoilussa ei ole mahdollista osoittaa alkuperää tai syntyhetkeä [genesis], ja siksi *Epägenesis* on tuon oletetun alkuperän koettelua ja kieltämistä. *Epigenesis* sen sijaan valaisee kohtauspisteen, jossa *vanhan ja uuden on mahdollista sekoittua*. *Epä/igenesiksen* käsitteistössä myös rajat biologian ja muotoilun, luonnollisen ja kulttuurisen välillä sekoittuvat. Tällä tarkoitan esimerkiksi sitä, että siinä missä minä tässä käytän epigeneettisiä kehityskulkuja metaforana muotoilulle, epigenetiikkaa käsittelevässä kirjallisuudessa genetiikasta puolestaan käytetään muotoiluun viittaavia rakennuspiirustusten metaforia (Oyama 1985, 54). Käsityön ja rakentamisen metaforat ovat hallinneet keskusteluja organismin kehityksestä antiikin ajoista lähtien, joten käsitys tekijästä ja alkuperästä istuu tiukassa koko läntisessä maailmanselityksessä. Susan Oyaman mukaan tämä on osasy siihen, kuinka *kehitystä* on alettu lännessä määritellä:

olemme alkaneet ajatella

tietoa ja kehitystä

luomisena ja

muodon antamisena aineelle,

ymmärtäneet

kehityksen

in-formaationa

(Oyama 1985, 158–159).

<sup>4</sup> Jane Bennetiiltä lainattu ”tehoisuus” (suom. Tapani Kilpeläinen) viittaa toimijuuden luovuuteen, kykyyn saada jotakin uutta ilmenemään tai tapahtumaan (Bennett 2020, 61a62).

Typografisen tekstin kaikkiallinen läsnäolo länsimaisissa kulttuureissa on osoittanut kirjoituksen, painamisen sekä tekstin muotoilujen *tehoisuuden*. Koneen tuottama matemaattisen säännöllinen teksti tulkitaan herkemmin totuudeksi kuin sellainen, johon ihmiskeho on aiheuttanut muotojen huojuntaa. Siksi se on myös vakuuttavampaa—tästä on esimerkkinä vaikkapa tieteellisen kirjoittamisen käytännöissä ylläpidetty typografinen ja ortografinen kuri. Tehoisien muotojen tunnistaminen ei kuitenkaan vielä tarkoita, että tuolle tehoisuudelle olisi yksi yleinen suunta, sääntö tai selitys. Vaikka erilaisten tekstien tuotannon koneistot olisikin eristetty toisistaan (kaupallinen kulttuurisesta, tieteellinen taiteellisesta, ja byrokratian dokumentit näistä kaikista) ne kaikki silti jakavat samoja typografisia konventioita ja asettuvat samoille julkisen alueille. Tekstien suostutteleva teho kulkee parvina moniin suuntiin kunnioittamatta ihmisen merkitsemiä tiedon alueiden, olioiden tai instituutioiden rajoja.

Tätä valottaakseni hahmottelen vielä joitakin paikkoja, joissa nämä rajat hajoavat.

\*  
\*\*

Delta-sarjan Vedet-tekstin kuva

Palautan muistiin Delta-sarjan Vedet-tekstin (kuva 36, s. 185). Siinä Afrikan muoto toimii lukuohjeena, joka on ohjaileva ja suostutteleva aina latteuteen saakka. On hyvin todennäköistä, että lukija liittää *vedet*, *veljet* ja *veret* tuon kuvatun maanosan kurjistettuihin olosuhteisiin sekä sitä ympäröiviin vesiin, jota ”veljet” henkensä kaupalla ylittävät kenties tälläkin hetkellä. Tekstiin valittu tunnistettava muoto johdattelee melko varmasti ainakin länsimaisen lukijansa miellelyhtymät näiden tarinoiden rantamille. Tätä matkaa edistää oma taitamiseni tekstin muotoilussa, kyky ”pelkistää”, suunnata lukemista, arvioida todennäköisyyksiä, suostutella lukijaa tulkintoihin. Tunteita herättävä esitystapa on helppo ja halpa rakentaa, kun sen taitaa. Olen ”pelkistänyt” tekstin tarjoamia tulkintoja, kunnes tarjolla on *pelkästään se todennäköisin*.

1950-luvun konkreettista runoutta on kirjallisuudentutkimuksessa pitkään kritisoitu täsmälleen tuosta piirteestä: vaikka lukija on näennäisen vapaa tulkitsemaan tekstin haluamallaan tavalla, runoilijan antamat rajoitteet itse asiassa karsinoivat hänen tulkintansa yhteen (Perloff 1991, 118–119). Tällainen pelkistäminen on tehoisa, harkitun suostutteleva keino, joka suuntaa tekstin tulkinnan kapealle ja yhtenäiselle alueelle. Typografiassa ylläpidetty luettavuuden vaatimus tähtää siihen, että *teksti ymmärretään yhdellä tavalla*. Lukijalle ei jää kovin suurta liikkumavaraa, toisin kuin runouden kentillä on totuttu kokemaan. 1950–60-luvun konkreettinen runous (ks. sivu 167) koetteli näitä tottumuksia, ja ainakin vielä 1990-luvulla kirjallisuudentutkija Marjorie Perloff oli vakuuttunut tämän ilmiön vahingollisuudesta runoudelle:

... näyttää siltä, että se mitä Eugen Gomringer on kuvannut ”redusoiduksi kieleksi”, ”runoudeksi joka ymmärretään yhtä helposti kuin lentokenttien merkit ja liikennemerkit”, on vaarassa tuottaa ”runoutta”, joka on lentokenttien merkkejä ja liikennemerkkejä (Perloff 1991, 120).

Konkreettinen runous

Konkreettinen, muotoaan korostava runous on nähty ideologisesti epäilyttävänä:<sup>5</sup> se on ”liian nättiä, liian tyhjää merkityksellisestä sisällöstä, *liikaa mainostekstin kaltaista*” (Perloff 2010, 50–51, korostus on minun).

Konkreettisen runouden liike painui vuosikymmeniksi marginaaleihin jonkinlaise-na historiallisen avantgarden kummajaisena, mutta sillä on ollut kiistaton vaikutus graafisen suunnittelun piirissä tehtyyn kaupalliseen viestintään ja typografiaan. Graafisen suunnittelun ja konkreettisen runouden kytkökset ovat kuitenkin kulkeneet kumpaankin suuntaan. Eugen Gomringer, eurooppalaisen konkreettisen runouden kenties tunnetuin yksittäinen hahmo, piti oman runoutensa alkuperänä ja ihanteena juuri graafista suunnittelua ja mainontaa. Gomringer laati vuonna 1954 manifestin, jossa hän nimeää aikansa mukaisen kaupallisen ja arkisen tekstiympäristön oman runoutensa innoittajaksi:

...tämän päivän kielellä on oltava tiettyjä yhteyksiä runouteen...Niiden tulisi

tukea toisiaan sekä muodossa että sisällössä. Jokapäiväisessä elämässä tämä yhteys jää usein huomaamatta. Otsikot, iskulauseet, äänten ja kirjainten ryhmät synnyttävät muotoja, jotka voisivat olla malli uudelle runoudelle. (Viitattu Perloff 1991, 116.)

Siinä missä graafinen suunnittelija viehättyy konkreettisen runouden

Siinä missä graafinen suunnittelija viehättyy konkreettisen runouden mahdollisuuksista pelkistää ja ”esittää” sanojen mieltä, tuon runouden tekijöiden mieliä puolestaan kiihottivat kaupallisen graafisen suunnittelun nopea rytmi, kontrastisuus ja runsaus. Nämä rinnakkaiset ilmiöt eivät siis ole selvärajaisia, vaan monin tavoin lomittaiset.<sup>6</sup> 1950-luvulla lisääntynyt ja jatkuvasti visuaalistuva kaupallinen mainonta ei voinut jäädä huomaamatta yhdeltäkään länsimaiden asukkaalta, ja se kiinnostoi myös monia runoilijoita ja taiteilijoita. Vaikutteet virtasivat suuntaan ja toiseen. Runouden ja taiteen alueilla tehdyt kokeet kiinnostivat osaa suunnittelijoista, ja näin radikaalimmatkin visuaaliset ideat löysivät tiensä arkisiin ja kaupallisiin viesteihin hitaasti mutta varmasti. Tämä rekuperoinnin ilmiö on ole-massa edelleen: nykypäivän ”avantgardena” pidetyt, marginaalikulttuurien uudet ja tunnistamattomat hahmot ja ideat valjastetaan ennemmin tai myöhemmin osaksi valtakulttuuria ja sitä hallussa pitävää kaupallista koneistoa.

Tämä yhteys graafisen suunnittelun ja runouden välillä ei liity ainoastaan visuaaliseen samankaltaisuuteen, vaan yllä mainitsemaani pelkistämisen tavoitteenseen. Tätä yhteyttä ei kuitenkaan ole tarkasteltu kuin muodollisella tasolla, koska modernistiset tavoitteet ovat pitkään estäneet kritikoita ja tutkijoita sekoittamasta kuva(taidett)a ja kirjoitusta keskenään, mutta myös koska kaupalliset viestit on pitkään eristetty taiteentutkimuksesta.

Kirjallisuudentutkija Marjorie Perloff (1991) on kuitenkin tapaillut mainonnan ja runouden välistä vaikutussuhteiden genealogiaa tarkastelemalla aikakauslehtien mainoksia 1900-luvulla. Vielä vuosisadan alussa mainoksissa oli lähes pelkästään kirjoitusta, ja lukijoiden odotettiin lukevan pitkiäkin tekstejä. Runous puolestaan eli näennäisesti omassa maailmassaan, jossa käytettiin kuvailevaa kieltä. 1910-luvulta alkaen tekstipainotteinen mainonta väistyi vähitellen kuvan tieltä, ja 1960-luvulle tullessa kuvalla oli mainoksissa kaikkein suurin huomioarvo. (Perloff 1991, 55–57.)

Konkreettinen runous oli marginaali-ilmiö, joka tapahtui täsmälleen tässä risteyskohdassa, jossa graafinen suunnittelu ja mainonta alkoivat länsimaissa hal-lita kaupallistuvaa julkista tilaa. Kuvan ja tekstin rajat paljastuivat huokoisemmiksi kuin koskaan, ja sama uhkasi tapahtua taiteen ja kaupallistuvan kulttuurin välillä. Siksi runouden kentillä tapahtui reaktio päinvastaiseen suuntaan: runous kápertyi kielitietoisuudeksi, ja runolle siihen asti tyyppillisen kuvailevan kielen syrjäytti syntaksi—runon vaikutuksia siirrettiin kuvakielestä lausetasolle. Hajottamalla

<sup>[1]</sup> ”Yhtenäisyyden konventio on vahva ideologinen ase, sillä se painostaa lukijaa valitsemaan yhden tulkinnan toisen sijaan eikä lukemaan läpi tulkinnallisten konfliktien, koska se antaa oletuksen yhtenäisestä tekijyydestä ja siihen liitetystä auktoriteetista” (Bal 1990, 507).

<sup>[2]</sup> Esimerkiksi Marjorie Perloff (2010, 61) kuvaa Eugen Gomringerin läheisiä yhteyksiä graafikko-muotoilija Max Billiin sekä Bauhausin ja De Stijlin taiteilijoihin, joilla oli valtava vaikutus eurooppalaisen graafisen suunnittelun suuntauksiin. Samankaltaisia yhteyksiä oli myös brasilialaisella konkreettisen runouden kentällä.

kieliopin, kuten lauseen ja virkkeen, runous välttää medioitumasta, tulemasta imaistuksi joukkoviestinnän diskursseihin.<sup>7</sup> (Perloff 1991, 78–79.) Väistämällä kaikkea kuvankaltaisuutta kirjallisuuden ja runouden valtavirta on väistänyt kielen- sä tulemista osaksi myynnin ja suostuttelun koneistoa tai jopa sen välineeksi. Siinä missä eurooppalainen konkreettinen runous kenties ihannoi melko avoimesti julki- sen mainosympäristön lumoa, Brasiliassa konkreettisen runouden nähtiin liittyvän myös kriittisiin, utooppisiin ja poliittisiin tavoitteisiin (vrt. Bohn 1986, Espinosa ja Nucleo Post-Arte 1990; de Campos 2007a ja 2007b).

Vuonna 1967, kun konkreettinen runous eli vielä kultakauttaan, typografi Anthony Froshaug (1967/2000) kehotti graafisia suunnittelijoita ”seuraamaan runoilijoita”. Froshaug rinnastaa mainonnan suunnittelijat ja runoilijat<sup>8</sup> tavalla, jonka voi lukea provokatiivisenakin: hänen mukaansa molemmat rakentavat sekä ”perustason merkityksensä että shokkiefektinsä” tavalliselle kielelle. Kaikki tapah- tuu aina erotuksena konventioon, ja siksi ”kaikki rajoitteet tulisi tiedostaa ja tutkia konventioiden ympärillä”. (Mt.)

Se muotoilija, joka olen, tietää, että tekstin semanttisen mielen tarkka kartoittaminen johtaa helposti banaaleihin ja mainosmaisiiin, joskus jopa koomisiin, lopputuloksiin. Esimerkiksi sanan ”pehmeä” kirjoittaminen pyöreillä ja pulleilla kirjaimilla on hupaisa leikki, mutta tarjoaa harvoin oivalluksia tekstin tulkinnessa. Kaupallinen ja journalistinen suunnittelu käyttää kuitenkin paljon tämänkaltaisia keinoja, koska ne poikkeavat ”läpinäkyvän” tekstin konventiosta ja ovat tehoisia ja suostuttelevia—ne saavat lukevan katseen ja kehon varmasti hereille. Yksittäisen tekstin kohdalla tätä tuskin huomaa, mutta kauempaa katsoen näyttää siis siltä, että länsimainen kapitalistinen koneisto on jo pitkään vallinnut kaikissa tekstin muotoilun tapahtumissa, kenties kaikissa kirjoittamisen tapahtumissa. Sekä kon- ventio että siitä poikkeaminen ovat tehoisia, suostuttelevia eleitä, jotka voidaan valjastaa hyvin monenlaiseen käyttöön.

Froshaugin rinnastus runoilijoiden ja muotoilijoiden välillä sekä kehote seurata runoilijoita avautuvat uudella tavalla, kun luen niitä taivutellen uusma- terialistisen representaatiokritiikin (esim. Barad 2007; Parikka ja Tiainen 2015; Hongisto ja Kurikka 2013) läpi. Tarkemmin sanoen: kun käsitän muotoilun rajoit- teina, jotka asettuvat konventioiksi tai eivät, kirjoitus ja sen muotoilu ovat entistä kirkkaammin nähtävissä tapahtumina ja todennäköisyyksinä, joissa on aina kyse samasta aineesta. Tuo aine vain kerääntyy erilaisiin järjestyksiin erilaisten puut- tumisten tuloksena. Kyse ei siis ole kahdesta erillisestä entiteetistä—muodosta ja sisällöstä—joista yksi esittää toista, vaan toistuvista *yhteismuotoutumista* (Barad 2007), jotka järjestyvät vaihtelevilla tavoilla. Näillä yhteismuotoutuvilla olioilla on kuitenkin nykyisissä länsimaisissa yhteiskunnissamme myös sitkeää, tehoisaa veto- voimaa: kun joku uusi yhdistelmä tarjoutuu katsojalleen juuri *esittävänä* esineenä tai oliona, se on houkuttelevaa eristää tuotteeksi ja edelleen kapitalistisen pääoman välineeksi.

\*

\*\*

<sup>[</sup> Tämä näkökulma selittää ainakin osittain sitä, miksi typografisen tekstin kuvallisuuteen on suhtauduttu, ja suhtaudutaan edelleen, epäluuloisesti. Kuvataiteen tekniikoita kehitettiin vuosisatojen ajan esittämään kohdettaan yhä tarkemmin, kunnes 1900-luvun alussa valokuva näytti (ainakin hetken aikaa) ratkaisevan todellisuuden esittämisen ongelman. Silloin maalaustaide ja muu kuvantekeminen saattoivat käpertyä omiin erikoispiirteisiinsä. Tarkoin varjellussa kirjallisuusinstituutiossa kuvankaltaista esittämistä taas ei katsottu hyvällä, mikä johti avantgarden tekstikollaasien sekä konkreettisen runouden sulkeistamiseen tärkeimpien kaanonien ulkopuolelle tai -syrjille.

<sup>[</sup> Rinnastuksen on tehnyt myös runoilija Kari Aronpuro Anna Tomin (Tomi) tekemässä haastattelussa: ‘Kun katsoo mainosmiehiä, oman alansa runoilijoita, näkee että kyllä mainostoimistoissakin on luettu Derridaa.’

On myös mahdollista ehdottaa, ettei tekstiolioiden tehoisuus ole vaikuttanut ai- noastaan runouden ja mainonnan välillä, vaan tieteen kautta koko länsimaisen tie- teenteorian kehitykseen. Juuri tällaista *visuaalista epistemologiaa* kartoittaa Johanna Drucker (2014 ja 2020). Donna Haraway (1987) puolestaan on 1980-luvulta saakka omalla tahollaan vaatinut visualisoinnin teknologioita tilille omasta osallisuudes- taan tiedon tuotantoon. Perloffin (1991) yllä mainitsemani tutkimuksen tapaisten poikittaisten genealogioiden kartoittaminen antaisi tärkeää tietoa sellaisten muu- tosten ja variaatioiden luonteesta, jotka liittyvät juuri *tiedon* epigeneettisiin proses- seihin. Tutkimusten tulisi siksi halkoa tiedon- ja tieteenaloja, olioita ja toimijoita sekä modernistisia instituutioita ennakkoluulottomasti.

Esimerkki tällaisesta tutkimuksesta on nähdäkseni Phillip Thurtlen (2018) teos *Biology and the Grid—Graphic Design and the Envisioning of Life*. Thurtle hahmottelee, kuinka 1900-luvun alkupuolella tekstien ja mainosten modernistista muotoilua varten kehiteltyt *gridit*—apulinjat ja ruudukot—tarjosivat toisaalla bio- logeille tehokkaita keinoja siihen, kuinka organismeja ja elämää saatettiin asetella visuaalisiin järjestyksiin ja kategorioihin. Ruudut ja taulukot saatiin esittämään elämän moninaisuus länsimaisen ihmisen hallinnassa olevina järjestelminä. Thurt- le onnistuu osoittamaan, kuinka tutkimusintressien ulkopuolelle jäänyt graafinen suunnittelu, *läpinäkyvänä* ja *läpikaupallisena* pidetty muotoilun ala, on osallistunut perustavalla tavalla länsimaiseen tiedontuotantoon ja biopolitiikkaan oikeastaan vain olemalla läsnä kaikkialla—toimimalla julkisen alueella.

#### **Tekstit ympäristönä: ehdotus ”tekstien sosiologiaksi”**

Tämän tutkielman sivuilla olen useasti puhunut suostuttelevasta typografiasta, suostuttelusta tekstin muotoilun keinoin. Sen muotoilijan, joka olen, on helppo nähdä laskelmoivan metaforilla ja niiden todennäköisyyksillä—kenties jopa juuri sillä tavalla, jota Marjorie Perloff edellisen aukeaman riveillä luonnehti runoudelle vahingolliseksi. On aivan totta, että suostutteleva, myyvä ja mainostava typogra- fia kääntää huomion itseensä ja juhlii omalla materiaalisuudellaan ja visuaalisella ”uutuudellaan”. Useimmiten juuri tällaisen tekstin muotoilun ajatellaan olevan kehollisuuden ja/tai kaupallisuuden saastuttamaa. Tämä ajattelutapa polveutuu meille johdannossa kuvailemiltani 1900-luvun alun typografisilta traditionalis- teilta asti.

Kun katson nyt tarkemmin tekstin muotoilun tapahtumaa, sen voimaken- tille kerääntyviä olioita, en ole kuitenkaan varma, onko ilmiö niin yksinkertainen. Kokeelliset menetelmäni ja laitteistoni ovat jo osoittaneet minulle, että monet si- säistämäni kategoriat ovat paljon huokoisempia kuin miltä vaikuttavat—ja että mitä terävämmin rajatuilta ne näyttävät, sitä kirkkaampi valo niihin pitäisi suunnata.

Edellisillä sivuilla hahmottelin, kuinka kirjoituksen ja painamisen histo- riasta juontuva typografian tehoisuus on länsimaista alkaen otettu käyttöön kau- pallisiin tarkoituksiin. Samalla se on kuitenkin levittänyt pohjapiirustuksiaan myös yhteiskuntien muille alueille ja saavuttanut myös muita tarkoituksia. Toisiinsa lomittuneet tuoret metaforat ja diagrammit ovat tehoisia, mutta jälleen kerran, niin ovat myös niihin laskostuneet konventiot.

Kun arvioin tekstin muotoilun tapahtumaa metaforan käsitteen läpi, vaikuttaa yhä enemmän siltä, että suostutteleva typografia ottaa hypypysiinsä lukijan lukutaidon *konvention ja inventioiden välillä* ja leikittelee niillä melko lailla hienovaraisemmin kuin usein havaitaan. Onko tosiaan niin, että kaikkein ”materi- aalisimmaksi” usein määritelty eli diagrammaattisin ja epäkonventionaalisin teksti on kaikkein suostuttelevin, entä kaikkein ”kehollisin” (vrt. VanderLans 2006)? Vai olisiko tekstin muotoilulla sittenkin sitä suurempi kyky suostutella, mitä vähem- män se herättää huomiotamme? Mitä jos suostuttelevin typografia onkin kaikkein

konventionaalisiin, koska kokeva, katsova ja lukeva kehomme on omaksunut sen kaikkein parhaiten? Tätä kysymystä tukee George Lakoffin havainto:

Metaforat auttavat meitä käsitteellistämään ja järjeilemään, mutta niillä on myös valtaa meihin. Kaikki se, mihin nojaamme jatkuvasti, tiedostamatta ja automaattisesti, on niin suuri osa meitä, ettei sitä voi helposti vastustaa, suureksi osaksi koska sitä ei juuri edes huomaa. Kun käytämme käsitteellistä skeemaa tai metaforaa, hyväksymme sen pätevyyden ja oikeellisuuden: erityisesti konventionaalissa metaforissa on suostuttelevaa voimaa. (Lakoff ja Johnson 1989, 63.)

Runoilija Susan Stewart (1979) kutsuu konventionaalisia, erityisaseman saaneita metaforia *kuolleiksi metaforiksi* [dead metaphor]. Kuolleet metaforat ovat niin sisäistettyjä ja jaettuja metaforia, että ne toimivat jo *oikoteinä* [short cut] sosi-aalisessa kanssakäymisessä, ja niistä tulee osa kulloinkin tarvittavaa, *käsillä olevaa tietoa* [stock of knowledge at hand]. Näkisin, että kun tieto tai metafora on *käsillä*, se ei ole ainoastaan käden ulottuvilla vaan se on jo *kirjoittunut* kehoon. Emme esimerkiksi tule juuri ajatelleeksi, että monissa kielissä rahaa pidetään ajan metaforana, sillä molemmat ovat arvokkaita. Emme ainoastaan sano, että A I K A O N R A H A A (vrt. sivu 179), vaan puhumme liikoja miettimättä siitä, että aikaa ”tuhlataan” ja ”säästetään” (Lakoff ja Johnson 1989, 8).

Tällaisten konventionaalisten oikoteiden vastaparina Susan Stewart pitää uusia, odottamattomia rinnastuksia, joita hän kutsuu *tuoreiksi katkoksiiksi* [fresh cuts]: tuoreet metaforat tuottavat uuden tavan nähdä asiat: ne avaavat tulkinnan alueen ja luovat merkitysten moninaisuutta (Stewart 1979, 34).

Minulla on kiusaus työstää Stewartin omia metaforan metaforia (sic!) edelleen: suomentaisin nämä oikopolut [short cuts] *kimpuiksi*, joihin kerääntyvät oliot ovat kiinnittyneet konventioiksi ja itsestäänselvyyksiksi. Silloin tuoreet katkokset [fresh cuts] olisivat *leikkoja*, jotka asettuvat esille erityisesti yksittäisinä ja kenties ennennäkemättöminä tapauksina.

\*  
\*\*

Näitä metaforien metaforia seuraten tekstin muotoilijasta siis kehkeytyy eräänlainen floristi, joka osaa tarjota kulloiseenkin tapahtumaan oikeanlaisen yhdistelmän kasvikunnan moninaisuudesta. Joihinkin tapauksiin tarjotaan aina valmiiksi sidottuja, hyväksi havaittuja kimppuja, joihinkin taas on keräiltävä moninaisempia leikkoja mitä epätavanomaisimpiin yhdistelmiin, tai kenties ehdotettava huolellisesti valittuja erillisiä yksilöitä. Joka tapauksessa jälkimmäisiin on mahdollista yhdistää mitä moninaisempia kasveja: näyttäviä kukintoja mutta myös vihreitä lehtiä; kasvihuoneiden kasvatteja sekä pihakasveja, sitkeitä rikkaruohoja, kenties myös sammalia, jäkäliä ja juuria. Sellaisia, joita on paikallisesti saatavilla, mutta joskus myös kauempaa kuljetettuja. Huomaan metaforani alkavan tutkielman loppua kohden sekä lyyristyä että asettua hankalastikin lomittain. Minulle ajatus kimpusta ja leikoista on kuitenkin vain yksi tapa käsittää konkreettisemmin

Karen

Baradin

ajatusta

kvanttikentällä

tapahtuvista

*leikkauksista* [cut] (Barad 2007, esim. 217).

Olen pistäytynyt tutkielmassani säännöllisesti runoudesta ja kirjallisuudesta lainattuihin käsitteisiin ja malleihin. Niiden avulla saan valotettua tekstin muotoilua kielitietoisuudella, joka purkaisi typografian perinteestä tuttua muoto-keskeisyyttä. Haluan kuitenkin itsepintaisesti kannatella tämän tutkielman loppuun asti käsitystä tekstien moninaisuudesta, ja siksi pyrin jälleen katsomaan kauempaa. Piha- ja rikkakasvien metafora muistuttaa minua vielä kerran siitä, etteivät ilmiöt nimeltä *teksti* tai *muotoilu* kuulu pelkästään kirjallisuuden ja runouden *eivätkä* pelkästään kaupallisen mainonnan *eivätkä* byrokratian piiriin. Näiden välisissä pienemmissä sekä suuremmissa rakosissa rehottaa vielä lukematon määrä erilaisia muita tekstejä, koska me, minä ja muut länsimaiden asukkaat, kommunikoimme kirjoitetulla kielellä päivittäin. Arkijärki (Stewart 1979) tottelee ja ylläpitää konventioita ja kaikkiallisten pihakasvien kimppuja, joihin tarttumalla jokapäiväinen elämä sujuu, kunhan meillä on luottamus siihen, että muut yhteisössä käyttävät samoja kimppuja.

\*  
\*\*

Valjastan *sosiologisen mielikuvituksen* (Mills 2015) strategiakseni sekä tajuksi, jonka avulla kaikki vastedes kehkeytyvät väitteet tekstin muotoilun esittävydestä tai yleispätevyydestä voitaisiin jatkuvasti paikallistaa ja muotoilun ihmis- ja subjektikeskeisyys suunnata uudelleen toisaalle (vrt. Kemple ja Mawani 2009, 229). ”Sosiologinen” ei siis koske tässä ainoastaan sosiologiaa eikä sosiaalinen pelkästään ihmisten toimintaa. Edellä olen monin tavoin todistanut, etteivät niin ihmiskehot kuin -kieletkään ole erillisiä ympäristöstään tai muista (elollisista tai elottomista) olioista. Nähdäkseni sosiologista mielikuvitusta voi ja on välttämätöntä laajentaa koskemaan inhimillisen lisäksi myös ei-inhimillistä. Tästä monet sosiologit ovat yhtä mieltä:<sup>9</sup> kun tutkitaan ”myös ei-inhimillisten toimijoiden sosiaalisuutta”, voi alkaa nähdä, ”kuinka atomit rakentavat kokonaisia yhteisöjä, poliittisia verkostoja ja lopulta koko yhteiskuntaa” (Salo 2014).

Kun osoitan kaleidoskooppini tällaiseen verkostojen verkostoon, minun on mahdollista nähdä typografiset tekstit moninaisena, lomittuneena ympäristönä yksittäisten olioiden sijaan. Sekä sosiologi Henri Lefebvre (1977/2002, 310) että runoilija Susan Stewart (1979) ovat tahoillaan puhuneet eräänlaisesta kollektiivisesta *sosiaalisesta tekstistä*. 1960-luvulla Lefebvre kirjoitti sosiaalisen tekstin olevan kuin katu, modernin elämän mikrokosmos: läpikulun, kanssakäymisen, liikkeen ja kommunikaation paikka, speaktaakkeli, johon ihminen osallistuu—sitä kuitenkin näkemättä, koska on yksi sen osa. 1970-luvulla Lefebvre vertasi katu sanomalehteen, jossa uutiset, banaliteetit, yllätykset ja mainokset sekoittuvat toisiinsa. Katu ja sanomalehti yhtä aikaa sekä loivat arkielämän puitteet että esittivät niitä. (Lefebvre 1977/2002, 310.) Minun on helppo kuvitella, millaisena jatkeena tälle vertaukselle sosiologi käyttäisi maailmanlaajuisia tietoverkkoja ja sosiaalista mediaa meidän aikanamme.

2020-luvun verkottuneessa maailmassa ehdotan ”sosiaalisen tekstin” sijaan jonkinlaista ”tekstin sosiologiaa” (vrt. Waller 1987, 195), sellaista tilaa, jossa tekstin muotoilussa lomittuvat kieli ja kuva, konventio ja inventio, tieto ja valta, sisältö ja muoto. Näen mahdollisuuksia järjestellä uudelleen sitä, kuinka hahmottaa tekstin muotoilua suhteessa vallitseviin konventioihin sekä *arkijärjen ja järjettömyyden* (Stewart 1979; vrt. tämän tutkielman johdantoluku s. 33) väliseen hallintaan. Konventioita ja lajeja koskevan taitamisen on voitava halkoa instituutioita, kehoja, tiedon lajeja sekä teknologioita ja medioita. Sen tulisi suuntautua siihen, mikä on aina julkista ja jaettua: kaiken edellä selvittelemäni perusteella sanoisin, että

<sup>9</sup> Katso myös Star 1991; Law 1991 ja 2019; Latour 2005 ja 2006; Valkonen, Lehtonen ja Pyyhtinen 2013; Salo 2014.



tekstin  
muotoiluun  
lomittunut  
*tieto*

ja *toimijuus*

sekä  
niiden  
suostutteleva  
*tehoisuus*

ovat  
*julkijakautuneita*.

\*

\*\*

”Tekstien sosiologian” luomassa tilassa tekstin muotoilua ohjaavat periaatteet järjesteltäisiin uudelleen: luovuttaisiin yrityksistä hahmottaa tekstin muotoilua tyylihistoriallisin tai semioottisin mallein, luovuttaisiin siitä kauan sitten kimp-puuntuneesta hokemasta, jonka mukaan typografia *esittää* tai luo *merkityksiä*, jotka on irrotettu aineellisesta maailmasta. Luovuttaisiin niin ikään käsityksestä, että *materiaalisuus* kielessä tai missään muuallakaan on *ylijäämää*, vaan korostettaisiin kaikenlaisten materiaalien aktiivista osuutta julkisessa äänessä: annettaisiin ääni tekstien ”olio-vallalle” (Bennett 2020, 26). Vähän kerrassaan luovuttaisiin noista käsityksistä, ja niiden sijaan väitettäisiin, että yhtä varmasti kuin kieli itse, kirjoitetun kielen muotoiluun kerääntyvä aine on *tehoisaa*—toisin sanoen ”se saa jotakin uutta ilmenemään tai tapahtumaan” (mt., 61).

Tällainen ”tekstien sosiologia” nojaa visuaaliseen epistemologiaan (Drucker 2014), toisin sanoen siinä jatketaan aina käsityksestä, että tekstin muotoilu tuottaa aina tietoa, joka on aina kytköksissä valtaan ja hallintaan. Toiseksi se tunustaa konventioissa piilevän suostuttelevan voiman. Nämä kaksi ominaisuutta lomittuvat taukoamatta toisiinsa tavalla, joka ei ole purettavissa. On kuitenkin etu- ja taka-aloja, ja on näiden välillä häilyviä kuvioita. *Epägenesiksen* valottamat uudet kuviot kehkeytyvät parhaiten näkyville, kun taivuttelen ne Susan Stewartilta (1979) lainattujen kimp-pujen (konvention) ja leikkojen (invention) sekä arkijärjen ja järjettömyyden välisille akseleille. Yhdessä nämä tämän tutkielman luvuissa kokoon kerimäni ajatukset mahdollistavat eräänlaisen kuvion, jota hahmottelen seuraavalle aukeamalle (sivut 242–243).

\*

\*\*

Seuraavan aukeaman hahmottelema ”tekstien sosiologia” perustuu tässä tutkiel-massa tekemiini havaintoihin. Yhtäältä havaintoni koskevat tekstin muotoilussa tehtäviä valintoja: kuinka tuttuja *kimppuja* tai kuinka ennennäkemättömiä *leikkoja* tekstiin puuttuminen aiheuttaa. Nämä valinnat (niin kuin *epävalinnatkin*) ovat *materiaalisia*: ne johtavat konkreettisesti siihen, miltä teksti näyttää. Tekstien kirjoittamista, muotoilua, tunnistamista ja lukemista ohjailevat yhteisöjen väliset sanattomat sopimukset: konventiot ja materiaaliset käytännöt.

Toisaalta nuo valinnat asettuvat aina johonkin ihmisviestinnän käytäntöön, jotka ovat sidoksissa yhteisöihin. Tämän vuoksi palaan vielä kerran johdannossa esittelemääni arkijärjen ja järjettömyyden (Stewart 1979) erotteluun. Arkijärkinen

ajattelu ja kielenkäyttö toimivat yhteiskuntien liimana: niiden avulla rakennamme käsitystä todellisuudesta arjen tilanteissa. Arkiset tapahtumat luovat yhteisen käsi-tyksen siitä, mitä tarkoittaa, kun asiat sujuvat, mikä merkitsee myös sitä, että arki-järki on normittavaa. Järjettömyys taas on jäännöskategoria, jonne arkikokemusta katkovan epäjärjestyksen voi kaataa. Tekstin muotoilu osallistuu myös arkijärjen ja järjettömyyden mukaisiin ilmiöihin. Ja ne ilmiöt ovat *diskursiivisia*.

Stewart kutsuu järjettömyyttä taiteen tekstiksi. Minä ehdotan, että kuten arkijärki, myös järjettömyys on sidoksissa yhteisöihin, mutta ne yhteisöt ovat huo-koisempia, liikkuvampia ja väliaikaisempia kuin ne, joita niin arkijärki kuin taidekaan hallinnoi. Kenties ns. järjettömyydessä liikuskelevat yhteisöt ovat juuri *julkisoita*, jot-ka tulevat esiin reaktioina ongelmiin, jotka yhdistävät ihmisiä (Bennett 2020, 144). Tämän väliaikaisuudenkaan vuoksi ne eivät sopeudu arkijärjen muottiin.

Kumpikin polariteetti—konventio/inventio, arkijärki/järjettömyys—edel-lyttää toisiaan, eivätkä ne elämismaailmassamme ole toisistaan erillisiä. Tekemällä niistä tarkempaa selkoa on kuitenkin mahdollista hahmottaa sitä, kuinka muotoi-lun tuottama tieto ja valta lomittuvat yhteen. Nähdäkseni konvention ja invention välillä tekstin muotoilija tekee valintoja siitä, kuinka paljon todennäköisiä tulkin-nan mahdollisuuksia siihen jää. Tällä akselilla teksti on siis kaikkein tehoisin, se on suostuttelun väline. Arkijärjen ja järjettömyyden välisellä akselilla taas ilmenee teksteihin sekä niiden muotoiluihin lomittuva valta. Tällä akselilla tekstin voi näh-dä diskursiivisen vallan ja hallinnan välineenä.

Nämä akselit noin aseteltuna muodostavat diagrammaattisia tiloja, joihin minun on mahdollista kuvitella erilaisia tekstejä erilaisiin tarkoituksiin. Edelleen minun on mahdollista kuvitella itseni muotoilemaan noita tekstejä. Hahmotte-lemanani kuvio auttaa minua siis kuvittelemaan, mitä läpi tutkielman keräilemäni materiaalis-diskursiiviset ominaisuudet saattaisivat teksteissä tehdä, ja kuinka ne asettuvat siihen, mikä on julkista ja jaettua.

Tällaisen vielä hauraalta tuntuvan ehdotuksen piirtäminen kuvioksi, kaavioksi tai notaatioksi tuntuu tekevän sen hahmottomista kategorioista tässä tarkkarajaisemmat kuin toivoisinkaan. Siksi on korostettava, ettei tämä kuvio ei ole tutkimukseni tulos eikä staattinen malli. Siksi se on kirjoitettu omalla käsi-alallani eikä tehoiseksi todistetuilla ”ennalta valmistetuilla kirjaimilla” (Noordzij 2005, 49). Mutta kuvion on tarkoitus saada näiden hahmottomien kategorioiden väliset suhteet diagrammaattiseen liikkeeseen. En voi väittää, että tämänkaltainen diagrammaattinen neliö saisi minut *hallitsemaan* tätä kenttää yhtään sen paremmin kuin aiemmin. Mutta se on näkyvilläni, asettuu sosiologisen mielikuvituksen väli-neeksi: sen avulla minun on mahdollista paikantaa itseäni hyvin erilaisten tekstien tuotannon koneistoihin sekä kuvitella, millaisiin toimijuuksiin niissä osallistuisin, millaisiin julkisoihin mahdollisesti olisin yhteydessä, ja minkälaisia vaikutuksia sai-sin mahdollisesti liikkeelle. Tämä voisi olla ensimmäinen monista kuvioista, joilla saattaisi olla mahdollista kuvitella ”tekstien sosiologiaa”.

Edellisillä sivuilla viittasin Henri Lefebvren (1977/2002) ”*sosiaaliseen tekstiin*” siksi, että nähdäkseni tekstin tapahtuma ei koskaan voi olla yksittäinen, rajattu ilmiö, vaan aina yhteydessä muihin tapahtumiin. Kun tekstiä hahmottaa ym-päristönä, joissa länsimaissa liikumme väistämättä koko ajan, tulee esiin tekstien moninaisuus. Juuri tästä on kyse, kun toistelen tekstien maailman olevan *julkija-kautunutta*. Se muotoilija, joka olen, ei ole tekemisissä ainoastaan kirjallisuuden, ainoastaan journalismin, ainoastaan mainonnan, tieteen tai byrokratian tekstien kanssa. Sen sijaan konventiot, kimput ja leikot halkovat tekstilajeja ja kategorioita tavalla, joka ei ole tieteenteoreettisesti puhdas, vaan värisee moninaisuudesta. Ja metaforat, ne ovat ”dynaaminen voima, joka yhdistää yksittäisen tietoisuuden yhteiskuntaan ja syyttää niiden välille elinikäisiä kamppailuja” (Jansen 2002, 12). Mediat ja teknologiat lomittuvat visuaalisiin järjestyksiin, joita pidämme yllä yh-dessä yksittäisen, yhteisöllisen ja julkisen tietoisuuden kanssa.



Tässä tutkielmassa käsittelemäni konstellaatiot (Delta-sarja, luku 4) siis monimutkaistuvat tässä kaleidoskoopissa aina edelleen siitä, mitä omissa tähtikuvioissani hahmottelin, sillä

...median konstellaatiot, niin sanotut mediakulttuurien epistemologiat, aktivoivat ja muokkaavat ajatuksiamme, aistimuksiamme, havaintojamme, muistojamme, ja totta kyllä, myös tapoja, joilla hallusinoimme tai menetämme järkemme” (Parikka 2012, 72, korostus on minun).

\*

\*\*

Tätä tutkielmaa ei olisi ilman sen lähtökohtaa: se muotoilija, joka olen, on osallinen tekstin tuotantojen koneistoissa, ja taitamiseni lomittuu noihin koneistoihin. *Epägenesis*-sarjojen kanssa ajattelemani olen hahmotellut, että kirjoitus muotoutuu kuvankaltaiseksi ja edelleen tunnistettaviksi järjestyksiksi ja esityksiksi—ja edelleen tapahtumiksi todennäköisyyksien kentällä. Nämä tapahtumat luovat kuvioita, joihin muotoilijana puutun, ja kuvioiden kuviot *katkeavat*, sanotaanko, konventionaaliseksi *kimpuiksi* tai ennennäkemättömiksi *leikoiksi*. Olen osallistunut näihin kaikkiin materiaalis-diskursiivisiin prosesseihin ja minulla on niitä koskevaa tietoa, joka sekä on kehossani että ei ole—se on julkijakautunutta. Tätä muotoilijan mieltä ja minuun kirjoittuneita oletuksia haeskelin jo tutkielman johdannossa, jossa kummastelin tuntemuksiani Kristian Blombergin kokeellisen runon äärellä. Kirjoitin ja muotoilin *Epägenesiksen* neljä sarjaa (Alfa, Beeta, Delta ja Gem) ja luin niitä uudelleen diffraktiivisesti poikittaisilla kentillä kohtaamieni käsitteiden ja teorioiden läpi. Tämän matkan varrella ”**epägenesis**”, alkuperän kyseenalaistaminen, tuli mahdolliseksi muuntaa muotoon ”**epigenesis**”, joka merkitsee variaation ja muutoksen välistä kehkeytymistä, uuden ja vanhan kohtauspistettä.

## Seuraavista kysymyksistä

Sekä kvanttifysiikka että epigenetiikka haastavat perinteiset, länsimaisen modernismin maailmankuvaa pystyssä pitävät oletukset ajan lineaarisuudesta, progressiivisesta kehityksestä—ylipäättään siitä, mitä pidetään tietona. Niiden jälkeen maailma ei ole sama: toisin kuin minunkin omaksumani länsimainen, modernistinen maailmankuva opettaa, nykytiedon valossa maailma ei koostu erillisistä kappaleista ja toisistaan erotetuista tapahtumista ja syy-seuraussuhteista, vaan se on ennemminkin yhden ”järjestelmän” sisällä tapahtuvia loputtomia kuvioita ja erotteluja. (Davis 2017, 111 ja 114.) Tämä väitöskirja saa vasta alkuun sen työn, joka näistä havainnoista pitäisi seurata typografian ja graafisen suunnittelun aloilla.

Näen tutkielmani tapahtuvan uuden kynnyksellä. Tässä tutkielmassa olen käsitellyt lähes pelkästään painettuja tekstejä. Tekstin muotoilun käytännöt ovat niin raskaita painamisen konventioista, että näiden käsittely on ollut nähdäkseni välttämätöntä. Olin ja olen edelleen kiinnostunut siitä, mitä tapahtuu sen tietämisen rajalla, jota tämänhetkiset ja tulevat digitaaliset sekä virtuaaliset tekstiympäristöt vaativat. Digitaalisilla alustoilla tapahtuvat verkottuneet tekstit muodostavat uudenlaisia organismeja ja ekosysteemejä, joiden uusien ominaisuuksien erittelemiseen niin valmiuteni kuin tutkielman mittakaan eivät tässä ole olleet riittävät. Mutta lähitulevaisuudessa yhä useammalla tiedon alueella tulee tarpeelliseksi ymmärtää paitsi digitaalisten alustojen laskennallisia ja ohjelmoinnillisia ominaisuuksia, myös sitä, kuinka nuo ominaisuudet ovat kehkeytyneet, ja mitä yhä uudenlaisista ja muuntuvista verkottuneisuuksista seuraa. Nähdäkseni myös

muotoilijoiden on seurattava niistä syntyviä kuvioita sekä muutoksen ja variaation kytöksiksi paljon tähänastista typografiakeskustelua valppaammin.

Tärkeä uusi tutkimusalue avautuu siis siellä, minkä kynnykselle tämä tutkimus jää: teksteissä digitaalisina ympäristöinä. Tämän tutkielman viimeisten sivujen lähdeluettelossa on nähtävissä velkani niille monille kritikoille ja tutkijoille, jotka ovat saaneet sen monimutkaisen työn alulle. Vaikka esimerkiksi digitaaliset ihmistieteet, ”kybertekstejä” koskeva kirjallisuudentutkimus ja ”uuden” median tutkimus kartoittavat jo osaltaan kirjoitusta digitaalisissa ja virtuaalisissa ympäristöissä, toivoisin kuitenkin näkeväni erityisesti sellaista tutkimusta, joka kartoittaa digitaalisten tekstien muotoilua juuri taitamisen sisältä käsin. Tekstin muotoilulle aivan perustavanlaatuisiakin oletuksia, kuten luettavuuden ja lukukelpoisuuden määritelmiä ja vaikutuksia, on arvioitava uudelleen.<sup>10</sup> Toivon oman tutkielmani osallistuvan tekstien ympäristöissä tapahtuvien muutosten hahmottamiseen tavalla, joka osoittaa tarpeelliseksi sekä kannatella jotakin painamisen painolastista että ymmärtää digitaalisille alustoille kehkeytyviä täysin uusia tekstuaalisia koneistoja ja käytäntöjä.

Toinen kiireellinen tutkimusalue on länsimaisen modernismin vaikutus koko muun maailman moninaiisiin kirjoitusjärjestelmiin ja tekstuaalisiin käytäntöihin. Tätä kirjoittaessani on vasta alullaan sellainen tutkimus, joka purkaa länsimaisen teknologioiden suhdetta paikallisiin historioihin sekä nykykäytäntöihin, joista harva on säästynyt modernististen kehitystarinoiden vaikutuksilta.

Kolmas tiedon aukko, kysymys erilaisista lukutaidoista, oikeastaan halkoo kahta edellistä. Tässä tutkielmassa ehdottamani sosiologisen mielikuvituksen sekä uusmateriaalisen ajattelun tulisi alkaa vaikuttaa siihen, mitä pidetään kirjoittamisena ja lukemisena, ketä pidetään kirjoittajana, lukijana tai muotoilijana, ja edelleen siihen, mitä pidetään lukutaitona. Jouduin jättämään *lukutaidon* käsitteen aivan tämän taiteellisen tutkimuksen ulkosyrjille, mutta *Epägenesiksen* kanssa ajatteleminen sai minut pohtimaan lukutaitoja ainakin kolmesta eri näkökulmasta.

Ensinnäkin paitsi muotoilijan, etenkin lukijan tulisi aina olla tietoinen tekstin materiaalisista ja tehoisista ominaisuuksista: siksi paitsi tekstin, myös lukutaidon käsitteestä tulisi tehdä itsestään selvästi materiaalis-diskursiivinen tai vähintään multimodaalinen. Yhä verkottuneemmissa ja digitaalisemmissa ympäristöissä lukeminen ei ole pelkkää kieltä, vaan kirjoittamista, katsomista, kuulemista, liikkumista ja osallistumista, kenties muotoilemista.

Toiseksi tuo verkottuminen kytkee lukutaidon aina sekä poliittiseen että ekologiseen kontekstiin, sillä ”mikään ei tule vaille maailmaansa” (vrt. Haraway 1997). Kyse on siis siitä, millä tavalla tämä tiedon ja tietämisen verkostoihin osallistuminen vaikuttaa ihmisten ja muiden olioiden keskinäiseen yhteiselämään ja tasa-arvoon: mitä tietoa kirjoituksella voi jakaa? Millä tavalla algoritmit paljastavat tai piilottavat itsensä? Kuka kirjoittaa, kuka lukee ja kuka valvoo? Nähdäkseni uusmaterialistinen lukutaito olisi sen kartoittamista, kuinka modernistiset kirjoittamisen, muotoilun ja lukemisen käytäntömme vaikuttavat meneillään olevaan ilmastokriisiin, mutta myös sen, kuinka niillä toisaalta voidaan viestiä noista vaikutuksista.

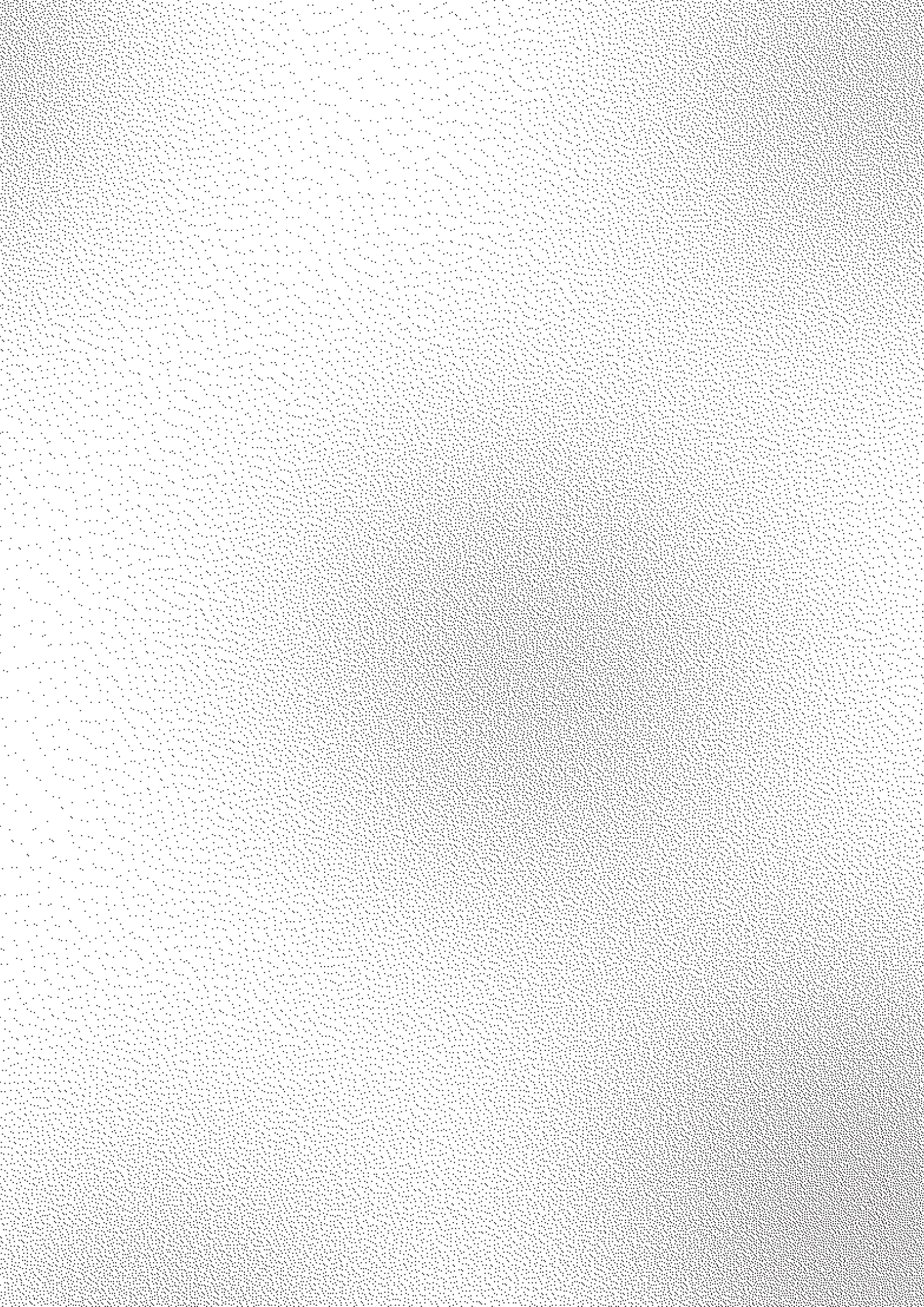
Kolmanneksi ja viimeiseksi lukutaidon käsite itsessään tulisikin purkaa hiukkastasolle, sillä sen voi nähdä lomittuneen tiukasti länsimaisen modernismin kolonialistisiin kehitystarinoihin. Läntinen maailma on kannatellut itseään muiden kulttuurien yläpuolella määrittelemällä kirjoitus-, kirjapaino- ja lukutaidot kehityksen ja sivistyksen merkeiksi ja erottelemalla ne esimerkiksi ”suullista kulttuuria” kehittyneemmäksi tasoksi. Modernisaatio ja kapitalismi on saatu näyttämään globaaleilta ilmiöiltä, jotka saivat alkunsa Euroopasta ja levisivät sitten sen ulkopuolelle

<sup>10</sup> Esimerkiksi lukemisen funktionaalisuutta on hiljattain tutkittu aivan uusista kognitiivisista näkökulmista, jotka perustuvat nykytietoon sekä typografian taitajien sekä psykologien yhteistyöhön (Thiessen, Beier ja Keage 2020).

”kehityksen” myötä. Koska tietty teknologinen ja tieteellinen kehitys on ymmärretty eurooppalaisina keksintöinä, muu maailma on siis ”jäänyt jälkeen” lännen kehityksestä (esim. Acosta 2014). Digitaalinen teknologia purkaa tätäkin asetelmaa monimutkaisin tavoin, kun perinteistä lukutaitoa ei välttämättä enää edes tarvita vaikkapa uusimman mobiiliteknologian käyttämiseen. Näin valaistuna sekä lukutaito että esimerkiksi sen multimodaalisuus muuttuvat huomattavasti kiperämmiksi käsitteiksi kuin esimerkiksi kapeaksi huoleksi siitä, millä tavalla pohjoismaalaisen peruskoulun äidinkielenopetus tukee lasten ”medialukutaitoa”.

Lopuksi tahdon rohkaista tutkijoita käyttämään tutkimuksellista mielikuvitustaan ja yhdistämään ennakkoluulottomasti sekä analyysiin että taitamiseen lomittuvia tiedon tuotannon tapoja. On selvää, että edellä hahmottelemani huolenaiheet ovat laajoja, niinkin rannattomia, ettei niitä voi ratkaista yksin eikä yhden alan tiedolla vaan moni- ja poikkitieteellisesti, yhteisiä kysymyksiä kannatellen.

\*  
\*\*



## EPÄ/IGENESIS LOPPUSANAT

### EPILOGI.

Tässä tutkielmassa olen kirjoittanut ja lukenut tekstin tapahtumassa lomittuvien ilmiöiden läpi.

2. Olen keräillyt noita ilmiöitä yhteen ymmärtääkseni, mistä typografiset tekstit koostuvat, ja poiminut niistä sellaisia, joita olen harvemmin nähnyt muualla eriteltävän tai kuullut mainittavan.

3. Tavoitteeni voi lopulta oikeastaan ilmaista näin: se kaikki, mitä tämän tutkielman 272 sivussa käydään seikkaperäisesti läpi, tapahtuu juuri nyt, ja nytkin, ja joka hetki, ja kestää vain silmänräpäyksen ajan.

4. Tutkielmani on siis kuin hidastuskuva tai notaatio siitä liikkeestä, jossa kirjoitettu kieli jatkuvasti on, ja kieltä käyttävä ihminen sen kanssa.

5. Kirjoitettu kieli on omassa mielessäni kaikkein kiperin uusmaterialistisen keskustelun kysymys, sen hahmottomin paikka, koska emme näe sen ulkopuolelle.

6. Moderneihin länsimaisiin kulttuureihin kasvanut lukutaitoinen ihminen on sisäistänyt kirjoitetun kielen niin täysin, ettemme pysty edes kuvittelemaan elämistä sen ulkopuolella, vaikka näkisimmekin rajan.

7. Kirjoituksen pienimmistä nimittäjistä—kirjaimista, pisteistä ja viivoista—on tullut osa kehojamme.

8. Samaan aikaan noista pienimmistä elementeistä koostamme kaikki tekstuaaliset järjestelmämme, artikkelit, arkistot, kirjat, uutiset, tarinat, meemit, myytit, lait, asetukset, rakkauskirjeet ja kauppalistat.

9. Kirjoitetun kielen materiaalis-diskursiiviset käytännöt läpäisevät länsimaissa koko inhimillisen elämän, ja sen läpäistessään ne läpäisevät koko biosfäärin oliot ja ympäristöt.

10. Länsimaisen tekstin kehitystarina ei enää ole vain länsimaista koskeva tarina,

eikä se tarina ole välttämättä kehittänyt kaikkia olioita ja ympäristöjä.

11. Lukemattomat kemialliset yhdisteet ja aineet, fysiikan lait sekä sosiaaliset käytännöt näyttävät nyt olleen välttämättömiä tekstin teknologioiden kehittymiseksi sukupolvien yli.

12. Tähän työhön ovat ottaneet osaa niin kehot, metallit, kuidut, hormonit, proteiinit kuin pigmentitkin.

13. Aineet, mielet ja elämät kulkevat tekstin muotoilujen läpi ja tekstin muotoilut kulkevat elämien, mielten ja aineiden läpi, julkisoiden läpi.

14. "Epägenesiksen" tekstien tekeminen sekä lukeminen diffraktiivisesti eri teorioiden ja käsitteiden läpi sai minut tiedostamaan tekstin muotoilua koskevat oletukseni sekä näkemään oman työskentelyni puutteet ja luutuneet kohdat.

15. Jos tekisin "Epägenesiksen" nyt, tekisin sen eri tavalla ja puuttuisin eri asioihin—ja täsmälleen se on tämän tutkimuksen tarkoitus.

16. Tarkoitukseni oli valaista hämäräksi jääneitä alueita, ja vaikka ehkä lähdinkin tutkimuksen tekoon valaistakseni niitä muille, päädyin tiedostamaan juuri omia sokeita pisteitäni.

17. Biologiasta ja fysiikasta lainatut käsitteet ja mallit sekä kielen läpinäkyvyyttä vastustavat kirjoittamisen menetelmät ovat olleet välttämättömiä tuottaakseni omaan ajatteluuni uusia kuvioita, vierastaakseni omaa taitamistani ja ymmärrystäni ja paljastaakseni niiden rajallisuuden.

18. Siinä missä aiemmin luulin itse katsovani tekstin muotoilua sisältä käsin jokseenkin huolellisesti ja kirkkaassa valossa, tämä tutkimus sai minut ymmärtämään, että sitä on mahdollista aistia vielä tarkemmin.

19. Tarkemmin ei tässä niinkään tarkoita lähempää, vaan ehkäpä laajemmin: havaiten,

tunnistaen, tiedostaen ja ymmärtäen ne kaikki inhimilliset ja ei-inhimilliset yhteydet, jotka vaikuttavat niihin muotoilutekoihin, joita teen.

20. Halusta ja motivaatiosta huolimatta (vai sen vuoksi?) oman muotoilijan tietoni ja taitamiseni kehystäminen tutkimukseksi ei ole ollut yksinkertaista eikä itsestään selvää.

21. Niin laaja ja pitkä on tieteellisen, objektiivisen tutkimuksen historia, ettei itsen kirjoittaminen tutkimukseen tapahdu ilman kiusaantuneisuutta tai jopa häpeää.

22. Matkan varrella tulee kivuliaan tietoiseksi omista vajavaisuuksistaan ja episteeminsä repaleisuudesta.

23. Näitä korjatakseni kuitenkin tutkin.

24. Tutkimuksen edetessä täytyi yhä uudelleen ja uudelleen palata takaisin sen äärelle, minkä jo osaan, mitä tiedän, mitä taidan.

25. Kenties tämä on sitä ”toiseuden tiedettä”, jossa tulkinnat, käännökset, jopa änkytyt, tekevät politiikkaa.

Haraway 1988, 589.

26. Käsitän sen mahdollisuutena ymmärtää vain osittain, tilaisuutena katsoa niihin paikkoihin, joissa aiemmin on vain osittain ymmärretty—täydentää ja yhdistää ymmärryksiä.

27. Yhä uudelleen oli hakeuduttava lähelle, palattava muistamaan mikä onkaan se, jota lähdin kerimään auki, ja taas etsimään sen kiinnikkeitä muuhun maailmassa tapahtuvaan.

28. Tutkielmassa pitelen käsissäni milloin mitäkin tarkkailun laitetta: olen tarkastellut tekstejäni periskoopin, mikroskoopin, teleskoopin, stetoskoopin ja kaleidoskoopin optisten metaforien läpi.

29. Sen sijaan, että uskoisin tehokkaiden näkemisen välineiden antavan minulle tarkkaa ja oikeaa tietoa, olen päinvastoin nimennyt ne laitteistoiksi juuri korostaakseni sitä, että joka ikinen näkökulma ja mittakaava on aina omista välineistään väritynyt.

30. Mitä tehokkaammaksi teknologiamme kehittyvät, sitä erehtymättömämpinä me saatamme niitä pitää, ja että ne ovat juuri meitä varten.

31. ”Kulttuurissa, jota hypernäkyvyyden

teknologiat näyttävät hallitsevan, alamme paitsi uskoa että kaikki on nähtävissä, myös että kaikki on tarjolla ja saatavilla kulutettavaksemme.”

Gordon 2008, 16.

32. Muotoilijan, joka saattelee tekstejä jatkuvasti nähtäville julkisen alueelle, on nähdäkseni hyvä osata ymmärtää myös näitä impulsseja.

33. Työni kutuessa tulin osoittaneeksi sekä kyseenalaistaneeksi typografian perimään kirjoittuneita oletuksia tekstien universaaleista, kaikkiallisista tai yleisistä ominaisuuksista.

34. Tiedostan silti, etten tehnyt montakaan konkreettista liikettä purkaakseni tuota kaikkiallisuutta.

35. Kenties se olisi onnistunut osoittamalla tarkasti tietynlaisten tekstien erityisyyteen sekä mahdottomuuteen soveltaa kaikkiin teksteihin samanlaisia kirjoittamisen ja muotoilun periaatteita.

36. Päinvastoin olen pitänyt melko itsepintaisesti kiinni siitä, minkä voi mahdollisesti nähdä vain hieman eri lailla värittyneenä universalismina: olen tullut yhtä kaikki puhuneeksi ”teksteistä” yhtenäisenä joukkona.

37. Olen itsepintaisesti etsinyt elementtejä tai ilmiöitä, jotka koskisivat kaikkia tekstejä kaikkialla kaiken aikaa.

38. Olen siis tahtomattanikin etsinyt jonkinlaista yhteistä ”universaalia” nimittäjää.

39. Olen kuitenkin parhaani mukaan esittänyt argumentteja, joiden nojalla materiaalis-diskursiivisuus on tällainen yhteinen nimittäjä, ja että juuri se kumoaa kaiken kaikkiallisuuden.

40. Toisin sanoen itsessään sen tekemäni väitteen, että tekstit ovat materiaalis-diskursiivisia olioita ja siten lomittuneita, performatiivisia ilmiöitä, pitäisi osoittaa, että kaikki yksittäiset tekstit ovat omanlaisiaan tapahtumia—ettei niille voida antaa mitään muuta kaiken kattavaa perustaa.

41. Tämä käsitys sekä siihen liittyvä käsitteistö eroavat radikaalisti typografian käytänteissä kulkevasta tiedosta.

42. Usein ”postmoderniksi” kutsutulla relativismilla ja uusmateriaalisella relationismilla on merkitsevä ero, johon olen tällä työllä halunnut osoittaa.

43. Osoitan väsymättä (tekstin) diagrammaattisuuteen: asioiden sijaan niiden välisiin suhteisiin.

44. Siitäkään huolimatta, että olen kannatellut mielessäni tilanteisen tiedon arvoa, en ole onnistunut pakenemaan matemaattisen tarkan paikannuksen metaforia.

45. Nimetessäni väitöskirjan kaksi osaa kirjaimilla X ja Y halusin välttää niiden asettumista hierarkkiseen, peräkkäiseen suhteeseen ja sen sijaan loin metaforan tilasta, joka aukenee kahden akselin välille.

46. Tällä akselilla ”Katalogi X” suuntautuisi taitamiseeni ja ”Tutkielma Y” suuntautuisi diffraktiivisiin, käsitteiden kanssa tapahtuviin ajattelun eleisiini.

47. X ja Y eivät kuitenkaan onnistuneet kuvaamaan tavoittelemaani käsitystä taitamisen ja teorian lomittaisesta suhteesta.

48. Sen sijaan ne kuvaavat akseleita, jotka etääntyvät toisistaan äärettömän kauas.

49. X ja Y kartoittavat ennemminkin kartesiolaisen tilan koordinaatteja, joiden tarkoitus on määrittää tarkasteltavan objektin sijainti mahdollisimman tarkasti, mikä on vastoin tutkielmani käsitystä teksteistä materiaalis-diskursiivisina eleinä, joihin liittyy aina häilyviä epävarmuustekijöitä.

50. ”Meillä on epäsymmetrinen usko siihen, että meillä on pääsy representaatioihin eikä olioihin.”

Barad 2007, 49.

51. ”Se on historian ja kulttuurin ehdollistama usko joka on osa länsimaisen filosofian perintöä eikä looginen väittämättömyys: toisin sanoen, se on vain kartesiolainen päänäpintymä.”

Barad 2007, 49.

52. Kenties rakentamani tila onkin jonkinlainen kartesiolainen pakohuone, josta

on lähes mahdotonta päästä ulos. Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö jatkuvasti pitäisi yrittää.

53. Osittain ymmärtäminen, paikkani kartoittaminen ja kanssa-ajatteleminen ovat sellaisia tutkimisen tapoja, joissa koen voivani ottaa täyteen käyttöön sen, mitä kehoni jo taitaa ja tietää.

54. Tavoitteitani ei edistäisi se, että yrittäisin asettaa ennalta määritettyihin uomiin, jotka ovat omalle taitamiselleni vieraat ja vieraannuttavat.

55. Sen sijaan sen muotoilijan, joka olen, ”ei tarvitse kieltää mitään taitoon liittyvää mutta lisäksi tavoitettu ilmiö tai asia on ymmärrettävä vapaasti kontekstoitavaksi, jotta sen tiedollinen anti voidaan artikuloida jakamista varten”.

Varlo 2017, 68.

56. Olkoonkin niin, että tietoni on tilanteista ja osittaista—tavoitteeni on tämän tutkimuksen avulla luoda ja saavuttaa sellaisia verkostoja, joissa puolestaan tiedostettaisiin, miten ja kenelle ja missä muualla tämä tieto on tarpeellista.

57. Lopulta olen onnistunut hahmottelemaan korkeintaan jonkinlaista haurasta tekstin muotoilun sosiologiaa, sen oleminen ja tiedon teoriaa.

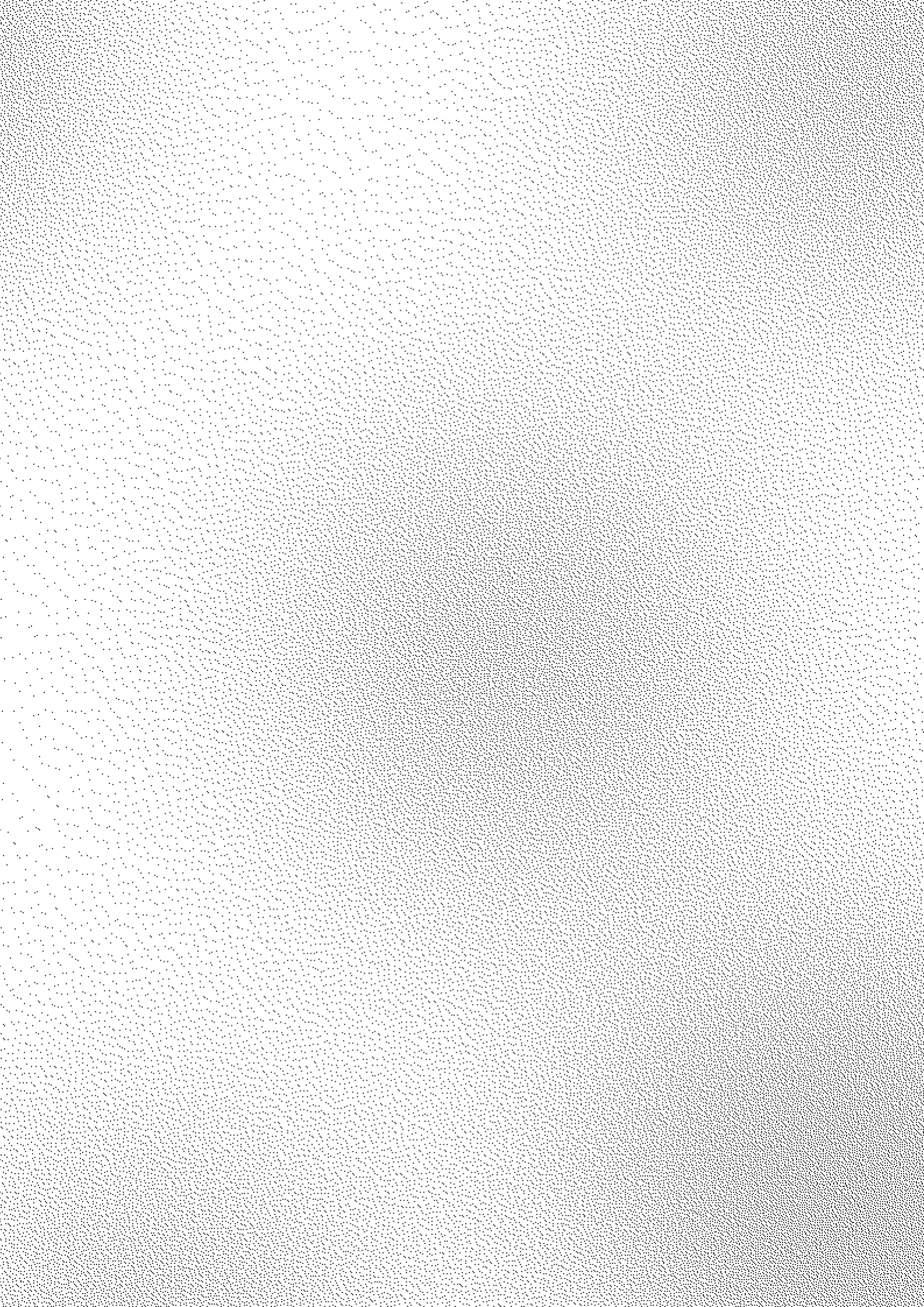
58. En osaa sanoa, kantaako se vielä.

59. On jonkinlainen siirtymäajan hetki, ehkäpä sinäkin tunnistat sen: samentamieni pyörteiden pintaan on muodostunut ensimmäinen riite, ehkä jopa hauras kerros, mutta kukaan ei voi olla varma, kantaako se kenenkään kulkea, ennen kuin joku uskallautuu.

60. Kenties on oltava vain rohkea; tai kenties on vain annettava ajan vielä hieman kuluu, olosuhteiden asettua, ennen kuin on viisasta asetella itsensä sen varaan.

\*

\*\*





# LÄHDE- LUETTELO

- Acosta, Abraham. 2014. *Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. New York: Fordham University Press.
- Ampuja, Marko, Juha Koivisto ja Esa Väliverronen. 2014. ”Medioituminen: Iskusana, analyttinen työkalu vai uusi paradigma?” *Media & Viestintä* 2 (37): 22–37.
- Arlander, Annette. 2016. ”Mitä tekijä voi tehdä?” Teoksessa *Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*, toimittaneet Annette Arlander, Laura Gröndahl ja Laura Silde. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura ry (TeaTS).
- Arnold, Josie. 2005. ”The PhD in Writing Accompanied by an Exegesis.” *Journal in University Teaching & Learning Practice* 2 (1).
- Aronpuro, Kari. 2014. *Pyydettyä: Miten ihmeessä kokoelmani ovat syntyneet*. Tuntematon: ntamo.
- Avasilichioaei, Oana ja Erin Moure. 2012. ”Curiously ‘my’ Writing.” Teoksessa *I’ll Drown My Book. Conceptual Writing by Women*, toimittaneet Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody ja Vanessa Place, 35–36. Los Angeles, California: Les Fignes Press.
- Baetens, Jan. 2012. ”Oulipo and Proceduralism.” Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*, toimittaneet Joe Bray, Alison Gibbons ja Brian McHale. London; New York: Routledge.
- Bal, Mieke. 1990. ”De-Disciplining the Eye.” *Critical Inquiry* 16 (3): 506–31.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press.
- Barad, Karen. 2012. ”‘Matter Feels, Converses, Yearns, Desires and Remembers’: Interview with Karen Barad.” Teoksessa *New Materialism: Interviews & Cartographies*, toimittaneet Rick Dolphijn ja Iris van der Tuin: Open Humanities Press.
- Barrett, Estelle. 2007. ”Appendix. Developing and Writing Creative Arts Practice Research: A Guide.” Teoksessa *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, toimittaneet Estelle Barrett ja Barbara Bolt, 185–205. London; New York: I.B. Tauris.
- Barrett, Estelle ja Barbara Bolt (toim.). 2007. *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. London; New York: I.B. Tauris.
- Barrett, Estelle. 2007. ”Foucault’s ‘What is an Author’: Towards a Critical Discourse of Practice as Research.” In *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, toimittaneet Estelle Barrett ja Barbara Bolt, 135–146. London; New York: I.B.Tauris.
- Barrett, Estelle. 2015. ”Materiality, Affect, and the Aesthetic Image.” Teoksessa *Carnal Knowledge. Towards a ‘New Materialism’ through the Arts*, toimittaneet Estelle Barrett ja Barbara Bolt, 63–72. London; New York: I.B. Tauris.
- Barrow, John. 2007. ”The Origin of the Constellations.” Gresham College, 25/1.
- Barthes, Roland, Lea Rojola ja Pirjo Thorel. 1993. *Tekijän Kuolema, Tekstin Syntymä*. Tampere: Vastapaino.
- Bateman, John A. 2008. *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Bateman, John A. 2014a. ”Genre in the Age of Multimodality: Some Conceptual Refinements for Practical Analysis.” Teoksessa *Evolution in Genre: Emergence, Variation, Multimodality*, toimittaneet P. Evangelisti-Alliori, V. K. Bhatia ja John A. Bateman, 237–269. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bateman, John A. 2014b. *Text and Image. A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*. London; New York: Routledge.
- Bateman, John A., Janina Wildfeuer ja Tuomo Hiippala. 2017. *Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Bayer, Herbert. 1971/2001. ”On Typography.” Teoksessa *Texts on Type. Critical Writings on Typography*, toimittaneet Steven Heller ja Philip B. Meggs. New York: Allworth Press.
- Bazarnik, Katarzyna ja Izabela Curyłło-Klag. 2014. *Incarnations of Material Textuality. From Modernism to Liberature*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bergvall, Caroline. 2003. ”Via (48 Dante Variations).” *Chain* (#10): 55–59. <http://writing.upenn.edu/~afilreis/88v/bergvall-via.html>. 3.2.2021.
- Beniger, James Ralph. 1986. *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bennett, Andrew. 2005. *The Author*. London; New York: Routledge.
- Bennett, Jane. 2020. *Materian väre*. Suom. Tapani Kilpeläinen & Eurooppalaisen filosofian seura ry. Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.
- Benton, Megan L. 2001. ”Typography and Gender: Remasculating the Modern Book.” Teoksessa *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation*, toimittaneet Paul C. Gutjahr ja Megan L. Benton, 71–94. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Bierut, Michael, William Drenttel, Steven Heller ja DK Holland (toim.). 1994. *Looking Closer. Critical Writings on Graphic Design*. New York: Allworth Press.
- Bierut, Michael, William Drenttel ja DK Holland (toim.). 1997. *Looking Closer 2. Critical Writings on Graphic Design*. New York: Allworth Press.
- Bierut, Michael, Jessica Helfand ja Steven Heller. 1999. *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*. New York, NY: Allworth Press.
- Bierut, Michael, Michael Bierut, William Drenttel ja Steven Heller. 2002. *Looking Closer 4: Critical Writings on Graphic Design*. New York, NY: Allworth Press.
- Bierut, Michael, Michael Bierut, William Drenttel ja Steven Heller. 2006. *Looking Closer 5*. New York: Allworth Press. <https://aalto.finna.fi/Record/alli.753825>.
- Blackwell, Lewis. 2000. *The End of Print: The Grafik Design of David Carson. Revised Edition*. London: Laurence King.
- Blomberg, Kristian. 2008. ”Kieleenjuolahdus. Kirjoitus kirjoittajan työkaluna.” Teoksessa *Luova laji. Näkökulmia kirjoittamisen tutkimiseen*, toimittaneet Juri Joensuu ja Kristian Blomberg, 167–187. Jyväskylä: Atena.
- Blomberg, Kristian. 2009. *Pubekuplia*. Helsinki: Poesia. [https://poesia.fi/hallinta/wp-content/uploads/2017/01/Blomberg-Kristian\\_Puhekuplia.pdf](https://poesia.fi/hallinta/wp-content/uploads/2017/01/Blomberg-Kristian_Puhekuplia.pdf). 3.2.2021.
- Blomberg, Kristian. 2011. ”Kielen ja puhujan välissä.” Teoksessa *Vastakaanon. Suomalainen Kokeellinen Runous 2000–2010*, toimittaneet Juri Joensuu, Marko Niemi ja Harry Salmenniemi, 40–47.
- Blomberg, Kristian. 2016. ”Kirjaesineitä, virheitä, näppituntumaa.” *Tuli&Savu #85 Esine*, 10–19.
- Boekraad, Hugues C. 1997. ”Norm and Form: The Role of Graphic Design in the Public Domain.” Teoksessa *Looking Closer 2. Critical Writings on Graphic Design*, toimittaneet Michael Bierut, William Drenttel ja DK Holland, 225–230. New York: Allworth Press.
- Bohn, Willard. 1986. *The Aesthetics of Visual Poetry: 1914–1928*. London: University of Chicago Press.
- Bolter, Jay David. 2001. *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah, New Jersey; London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Suom. Richard Nice. London; New York; Melbourne: Cambridge University Press.
- Braidotti, Rosi. 2006. *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge; Malden, MA: Polity Press.
- Braidotti, Rosi. 2015. *The Posthuman*. Cambridge; Malden, MA: Polity.
- Bray, Joe. 2012. ”Concrete Poetry and Prose.” Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*, toimittaneet Joe Bray, Alison Gibbons ja Brian McHale. London; New York: Routledge.
- Bray, Joe, Alison Gibbons ja Brian McHale (toim.). 2012. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London; New York: Routledge.
- Bringhurst, Robert. 1999. *The Elements of Typographic Style*. Point Roberts, WA: Hartley & Marks.
- Brusila, Riitta (toim.) 2001. *Typografia. Kieltä vai visuaalisuutta*. Porvoo, Helsinki: WSOY. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja B3.
- Burdick, Anne, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner ja Jeffrey Schnapp. 2012. *Digital humanities*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press.
- Burdick, Anne. 1996. ”Reading Writing Space.” *Electronic Book Review*.
- Bury, Stephen (toim.) 2007. *Breaking the Rules. The Printed Face of the European Avant Garde 1900–1937*. London: The British Library.
- Butterick, Matthew. 2010. *Typography for Lawyers. Essential Tools for Polished & Persuasive Documents*. Houston: Jones McClure Publishing.
- Butterick, Matthew. 2020. ”Why Google Fonts aren’t really Open Source.” *Butterick’s practical typography*. 2nd edition. <https://practicaltypography.com/why-google-fonts-arent-really-open-source.html>.
- Byrne, Chuck ja Martha Witte. 1994. ”A Brave New World: Understanding Deconstruction.” Teoksessa *Looking Closer. Critical Writings on Graphic Design*, toimittaneet Michael Bierut, William Drenttel, Stephen Heller ja DK Holland, 115–121. New York: Allworth Press.
- Bök, Christian. 2009. *Eunoia*. Couch House Books.
- Candy, Linda. 2020. *The Creative Reflective Practitioner: Research through Making and Practice*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Clark, Andy. 2003. *Natural-Born Cyborgs. Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*. New York: Oxford University Press.
- Cross, Nigel. 1982. ”Designerly Ways of Knowing.” *Design Studies* 3 (4): 221–227.
- Cross, Nigel. 2007. *Designerly Ways of Knowing*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.
- Danielewski, Mark Z. 2001. *House of Leaves*. London, New York, Toronto, Sydney, Auckland: Doubleday.
- Davis, Noela. 2017. ”Material Culture: Epigenetics and the Molecularisation of the Social.” Teoksessa *What if Culture was Nature all Along?*, toimittanut Vicki Kirby. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- de Campos, Haroldo. 2007a. *Novas. Selected Writings*, toimittaneet Antonio Sergio Bessa, Odile Cisneros. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- de Campos, Haroldo. 2007b. ”Brazilian and German Avant-Garde Poetry.” Teoksessa *Novas. Selected Writings*, toimittaneet Antonio Sergio Bessa ja Odile Cisneros. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Debray, Régis. 1996. *Media Manifestos. on the Technological Transmission of Cultural Forms*. London; New York: Verso.
- Deleuze, Gilles ja Félix Guattari. 2007. *Anti-Oedipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Derrida, Jacques. 1978/1987. *The Truth in Painting*. Käänt. Geoff Bennington ja Ian McLeod. Chicago, IL: The University of Chicago Press. Alkuteos *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques. 1972/1988. *Positioita*. Suom. Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteos *Positions. Entretien avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris: Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. 1967/1997. *Of Grammatology*. Käänt. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore; London: John Hopkins University Press. Alkuteos *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967.

- Dewey, John. 2006. *Julkinen toiminta ja sen ongelmat*. Suom. Mika Renvall. Tampere: Vastapaino.
- Dodson, Zachary Thomas. 2015. *Bats of the Republic. An Illuminated Novel*. New York; London; Toronto; Sydney; Auckland: Doubleday.
- Drucker, Johanna. 1984. "Letterpress Language: Typography as a Medium for the Visual Representation of Language." *Leonardo* 17 (1): 8–16.
- Drucker, Johanna. 1993. "Collaboration without Object(s) in the Early Happenings." *Art Journal, Winter*, 51–58.
- Drucker, Johanna. 1994. *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Drucker, Johanna. 1998. *Figuring the Word: Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*. New York, NY: Granary Books.
- Drucker, Johanna. 1999. *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*. London: Thames and Hudson.
- Drucker, Johanna. 2002. "Intimations of Immateriality. Graphical Form, Textual Sense, and the Electronic Environment." Teoksessa *Re-Imagining Textuality. Textual Studies in the Late Age of Print*, toimittaneet Neil Fraistat ja Elizabeth Loizaux. Madison, Wisconsin, London: University of Wisconsin Press.
- Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Drucker, Johanna. 2005. "Un-Visual and Conceptual." *Open Letter: A Canadian Journal of Writing and Theory* 12 (7).
- Drucker, Johanna. 2006. "Quantum Leap: Beyond Literal Materiality." Teoksessa *Looking Closer 5*, toimittaneet Michael Bierut, Michael Bierut, William Drenttel ja Steven Heller, 26–32. New York: Allworth Press. <http://www.loc.gov/catdir/toc/ecip074/2006036530.html>.
- Drucker, Johanna. 2009a. "Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality." *Parallax* 15 (4): 7–17.
- Drucker, Johanna. 2009b. *SpecLab. Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Drucker, Johanna. 2012a. "Beyond Conceptualisms: Poetics After Critique and the End of the Individual Voice." *The Poetry Project Newsletter*, 6-9.
- Drucker, Johanna. 2012b. "Typography." Teoksessa *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition*, toimittaneet Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani ja Paul Rouzer. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Drucker, Johanna. 2013a. *Diagrammatic Writing*. Onomatopee.
- Drucker, Johanna. 2013b. "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface." *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 7 (1).
- Drucker, Johanna, David Kim, Iman Salehian ja Anthony Bushong. 2015. *Introduction to Digital Humanities. Concepts, Methods, and Tutorials for Students and Instructors. (Online Course Book)*.
- Drucker, Johanna ja Emily McVarish. 2013. *Graphic Design History: A Critical Guide*. Boston: Pearson.
- Drucker, Johanna. 2014a. "Concepts of Production." *Afterimage* 42 (1): 2–5.
- Drucker, Johanna. 2014b. *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- Drucker, Johanna. 2014c. "Knowledge Design. A Conceptual and Curricular Challenge." *Design and Culture* 6 (1): 65-84.
- Drucker, Johanna. 2016. "Diagrammatic Form and Performative Materiality." *The Journal of Electronic Publishing* 19 (2): Videoluento. <https://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0019.208?view=text;rgn=main>.
- Drucker, Johanna. 2017. "Information Visualization and/as Enunciation." *Journal of Documentation* 73 (5).
- Drucker, Johanna. 2020a. *Visualization and Interpretation. Humanistic Approachers to Display*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Drucker, Johanna. 2020b. "Bound to Speak: Accounts of Illness in Artists' Books." *The Journal of Medical Humanities* 41 (1): 85–88.
- Dupré, John. 2012. *Processes of Life. Essays in the Philosophy of Biology*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Dwiggins, W. A. 1922/1999. "New Kind of Printing Calls for New Design." Teoksessa *Looking Closer 3: Classical Writings on Graphic Design*, toimittaneet Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller ja Rick Poynor, 14–18: Allworth Press.
- Dworkin, Craig. 2003. *Reading the Illegible*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Dworkin, Craig. 2011. "The Fate of Echo." Teoksessa *Against Expression. an Anthology of Conceptual Writing*, toimittaneet Craig Dworkin ja Kenneth Goldsmith. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Elkins, James. 1999. *The Domain of Images*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Elkins, James. 2007. *Visual Literacy*. New York: Routledge.
- Elkins, James. 2003. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- Epstein, Andrew. 2012. "Found Poetry, 'Uncreative Writing', and the Art of Appropriation." Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*, toimittaneet Joe Bray, Alison Gibbons ja Brian McHale. London; New York: Routledge.
- Eriksson, Olof. 1974. *Graafisen tyylin perusteet*. Keuruu: Otava.
- Eskelinen, Markku, Anna Helle, Juri Joensuu, Martti-Tapio Kuuskoski, Laura Lindstedt, Maria Matinmikko, Marjo Niemi, Harry Salmenniemi, Jari Tammi, Jarkko Tontti, Taneli Viljanen, Sinikka Vuola ja Jaakko Yli-Juonikas. 2016. *Ihmiskokeita. Proseduraalinen kollektiiviromaani*. Helsinki: Mahdollisen kirjallisuuden seura.
- Eskelinen, Markku. 2018. "Ouliposta Post-Oulipoon (ja takaisin)." Teoksessa *Menetelmällisen Kirjallisuuden Antologia*, toimittanut Teemu Ikonen, 29–50. Helsinki:
- Mahdollisen kirjallisuuden seura.
- Eskilson, Stephen J. 2007. *Graphic Design. A New History*. New Haven: Yale University Press.
- Espinosa, César ja Núcleo Post-Arte (toim.). 1990. *Corrosive Signs. Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*. [Signos Corrosivos. Selección de textos sobre poesía visual concreta-experimental-alternativa]. Käänt. Harry Polkinhorn. Washington: Maisonneuve Press.
- Fish, Stanley. 1980. *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- Fitterman, Robert and Vanessa Place. 2011. "Huomioita konseptualismeista." *Tuli&Savu*, 48–53.
- FitzGerald, Kenneth. 2000. "Seen and not seen." Teoksessa *Graphic Design & Reading. Explorations of an Uneasy Relationship*, toimittanut Gunnar Swanson. New York: Allworth Press.
- Flusser, Vilém. 2014. *Gestures*. Käänt. Nancy Ann Roth. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Forceville, Charles ja Eduardo Urios-Aparisi. 2009. *Multimodal Metaphor. Applications of Cognitive Linguistics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
- Forceville, Charles. 1996. *Pictorial Metaphor in Advertising*. London: Routledge.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real. the Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA; London: MIT Press.
- Foucault, Michel. 1971. "Orders of Discourse". *Social Science Information* 10 (2): 7–30.
- Foucault, Michel. 2006. "Mikä tekijä on?" ["Qu'est-Ce qu'un Auteur?"] Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* (1): 7–14.
- Foucault, Michel. 2010. *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia* Suom. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Franklin, James. 2000. "Diagrammatic Reasoning and Modelling in the Imagination: The Secret Weapons of the Scientific Revolution." Teoksessa *1543 and all that. Image and Word, Change and Continuity in the Proto-Scientific Revolution*, toimittaneet Guy Freeland ja Anthony Coronos, 53–115. Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers.
- Froshaug, Anthony. 1947/2009. "On Typography". [https://hyphenpress.co.uk/journal/article/on\\_typography](https://hyphenpress.co.uk/journal/article/on_typography). 3.2.2021.
- Froshaug, Anthony. 1967/2000. "Typography is a Grid". [https://hyphenpress.co.uk/journal/article/typography\\_is\\_a\\_grid](https://hyphenpress.co.uk/journal/article/typography_is_a_grid). 3.2.2021.
- Frow, John. 2006. *Genre*. Great Britain: Oxon: Routledge.
- Fukasawa, Naoto. 2006. "Super Normal Philosophy". <https://2021supernormal.wordpress.com/about/>.
- Fukasawa, Naoto ja Jasper Morrison. 2007. *Super Normal: Sensations of the Ordinary*. Baden: Lars Müller.
- Garland, Ken. 1964. "First Things First. A Manifesto." <http://www.kengarland.co.uk/KG-published-writing/first-things-first/>. 3.2.2021.
- Geerts, Evelien and van der Tuin, Iris. "Diffraction & Reading Diffractionally." teoksessa *New materialism: How matter comes to matter. Almanac*. <http://newmaterialism.eu/almanac/d/diffraction.html>. 3.2.2021.
- Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. Basic Books.
- Gerber, Anna ja Teal Triggs. 2019. "Acrobat Reader." Teoksessa *The Graphic Design Reader*, 508–514. London, New York: Bloomsbury Visual Arts.
- Gibbons, Alison. 2012. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York; Oxon: Routledge.
- Gibbons, Alison. 2013. "Multimodal Metaphors in Contemporary Experimental Literature." *Metaphor and the Social World* 3 (2): 180–198.
- Gill, Eric. 1931/1988. *An Essay on Typography*. Boston: David R. Godine.
- Gillieson, Katherine. 2005. "Genetics of the 'Open' Text." *Eye, Autumn*. <http://www.eyemagazine.com/feature/article/genetics-of-the-open-text>. 3.2.2021.
- Gitelman, Lisa. 2013. "Print Culture (Other than Codex): Job Printing and its Importance." Teoksessa *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*, toimittaneet N. Katherine Hayles ja Jessica Pressman. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Gitelman, Lisa. 2014. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Documents*. Sign, Storage, Transmission. Durham: Duke University Press.
- Goldsmith, Kenneth. 2002. "Luovuudettomuus luovuutena." Suom. Leevi Lehto. *Tuli&Savu* 64.
- Goldsmith, Kenneth. 2003. *Day*. Figures.
- Goldsmith, Kenneth. 2011. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Gombrich, E. H. 2002/1977. *Art & Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London; New York: Phaidon.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art. an Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis; New York; Kansas City: The Bobbs-Merrill Company.
- Gordon, Avery F. 2008. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Goudy, Frederic W. 2001. "Why Go Modern." Teoksessa *Texts on Type. Critical Writings on Typography*, toimittaneet Steven Heller ja Philip B. Meggs. New York: Allworth Press.
- Guattari, Felix. 2010. *Kaaosmoosi*. Suom. Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Guillory, John. 2004. "The Memo and Modernity." *Critical Inquiry* (31): 108–132.
- Haapala, Vesa ja Markus Pyörälä. 2012. *Kuka ampui Ötziin?*. Helsinki: Otava.
- Habermas, Jurgen. 2004. *Julkisuuden rakennemuutos: Tutkimus*

- ybdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta. Suom. Veikko Pietila. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Gary. 2016. *Pirate Philosophy. For a Digital Posthumanities*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Hallgrímsson, Benedikt ja Brian K. Hall (toim.). 2011. *Epigenetics. Linking Genotype and Phenotype in Development and Evolution*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Halliday, M. A. K. 1978. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Arnold.
- Halliday, M. A. K. ja Christian M. I. M. Matthiessen. 2006. *Construing Experience through Meaning: A Language-Based Approach to Cognition*. London: Continuum.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta ja Tere Vadén. 2014. *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.
- Haraway, Donna. 1997. *Modest\_witness@Second\_Millennium. Femaleman@\_Meets\_Oncomouse™*. New York; London: Routledge.
- Haraway, Donna. 2000. *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*. New York; London: Routledge.
- Haraway, Donna. 2003. "Kyborgimanifesti." Teoksessa *Luonnon politiikka*, toimittaneet Yrjö Haila ja Ville Lahde. Tampere: Vastapaino.
- Harpel, Oscar H. 1870. *Harpel's Typograph Book of Specimens Containing Useful Information, Suggestions and a Collection of Examples of Letterpress Job Printing Arranged for the Assistance of Master Printers, Amateurs, Apprentices, and Others*. Cincinnati: Harpel, Oscar H. <https://archive.org/embed/harpelstypograph00harp>. 5.2.2021.
- Harren, Natilee. 2016. "Fluxus and the Transitional Commodity." *Art Journal* 75 (1): 44–69.
- Havu, Sirkka. 1996. Kirja kirjahistoriallisen tutkimuksen kohteena. Teoksessa *Kirjabistoria: Jobdatus vanban kirjan tutkimukseen*, toimittanut Tuija Laine, 35–72. Helsinki: sks.
- Hayles, N. Katherine. 2012. *How we Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Hei, Lauri. 2020. "Toinen tie teiden tai teiden tie toinen. Paperi —lalivit -teoksen kirjoittamisesta, runollisesta tieteestä ja tieteellisestä runoudesta." *Tuli & Savu: Scifi* (102): 44–50.
- Heikkinen, Vesa (toim.) 2005a. *Tekstien arki. Tutkimusmatkoja jokapäiväisiin merkityksiimme*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikkinen, Vesa. 2005b. "Arkea arkeissa." Teoksessa *Tekstien arki. Tutkimusmatkoja jokapäiväisiin merkityksiimme*, toimittanut Vesa Heikkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikkinen, Vesa ja Eero Voutilainen. 2012. "Genre – monitieteinen näkökulma." Teoksessa *Genreanalyysi – Tekstilajitutkimuksen Käsikirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikkinen, Vesa, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiirilä ja Mikko Lounela (toim.). 2012. *Genreanalyysi– Tekstilajitutkimuksen Käsikirja*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Helfand, Jessica. 2000. "Sticks and Stones can Break My Bones but Print can Never Hurt Me." Teoksessa *The End of Print: The Grafik Design of David Carson. Revised Edition*, toimittanut Lewis Blackwell. London: Laurence King.
- Hellaakoski, Aaro ja Kaarlo Marjanen. 1964. *Runon Historiaa*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Heller, Steven. 2001. "Foreword." Teoksessa *Texts on Type. Critical Writings on Typography*, toimittaneet Steven Heller ja Philip B. Meggs. New York: Allworth Press.
- Heller, Steven ja Philip B. Meggs (toim.). 2001. *Texts on Type. Critical Writings on Typography*. New York: Allworth Press.
- Heller, Steven ja Louise Fili. 2006. *Stylepedia. A Guide to Graphic Design Mannerisms, Quirks, and Conceits*. San Francisco: Chronicle Books.
- Heller, Steven ja Véronique Vienne. 2012. *100 Ideas that Changed Graphic Design*. London: Laurence King.
- Hiippala, Tuomo. 2013. "Modelling the Structure of a Multimodal Artefact". Väitöskirja. Helsingin yliopisto.
- Hiippala, Tuomo. 2016. *The Structure of Multimodal Documents. An Empirical Approach*. New York; Oxon: Routledge.
- Hiippala, Tuomo. 2017. "An Overview of Research within the Genre and Multimodality Framework." *Discourse, Context and Media*.
- Hinkka, Jorma. 2004. "Kastin nollapiste eli typografian hiljaisuus." Teoksessa *Kastin nollapiste*, toimittanut Underware / Sami Kortemäki. Hollola: Salpausselän kirjapaino.
- Hinkka, Jorma. 2012. *Graafisen suunnittelijan toinen kieli ja muita kirjoituksia*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Hobart, Michael E. ja Zachary Sayre Schiffman. 1998. *Information Ages. Literacy, Numeracy and the Computer Revolution*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Hochuli, Jost. 1996. *Designing Books: Practice and Theory*. Hyphen Press.
- Hochuli, Jost. 2008. *Detail in Typography. Letters, Letterspacing, Words, Wordspacing, Lines, Linespacing, Columns*. London: Hyphen Press.
- Holmes, Russell. 1998. "The Work must be Read." *Eye* 8 (29).
- Hongisto, Ilona ja Kaisa Kurikka (toim.). 2013. *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Eetos.
- Huth, Geof. 2010. "Silmän ensisijaisuudesta ja muita ajatuksia visuaalisen runouden arvottamisesta." *Tuli&savu* 59.
- Huttunen, Rauno. 2005. "Jürgen Habermas ja julkisuuden rakennemuutos." *Niin & Näin* (4): 89–94.
- Hyndman, Sarah. 2016. *Why Fonts Matter*. London: Virgin Books.
- Hyttinen, Elsi ja Karoliina Lummaa (toim.). 2020. *Sotkuiset maailmat. Posthumanistinen kirjallisuudentutkimus*. Nykykulttuurin Tutkimuskeskuksen Julkaisuja 129. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ikonen, Teemu (toim.) 2018a. *Menetelmällisen kirjallisuuden antologia*. Helsinki: Mahdollisen kirjallisuuden seura.
- Ikonen, Teemu. 2018b. "Johdanto." Teoksessa *Menetelmällisen kirjallisuuden antologia*, toimittanut Teemu Ikonen. Helsinki: Mahdollisen kirjallisuuden seura.
- Irni, Sari, Mianna Meskus ja Venla Oikkonen. 2014. *Muokattu elämä: Teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*. Tampere: Vastapaino.
- ITC. "ITC Franklin Gothic Font Family Typeface Story – Fonts. Com." <https://www.fonts.com/font/itc/itc-franklin-gothic/story>. 26.1.2019.
- Itkonen, Markus. 2007. *Typografian käsikirja. Kolmas, laajennettu painos*. Helsinki: RPS-yhtiöt.
- Itkonen, Markus. 2012. *Kadonneet kirjaintyyppit: Suomalainen kirjainmuotoilu 1920–1985*. RPS-yhtiöt.
- Itkonen, Markus. 2015. *Kirjaintyyppit ja tyyli*. Helsinki: RPS-yhtiöt.
- Jackson, Leon. 2001. "'The Italics are Mine': Edgar Allan Poe and the Semiotics of Print." Teoksessa *Illuminating Letters. Typography and Literary Interpretation*, toimittaneet Paul C. Gutjahr ja Megan L. Benton, 139–162. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Jansen, Sue Curry. 2002. *Critical Communication Theory. Power, Media, Gender, and Technology*. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Joensuu, Juri ja Harry Salmenniemi. 2011. "Kokeellisuuden kokemus: Johdatus vastakaaniin." Teoksessa *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*, toimittaneet Juri Joensuu, Marko Niemi ja Harry Salmenniemi, 40–47.
- Joensuu, Juri. 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Johnston, John. 1998. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Kantola, Jaana. 2001. "Runoja, metaforia ja symboleja." Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toimittaneet Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Pieksämäki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Katajamäki, Sakari. 2010. "Pienestä äänestä pohjapiirroksiksi: Sonettirunouden metamodalisuus." Teoksessa *Representaatio. Tiedon kiviäjalasta tieteiden työkaluksi*, toimittaneet Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Katajamäki, Sakari ja Harri Veivo (toim.). 2007. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Kemple, Thomas M. ja Renisa Mawani. 2009. "Global Public Life. the Sociological Imagination and its Imperial Shadows." *Theory, Culture & Society* 26 (7–8): 228–249.
- Kilpiö, Juha-Pekka. 2017a. "Kirjoituskonesommitelma. Steve McCafferyn konkreettinen runous ja (uus)materiaalinen kieli." *Widerscreen* (1–2).
- Kilpiö, Juha-Pekka. 2017b. "'.....'." *Tuli&Savu Nro.* 89, 71–75.
- King, Katie. 1991. "Bibliography and a Feminist Apparatus of Literary Production." *Text* (5): 91–103.
- Kinross, Robin. 2004. *Modern Typography: An Essay in Critical History*. London: Hyphen Press.
- Kinross, Robin. 2011. *Unjustified Text. Perspectives on Typography*. London: Hyphen Press.
- Kirby, Vicki (toim.) 2017. *What if Culture was Nature all Along?*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kirjaltaja. 1901. "Aksidenssi ja aksidenssilatoja." *Kirjaltaja: Graafillinen Aikakauslehti*. Kansalliskirjaston Digitaaliset Aineistot (7). <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/941008?page=1>. 3.2.2021.
- Kirschenbaum, Matthew G. 2008. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge: MIT Press.
- Kirschenbaum, Matthew G. 2016. *Track Changes. A Literary History of Word Processing*. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Kokko, Karri. 2015. "Elonkehän Runoutta." *Kiiltomato. Kirjallisuuskritiikin verkkolehti*. <https://kiiltomato.net/raisa-marjamaki-ei-kenenkaan-laituri/>. 3.2.2021.
- Koponen, Juuso, Jonatan Hildén ja Tapio Vapaasalo. 2016. *Tieto näkyväksi: Informaatiomuotoilun perusteet*. Aalto-Yliopiston julkaisusarja. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Koponen, Juuso ja Jonatan Hildén. 2019. *Data Visualization Handbook*. Aalto University Publication Series. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Kostelnick, Charles ja Michael Hassett. 2003. *Shaping Information. The Rhetoric of Visual Conventions*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Kotz, Liz. 2007. *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*. Cambridge, MA; London: MIT Press.
- Kress, Gunther ja Theo Van Leeuwen. 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London; New York: Routledge.
- Kress, Gunther. 2010. *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London; New York: Routledge.
- Kroll, Jeri. 2004. "The Exegesis and the Gentle Reader/Writer." *Text* (Special issue 3).
- Kunzru, Hari. 1997. "You are Cyborg." WIRED. <https://www.wired.com/1997/02/ffharaway/>. 3.2.2021.
- Kurikka, Kaisa. 2013a. "Tekijyyden eleet. Kirjailijan kasvokuvat ja tekijänimet." Teoksessa *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*, toimittaneet Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka: Eetos.
- Kurikka, Kaisa. 2013b. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kuusamo, Altti. 2013. "Läsnäolon ongelma representaatiassa. Representaatiota aktivoivat voimat Cassirerista

- Las Meninakseen.” Teoksessa *Toisin Sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeä*, toimittaneet Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka: Eetos.
- Kärnä, Aino ja Lauri Marjamäki. 2017. ”Suomen varhaiskieliopit osana eurooppalaista traditiota. Digitaalisten aineistojen anti nominien kuvauksen tarkastelulle.” *Virittäjä* (3): 382–409.
- Lakoff, George ja Mark Johnson. 1980. *Metaphors we Live by*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Lakoff, George ja Mark Johnson. 1989. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Latour, Bruno. 1986. ”Visualisation and Cognition: Drawing Things Together.” In *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, toimittanut Henriikka Kuklick, 1–40: Jai Press.
- Latour, Bruno. 1993. *We have Never been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press.
- Latour, Bruno. 2006. *Emme ole koskaan olleet moderneja*. Suom. Risto Suikkanen. Tampere: Vastapaino.
- Latour, Bruno. 2008. ”A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk).” Falmouth, UK, Universal Publishers, 3–6 September.
- Law, John (toim.) 1991. *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*. London; New York: Routledge.
- Law, John. 2009. ”Actor Network Theory and Material Semiotics.” Teoksessa *The New Blackwell Companion to Social Theory*, toimittanut B. S. Turner, 141–158: Wiley-Blackwell.
- Law, John. ”Material Semiotics.”. <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2019MaterialSemiotics.pdf>. 3.2.2021.
- Ledesma, Eduardo. 2016. *Radical Poetry. Aesthetics, Technology, and the Ibero-American Avant-Gardes, 1900–2015*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Lefebvre, Henri. 1977/2002. *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of the Everyday*. Käänt. John Moore. London; New York: Verso.
- Lehto, Leevi. 2004. *Päivä*. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Lehtonen, Mikko. 2000. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökobtia*. Tampere: Vastapaino.
- Leong, Michael. 2018. ”Conceptualisms in Crisis: The Fate of Late Conceptual Poetry.” *Journal of Modern Literature* 41 (3): 109–131.
- Lewitt, Sol. 1967. ”Paragraphs on Conceptual Art.” *Artforum* 5 (10): 79–83.
- Lindstedt, Laura. 2019. ”Kirjoitettu ääneen luettavaksi.” *Helsingin Sanomat* 29.12.2020.
- lipsum.com. ”Lorem ipsum—all the facts—lipsum Generator.” Suom. Jaakko Pansu. [fi.lipsum.com](http://fi.lipsum.com). 3.2.2021.
- Lummaa, Karoliina ja Lea Rojola (toim.). 2014a. *Posthumanismi*. Eetos.
- Lummaa, Karoliina ja Lea Rojola. 2014b. ”Johdanto: Mitä posthumanismi on?” Teoksessa *Posthumanismi*, toimittaneet Karoliina Lummaa ja Lea Rojola, 13–32: Eetos.
- Lummaa, Karoliina. 2020. ”Posthumanismin Puolustus.” *Tiede & Edistys* (1): 56–65.
- Lupton, Ellen ja Abbot J. Miller. 1996a. *Design Writing Research. Writing on Graphic Design*. London: Phaidon.
- Lupton, Ellen ja Abbot J. Miller. 1996b. ”Deconstruction and Graphic Design.” Teoksessa *Design Writing Research. Writing on Graphic Design*, toimittaneet Ellen Lupton ja Abbot J. Miller, 3–23. London: Phaidon.
- Lupton, Ellen. 1998. ”Designer as Producer.” Teoksessa *The Education of a Graphic Designer*, toimittanut Steven Heller, 159–62. New York: Allworth Press.
- Lupton, Ellen. 2001. ”A Post-Mortem on Deconstruction?” Teoksessa *Texts on Type. Critical Writings on Typography*, toimittaneet Steven Heller ja Philip B. Meggs. New York: Allworth Press.
- Lupton, Ellen. 2004. *Thinking with Type. A Critical Guide for Designer, Writers, Editors, & Students*. New York: Princeton Architectural Press.
- Lupton, Ellen. 2006. ”Free Font Manifesto.” designmanifestos.org, <https://designmanifestos.org/ellen-lupton-free-font-manifesto/>. 3.2.2021.
- Lupton, Ellen. 2011. ”The Making of Typographic Man.” Teoksessa *Graphic Design: Now in Production*, toimittaneet Andrew Blauwelt ja Ellen Lupton. Minneapolis: Walker Art Center.
- Malabou, Catherine. 2016. *Before Tomorrow. Epigenesis and Rationality* Suom. Carolyn Shread. Cambridge; Malden, MA: Polity.
- Marjamäki, Raisa. 2014. *Ei kenenkään laitur*. Helsinki: Poesia.
- Marjamäki, Raisa. 2020. *Ihmeellistä käyttäytymistä*. Helsinki: Poesia.
- Martin, J. R. ja Robert Veel. 1998. *Reading Science: Critical and Functional Perspectives on Discourses of Science*. London: Routledge.
- Mathews, Harry ja Alastair Brotchie (toim.). 2005. *Oulipo Compendium*. London: Atlas Press.
- Mauranen, Anna ja Marja-Leena Piitulainen. 2012. ”Kontrastiivinen tekstilajitutkimus.” Teoksessa *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- McCaffery, Steve. 2001. *Prior to Meaning. The Protosemantic and Poetics*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- McCarthy, Stephen. 2013. *The Designer as...: Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator, and Collaborator: New Models for Communicating*. BIS Publishers.
- McCoy, Katherine ja David Frej. 1990/2009. ”Typography as Discourse.” Teoksessa *Graphic Design Theory. Readings from the Field*, toimittanut Helen Armstrong. New York: Princeton Architectural Press.
- McGann, Jerome J. 1991. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
- McLean, Ruari. 1992. *The Thames and Hudson Manual of Typography*. London: Thames and Hudson.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Melzer, Tine. 2019. ”Aspect Change and Poetic Charge as Tools for Artistic Research in Literature.” Teoksessa *Artistic Research and Literature*, toimittaneet Corina Caduff ja Tan Wälchli, 145–158. Leiden; Boston, MA; Singapore; Paderborn: Wilhelm Fink.
- Mermoz, Gérard. 2012. ”Masks on Hire: In Search of Typographic Histories.” Teoksessa *Graphic Design. History in the Writing (1983–2011)*, toimittaneet Sara De Bondt ja Catherine de Smet, 105–117. London: Occasional Papers.
- Mikkonen, Jukka. 2004. ”Tekstien ja merkitysten suhde Nelson Goodmanin kirjallisuuden filosofiassa.” *Niin & Näin* (4): 67–72.
- Millar, John Douglas. 2016. *Brutalist Readings. Essays on Literature*. Berlin: Sternberg Press.
- Mills, Sara. 1997. *Discourse*. London; New York: Routledge.
- Mills, C. Wright ja John Summers. 2008. *The Politics of Truth. Selected Writings of C. Wright Mills*. Toimittanut John Summers. New York: Oxford University Press.
- Mills, C. Wright. 1958/2008. ”The Man in the Middle.” Teoksessa *The Politics of Truth. Selected Writings of C. Wright Mills*, toimittaneet C. Wright Mills ja John Summers, 173–183. New York: Oxford University Press.
- Mills, C. Wright, Antti Karisto, Esa Konttinen, Pentti Takala, Hannu Uusitalo ja Juha Suoranta. 2015. *Sosiologinen Mielikuvi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, Michael ja Susan Wightman. 2005. *Book Typography. A Designer’s Manual*. Marlborough: Libanus Press.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 2005a. ”There are no Visual Media.” *Journal of Visual Culture* 4 (2): 257–266.
- Mitchell, W. J. T. 2005b. *What do Pictures Want? the Lives and Loves of Images*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Morison, Stanley. 1936. *First Principles of Typography*. New York: Macmillan.
- Morison, Stanley. 2001/1930. ”First Principles of Typography.” Teoksessa *Texts on Type. Critical Writings on Typography*, toimittaneet Steven Heller ja Philip B. Meggs, 170–177. New York: Allworth Press.
- Morrison, Jasper. 2006. ”Super Normal Philosophy.” <https://2021supernormal.wordpress.com/about/>.
- Mäkelä, Hannu (toim.). 1992. *Runoista rakkaimmat*. Otava.
- Määttänen, Pentti. 2012. *Taide maailmassa: Pragmatistisen estetiikan lähtökobtia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Niemi, Marko. 2018. ”Menetelmällisen kirjoittajan perussanasto.” Teoksessa *Menetelmällisen Kirjallisuuden Antologia*, toimittanut Teemu Ikonen, 101–126. Helsinki: Mahdollisen kirjallisuuden seura.
- Nikolova, Olga. 2005. ”Graphic Dissertation Academic Design (Graphic Design, Modern Poetry, and Academic Writing).” Väitöskirja. Harvard University.
- Noordzij, Gerrit. 2005. *The Stroke. Theory of Writing*. London: Hyphen Press.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London; New York: Routledge.
- Oyama, Susan. 1985. *The Ontogeny of Information. Developmental Systems and Evolution*. Cambridge; London; New York; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press.
- Pajatti, Armas. 1942. ”Kirjapainotaito käytännön elämän palveluksessa.” Teoksessa *Painettu sana ajatuksen ase: Suomen kirjapainotaidon 300-vuotismuistojulkaisu. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot*, toimittanut H. J. Viherjuuri. Helsinki: Suomen kirjapainotaidon 300-vuotisriemujuhlan keskustoimikunta. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2019-00017039>. 3.2.2021.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archeology?*. Cambridge; Malden, MA: Polity Press.
- Parikka, Jussi ja Milla Tiainen. 2015. ”Kohti materiaalsen ja uuden kulttuurianalyysia—tai representaation hyödyistä ja haitasta elämälle.” Teoksessa *Tulkinnan polkuja. Kulttuuribistorian tutkimusmenetelmiä*, toimittaneet Asko Nivala ja Rami Mähkä, 322–358. Turku: k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Párrizas, Marcelina, Rosa Gasa ja Pea Kaliman (toim.). 2012. *Epigenetics of Lifestyle*. SAIF Zone: Bentham Science Publishers.
- Pelo, Riikka. 2005. ”Tapaus Unica Zürn ja materiaalisesti aktiivinen runous.” Helsingin Poetiikkakonferenssi 22.8.2005. <https://poetiikkakonferenssi.wordpress.com/vuosi-2005/riikka-pelo-tapaus-unica-zurn-ja-materiaalisesti-aktiivinen-runous/>. 25.9.2020.
- Perloff, Marjorie. 1991. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie. 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie. 2014. *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press.
- Pietilä, Veikko. 1999. ”Julkiso ja yleisö.” *Tiedotustutkimus* 22 (3): 4–15.
- Pitts-Taylor, Victoria (toim.) 2016. *Mattering. Feminism, Science, and Materialism*. New York; London: New York University Press.
- Place, Vanessa ja Robert Fitterman. 2010. *Notes on*

- Conceptualisms*. New York: Ugly Ducking Presse.
- Pohjanpalo, Virve. 2013. ”Olet mitä mummosi söi.” *Yliopisto* (3).
- Poynor, Rick. 2003. *No More Rules. Graphic Design and Postmodernism*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Preckshot, Judith. 1985. ”Press Art: Poets and their Printing Machines.” *Visible Language* XIX (4): 499–518.
- Pulkkinen, Veijo. 2017. *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä*. Helsinki: sks.
- Rantama, Vesa. 2018. ”Mitä ajattelet juuri nyt, ajattelijakunta?” Teoksessa *Suo, kuokka ja diversiteetti a*, toimittaneet Markku Eskelinen ja Leevi Lehto, 203–216. Helsinki: ntamo.
- Rantanen, Silja. 2014. ”Ulos sulkeista. Nykytaiteen teosmuotojen tulkintaa.” Väitöskirja. Taideyliopiston kuvataideakatemia.
- Ratkojat. Sanakirja: ”Tuntuma.” <https://www.ratkojat.fi/hae?s=tuntuma>. 22.12.2020.
- Re, Margaret, Johanna Drucker, James Mosley ja Matthew Carter. 2005. *Typographically Speaking: The Art of Matthew Carter*. New York: Princeton Architectural Press.
- Rendle-Short, Francesca. 2010. ”‘Loose Thinking’: Writing an Eisegesis.” *Text* 14 (1). <http://www.textjournal.com.au/april10/rendleshort.htm>. 3.2.2021.
- Robinson, Marion. 2015. ”Visuaalinen kirjoittaminen. Visuaalisen kirjoittamisen keinojen typologia kaunokirjallisuudessa.” Taiteen maisterin opinnäytetyö. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Rock, Michael. 1996. ”Designer as Author.” *Eye* 20 vol. 5.
- Rock, Michael. 2001. ”Fuck Content.” Teoksessa *Graphic Design: Now in Production*, toimittaneet Andrew Blauwelt ja Ellen Lupton. Minneapolis: Walker Art Center.
- Rojola, Lea. 2014. ”Hänen olivat täytetyt linnut.” Teoksessa *Posthumanismi*, toimittaneet Karoliina Lummaa ja Lea Rojola, 151–154. Eetos.
- Roubaud, Jacques. 2005. ”Introduction.” Teoksessa *Oulipo Compendium*, toimittaneet Harry Mathews ja Alastair Brotchie. London: Atlas Press.
- Sagmeister, Stefan. 2010. ”Foreword by Stefan Sagmeister.” Teoksessa *How to be a Graphic Designer without Losing Your Soul. New Edition*, toimittanut Adrian Shaughnessy. London: Laurence King Publishing.
- Salmenniemi, Suvi. 2018. ”Sosiologinen mielikuvitus ja toivon politiikka. Professoriluento 28.3.2018.” *Tieteessä tapabuu* (4): 43–46.
- Salminen, Antti. 2015. *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiliseen elämään*. Helsinki: Poesia.
- Salo, Juhani. ”Bruno Latour ja sosiaalitieteen kritiikki.” [sosiologi.fi](http://www.sosiologi.fi/?p=40). <http://www.sosiologi.fi/?p=40>. 30.12.2017.
- Saussure, Ferdinand de. 1967. *Cours De Linguistique Générale*. Pariisi: Payot.
- Schön, Donald A. 1991. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Aldershot: Arena.
- Schalansky, Judith. 2010. *Atlas of Remote Islands*. Particular Books.
- Schwab, Michael ja Henk Borgdorff. 2014. ”Introduction.” Teoksessa *The Exposition of Artistic Research. Publishing Art in Academia*, toimittaneet Michael Schwab ja Henk Borgdorff: Leiden University Press.
- Scobie, Stephen. 1997. *Earthquakes and Explorations. Language and Painting from Cubism to Concrete Poetry*. Toronto: University of Toronto Press.
- Scotford, Martha. 2012. ”Messy History vs. Neat History: Toward an Expanded View of Women in Graphic Design.” Teoksessa *Graphic Design. History in the Writing (1983–2011)*, toimittaneet Sara De Bondt ja Catherine de Smet, 138–151. London: Occasional Papers.
- Shaughnessy, Adrian. 2011. ”The Work Need Not be Built. A Discussion with Lawrence Weiner.” TYPO News. TYPO International Design Talks 14. <https://www.tygotalks.com/news/2011/08/04/the-work-need-not-be-built/>. 14.10.2020.
- Sjöberg, Sami. 2007. ”Ranskalaisen lettristisen liikkeen ensimmäiset 60 vuotta.” Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toimittaneet Sakari Katajamäki ja Harri Veivo, 159–182. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Soar, Matt ja Jacqueline Wallace. 2015. ”Graphic Design.” Teoksessa *The International Encyclopedia of Communication*: John Wiley.
- Star, Susan Leigh. 1991. ”Power, Technology and the Phenomenology of Conventions: On being Allergic to Onions.” Teoksessa *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, toimittanut John Law, 26–56. London; New York: Routledge.
- Starre, Alexander. 2015. *Metamedia. American Book Fictions and Literary Print Culture After Digitization*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Stewart, Susan. 1979. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore, Maryland; London: John Hopkins University Press.
- Strickland, Stephanie. 2007. ”Quantum Poetics: Six Thoughts.” Teoksessa *Media Poetry: An International Anthology*, toimittanut Eduardo Kac. Bristol: Intellect.
- Suchman, Lucy. 2002. ”Practice-Based Design of Information Systems: Notes from the Hyperdeveloped World.” *The Information Society* 18 (2): 139–144.
- Suchman, Lucy. 2012. ”Configuration.” Teoksessa *Inventive Methods: The Happening of the Social*, toimittaneet Celia Lury ja Nina Wakefors, 48–60. London; New York: Routledge.
- Suoranta, Juha. 2009. ”Alamaisten elämää.” Teoksessa *Akateeminen Kysymys*, toimittanut Tuukka Tomperi. Tampere: Vastapaino.
- Suoranta, Juha. 2017. *C. Wright Millsin sosiologinen elämä*. Tampere: Vastapaino.
- Tanke, Joseph J. 2013. ”On the Powers of the False: Foucault’s Engagements with the Arts.” Teoksessa *A Companion to Foucault*, toimittaneet Christopher Falzon, Timothy O’Leary ja Jana Sawicki, 122–136. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Thiessen, Myra, Sofie Beier ja Hannah Keage. 2020. ”A Review of the Cognitive Effects of Disfluent Typography on Functional Reading.” *The Design Journal* 23 (5): 797–815.
- Thurtle, Phillip. 2018. *Biology in the Grid: Graphic Design and the Envisioning of Life*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Tomasula, Steve. 2002. *VAS: An Opera in Flatland. A Novel*. Barrytown: Station Hill Press.
- Tomasula, Steve. 2012. ”Information Design, Emergent Culture and Experimental Form in the Novel.” Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*, toimittaneet Joe Bray, Alison Gibbons ja Brian McHale. London; New York: Routledge.
- Tomi, Anna. Päivämätön. ”Haastattelu: Kari Aronpuro – vakavaa leikkiä.” *Jano* #4. [www.bit.ly/jano-4-10](http://www.bit.ly/jano-4-10). 3.2.2021.
- Tschichold, Jan. 1998. *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Tschichold, Jan. 2001. ”Uusi typografia.” Teoksessa *Typografia. kieltä vai visuaalisuutta* [Die Neue Typografie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende]. Suom. Riitta Brusila, toimittanut Riitta Brusila, 17–50. Porvoo, Helsinki: WSOY. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja B3.
- Tufte, Edward R. 1984. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- Tufte, Edward R. 1991. *Envisioning Information*. Cheshire (CT): Graphics Press.
- Turtola, Niina. 2021. ”Typografinen outouttaminen. Taiteellinen tutkimus arjen sanojen muuttamisesta typografiseksi taiteeksi”. Väitöskirja. Lapin yliopisto.
- Valkonen, Jarno, Turo-Kimmo Lehtonen ja Olli Pyyhtinen. 2013. ”Sosiologista materiaalioppia.” *Sosiologia* (3): 217–221.
- Van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- VanderLans, Rudy. 2006. ”Default Systems Design. A Discussion with Rob Giampietro about Guilt and Loss in Graphic Design.” Teoksessa *Looking Closer 5*, toimittaneet Michael Bierut, Michael Bierut, William Drenttel ja Steven Heller. New York: Allworth Press.
- VanderLans, Rudy (toim.) 2009. *Emigre no. 70: The Look Back Issue. Selections from Emigre Magazine #1–#69*. Berkeley, CA: Gingko Press.
- Varto, Juha. 2008. *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Niin & Näin.
- Varto, Juha. 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Ventola, Eija, Kassily Charles ja Martin Kaltenbacher (toim.). 2004. *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins.
- Walker, Sue. 2014. *Typography and Language in Everyday Life: Prescriptions and Practices*. Oxon; New York: Routledge.
- Waller, Robert. 1987. ”The Typographical Contribution to Language: Towards a Model of Typographic Genres and their Underlying Structures.” Väitöskirja. Department of Typography and Graphic Communication, University of Reading.
- Warde, Beatrice. 1955/2005. *Kristallimalja: Eli typografian tulee olla näkymätöntä*. Helsinki: Grafia.
- Warren, Rosanna. 1990. ”Orpheus the Painter: Apollinaire and Robert Delaunay.” Teoksessa *Conversant Essays. Contemporary Poets on Poetry*, toimittanut James McCorkle. 549–563. Detroit: Wayne State University Press.
- Wasserman, Krystyna, Johanna Drucker ja Audrey Niffenegger. 2011. *The Book as Art: Artists’ Books from the National Museum of Women in the Arts*. New York, N.Y: Princeton Architectural Press.
- Wilde, Lorraine. 1994. ”On Overcoming Modernism.” Teoksessa *Looking Closer. Critical Writings on Graphic Design*, toimittaneet Michael Bierut, William Drenttel, Stephen Heller ja DK Holland, 55–61. New York: Allworth Press.
- Wysocki, Anne Frances. 2004. ”The Multiple Media of Texts: How Onscreen and Paper Texts Incorporate Words, Images, and Other Media.” Teoksessa *What Writing does and how it does it: An Introduction to Analyzing Texts and Textual Practices*, toimittaneet Charles Bazerman ja Paul A. Prior, 123–163. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum Associates.
- Yates, Joanne Mueller. 1989. *Control through Communication: The Rise of System in American Management*. Baltimore, MD: Johns Hopkins U.P.
- Ylikangas, Maaria. 2014. ”Kirja on pieni ydinsukellusvene.” *Luutii*: <http://www.luutii.ma-pe.net/kirja-on-pieni-ydinsukellusvene/>. 28.12.2020.
- York, R. A. 1989. ”Mallarmé and Apollinaire: The Unpunctuated Text.” *Visible Language* 23 (1): 45–62.
- Young, Abe Louise. 2010. ”The Voices of Hurricane Katrina, Part I: What are the Ethics of Poetic Appropriation?” Poetry Foundation: <https://www.poetryfoundation.org/features/articles/detail/69575>. 25.4.2017.

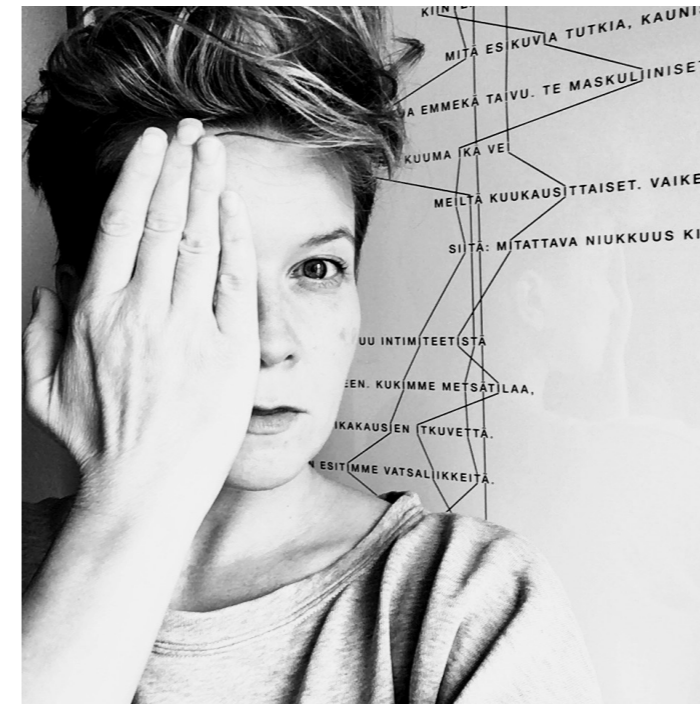
# KUVA- LUETTELO

Kuvien numerointia ja luettelointia laatiessani jouduin yllättäen uudelleen tutkielmani peruskysymysten äärelle: mikä on kirjoitusta ja mikä on kuvaa? Useimmat alla listatut ”kuvat” ovat itse asiassa tekstiä, mutta kirjan tuotannon koneistoissa ne tuodaan taittoon kuvatiedostoina ja ne saavat uuden häilyvän statuksen.

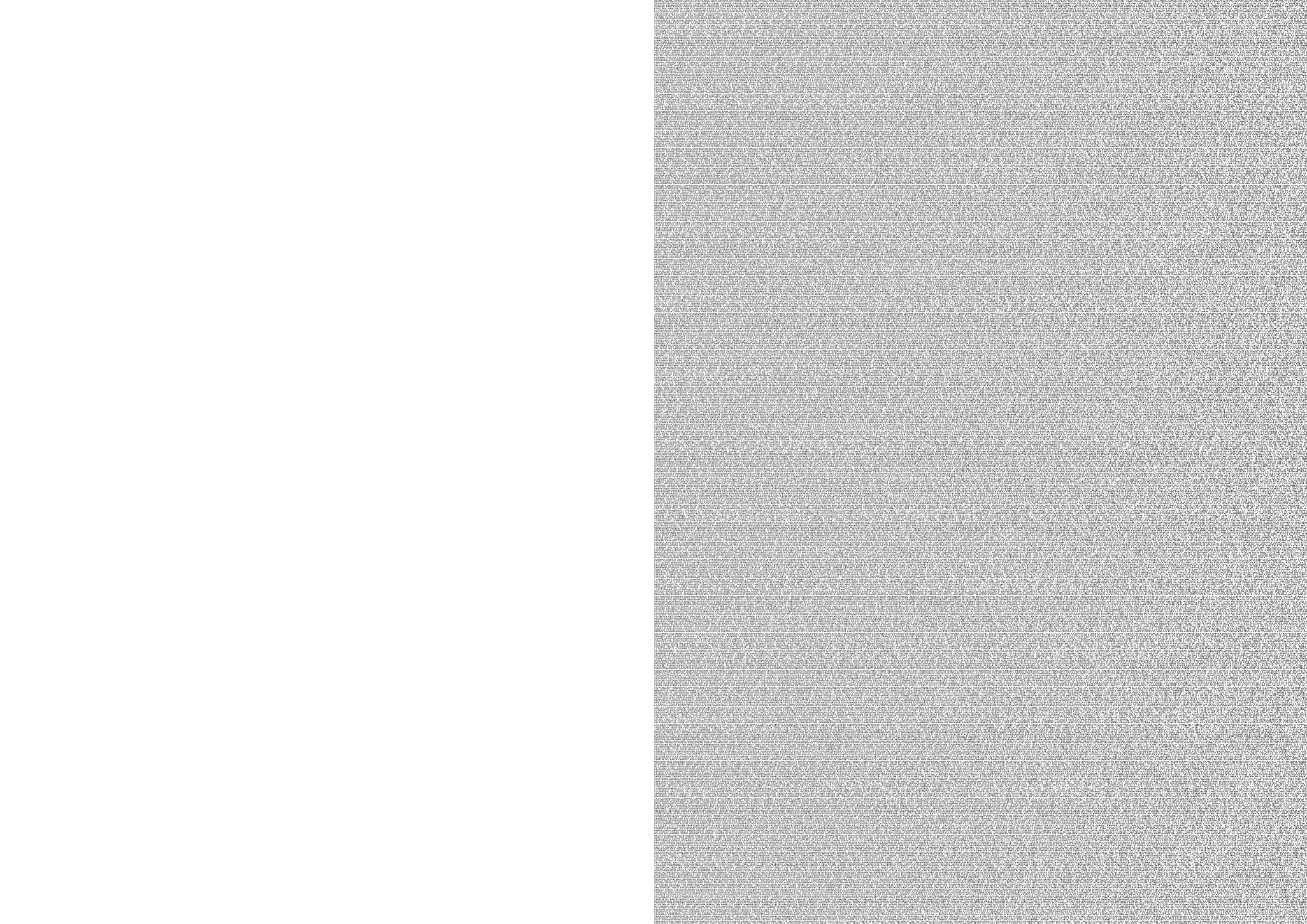
- Sivu 28 Kuva 1 Aukeama Kristian Blombergin teoksesta *Pubekuplia*. Lähde: Blomberg, Kristian. 2009. *Pubekuplia*. Helsinki: Poesia. [https://poesia.fi/hallinta/wp-content/uploads/2017/01/Blomberg-Kristian\\_Puhekuplia.pdf](https://poesia.fi/hallinta/wp-content/uploads/2017/01/Blomberg-Kristian_Puhekuplia.pdf).
- Sivu 34 Kuva 2 Aukeama painaja Oscar Harpelin typografisesta mallikirjasta vuodelta 1870. Lähde: Harpel, Oscar H. 1870. *Harpel's Typograph Book of Specimens Containing Useful Information, Suggestions and a Collection of Examples of Letterpress Job Printing Arranged for the Assistance of Master Printers, Amateurs, Apprentices, and Others*. Cincinnati: Harpel, Oscar H. <https://archive.org/embed/harpelstypograph00harp>.
- Sivu 84 Kuva 3 Alfa-sarjan prosessikuva: Kelan työttömyyslomake ”käsikirjoitusmuodossa”.
- Sivu 85 Kuva 4 Alfa-sarjan prosessikuva: Raamatun sivu ”käsikirjoitusmuodossa”.
- Sivu 90 Kuva 5 Alfa-sarjan prosessikuva: Alfa-sarjaa varten listatut dokumenttien sanamäärät Excel-tilaukossa.
- Sivu 93 Kuva 6 Alfa-sarjan koe: Eino Leinon runo *Nocturne* vaihdettuna Helsingin kaupungin kouluterveydenhoidon lomakkeen muotoon. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 27 X.
- Sivu 95 Kuva 7 Alfa-sarjan koe: Helsingin kaupungin kouluterveydenhoidon lomake vaihdettuna Eino Leinon runon *Nocturne* muotoon. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 39 X.
- Sivu 108 Kuva 8 Alfa-sarjan vaihdoksia: runokirjan alanurkka ja terveydenhoidon lomakkeen alanurkka ja samat alanurkat vaihdosten jälkeen. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*.
- Sivu 111 Kuva 9 Alfa-sarjan koe: Seulontalomake vaihdettuna luokiteltujen ilmoitusten muotoon. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 17 X.
- Sivu 112 Kuva 10 Alfa-sarjan koe: Luokitellut ilmoitukset vaihdettuna seulontalomakkeen muotoon. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 33 X.
- Sivu 113 Kuva 11 Tekstilajin asettamat rajoitteet John A. Batemanin (2008, 18) mukaan. Lähde: Bateman, John A. 2008. *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Sivu 116 Kuva 12 Alfa-sarjan koe: Kauppakuitti vaihdettuna kuolinilmoituksen muotoon. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 47 X.
- Sivu 116 Kuva 13 Alfa-sarjan koe: Kuolinilmoitus vaihdettuna kauppakuitin muotoon. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 47 X.
- Sivu 127 Kuva 14 Prosessikuva: Alfa-sarjan jälkeen tekemäni tekstidokumenttien aakkostus ja ylimääräisten sanojen poisto.
- Sivu 129 Kuva 15 Prosessikuva: Beeta-sarjan teksti laserkaiverrettavana vanerille. Valokuva: Arja Karhumaa.
- Sivu 129 Kuva 16 Prosessikuva: Lähikuva Beeta-sarjan laserkaiverretusta tekstistä. Valokuva: Arja Karhumaa.
- Sivu 131 Kuva 17 Prosessikuva: luettelo ensimmäisen kymmenen löydetyn tekstidokumentin sanoista.
- Sivu 132 Kuva 18 Beeta-sarjan koe: yksivokaalisuus ja rotaatio. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 61 X.
- Sivu 134 Kuva 19 Beeta-sarjan koe: monikon partitiivit. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 57 X.
- Sivu 141 Kuva 20 Beeta-sarjan koe: kymmenen löydetyn tekstin välimerkit. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 59 X.
- Sivu 142 Kuva 21 Isidor Isou: *Sonnet infinitesimal* (1958). Lähde: <https://garadinervi.tumblr.com/post/184809467871/isidore-isou-sonnet-infinit%C3%A9simal-n-3-1958>.
- Sivu 142 Kuva 22 Aukeama Carl Fredrik Reuterswärdin romaanista *Prix Nobel* (1966). Lähde: <https://cfreutersward.com/project/prix-nobel/>.
- Sivu 143 Kuva 23 Donna Harawayn kirjan kansi. Lähde: Haraway, Donna. 1997. *Modest\_witness@Second\_Millennium.Femaleman@Meets\_Oncomouse™*. New York; London: Routledge.
- Sivu 146 Kuva 24 Aaro Hellaakosken editoima vedos teoksesta *Jääpeili* (1928). Lähde: Pulkkinen, Veijo. 2017. *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä*. Helsinki: SKS.
- Sivu 150 Kuva 25 Aksidenssin määritelmä verkkosanakirjassa. Lähde: <https://www.suomisanakirja.fi/aksidenssi>.
- Sivu 161 Kuva 26 Delta-sarjan prosessikuva: sanamäärän mukaan järjestetyt virkkeet Excel-tilaukossa.
- Sivu 162 Kuva 27 Delta-sarjan ”suisto”. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 76 X–81 X.
- Sivu 165 Kuva 28 Eugen Gomringer: *Silencio* (1954). Lähde: Williams, Emmett (toim.). 2013. *Anthology of Concrete Poetry*. New York: Primary Information.

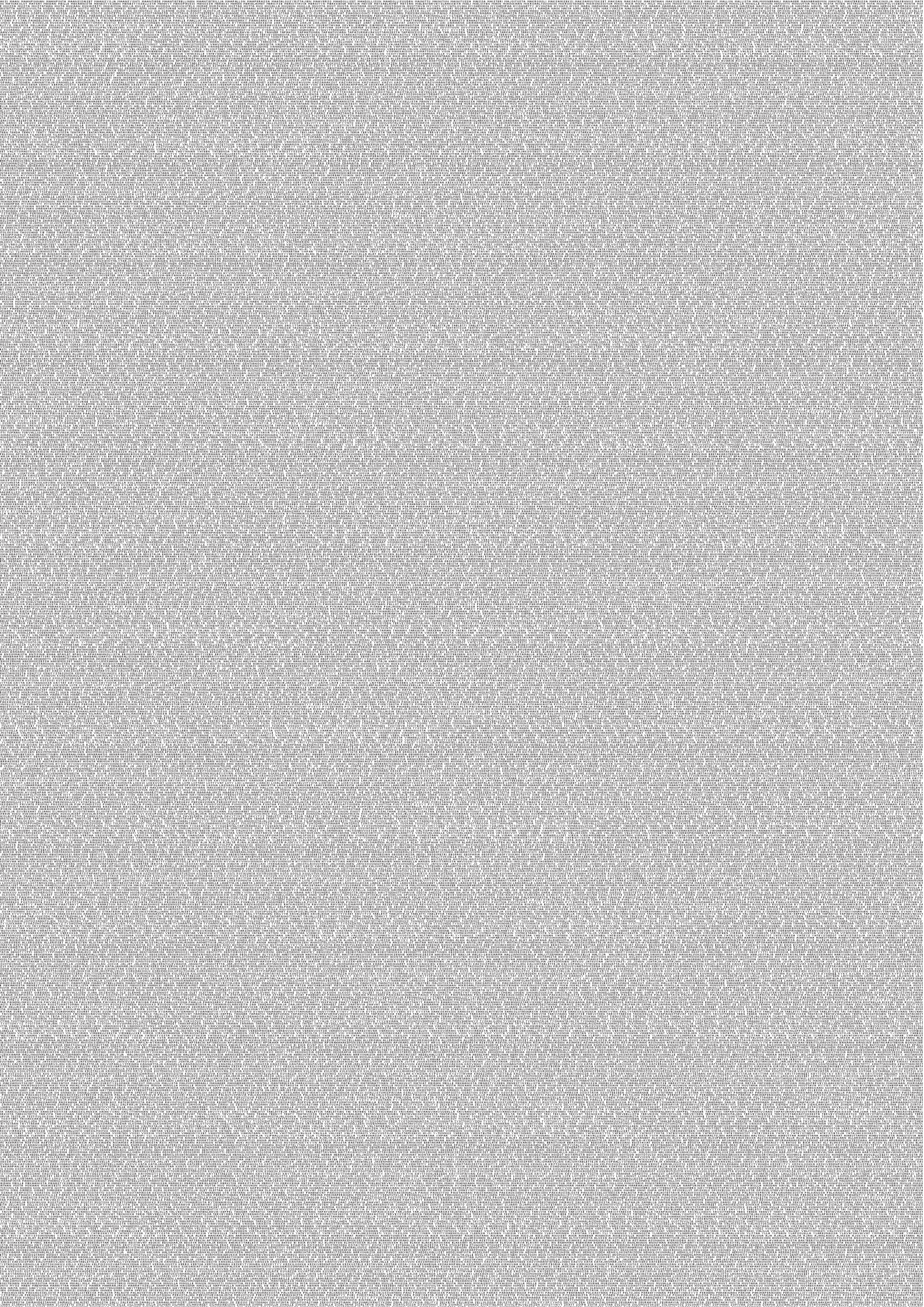
- Sivu 167 Kuva 29 Beeta-sarjan koe: ensimmäinen Kehitys-konstellaatio. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 67 X.
- Sivu 170 Kuva 30 Delta-sarjan koe: toinen Kehitys-konstellaatio. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 119 X.
- Sivu 174 Kuva 31 Guillaume Apollinaire: *Il Pleut* (1914). Lähde: Albert-Birot, Pierre (toim.). 1917. *SIC* 12. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Sic/12/pages/02.htm>.
- Sivu 175 Kuva 32 Delta-sarjan koe esitietolomakkeen teksteillä. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 121 X.
- Sivu 177 Kuva 33 Leike George Lakoffin ja Mark Johnsonin kirjasta. Lähde: Lakoff, George ja Mark Johnson. 1980. *Metaphors we Live by*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Sivu 178 Kuva 34 Aukeama Johanna Druckerin teoksesta *Diagrammatic Writing*. Lähde: Drucker, Johanna. 2013a. *Diagrammatic Writing*. Onomatopee.
- Sivu 180 Kuva 35 Leike Kristian Bökin teoksesta *Eunoia*. Lähde: Bök, Christian. 2009. *Eunoia*. Couch House Books. Sivut 59.
- Sivu 183 Kuva 36 Delta-sarjan koe: Yksivokaalinen Vedet-teksti Afrikan mantereeseen muodossa. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 125 X.
- Sivu 185 Kuva 37 Aukeama Mark Z. Danielewskin romaanista. Lähde: Danielewski, Mark Z. 2001. *House of Leaves*. London, New York, Toronto, Sydney, Auckland: Doubleday.
- Sivu 188 Kuva 38 Unica Zürnin anagrammiruno (vuosi ei tiedossa). Lähde: <https://lesdentslabouche.wordpress.com/2015/06/09/88-rue-mouffettard-remarks-on-an-anagram-by-unica-zurn/>.
- Sivu 190 Kuva 39 Delta-sarjan koe: anagrammiruno seulontalomakkeen sanoista ”viimeisimmät kuukautiset alkaneet”. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 107 X.
- Sivu 202 Kuva 40 *Epägenesis: Katalogi X* -julkaisun keskiaukeama, johon on aakkostettu kaikki projektissa käytössä olevat 1910 sanaa. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 141 X. Valokuva: Arja Karhumaa.
- Sivu 205 Kuva 41 GeM-analyysia varten pikselöity teksti. Lähde: Hiippala, Tuomo. 2013. ”Modelling the Structure of a Multimodal Artefact”. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Sivut 57.
- Sivu 206 Kuva 42 Prosessikuva: Ruutukaappaus Raamatun sivun tekstien peittämisestä laatikoilla Indesignissa.
- Sivu 208 Kuva 43 Gem-sarjan koe Raamatun sivusta: sanoiksi tulkitsemäni yksiköt on peitetty. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 225 X.
- Sivu 208 Kuva 44 Gem-sarjan koe Raamatun sivusta: virkkeiksi tulkitsemäni yksiköt on peitetty. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 227 X.
- Sivu 209 Kuva 45 Gem-sarjan koe Raamatun sivusta: kappaleiksi tulkitsemäni yksiköt on peitetty. Lähde: *Epägenesis: Katalogi X*, s. 229 X.
- Sivu 209 Kuva 46 Man Ray: *Lautgedicht* (1924). Lähde: Dworkin, Craig. 2003. *Reading the Illegible*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. Sivut 74.
- Sivu 210 Kuva 47 Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (A throw of the dice will never abolish chance)*, 1969). Lähde: [https://monoskop.org/images/c/c1/Broodthaers\\_Marcel\\_Un\\_coup\\_de\\_des\\_jamais\\_n\\_abolira\\_le\\_hasard\\_1969.pdf](https://monoskop.org/images/c/c1/Broodthaers_Marcel_Un_coup_de_des_jamais_n_abolira_le_hasard_1969.pdf).
- Sivu 210 Kuva 48 Sivu ns. Mueller-raportista vuodelta 2019. Lähde: <https://www.bloomberg.com/news/live-blog/2019-04-18/attorney-general-barr-news-conference-on-mueller-report-s-release>.
- Sivu 211 Kuva 49 Emilie Isgró: *Cancellazione del debito pubblico* (2011) Lähde: <https://www.emilioisgro.info/it/attivita-artistica-dettaglio/cancellazione-del-debito-pubblico-2011>.
- Sivu 212 Kuva 50 Johanna Druckerin käyttämä nimetön ja päiväämätön esimerkki kirjapainon opaslehdessä. Lähde: Drucker, Johanna. 1994. *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago; London: University of Chicago Press. Sivut 55.
- Sivu 215 Kuva 51 Aukeama Ray Gun -lehdestä (1994). Lähde: Blackwell, Lewis. 2000. *The End of Print: The Grafik Design of David Carson. Revised Edition*. London: Laurence King.





Arja Karhumaa (s. 1975) on graafinen suunnittelija, joka kirjoittaa, tutkii ja opettaa. Karhumaa on työskennellyt suunnittelijana muotoilu- ja mainostoimistoissa sekä itsenäisenä yrittäjänä. Vuodesta 2010 hän on keskittynyt alan koulutuksen kehittämiseen, julkaisusuunnitteluun sekä runouden, muotoilun ja akatemian reviierejä halkovaan kirjoittamiseen. Hänelle on myönnetty palkintoja ja kunniamainintoja sekä arvovaltaisia tuomarointitehtäviä niin Suomessa kuin kansainvälisissäkin kilpailuissa. Karhumaa on toiminut Aalto-yliopistossa lehtorina ja apulaisprofessorina vuodesta 2011. Hän on itsenäistä, taiteidenvälistä ja muototietoista julkaisemista edistävän Multipöly-kustantamon perustajajäsen.





Epä/igenesis on kaksiosainen, typografisen tekstin muotoilua käsittelevä taiteellinen väitöskirjaprojekti.

Se on juuttuneita lohkareita irrotteleva ja suuria muutoksia hahmotteleva kokeellinen, esseenomainen ja tekemiseen perustuva tutkielma, joka purkaa graafisen suunnittelun suhdetta kieleen.

Tekstin muotoilijan tieto lomittuu siinä uusmaterialistiseen ajatteluun, sosiologiseen mielikuvitukseen, kielen, kirjallisuuden, median ja kuvan tutkimukseen sekä multimodaaliseen tutkimukseen.

Graafinen suunnittelija Arja Karhumaa haastaa vanhentuvat käsitykset sisällön ja muodon kahtiajaosta, taiteen, kirjoittamisen ja muotoilun alkuperästä ja tekijyyksistä sekä tekstin lineaarisuudesta.

Epä/igenesis todistaa, ettei typografinen teksti ole pelkkää kieltä eikä pelkkää muotoa, vaan tapahtuma, joka vaikuttaa julkiseen ja jaettuun maailmaan monin eri tavoin.

Nykytiedon valossa hahmottuu täysin uutta tekstin ”visuaalista epistemologiaa” eli näkemys siitä, kuinka tekstin muotoilu tuottaa kieleen ja kirjoitukseen aivan omanlaistaan materiaalista tietoa.

Väitöskirjan taiteellinen osa

*Epägenesis: Katalogi X* on saatavissa erillisenä niteenä.

Yhdessä Katalogi X ja Tutkielma Y muodostavat tilan typografisen taitamisen sekä teorian välille.



ISBN 978-952-64-0338-0  
ISBN 978-952-64-0339-7 (pdf)  
ISSN 1799-4934  
ISSN 1799-4942 (electronic)

**Aalto-yliopisto**  
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu  
**Median laitos**  
shop.aalto.fi  
www.aalto.fi

**KAUPPA +  
TALOUS**

**TAIDE +  
MUOTOILU +  
ARKKITEHTUURI**

**TIEDE +  
TEKNOLOGIA**

**CROSSOVER**

**DOCTORAL  
DISSERTATIONS**