

TAKALA-SCHREIB, Vuokko, 2000

**SUOMI MUOTOILEE - Unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa.  
FINLAND DESIGNS – Dreaming in Power of Discourses.**

University of Art and Design Helsinki UIAH / Faculty of Industrial Design, Doctoral thesis, Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 23.

ABSTRACT

**The objects of the study** are *discourses* which have produced conditions for Finnish designers to *dream* about and create their products. The concept of discourse is treated as a signification system for producing design. The discourses produce both the design and the *phantoms of dreams* which precede design. The phantoms of dreams open up ruptures in topos of semiotic chora which reach up into topos of symbolic: the signification processes in discourses. The focus of the study is in the discourses that have produced *Finnish Design* and its distinctive character. The study restructures the discourses of Finnish design in the 1980's. Discursive power relations produce discursive objects, such as Finnish Design, the national character of Finnish design and *good design*.

**The method of the study** is to *rewrite* in the *relations of power* the Finnish design discourses. The discursive power is producing the meanings of Finnish design by delimiting the phantoms of dreams of the Finnish designers. The approach of the study is inspired by the philosophy of Michel Foucault and his concept of *discourse and power*, and the philosophy of Julia Kristeva and her concept of *semiotic chora*. The research contribute to design studies as cultural studies, and also include aspects of design history, aesthetics and semiotics.

**The documents of the study:** *the delimiting authorities of discourse* were **writings of Design Forum Finland** (i.e. the Finnish Society of Crafts and Design) concerning **the Finland Designs Exhibitions of the 1980's**. The written discourse of design shows only small fraction of the discursive events, in which the signification of material objects are generated. The focus of the research is limited to the written discourse; material objects and pictures are excluded.

**The results of the study** concluded that to be a designer in Finland one has to express attitude and manifest one's theses about the national character of Finnish design. The dreams of a designer can become significant in Finland when they are understood to have a relationship with the national character of Finnish Design. **The national character of Finnish design becomes a delimiting authority of design discourse in Finland.** The discourses and its authorities are doing the design work – not the intentional designers. The discourses also influence the dreaming of the designer. Designers are confronting an ethical demand to design products with *the national character of good Finnish design*. Those designers who do not take advantage of ethical demand do not have the possibility to become a significant designer in Finland.

**The national character of Finnish design has become significant** in different forms depending on the relations of power within discursive authorities and objects: 1) by confronting the industry, Finnish design became *good design*; 2) in the power relation between Finnish industrial design and applied art, Finnish design became regarded as *exotic crafts*; 3) by confronting postmodernism, Finnish design was determined to be *functionalistic design*; 4) by confronting foreigners, Finnish design has a *unique relation to nature*; 5) when building Finland's international image: design became seen as a *Finnish brand*.

The language of the study is Finnish.

**Keywords:**

Finland Designs Exhibitions – Finnish design in the 1980's

**Keyconcepts:**

power and discourse – semiotic chora – phantom of chora – chora of creation

Väitöskirja

---

**TAKALA-SCHREIB, Vuokko**

**SUOMI MUOTOILEE - Unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa**

**Teollinen muotoilu**

(sivumäärä 295)

---

**Asiasanat:** suomalainen muotoilu - omaleimaisuus - muotoilunäyttelyt - Suomi muotoilee

**Avainsanat:** diskurssi ja valta - khora, kuvajainen ja unelma

Tutkimuksen aloituspäivä: 01.06.1993

Tutkimuksen loppumisvuosi: 2000

**Sisältö:**

Tutkimuksen tavoitteena on kartoittaa muotoilijan toiminnan mahdollisuuksia Suomessa rakentavia merkitysjärjestelmiä. Puhe muotoilusta ja sen toimintakäytännöt rakentavat ja rajaavat näitä mahdollisuuksia. Puhetta ja toimintakäytäntöjä kutsutaan diskursseiksi muotoilun merkityksiä rakentavana järjestelmänä.

Tutkimuksen kohteena ovat muotoilua tuottavat diskurssit ja muotoilua edeltävät unelmien kuvajaiset. Unelmien kuvajaiset avaavat semioottisen khoran alueella merkitykseen tähtääviä aukkoja, jotka tuottuvat symbolisessa ja diskursseissa merkityksillä. Diskursseista keskitytään suomalaista muotoilua tuottavaan merkitysjärjestelmään.

Tutkimusongelmana on kirjoittamalla seurata suomalaista muotoilua tuottavan diskurssin rakentumista. Diskurssin rakentumisessa kiinnitetään huomiota eri vaikuttajatahojen välisiin kohtaamistilanteisiin valtasuhteina. Valtasuhteet tuottavat diskursiivisia objekteja, kuten mm. suomalainen muotoilu, muotoilun omaleimaisuus ja hyvä muotoilu. Diskurssin rakentuminen kuvautuu tutkijan osallistuessa muotoilupuheeseen. Tutkijan asemat muuttuvat eri kohtaamistilanteissa.

Muotoilija-tutkija kohtaa myös omien unelmiensa kuvajaisten kautta suomalaisen muotoilun diskursiivisen vallan ja rajat toimia muotoilijana Suomessa. Keskeisin muotoilijan toimintaa rajaava diskursiivinen objekti, mutta myös muotoiluyhteisön unelmien kuvajainen näyttäytyy suomalaisen muotoilun omaleimaisuuden hahmossa, joka diskursiivisen vallan välineenä määrittelee hyvän muotoilun rajat Suomessa.

Muotoilusta puhumisen näyttämönä toimivat Design Forum Finland / Suomen Taideteollisuusyhdistyksen julkaisemat kirjoitukset, jotka koskevat Suomi muotoilee -näyttelyitä 80-luvulla. Tutkimus rajoittuu vain kirjoitettuihin teksteihin, esineet ja niiden kuvat jäävät tutkimuksen ulkopuolelle.

**Menetelmät:**

Tutkimuksen lähestymistapaa ovat etupäässä innoittaneet Michel Foucault'n kirjoitukset diskurssista ja vallasta sekä Julia Kristevan kirjoitukset semioottisesta khorasta.

Tutkimuksen metodina on seurata diskursiivisia kohtaamistilanteita osallistumalla muotoilusta puhumisen tapoihin niitä uudelleen kirjoittamalla.

Tutkimus voidaan sijoittaa muotoilututkimuksen kentällä design studies -kategoriaan, jossa muotoilun historiaa ja estetiikkaa käsitellään diskurssina, jossa yhdistyvät muotoiludiskurssin kohteiden olemassa oloa koskevat kysymykset ja muotoilutiedon tekijät sekä muotoilijan työn käytännölliset ulottuvuudet.

## LUKU 5 sivut 244 – 262. UNELMAN KUVAJAINEN

Muotoilun omaleimaisuus ja monet muut hyvään muotoiluun liittyvät diskursiiviset kohteet jäävät osittain kääntämättä<sup>1</sup> yhteisön ymmärrykselle. Kohteista jää *ylijäämää*<sup>2</sup>, joka pakenee määrittelyjä eikä saavu diskurssin piiriin. Muotoilijat haluavat kuitenkin unelmoida esineisiinsä 'jotain hyvää muotoilua', vaikka se tuntuisikin epämääräiseltä ja saavuttamattomalta. Halu saavuttamatonta kohtaan toimii myös luovuuden voimana. Saavuttamaton unelma on aistittavissa, mutta se ei ole välttämättä sanottavissa merkityksenä.

Muotoilijoiden kuulee usein sanovan, että "esineet puhuvat puolestaan"<sup>3</sup>. Heidän mielestään idea, omaleimaisuus tai muu keskeinen merkitys näkyvät esineissä suoraan ilman selityksiä. Esineen siis oletetaan välittävän ilman puhetta sano- maansa: esine on mykkä<sup>4</sup>. Sitä ei "tarvitse lainkaan sanallisesti tulkita"<sup>5</sup> – mikäli sanallinen tarkoittaa merkitysjärjestelmien rajaamaa tiedollista tunnistamista. Muotoilija olettaa yhtä usein muiden näkevän esineessä sen ideansa ja unelman- sa, joka inspiroi häntä esineen suunnittelussa.

Estetiikan tutkimuksessa Wolfgang Welsch<sup>6</sup> esittää tämän muotoilijoillekin tutun käsityksen, että taideteokset puhuvat puolestaan. Hän kärjistää asian siten, että ihmisten tulkintoja teoksista ei tarvita, koska teokset keskustelevat keskenään. Teokset viittaavat toisiinsa, joten niiden merkitykset ovat strukturoituneet taiteen sisäisiin mutta myös ulkopuolisiin käytäntöihin. Welsch lähtee siitä, että taide<sup>7</sup> ei koskaan puhu pelkästään itsensä puolesta. "Taideteos puhuu omalla tavallaan, mutta sen puhe on tulosta olemassa olevista symbolijärjestelmistä, niiden erikoistuneiden välitysten kautta, jotka ovat kommunikaatiolle tarjolla." Welschin

<sup>1</sup> Ks. Kristeva 1998: 81: "Kääntämättä jäävä" ja "oleva itsessään" ylittää kielen.

<sup>2</sup> Käytän *ylijäämä*-sanaa tässä kuvaamaan kuvallisen luovan prosessin mielikuvia ja mielteitä, jotka häilyvät epävakaina "jähmettymättä" sanoiksi tai diskurssin objekteiksi. Vrt. Kristeva 1998: 33: Affekteille ominaisia *häilyviä* mielteitä, joihin vaikuttavat unenomaiset prosessit siirtyminä ja tihentyminä.

<sup>3</sup> Ks. esimerkiksi STTYark: SM6: huonekalut: tunnus 608: näyttelyyn ilmoittautumiskaavakkeessa suunnittelija mainitsee tuotteen keskeisen idean suunnitteluominaisuuksista: "tuoli puhukoon puolestaan". Ks. myös Kalha 1997: 269: Kalha toteaa, että kansallisella tasolla esineiden on oletettu puhuvan puolestaan, lähinnä suomalaisesta omaleimaisuudesta.

<sup>4</sup> Ks. Kristeva 1998: 44.: "-- mykät asiat ole täysin sama asia kuin ne, joilla ei ole mitään suhdetta puheeseen".

<sup>5</sup> Karihalme 1996: 41.

<sup>6</sup> Welsch 1997b: 129-131.

<sup>7</sup> Welsch 1997a: Taideteokset eivät ole Welschin mukaan suoraan verrannollisia muotoilun esineiden kanssa, koska esineisiin liittyy aina jotain käyttöön liittyvää, kun taas taideteoksiin ei liity käytännöllisyyttä. Welschin käsityksestä huolimatta käsittelen tutkimuksessani taidetta ja muotoilua keskenään rinnakkaisina, koska se, mikä erottaa "muotoillun" esineen muotoilemattomasta (eli "hyvän muotoilun" instituutioiden tai diskurssien rajauksena), on jokin esteettinen, aistittava ja tuntemuksia herättävä ulottuvuus, joka ei ole palautettavissa käytön määritelmiin.

mukaan “teos ilmaisee itseään vain yhteydessä johonkin muuhun”. Jokainen taiteen ele viittaa aina johonkin toiseen eleeseen, sijaitsee ele sitten taiteen sisällä tai ulkona. Teokset muotoutuvat semanttisessa kontekstissa, mutta ne eivät sovelle yhteyksiä ja merkityksiä sellaisenaan, vaan samalla muuttavat ja laajentavat niitä ulkopuolisiin merkitysverkostoihin. Tämä on Welschin mukaan erityistä juuri taiteelliselle merkityksen konstituutiolle: se on aistimuksellisuuden tulosta. Aistien työ on kuvitteellista ja avointa ajattelulle<sup>8</sup>. Welschin mukaan teosten “jokainen elementti on tulkintaa toisista elementeistä” ja ne ovat jo itsessään valmiiksi “hermeneuttisesti konstituoituja”. Katsojan tulkinta teoksesta on vain yksi osa, muut aspektit ovat kontekstuaalisia ja liittyvät itse teokseen ja välittäviin tekijöihin. Ilman näitä edeltäviä semanttisia yhteyksiä, teokset eivät voisi olla olemassa tai sitten puhua mitään. Hänen mukaansa teokset eivät myöskään ole mykkiä, vaan ne ovat itsessään jo tulkinnan kaltaisia.

Vaatiiko kuvallisen tai esineellisen materiaalin merkityksen syntyminen aina myös kielellistä ilmaisua? Muotoilija ja muotoilua arvioivat auktoriteetit tunnistavat sanattoman itsestäänselvyyden tasolla esineissä tietyn muotoiludiskurssin kohteita ja ominaisuuksia. Esineet saavat merkityksiä, kun niistä puhutaan yhteisön diskurssin sallimissa rajoissa. Muotoilijan unelmia esineiden kuvittelu- vaiheessa voidaan tuoda esille sanallis-runollisessa tai kuvallis-esineellisessä muodossa. Unelmien ylijäämä ei kuitenkaan saavuta yhteisön ymmärrystä tiedon tai keskustelun kautta. Mikä on diskursiivisen ymmärryksen ja kontrollin suhde aistimuksellisuuden ja kuvallisuuden ylijäämään luvovassa prosessissa?

## 5.1 Esinemielikuvat

Psykoanalyttisen näkökulman valossa luomistapahtumaa on kuvattu “sisäisestä kosketuksesta” lähteväksi. Se syntyy varhaisista esisanallisista elämyksistä ja päättyy sisäiseen kuvaan: sanalliseen, melodiseen, liikunnalliseen tai visuaaliseen. Luovuuden kehtona saatetaan pitää varhaislapsuutta, jolloin lapsi muodostaa illuusioita, joita hän kokee yhteydessä äitiin. Illuusiot liitetään esimerkiksi johonkin leikkikaluun tai yhdessäolon muotoon.<sup>9</sup>

Julia Kristeva puhuu lapsuuden arkaaisista vaiheista, tilasta ennen paikkojen nimeämistä, ennen sanoja ja äidistä irtautumista, jolloin esineisiin varautuneet mielikuvat sitovat itseensä viettienergiaa (*viettienergiavaraus* = en. cathexis, sa. der Besetzung)<sup>10</sup>. Esinettä vastaava sana saksan kielessä on *asia* (sa. das Ding). Sigmund Freud puhuu *esinemielikuviin* (sa. die Dingvorstellung<sup>11</sup>) varautuvista

<sup>8</sup> Tässä olen kääntänyt ajatteluksi Welschin käyttämän englanninkielisen *reflection*-sanan. Voisin kääntää sen myös heijasteluksi, jolloin se viittaisi paremmin kuvajaisten heijasteluun.

<sup>9</sup> Hägglund 1985: 127-140.

<sup>10</sup> Kristeva 1993: 111-136 ja Kristeva 1989: 214-215. Ks. myös Kristeva 1998: 303: Viettienergiavaraus on energian sitomista johonkin kohteeseen tai asiaan. Ks. myös Kristeva 1996: 226–228: Kristeva puhuu Proustin ja psykoanalyysin yhteydessä tuntemuksesta (en. sensation), jonka voi mielestäni kääntää myös aistimukseksi. Käytänkin rinnakkain aistimus-, aistimuksellisuus- ja tuntemus-sanoja viettienergiavaruksen yhteydessä.

<sup>11</sup> Ks. Freud 1949: 264-303: Freud käyttää rinnakkain sanoja *die Sachvorstellung*, *die Dingvorstellung* ja *die Objektvorstellung*. Ks. myös Kristeva 1998: 25-26: Kristeva taas erottaa toisistaan

viettienergioista tiedostamattoman käsitteen yhteydessä. Hän kysyy, miksi esine-mielikuvat eivät voi tulla tietoisiksi omien *havaintojäännöstensä* (sa. der Wahrnehmungsrest) kautta. Alkuperäisistä havaintojäännöksistä etäiset prosessit, jotka eivät ole säilyttäneet mitään jälkiä ominaisuuksistaan, täytyy vahvistaa uusilla ominaisuuksilla, että etäisimmät jäännökset havainnoista tulisivat tietoisiksi. Liitettynä sanoihin viettienergiavaraukset saavat ominaisuuksia ja merkityksiä, vaikka ne osoittavatkin vain suhteita esinemielikuviin. Viettienergiavaraukset eivät voi saada merkityksiä pelkästään havainnoista. Suhteet, jotka ymmärretään vain sanojen kautta, muodostavat suurimman osan ajatteluprosesseista.<sup>12</sup>

Kristeva on kiinnittänyt huomionsa Freudin käsitykseen tällaisten arkaisten viettienergiavarausten havaintojäännösten katoamisesta aistimusten ja ajatusprosessien välissä. Kristevan mukaan oletus arkaisten havaintojäännösten katoamisesta ei pidä paikkaansa taiteilijoiden kohdalla<sup>13</sup>. Kristeva pohtii taiteilijoiden luovuutta muun muassa "Asiasta"<sup>14</sup> luopumisen tuskana, joka ilmenee melankoliana tai masennuksena. Masentunut ei usko kieleen vaan on tunnetilansa ja affektinsa vanki<sup>15</sup>: hän on "itsensä ytimessä"<sup>16</sup>, joka on kuin sisäisen kosketuksen arkaainen paikka. Luovassa toiminnassa ihminen palaa "perusrakenteessa olevan puutteen äärelle"<sup>17</sup> eli tyhjään tilaan. Taitelija täyttää tyhjää tilaa uutta luovilla teoilla. Luovuuden 'salaisuus' liittyy siis jonkin puutteeseen ja jonkin haluamiseen. Kristeva viittaa Jacques Lacaniin sanomalla, että "Asiassa" on "aito salaisuus". Siinä on "jotain haluavaa". Siinä on tarve, "elämään pakottavuuden tila", ja se on energiamäärä, joka on elämän säilyttämiseksi välttämätöntä. Kristevan mukaan taiteellinen luominen "on ruumiin ja merkkien seikkailu, joka kantaa todistusta affektista". Taide muuntaa "affektin rytmeiksi, merkeiksi ja muodoiksi". Taide kamppailee tyhjyyttä (masennusta) vastaan symbolisen ja biologisen kynnyksellä, jossa kerronta (järkeily) hallitsee arkaaisia (ensisijaisia) prosesseja. Rytmit ja tihentymät muovaavat tiedon välittymistä: runous tai tyyli,

---

*asian ja kohteen*: asialla on eroottinen yhteys, se on houkutuksen ja vastenmielisyyden keskus, "joka ei tottele merkityksenmuodostusta". Kohde vangitsee mielihyvän metonymian, eli se vaihtaa nimen mielihyvälle ja varmistaa siten mielihyvän jatkuvuuden.

<sup>12</sup> Freud 1981: 202-203 ja Freud 1949: 300-301: "-- so dass man die Frage aufwerfen könnte, warum die Objektvorstellungen nicht mittels ihrer eigenen Wahrnehmungsreste bewusst werden können. Aber wahrscheinlich geht das Denken Systemen vor sich, die von den ursprünglichen Wahrnehmungsresten so weit entfernt sind, dass sie von deren Qualitäten nichts mehr erhalten haben und zum Bewusstwerden einer Versträrkung durch neue Qualitäten bedürfen. Ausserdem können durch die Verknüpfung mit Worten auch solche Besetzungen mit Qualität versehen werden, die aus den Wahrnehmungen selbst keine Qualität mitbringen konnten, weil sie bloss Relationen zwischen den Objektvorstellungen entsprechen."

<sup>13</sup> Kristeva 1989: 215 ja Kristeva 1996: 230-231, 247: Kristevan mukaan tulkinta tekee sanamielikuvista myös fetissejä kuin leikkikaluja.

<sup>14</sup> Ks. Kristeva 1998: 25: Iso alkukirjain Asia-sanassa viittaa reaaliselle alueelle: "Kutsun 'Asiaksi' sitä reaalista houkutuksen ja vastenmielisyyden keskusta, joka ei tottele merkityksenmuodostusta. Se on seksuaalisuuden tyysija, josta halun kohde irtoaa."

<sup>15</sup> Kristeva 1998: 26.

<sup>16</sup> Mt.: 8: Kristevan kirjan suomentaja Mika Siimeksen ilmauksen mukaan.

<sup>17</sup> Mt.

joka kantaa tyhyyden (masennuksen) "salaista jälkeä", todistaa yliotetta tyhyydestä.<sup>18</sup>

Merja Hintsu käsittelee teoreettisen filosofian kirjassaan "Mahdottoman rajoilla" Freudin ajatuksia muun muassa lapsuuden arkaaisen vaiheen muistoista, luovuudesta ja fantasiasta. Freudin mukaan "varhaislapsuuden muistoissa ei ole kyse todellisten tapahtumien jäljistä, vaan niiden jälkien myöhäisemmästä työstöstä, jonka sittemmin ilmaantuneet psyykkiset voimat ovat saaneet aikaan". Arkaainen ei ole muistissa koskaan läsnä sellaisenaan, "vaan pelkästään häipymisessään korvaaviin muodostumiin, myöhempien työstöjen ylipyyhkimänä, vääristäminä ja paikaltaan siirtymänä – ja lopulta niiden merkityksellistämisenä. Hintsu toteaa Freudin vertaavan "peitemuistoihin" liittyvää prosessia taideteoksen luomiseen: "sitä on mahdoton erottaa fantasian rakentumisesta, joka perustuu aina välttämättä jostain lähteestä hankittuun aineistoon". Fantasiaan liittyy muisti: "muistiin palautettu kuva ei välttämättä olekaan saman toistumista". Peitemuistot astuvat kuvaan: ne eivät "koskaan esitä sitä mikä on – siitä yksinkertaisesta syystä, että subjekti ei koskaan ole havainnut kohtausta itseään, ei myöskään subjektin roolia siinä".<sup>19</sup>

Näiden ajatuksen pohjalta pohdin 'salaperäistä' luovaa prosessia. Oletan, että esineiden kanssa työskentelevä muotoilija sisällyttää itseensä luovassa prosessissa arkaisten havaintojen kaltaisia vaiheita. Tällöin esinemielikuvien ja fantasioiden syntyminen ei vaadi niiden alkuperäisten syntytilanteiden tiedostamista. Esineiden mielikuvat ja fantasiat voisivat syntyä, kun muotoilija ikään kuin imee itseensä sellaisten esineiden ja asioiden kuvia, joista hänen sisällään on puute tai jotka ovat hänen halunsa "Kohteena"<sup>20</sup>. Esineiden mielikuvat syntyvät viettienergiaa varaavissa tapahtumissa, joista Kristeva puhuu myös aistimuksina<sup>21</sup> eli myös esteettisinä kokemuksina<sup>22</sup>. Muotoilija ei mielestäni siirrä syntyneitä esinemielikuviaan sanalliseksi, vaan ne muuntuvat<sup>23</sup> arkaaisen alueella uudeksi esinemielikuvaksi, joka varautuu niillä energioilla, affekteilla ja tuntemuksilla, joita

<sup>18</sup> Mt.: 33-34, 43, 80.

<sup>19</sup> Hintsu 1998: 131-132.

<sup>20</sup> Vrt. Kristeva 1998: 25: Asia- ja Kohde-sanoja: "eroottinen Asia voisi muuttua halun Kohteeksi, joka vangitsee mielihyvän metonymian ja varmistaa sen jatkuvuuden".

<sup>21</sup> Ks. Kristeva 1996: 227-249: Freudia seuraten viettitoiminnot liittyvät libidon energioiden suuntautumiseen ja kiinnittymiseen. Julia Kristeva puhuu Jacques Lacanin tapaan halun suuntautumisesta.

<sup>22</sup> Esteettisen kokemuksen ehtona on Kantista lähtien pidetty mielihyvää. Ks. Vuorinen 1996: 181-182: Vuorisen mukaan Kantilla "kauneus kuuluu erottamattomasti yhteen mielihyvän [sa. Lust] kanssa". Ks. Kant 1991: 45, 67-68: Kantin mukaan mielihyvä on jokaisen ulottuvilla. "-- so ist das Gefühl der Lust auch durch einen Grund a priori und für jedermann gültig bestimmt --". Kauneuden kokemus ei Kantin mukaan riipu esineestä vaan subjektista ja mielihyvän tai mielihyvän tunteesta itsestään: "Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft -- auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben."

<sup>23</sup> Vrt. Freud 1969: 122-126, 147 ja Freud 1970: 117-141: Unisensuuri ja muuntuma.

alkuperäiseen tapahtuman, kohteen, esineen tai asian kokemiseen sisältyi. Muuntuminen voi tapahtua esimerkiksi siten, että tiedostamaton sensuroi alkuperäisen mielikuvan ja muuntaa sen toiseksi säilyttäen kuitenkin samantapaisen tuntemuksen. Tähän liittyy mielestäni myös modernin muotoilijan sisäistävä eettinen sensuuri, joka kieltää jo olemassa olevien esineiden jäljittelyn. Vaikka katsojasta saattaa tuntua, että esine muistuttaa jotain jo olemassaolevaa, muotoilija ei näe samankaltaisuutta, koska mielikuva halutusta ja kiinnostavasta esineestä on muuntunut. Ei voida siis puhua jäljittelystä tai kopioinnista vaan mielikuvien luovasta prosessoinnista.

## 5.2 Uni ja mielikuvitus

Muotoilijan esineunelmat tai hahmotukset<sup>24</sup> esiintyvät pääasiassa kuvallisina, mutta ne sisältävät myös tunnetiloja ja affekteja sekä abstrakteja<sup>25</sup> ominaisuuksia, joita voi yrittää esittää sanallisesti lähinnä runon kaltaisena ilmaisuna. Sanat ja niiden luomat mielikuvat voivat tuoda esinehahmojen kuvallisuuteen myös uusia ulottuvuuksia ja avata uusia kuvia ja mielle yhtymiä<sup>26</sup>. Vaikka valveajattelun oletetaan freudilaisittain käyttävän sanamielitteitä ja käsitteitä ja unien taas käyttävän havaintokuvia<sup>27</sup>, tämä oletus ei tunnu toimivan muotoilussa tai kuvallis-tilallisessa luovassa prosessissa.

Uni tai unen kaltainen prosessi toimii osana luovaa prosessia. Vaikka uni toimii kaikilla aloilla ihmisen luovan prosessin apuvälineenä, unen erityispiirteenä on sen kuvallisuus. Freudin mukaan “uni ajattelee etupäässä – joskaan ei yksinomaan – näkömieltein” ja “unen ilmiäsuinen sisältö on etupäässä visuaalisia kuvia ja vain harvoin ajatuksia ja sanoja”<sup>28</sup>. Ajattelemisen välineinä pidetään yleensä käsitteitä eikä kuvia. Käsitteellinen ajattelu, jota kutsutaan myös abstraktiksi ajatteluksi, pyrkii muuntumaan uneen vaipumisvaiheessa “havainnollis-plastisiksi kuviksi”<sup>29</sup>. Myös sanat ja asiat sekoittuvat unessa keskenään ja

<sup>24</sup> Vrt. Ahola 1980: 156-157: Ahola puhuu muotoilun hahmotus-havaintoprosessista, joka on “mielikuvitukseen perustuvaa kuvallista ajattelua”. Tämä prosessi kestää kylläkin koko suunnittelun ajan eikä vain alkuvaiheessa. Siinä käydään mielessä läpi kaikki suunnitteluun vaikuttavat tekijät. Hahmotus-havaintoprosessin ulottuvuuksia ovat “näkemykseen perustuva päämääräasettelu” sekä “yksityiskohtien kuvitteellinen suunnittelu”.

<sup>25</sup> Ks. Aalto 1978: 25: Alvar Aalto kirjoittaa arkkitehtuurin ja vapaiden taiteiden “abstrakteista alkujuurista”, jotka sisältävät tietoa ja tutkimusta, “jotka ovat varastoituneet alitajuntaamme”. Hänen mielestään “keskenään ristiriidoissa olevista elementeistä” muodostuu “monisäikeinen vyyhti, joka ei ole rationaalista tai mekaanista tietä ratkaistavissa”. Aalto käytti idean kehittelyn metodinaan “lapsellisia kompositioita”, josta syntyi “vähitellen abstraktilta pohjalta pääidea, eräänlainen yleissubstanssi, jonka avulla lukemattomat ristiriitaiset osaprobleemit voidaan keskenään harmonioida.”

<sup>26</sup> Ks. Freud 1969: 26-33, 35: Freud on kiinnittänyt huomioita runoilijoiden käyttämiin virhesanomien kaltaisiin sanoihin tai sanayhdistelmiin, jotka voivat avata aivan uusia mielikuvia.

<sup>27</sup> Freud 1970: 47-48.

<sup>28</sup> Freud 1970: 47-48: Unelle ovat luonteenomaisia nimenomaan “kuvanomaiset ainekset”, jotka ovat havainnollisempia kuin tavalliset mieleenpalautumat valvetilassa. “Uni hahmottaa kuvansa tilanteiksi, se esittää tapahtumia, se dramatisoi ajatuskulkuja”. “Unet ovat kuin hallusinaatioita”, todelta tuntuvia havainnollisia kuvia ja tapahtumia, jotka toimivat unessa ajatusten sijalla.

muuttuvat kuviksi, tilanteiksi ja aistittaviksi asioiksi<sup>30</sup>.

Unien ja unelmien ero tavallisessa kielenkäytössä ei myöskään ole kovin suuri<sup>31</sup>. Englannin kielen *dream*-sana tarkoittaa sekä unennäköä että unelmaa. Freudin mukaan jokainen uni on toiveen toteutuma<sup>32</sup> eli uni pyrkii toteuttamaan kuvallises- ja draamallisessa muodossa nimenomaan toiveita. Unen käyttö luovan prosessin apuvälineenä perustuukin ehkä juuri unen kykyyn luoda kuvia toiveiden, halujen ja unelmien toteutumisesta. Mikäli valvetilassa esitetään itselle suoritettava tehtävä ja toive sen ratkaisusta, ”unikeksijä”<sup>33</sup> tekee työn ja toteuttaa toiveen, mikäli unikuvat tulkitaan ongelman ratkaisuun sopivalla tavalla.

Psykoanalyysin käyttämässä sanallisessa kerrontatilanteessa unessa tapahtuneiden draamojen tilallisuus, rinnakkaisuus ja vierekkäisyys pyritään muuttamaan valveajattelulle ja puhutulle kielelle ominaiseksi peräkkäisyydeksi<sup>34</sup>. Valveajattelun kielellisyys asettuu kuitenkin kyseenalaiseksi muotoilutehtävissä, jonka ratkaisujen esittäminen tapahtuu yleensä kuvallisen ilmaisun, kuten piirustuksen kautta. Muotoilutehtävien hahmottelu on lähempänä unen kaltaista moniulotteista kuvallis-tilallista hahmottelua, johon on sekoittunut käsitteellistä ajattelua, kuin kielellistä ajattelua, jonka peräkkäisyyttä<sup>35</sup> voidaan myös kysellä. Muotoilutehtävän kuvallis-tilallinen hahmottelu intensiivisimmillään saattaa saada jopa todellisten havaintotilanteiden kaltaisia vaikutelmia olematta kuitenkaan sitä. Oman kokemukseni mukaan unen kaltaisessa kuvitteluprosessissa<sup>36</sup> luotu kohde ja sen kokemus saattaa vastata lähes kokemusta samasta kohteesta (esineestä tai tilasta), sen valmistuttua todelliseksi kolmiulotteiseksi kappaleeksi.<sup>37</sup>

<sup>29</sup> Freud 1970: 47-48: ”Unissa epähavainnoillisten käsitteiden ja mielteiden tilalle tulee siis lähes aistimusvoimaisia kuvia.”

<sup>30</sup> Freud 1970: 47-48 ja Freud 1969: 103: Freudin mukaan uni tarjoaa myös mahdollisuuden ”arvata monen monia abstraktisia ajatuksia kuvin, jotka selkeydestään huolimatta pitävät aiheensa piilossa. Se on kuva-arvoitusten tekniikka.” Freud 1970: 87, 237-238: Freud puhuu myös unien ”salakirjoituksesta”.

<sup>31</sup> Ikonen 1985: 147.

<sup>32</sup> Freud 1970: 117.

<sup>33</sup> Ks. Helin 1985: 131-135: Kari Helin on käyttänyt ”unikeksijä”-nimeä luovassa työssä käytetylle uniprosessille, joka ratkaisee valvetilassa asetettuja ongelmia.

<sup>34</sup> Freud 1970: 46.

<sup>35</sup> Kielen peräkkäisyyden käsitys pohjautuu pitkälti länsimaisen ajattelun käsitykseen kielestä puheena. Ks. Derrida 1978: 191, 199 ja Hintsa 1995: 44-45: Jacques Derrida on kiinnittänyt huomionsa kieleen foneettisena kirjoituksena. Hänen mukaansa Freudin unityön ajatus ei ole puheelle alisteista kirjoitusta, kuten koko länsimainen ajattelu on. Unen hieroglyfimäinen kirjoitus, unikirjoitus ja kuva-arvoitukset eroavat tästä, jolloin foneettinen elementti on vain yksi osa muiden, kuten piktograafisten ja ideogrammaattisten, elementtien joukossa.

<sup>36</sup> Vrt. Arnheim 1993: 16: Rudolf Arnheim vertaa visuaalisessa mielikuvituksessa luotujen esineiden käsittelyä – jolloin ne voidaan esittää millaisessa asennossa tahansa – 3D- tai CAD-ohjelmien käsittelyyn, joka kuitenkin jää hänen mielestään vielä jälkeen siitä, mitä mielikuvitus voi työstää.

<sup>37</sup> Minulle on käynyt usein näin suunnittelemani sisustuksen avajaisissa: tila ja kalusteet on jo

Unen prosesseissa on samankaltaisuutta esineellis-kuvallisten muotoiluprosessien kanssa myös siinä, että molemmissa saatetaan yhdistellä<sup>38</sup> hyvinkin erilaisia ja ristiriitaisia tekijöitä keskenään. Näin syntyneet esineet sisältävät itse asiassa monimielisiä merkityksiä<sup>39</sup>, kuten kuvallisuus yleensä. Esineiden merkitysten selvittely voi olla loputon täydentävien tulkintojen sarja. Yhdistellessään sanoja ja nimiä, unitiivistymä muokkaa niitä samaan tapaan kuin esinemielleitä, jolloin muodostuu outojakin yhdistelmiä.

Freud huomauttaa myös, että ”’luova’ mielikuvitushan ei itse asiassa keksi mitään aivan perimmältään uutta, vaan yhdistelee vain entuudestaan tuttuja aineksia uudella tavalla”<sup>40</sup>. Tiivistymien kuvallisuus mahdollistaa myös sen, että keskenään hyvinkin erilaiset asiat voivat yhdistyä uusiksi kokonaisuuksiksi.

Unen kaltaisten kuvallisten tiivistymien kautta tapahtuva asioiden prosessointi tapahtuu nopeasti, mikä saattaa poiketa valveen järkeilyn ja eri vaihtoehtojen yhteen sovittamisen<sup>41</sup> viemästä ajasta<sup>42</sup>, mikäli valveajattelu rajataan järkeilyksi. Freud on verrannut unta myös näyttämöön, jolloin unen alueena pidetään toista, outoa näyttämöä, joka poikkeaa valveen mielteistä ja toteutumisaikoista<sup>43</sup>. Freud liittyy uninäyttämöön unen kuvallisuuden, joka tekee vaikeaksi unen kertomisen sanoin. Uninäyttämön kuvallisuus on Freudin mukaan laadullisesti erilainen kuin valveen sanallinen ajattelu. Freudin huomautuksesta käy myös ilmi, että kuvallisuutta, jota on vaikea kääntää sanoiksi, on pidetty jotenkin alempiarvoisena sielullisena toimintana, koska hän kieltää asian näin olevan.<sup>44</sup> Tällaisessa asennoitumisessa kohdataan platonilaisen jaottelun luomia arvostuskenteitä.

---

elettyä todellisuutta, kun kaikki on niin, kuin olen sen jo mielikuvissani nähnyt.

<sup>38</sup> Freud 1969: 147-149 ja Freud 1970: 238-259: Uni tekee tiivistymiä yhdistelemällä erilaisia keskenään ristiriidassakin olevia asioita yhteen. Tiivistymä sulattaa yhteen asioita, joilla on unen kannalta jotain yhteisiä, merkittäviä piirteitä. Ellei yhteistä piirrettä löydy suoraan, uni luo niille sellaisen muuttamalla esim. ajatuksen sanallista muotoa.

<sup>39</sup> Freud 1969: 147-149 ja Freud 1970: 238-259: Unessa yhteensulautuneet asiat saavat kaksi- tai monimielisiä merkityksiä, joita ei voida koskaan tyhjentävästi selvittää. Yhtymispaikat ovat kuin solmukohtia, joista haarautuu useita assosiaatioyhteyksiä, joista kukin johtaa omiin tiedostamattomiin ajatuksiinsa.

<sup>40</sup> Mt.

<sup>41</sup> Freud 1970: 106: Unen logiikka poikkeaa ns. normaalista logiikasta. Se on ns. kattilalogiikkaa, jossa normaalissa logiikassa toisensa poissulkevat asiat puolustavat kaikki yhtä lailla omaa oikeuttaan totuuteen, siinä ei siis pohdita, sopivatko keskenään ristiriitaiset asiat yhteen.

<sup>42</sup> Freud 1970: 44-46, 470: Unen aika on myös toinen kuin valveen aika. Unen aikaa voidaan verrata Freudin Se-käsitteeseen sisältyvään aikaan. ”Sen” piirissä aika ei kulu eikä muutu, vaan Sen alueella vallitsee ajattomuus. Menneisyyden muistot, päivän tapahtumat ja oivallukset sekä tulevaisuuden odotukset ja toiveet sekoittuvat unessa keskenään.

<sup>43</sup> Vrt. Derrida 1995a: Hän puhuu khoran yhteydessä unen näyttämöstä. Vrt. myös Kristeva 1996: 236: Kristeva puhuu Marcel Proustin käyttämästä, unen tilassa olevasta ”toisesta asumuksesta” (en. second dwelling), joka pitää taloa äänten maailmalle, ilman ihmisiä.

<sup>44</sup> Freud 1969: 75.

## 5.4 Ideasta khoraan

Modernin, järkeä korostavan muotoilun yhteydessä puhutaan yleensä ideoista eikä unelmista, vaikka muotoilijan esineitä koskevat ensimmäiset aavistukset olisivat unen kaltaisia mielikuvia tai näkyjä. Ideat kuulostavat jotenkin arvostetummilta kuin unelmat<sup>45</sup>. Ideat ovat tietoisien henkilöiden vakavan ajatustyön hedelmiä, kun sen sijaan 'virtaavat' kuvat ilman 'pysyvää' ideaa ovat vailla merkitystä ja niitä voidaan tulkita miten tahansa. Ilman ideaa esineen muotoilu ei tunnu saavuttavan todellista sisältöä.

Idea-sanana käyttö muotoilun yhteydessä liittyy abstraktin kuvataiteen tavoitteeseen kuvata ajatuksen ja hengen maailmaa aisteille näkyvän ja jäljiteltävän maailman sijasta<sup>46</sup>. Filosofisena käsitteenä idea viittaa platonilaiseen jakoon idea- ja kuvamaailman välillä. Täydellistä ideoiden ja ajatusten maailmaa pidetään erillisenä epätäydellisestä näkyvästä ja jäljittelevästä kuvamaailmasta. Modernin muotoilun kehossa, Bauhausin muotoilukoulussa, joka syntyi läheisessä suhteessa abstraktiin kuvataiteeseen, nojaututtiin erotteluun näkymättömän maailman ideoihin ja näkyvän maailman jäljennöksiin eli kuviin<sup>47</sup>. Kuvataidetta pidettiin ennen abstraktia taidetta näkyvän ja kopioitavan maailman kuvaamisena. Abstraktin kuvataiteen syntymisestä lähtien sen tavoitteena oli ylittää raja näkymättömään ja kuvata ideamaailmaa.<sup>48</sup> Taiteilijaa on pidetty tästä lähtien myös itsevaltaisena todellisuuden luoja. Abstraktin taiteilijan ei tarvitse jäljentää Jumalan luomaa luontoa, vaan hän voi luoda oman maailmansa ei-esittävässä taiteessa<sup>49</sup>.

Idean ja kuvan väliseen jaotteluun perustuu moni modernin muotoilun keskeinen käsitys. Yksi sellainen on käsitys, että muotoilijan ammattitaitoon kuuluu kyky hahmottaa näkemys olennaisesta ideasta<sup>50</sup>. Bauhausin muotoilukoulussa, jonka opettajina toimivat abstraktin kuvataiteen keskeiset pioneerit, syntyi käsityksiä, jotka vaikuttavat muotoilijoiden toiminnassa ja ajattelussa edelleen, kuten pelko siitä, että muotoilija jäljittelee jo olemassa olevia esineitä. Muotoilijoiden keskuudessa on myös pohdittu runsaasti muodon ja sisällön välisiä suhteita: tärkeäm-

<sup>45</sup> Suomalaisen muotoilun muista kulttuureista erottavaksi piirteeksi on kuitenkin joskus kuvattu "unenomaisuutta". Ks. Kalha 1997: 54, 267: Suomalaisessa muotoilussa on korostettu myös tiedostamatonta luovaa prosessia, siihen kuuluu "jokin minussa luo" -traditio.

<sup>46</sup> Ks. Ringbom 1970; Ringbom 1985 ja Ringbom 1989.

<sup>47</sup> Ks. Gropius 1983b: 14, 16; Grote 1983a: 10 ja Grote 1983b: 18-21: Bauhausissa kehiteltyä muototeoriaa rakennettiin osittain Platonin esineiden käsitteellisille ideoille ja geometrisille perusmuodoille (neliö, kolmio, ympyrä). Ks. myös Klee 1968: Bauhausissa opettaneiden kuvataiteilijoiden, kuten Paul Kleen, kehittämässä kuvateorioissa lähdetään näkyvän ja näkymättömän maailman kahtiajaosta, vaikkakin juuri Klee on yksi esimerkki abstraktista taiteilijasta, joka käytti sisäisen maailmansa esittämiseen näkyvän maailman kuvasymboleita.

<sup>48</sup> Ks. Ringbom 1989: 33-36.

<sup>49</sup> Ks. Ringbom 1985: 252-256.

<sup>50</sup> Vrt. Kälviäinen 1996: 214-215, 221-223.

pänä on pidetty sisältöä tai ideaa, joka on totuuden tae, kuin ulkoista muotoa tai kuvaa, joka on epävarmaa ja muuttuvaa. Funktionalismissa, joka on modernin muotoilun keskeisin lähtökohta, on myös tietyllä tavalla kysymys idean kautta toimimisesta: esineen on palveltava yhtä olennaista toimintaa ja siksi esineellä on oltava selvä idea ollakseen hyvä. Muotoilijat uskovat myös ideoiden seuraamisen tärkeiteen taatakseen sillä esineen kauneuden<sup>51</sup>.

Idea sijoittuu Platonin maailmankäsityksessä itsessään olevan olevaisen lajin piiriin<sup>52</sup>. Tämän lajin piirissä olevia asioita tai ideoita voi käsittää vain järjellä ja ajattelemalla mutta ei esimerkiksi näkemällä<sup>53</sup>. Toinen laji kuuluu ideamaailmasta olevien jäljitelmien ja muuttuvien kuvien alueelle<sup>54</sup>. Se perustuu ”järjettömään luuloon ja aistihavaintoihin” ja ”se syntyy ja häviää, joten sitä ei ole todellisena olemassa”<sup>55</sup>. Platonilaiseen erotteluun on liitetty ajatus siitä, että kuvien ja aistien maailma on vähemmän todellista kuin ideoiden maailma. Tämä ajattelu jatkuu myös modernissa kuvataiteessa, jossa kuvataan ideoita. Sen sijaan esittävä taide on ’alennettu’ arvossa, koska se jäljentää ’vain’ aistittavaa maailmaa<sup>56</sup>.

Platonin filosofia tarjoaa myös muotoilututkimukselle lähtökohdan käsitteellistää kuvien ylijäämää. Mutta se tarjoaa myös mahdollisuuden keskustella unen kaltaisesta järjestyksestä. Platonin maailman järjestyksessä idean ja kuvan lisäksi on myös kolmas laji, joka on jäänyt kahden edellisen lajin välisen jaottelun ulkopuolelle länsimaisessa ajattelussa. Tätä lajia Platon nimittää *khoraksi*. Postmoderni filosofia on pyrkinyt avaamaan tämän kolmannen lajin suomia mahdollisuuksia.

*Khora* eli kolmas laji kuvaa syntymisen prosessin paikkaa ja tilaa. Tässä lajissa sekä järjellä tavoitettavat että aistein havaittavat asiat syntyvät johonkin määrittelyjen ja havaitsemisen ulkopuolelle jäävään *tilaan*. Timaios-dialogissaan Platon kirjoittaa kolmannesta lajista näin:

Kolmas olevaisen laji on ikuisesti olemassaoleva tila [kr. khora], johon hä-

<sup>51</sup> Ks. Platon 1982: 171 / Timaios 28b ja Vuorinen 1993: 39-41: Ennen modernismia käsityössä – jonka modernina jatkeena muotoilu voidaan nähdä – ideaa on pidetty kauneuden takeena. Esteettinen ihanne, jonka mukaan kauneutta pidetään idean ilmentymänä, juontuu pitkälti Platoniin, jonka Timaios-dialogissa puhutaan mm. siitä, kuinka käsityöläisen on pidettävä silmällä esineen ideaa varmistaakseen esineen kauneuden. Idean tehtävänä on toimia esikuvana muotoilulle.

<sup>52</sup> Platon 1982: 196-197 / Timaios 52a: ”Näin ollen meidän on tehtävä se johtopäätös, että on olemassa erikseen itsessään oleva olevaisen laji. Se on syntä vailla ja katoamaton eikä koskaan ota itseensä mitään ulkoa päin eikä mene sisälle toiseen olevaiseen. Se on näkymätön ja muutenkin aistein havaitsematon. Tämä olevainen on järjen tarkastelun kohde”.

<sup>53</sup> Platon 1982: 171 / Timaios 28a ja Platon 1981: 241 / Valtio 6. kirja 507c.

<sup>54</sup> Platon 1982: 197 / Timaios 52a: ”Sitten on toinen olevainen, edellisen kanssa samanniminen ja samankaltainen, aistein havaittava, olemassaolevaksi tullut, joka aina on muuttuvassa liikkeessä, joka syntyy johonkin tiettyyn paikkaan ja siitä jälleen hajoaa olemattomiin ja josta saamme aistien välityksellä käsityksen.”

<sup>55</sup> Platon 1982: 171 / Timaios 28a.

<sup>56</sup> Vrt. Stewen 1995: 62-63.

viämisen käsite ei sovellu, joka tarjoaa olinsijan kaikelle, mikä syntyy. Sitäkään ei voi havaita aistein, vaan ainoastaan sellaisella ajattelulla, jota voisi verrata aviottomaan lapseen. Se on vain vaivoin uskottavissa oikeaksi. Tätä ajatellamme me ikään kuin näemme unta [kr. oneiro] ja sanomme, että pakostahan kaiken olemassaolevan täytyy olla jossakin paikassa ja pitää hallussaan jotain tilaa. Mikä ei ole maan päällä eikä taivaassa, ei ole olemassa. Kaiken tämän ja tähän verrattavien asioiden vuoksi me emme kykene heräämään emmekä selvästi tekemään eroa ja lausumaan totuutta myöskään todellisesta valvemaailmaan kuuluvasta olevaisesta. Sillä me olemme unenomaisessa tilassa, me puhumme kuvasta, jolla ei ole itseenäistä olemassaoloa sen rinnalla, minkä mukaan se on syntynyt, vaan se häilyy aina jonkin toisen olevaisen kuvajaisena [kr. fantasma]<sup>57</sup>, sen on synnyttävä olemassaoloon jossakin toisessa ja pysyteltävä siinä kiinni tavalla tai toisella, tai muuten se ei ole mitään.<sup>58</sup>

Modernin jälkeinen filosofia on lukenut uudelleen Platonin dialogeja kolmannesta lajista. John Sallis mukaan Platonin kolmas laji hajottaa yksinkertaisen oppositionaalisen jaottelun aistimuksellisen ja järjellisen välillä. Hänen mukaansa myös kolmatta lajia vaaditaan siihen, että toiseen lajiin luettavat asiat, siis aistimukselliset, synnytyt ja kehitetyt asiat (en. genetared things) tulevat mahdollisiksi.<sup>59</sup>

Jacques Derrida on käsitellyt khoraa useissa eri artikkeissaan. ”Tense”-artikkeli<sup>60</sup> käsittelee kuvittelua. Derrida aloittaa artikkelin kutsumalla lukijansa unen näyttämölle ja muunlaiseen aikaan (ra. autre temps). Hän johdattaa lukijan unen näyttämölle sanoen meidän ”kuvittelevan että uneksimme”. Hän muistuttaa Platonin sanoneen khorasta, että havaitsemme sen ”kuin unessa”. Khora on kolmas, joka näyttää osallistuvan kahteen muuhun (siis ideaan ja kuvaan) olematta kuitenkaan kumpaakaan. Siksi siitä voidaan puhua ainoastaan -metaforina<sup>61</sup>. Derrida kyselee artikkelissaan khoran mahdollisuuksia. Kiinnostavaa hänen artikkelissaan on khoran pohdiskelu mielikuvitukseen ja kuvaan kietoutuneena. Hän kyselee khoran kuvallisuutta (en. eikastic) ja kuvittavuutta<sup>62</sup> (en. phantastic) mielikuvituksessa. Derrida pohtii myös khoraa paikkana kuvalle retorisenä metaforana. Khora toimii mielikuvituksen mahdollisuuden ja mahdottomuuden ehtona. Khoraa on vaikea sanoa ja ajatella. Derridan sanoin ”kaikki näyttää tulevan ohi kuin leijallen”. Khora vastaanottaa mielikuvituksen voimana

<sup>57</sup> ”Kuvajainen” on käännetty englanniksi yleensä *phantomiksi*, josta voisi johtaa suomenkielisiä sanoja, kuten aave ja edelleen haave.

<sup>58</sup> Platon 1982: 197 / Timaios 52b-c.

<sup>59</sup> Sallis 1995: 170.

<sup>60</sup> Derrida 1995a.

<sup>61</sup> Englannin kielisissä Platonin käännosteksteissä *metaphor* sana viittaa kreikan kielen *metafero*-sanaan, joka kääntyy suomeksi ”kantaa”.

<sup>62</sup> Kuvittavuus-käännökseni avaa mielikuvituksen käsitteen pohtimista myös huvittavuuden suuntaan, jolloin mahdollista olisi pohtia khoraa myös Freudin vitsiä koskevien tekstien rinnalla. Ks. Kristeva 1998: 301: Tietoisuudesta torjuttu asia voi palata tietoisuuteen esimerkiksi vitsin muodossa.

(voimaa voi verrata viettienergiaan) mutta myös "mielikuvituksen voiman välissä" eli kuvitteluna (en. imagination). Khoraa antaa paikan vetäytymällä itse paikasta, nimistä, näkyvyydestä ja kuvista.<sup>63</sup> Derridan pohdintaa on vaikea ymmärtää, koska khoraa on yhtä mahdoton tavoittaa järjellä ja ymmärryksellä kuin on mielikuvitustakin, tai vaikkapa tiedostamatonta. Mutta käsittääkseni khoraa ei voida samastaa mielikuvituksen kanssa, vaikka se mahdollistaa kuvallisuuden, kuvittelun ja kuvittamisen – ideaan kietoutuneena.

"Khora"-artikkelissaan<sup>64</sup> Derrida toistaa useasti sitä, että khoralle ei saa antaa omaa määrittelyä. Filosofian piirissä siitä on puhuttu paikkana, sijaintina, alueena ja maana. Khoraa on myös kuvattu metaforien kautta. Metaforina on käytetty Platonin Timaioksen tulkinnoissa äitiä, hoitajaa, vastaanottajaa, painanteenkantajaa (en. imprint-bearer). Khorasta voi saada väläyksen vaikealla, aporeettisella<sup>65</sup> tavalla kuin unessa. Derrida kuvaa khoraa myös avautumisen paikkana, jossa kaikki samanaikaisesti saa paikkansa ja heijastetaan (en. reflect) tai kuvataan. Khoraa ei sijaitse "eidoksen" järjestyksessä kantaen kuvia (en. image), jotka painautuvat itsestään. Derrida miettii khoraa myös ajattelun ja sanomisen tapojen säätelijänä ja kysyy, vaikuttaako tämä "näkömyyksiin" (ra. mise en abyme) myös diskurssin muotoihin eri yhteisöissä.<sup>66</sup>

Khorasta puhuminen antaa mielestäni mahdollisuuden puhua siitä käsittämättömästä, tyhjästä tilasta ja siitä mahdottomasta – tai miksei tiedostamattomasta<sup>67</sup> –, jonka mielelläni liittäisin luovuuden ja uuden syntymän tuntemattomaan voimaan eli *luovuuden tilaan*. Muotoilijan<sup>68</sup> luovuuden tilaan kuuluu myös aistimusten ja viettien fyysinen<sup>69</sup> voima, jota ei voi olla tuntematta ja kokematta, vaikka muotoilija toimii säädellyissä diskursiivisissa yhteisöissä. Vaikka minulla ei ole filosofin koulutusta – ranskalaisen filosofian harrastukseni perusteella<sup>70</sup> –

<sup>63</sup> Derrida 1995a: 49-50, 73-74.

<sup>64</sup> Derrida 1995b.

<sup>65</sup> Aporia viittaa filosofiassa ratkeamattomaan. Ks. Hintsan 1998: 229: Hintsan pohtii Freudin ja Derridan tekstien risteyksessä "aporeettista kokemusta": "Freud tiesi, että keksiessään tiedostamattoman hän oli keksinyt mahdottoman." Hintsan liittää yhteen "tiedostamattoman kokemuksen" ja "mahdottoman kokemuksen". "Mahdottomana aporian kokemus" ei Hintsan mukaan "kuljeta rajan yli kohti päämäärää -- vaan näyttää rajan ylittämisen yhtä aikaa välttämättömänä ja mahdottomana tehtävänä".

<sup>66</sup> Derrida 1995b: 93-99, 104.

<sup>67</sup> Vrt. Hintsan 1998: 229: Hintsan mukaan Freud tiesi, "että keksiessään tiedottoman hän oli keksinyt mahdottoman".

<sup>68</sup> Muotoilijaan viitatessani tässä en tarkoita, etteikö muillakin aloilla olisi luovuutta vaan, koska tutkimukseni käsittelee nimenomaan muotoilijan työtä, puhun esimerkin omaisesti juuri *muotoilijasta*.

<sup>69</sup> Vrt. metafysiseen.

<sup>70</sup> Khorasta olen kuunnellut luentoja mm. Helsingin yliopiston kirjallisuustieteen laitoksen järjestämässä John Sallis -seminaarissa. 'Mahdottomasta' yms. on keskusteltu myös niissä muutamissa Helsingin Lacan-opintopiiriin järjestämässä seminaareissa, joihin olen osallistunut kuuntelijana sekä Taideteollisen korkeakoulun kurssilla "Ranskalainen filosofia ja muodonanto".

'tunnen', että khoran kautta olisi mahdollista keskustella juuri niistä aistimuksellisen luovuuden kysymyksistä, joita mystifioidaan taiteen ja muotoilun diskursseissa. Olemme tottuneet metafyyssiseen maailmankuvaan: oletukseen, että jokin tulee 'ennen fyysistä' eli 'jokin' määrää fyysistä siten, että se on hallittavissa. Fyysisesti ja aistimuksellisesti koettu luovuus, sen hallitsemattoman ja 'salaisen' piirteensä vuoksi voisikin olla 'persoonallista', 'ainutlaatuista' ja 'omaperäistä' luovuutta, eikä niinkään 'omaperäisten ideoiden' luovuutta, jota moderni muotoilu on pitänyt omaperäisenä<sup>71</sup>.

Julia Kristeva on myös tulkinnut ja soveltanut Platonin khoraa omissa tutkimuksissaan. Kristeva on luonut sen pohjalta *semioottisen khoran*<sup>72</sup> käsiteen. Kristeva nimittää khoraa vastaanottavaksi säiliöksi, joka edeltää nimenantoa ja merkitystä. Khoraksi voidaan hänen mukaansa kutsua ilmaisematonta totaliteettia, jonka virtaus ja järjestynyt liikkuvuus toimii vietin ja sen salpaamisten kautta. Vietit (energiapurkauksina) jäsentävät khoran ilmaisematonta kokonaisuutta, "joka muodostuu näistä vieteistä ja niiden *seisauksista* liikkeessä". Kristeva liittää khoran semioottinen-käsitteeseen, joka liittyy merkityksen muodostamiseen sisältämättä merkkiä tai merkittyä kohdetta. *Semioottinen* on jälki, tunnusmerkki, todiste, oire, näyte, kuvio, painauma tai ylipäättänsä "jotain *erottuvaa*, joka sallii epävarman ja epätäsmällisen jäsennyksen". Semioottiseen khoraan liittyy myös heterogeeninen-käsite, joka viittaa rytmikkaan, ruumiillisuuteen ja kaikkeen siihen moniaineksiseen ylijäämään, jota ei voida tyhjentävästi tuoda yhteisön ja merkityksen piiriin. Se ei myöskään sisällä transsendentaalista egoa<sup>73</sup>. Semioottinen lähtee liikkeelle moniaineksisestä edeltäen merkitystä ja jäsentäen merkityksellistä.<sup>74</sup>

Kristeva ei puhu semioottisen khoran yhteydessä niinkään *kuvajaisista* vaan *fantasmoista*, jotka liittyvät tiedostamattomaan. Fantasma ei hänen teksteissään tarkoita mielikuvitusta tai kuvitelmaa vaan "imaginaarisen" rakentumista tai kuvallisen muotoutumista *kuvittamisena*<sup>75</sup>. Kristevan käsitys fantasmasta viittaa

---

Olen myös opiskellut Derridan tekstejä vuoden verran Helsingin yliopiston teoreettisen filosofian ja kirjallisuustieteen opiskelijoiden "Jasqa"-opintopiirissä sekä Helsingin kauppakorkeakoulun järjestämässä Derrida-seminaarissa.

<sup>71</sup> Ks. tämän luvun osa "Muotoilija tekijänä".

<sup>72</sup> Ks. Kristeva 1974: 23-24 ja Kristeva 1978: 37: Kristevan väitöskirjan saksankielisessä asussa khoran yhteydessä tulee esille sanoihin "paikka", "asema" ja "sijoitus" liittyviä ulottuvuuksia. Ranskankielinen "position" on saksaksi "Stellung", jolloin pohdinnat johtavat muotoon "vor-stellen", esille asettaminen. Käännettäessä "vorstellen" sana suoraan suomeksi "kuvitteluksi" se johtaa jälleen mielikuvitukseen. Ks. myös Kristeva 1998: 45.

<sup>73</sup> Käytän jatkossa transsendentaalisen egon käsitteestä "tiedostavan minän" käsitettä, koska en halua viedä keskustelua liiaksi filosofian diskursseihin.

<sup>74</sup> Kristeva 1993: 90-95; Kristeva 1984: 25-30 ja Kristeva 1978: 36.

<sup>75</sup> Ks. Sivenius 1993: 16. Ks. myös Kristeva 1998:293-294: Kuvitelmien maailma on "fantasie". Fantasma sen sijaan liittyy Jacques Lacanin jaottelussa ja tietoisuuden ja tiedostamattoman välisessä järjestyksessä imaginaariseen (reaalinen, symbolinen ja imaginaarinen). Imaginaarinen on näkyvän, illusion, petoksen ja pintatason järjestystä. Imaginaarisen pääharha on kuvitelma kokonaisuudesta.

Jacques Lacanin imaginaarisen käsitteeseen: sen mukaan "ihmisen minä rakentuu imaginaarisen suhteen perustalle" ja "fantasma on 'jähmettynyt kuva', joka estää traumaattisen kokemuksen paluun tietoisuuteen". **Tämä on sitä, mitä tutkimuksessani nimitän *itsensä kuvittamiseksi***. Kristevan mukaan imaginaarisen rakennelma perustaa symbolisen ja siinä kaiken olevaksi tulevan: Kieli erottautuu moniaineksisuuden yhteen sulauttavasta ja mielihyvän tilasta. Erojen sanominen ja eroaminen yhteensulautumisesta muodostaa merkityksen. Fantasman rajalla muodostuu puhuva ja sosiaalinen olento. Kristeva viittaa sekä Freudiin, jonka mukaan fantasman tiivistymässä ilmenee psykoanalyysissa tulkittava oire, että Lacaniin, joka analysoi "oireen verhoa" eli siis fantasmaa. Fantasma pyrkii vangitsemaan kuvaksi halun kohteen siinä koskaan onnistumatta. Fantasman objekti on pakeneva, koska se ei vastaa ennalta rakennettua ihannetta. **Ihanne** on sokaiseva mahti, jota ei voida esittää, se **jää aina kuvajaiseksi**. Kristeva olettaa kuitenkin, että merkitsevällä äänellä eli puheella on jotain tekemistä fantasman muovaamisessa. Tätä käsitystä puoltaisi hänen mielestään se tapa, jolla lapsi oppii hahmottamaan muotoja.<sup>76</sup>

Altti Kuusamo on tarkastellut muun muassa Kristevan khora-ajatuksia kuvan semiotiikkaa käsittelevässä väitöskirjassaan. Kuusamon mukaan Kristevan khora, joka "on nimeämättömien ja artikuloimattomien mahdollisten merkitysten heterogeeninen 'säiliö'", joka "voisi avata tien 'ikonografisten innovaatioiden' psykoanalyttiseen ymmärtämiseen". Vaikka khora antaisi mielikuvulle pelitilaa, antaisi "leikille joustavan hengen" ja ruokkisi primäärinarsismia lähinnä lapsen ollessa kyseessä, myös Kuusamo – kuten Kristeva huomautti taiteilijoiden kohdalla – on sitä mieltä, että khora-varanto toimii myös varhaislapsuuden jälkeen. Kuusamon mukaan khorassa vaikuttava "poeettinen efekti", "merkitsevyyden impulssi" tai "khora-fantasia" on se, joka saa aikaan modaalisen tai genren muutoksen intertekstuaalisuudessa. Kuusamon mukaan khoran "tila tuottaa mahdollisuuden uusiin yhdistelmiin". Tässä Kuusamo painottaa Kristevan suosimaa transposition käsitettä intertekstuaalisuuden sijasta, jolloin transpositio ikään kuin tarjoaa "käytävän" yhdestä merkkijärjestelmästä toiseen, kuten esimerkiksi kirjoitetusta tekstistä kuvaan.<sup>77</sup>

## 5.5 Semioottisesta symboliseen

Kristevalla semioottinen khora sijoittuu hänen käsitteistössään heterogeenisen alueelle. Hän puhuu *heterogeenisuuden*<sup>78</sup> eli moniaineksisuuden käsitteestä lähinnä kirjallisuuden ja poeettisen kielen yhteydessä. Poeettisessa kielessä moniaineksisuus toimii koko merkityksen muodostuksessa tuottaakseen myös ei-mielen (en. non-sense) tuntua. Semioottiset prosessit mahdollistavat sen, että poeettinen kieli kestää *symbolisen*<sup>79</sup> kannalta katsottuna poistoja, jolloin myös

<sup>76</sup> Kristeva 1993: 173, 217, 224-225, 237-238 ja vrt. Kristeva 1996: 247: sanamielikuvien muuttumisesta leikkikaluiksi.

<sup>77</sup> Kuusamo 1996: 113-115.

<sup>78</sup> Kristeva 1978: 171-192 ja Kristeva 1984: 167-170: Kristeva on kehittänyt heterogeenisen käsitettään Freudin viettiteorian kautta.

<sup>79</sup> Kristeva 1993: 96: Symbolinen tarkoittaa Kristevan käsitteistössä "merkityksen, merkin ja merkityn kohteen väistämätöntä olemassaoloa transsendentaalisen egon tietoisuudelle".

sen kannalta käsittämätön merkitty kommunikoituu. Tällainen merkityksen ja mielettömyyden ketjuuntuminen tekee siitä myös ratkeamattoman prosessin, jota yksiselitteinen ja rationaalinen diskurssi yrittää peittää näkyvistä. Poeettinen funktio ei kuitenkaan tyhjene merkityksen muodostuksessa. Poeettinen kieli ei ole tiedostavan minän otteessa, ja se tekee kirjallisuudesta jotain muuta kuin tietoa. Tieto ei kykene tavoittamaan moniaineksisuuden ylijäämän liikettä. Moniaineksista todellisuutta ei saavuteta ymmärtämällä, vaan sille täytyy antautua. Antautumisen on Kristevan mukaan kuitenkin tapahduttava diskurssin kautta. Moniaineksisuutta “esidiskursiivisena materiaalisuutena” tai aineena ja energiana on ongelmallista vahvistaa ja siirtää tiettyyn yhteisöön, joka taas on Kristevan mukaan ”ainoa mahdollinen side, jonka varaan yhteisö voi rakentua”. Kristevan painotus kieleen näkyy huomautuksessa, että heterogeenisuuteen liittyvät menettelytavat toimivat kielen välilyksellä mutta ne eivät ole diskursiivisia.<sup>80</sup>

Kristevan käyttämä *poeettisen kielen* -käsite sijoittuu semioottisen ja symbolisen alueiden väliin. Käsitteen avulla hän nostaa esille “transsendentaalisen rationaalisuuden hallitseman sivilisaation rajoitukset” tilanteessa, jossa subjekti ei pysty lukemaan merkitystä. Poeettinen kieli on Kristevan mukaan “keino kieltäytyä tästä pakkopaidasta”. Symbolisen alueen ‘pakkopaita’ toimii sosiaalisen järjestelmän kautta. Symbolinen on kielen toimintaa nimeämisenä. Symbolinen ja semioottinen voivat yhdistyä eri tavoin luoden merkityskäytäntöjen tyyppejä.<sup>81</sup> Semioottisen alueen moniaineksisuus ja kuvajaiset tiivistyvät<sup>82</sup> symbolisella alueella sellaisiksi, että ne ymmärretään kunkin yhteisön vakiintuneiden käytäntöjen mukaan. Symbolinen toimii semioottisen suhteen kuin yhteisöllinen sensuuri.

Voiko siis yhteisöllisen merkityksen syntyminen olla selvää kuvataiteessa – tai muotoilun esineissä? Ne sisältävät sellaista moniaineksisen ja semioottisen alueelle kuuluvaa aistimuksellisuutta, että niiden merkityksen yksiselitteiden ymmärtäminen heikkenee. Esineellisyyteen ja kuvallisuuteen liittyy subjektin rakentumiseen ja hajoamiseen liittyviä ulottuvuuksia, jotka aistiperäisyytensä vuoksi tekevät merkityksistä keskenään erilaisia. *Luovuuden tilassa* ollessaan muotoilijan keskeneräiset mielikuvat ja moneen mielihaluun hajautunut fyysinen minä hakevat muotokokeilujen kautta merkitystä esineelle. Muotoilututkimuksilla voidaan kyllä keskustella muotoilijan tai esineen käyttäjän aistimuksista ja tunnevoimista, mutta niiden yhteisöllisen merkityksen määrittely rajaa aistimuksellisuuden ylijäämän tuntemattomalle alueelle.

Esimerkiksi maalaus väreineen<sup>83</sup> täydellistyy eli saa merkityksensä Kristevan

<sup>80</sup> Kristeva 1993: 54-56, 94-97.

<sup>81</sup> Kristeva 1993: 65, 96, 102 ja Sivenius 1993: 12, 14.

<sup>82</sup> Kristeva 1984: 59-60: Kristeva puhuu transposition yhteydessä siirtymästä ja tiivistymästä, joita vastaavat strukturalistisessa kielitieteessä metonymian ja metaforan käsitteet. Kristevan mukaan siirtymän ja tiivistymän yhteydessä Freud puhuu esitettävyyden huomioon ottamisesta. Esitettävyyden kuuluu tällöin unityön prosesseihin. Esitettävyyden on semioottisen erityistä artikulaatiota, joka Kristevan mukaan sisältää kuitenkin myös teettisen momentin merkitysjärjestelmän suhteen.

<sup>83</sup> Kristeva 1989: 214-233: Kristeva on pohtinut värin merkitysten syntymistä “Giotton ilo”

mukaan vasta katsojassa. Näin voisin ajatella olevan tietyssä määrin myös esineen kohdalla, vaikkakin esineeseen liittyy myös toiminnallisia, yhteisössä totutulla tavalla ymmärrettäviä ulottuvuuksia. Maalaus aktivoi Kristevan mukaan sekä aistimus pohjan että merkitystä luovan mekanismin. Vaikka taiteilijan värinkäyttö on subjektiivista ja tunne- ja aistimus pohjaista, sitä säätelee kuitenkin myös historiallinen muotojärjestelmä. Tästä syystä taiteilijan kehityskulkuun vaikuttaa myös se kulttuuri, jossa hän toimii. Taiteilija ei Kristevan mukaan voi tehdä "aivan mitä tahansa".<sup>84</sup>

## Teksti ja interteksti

*Teksti*<sup>85</sup> viittaa niihin symbolisen alueen sosiaalisiin tapahtumiin – kuten valvontaan, ohjaukseen, järjestämiseen ja merkityksen tuottamiseen –, joiden kohteeksi biologiset yllykkeet ja aistimukset joutuvat. Näistä tapahtumista tulee Kristevan mukaan käytäntöä, mikäli ne saapuvat kielellisten koodien ja sosiaalisen kommunikaation piiriin.<sup>86</sup> Tekstin vastaanottaja on kielen ja yhteisön alueella, sen *teettisessä momentissa*<sup>87</sup>. Teettinen momentti on hetki, jolloin subjektista tulee

---

-artikkelissaan, jossa hän käsittelee kuvallisuuden kautta heterogeenisuuden aluetta. Kristeva toteaa, että värin logiikkaa on pidetty semantiikan kentän ulkopuolisena, vailla mieltä olevana, eli dynaamisena rytminä, intervallina ja liikkeenä. Väriltä puuttuu ainoa ja lopullinen merkitys. Värin tutkimuksen lähtökohdaksi onkin Kristevan mukaan otettava ekonomia freudilaisessa mielessä strukturaalisen rakenteen tutkimisen sijasta. Väri on täynnä "piilevää merkityksellisyyttä, joka liittyy subjektin merkitysmaailmassa tapahtuvan konstituution ekonomiaan". Väriin, rytmin tavoin, sisältyy kuitenkin myös subjektin pirstoutuminen, joka tapahtuu erojen asteikolla. Erot taas ilmenevät merkityksen liikamääränä ja ylenpalttisuutena vietissä, joka jää merkityksen ulkopuolelle. Erojen sarjat voivat aiheuttaa viettien yhteentörmäyksiä.

<sup>84</sup> Kristeva 1989: 217-218, 232-233. Ks. myös Kuusamo 1996: 106: Altti Kuusamo pohtii myös värin intertekstuaalisia ulottuvuuksia. Vaikka värin merkitysliikehdintä saattaisi tuntua suoralta kädeltä anonyymilta, Kuusamon mielestä se on kuitenkin sidottu kuvan vierekkäisyyteisiin ja "assosioituu aina jonkin semanttisen osoittimen kautta". Hänen mielestään värin siteeraaminen on mahdollista ilman muita syntaktisia määreitä, kun sen sijaan lainatun värin lähteen identifioiminen tuntuu hänestä mielettömältä.

<sup>85</sup> Teksti-käsitettä voi mielestäni käyttää myös esineistä. Ks. Kristeva 1984: 86-87: Kristeva jakaa tekstin genotekstiin ja fenotekstiin, joista edellinen sisältää semioottisen prosesseja ja jälkimmäinen symbolisen prosesseja. Fenoteksti on strukturi, joka palvelee kommunikaation sääntöjä ja joka edellyttää sekä ilmaisevaa että vastaanottavaa subjektia. Genoteksti taas on prosessi, joka liikkuu heterogeenisten alueiden läpi perustaen polkuja, jotka eivät kuitenkaan johda kahden subjektin väliseen informaatioon.

<sup>86</sup> Kristeva 1984: 16-17.

<sup>87</sup> Nimitän teettisen momentin subjektia myös kantaa ottavaksi tekijäksi. Ks. Kristeva 1993: 53, 91-92: Puhuva subjekti, toimivan tietoisuuden subjekti ja teettinen momentti esiintyvät Kristevan teksteissä rinnakkaisina käsitteinä. Teettinen operaatio tai teesin lausuminen asettaa Kristevan mukaan samanaikaisesti sekä olemisen että egon. *Tekstistä* poiketen *diskurssi* toimii tuottamiensa puhuvien subjektien kautta. Ks. Kristeva 1984: 208 ja Kristeva 1998: 45: Kristevan mukaan symbolinen on merkityksenmuodostuksen aluetta, joka on kannanottojen, väitteiden ja arvostelmien aluetta. "Tämä kantojen ottaminen, jota husserlilainen fenomenologia järjestää *doksan* ja *teesin* käsittein, keskeyttää merkitsevyyden prosessin ja se asettaa väittämällisyyden ehdoksi subjektin ja sen kohteiden *tunnistamisen*. Kutsun keskeytystä, joka tuottaa merkityksenmuodostuksen aseman, *teettiseksi* vaiheeksi, olipa se sanan tai lauseen lausumista. Kaikki lausuminen edellyttää tunnistamista, eli subjektin eriytymistä kuvastaan ja kuvassaan sekä samanaikaisesti kohteistaan ja kohteissaan."

tiedon subjekti ja sosiaalinen kantaa ottava tekijä. Tekstissä voidaan liikkua siirtymällä merkitysjärjestelmästä ja -materiaalista toiseen, kuten esimerkiksi kuvasta kirjoitukseen ja esineestä puheeseen. Tämä tapahtuma edellyttää Kristevan mukaan kuitenkin teettisen aseman muutosta, jota hän nimittää *transpositioksi*. Transposition toinen nimitys on *interteksti*, jota Kristeva pitää kuitenkin huonompana terminä, koska se ei korosta kantaa ottavan aseman siirtymistä eli teettisen uutta ilmaisua. Transpositiossa jokainen merkityskäytäntö kulkee eri merkitysjärjestelmien välisellä kentällä, jolloin ilmaistu paikka, asia tai kannanotto ei ole koskaan yksittäinen, täydellinen ja itselleen identtinen vaan aina monikollinen ja särkynyt.<sup>88</sup>

Intertekstuaalisuuden käsite lähenee mielestäni Welschin käsitystä taiteen puhumisesta omasta puolestaan<sup>89</sup>. Altti Kuusamo puolestaan ihmettelee, miten myöhään intertekstuaalisuuden käsite on tullut kuvataiteen ja taidehistorian tutkimukseen. Hän mainitsee ensimmäisen kerran olleen vuonna 1985, jolloin Wendy Steiner käytti intertekstuaalisuuden käsitettä maalaustaiteen yhteydessä. Kuusamon mukaan intertekstuaalisuus kieltää kovalta itsenäisen olemassaolon. Steineria siteeraten hän kyseenalaistaa abstraktiin taiteeseen liitetyn itseriittöisyyden käsityksen. Siinä kuvallisuus täydentyy ja muuntuu myös kirjallisen kautta. Kuusamo pitää lukutapahtumaa ja kuvan havaitsemista toisistaan poikkeavina, lähinnä läsnäolosuhteiden osalta: “Jo yksi viite kuvan syntagmassa saattaa palauttaa mieleen kokonaisen tradition samantyyppisiä kuvia, kommentoivan kuvaketjun”.<sup>90</sup>

Kate Linker käsittelee kuvan ja kielen suhdetta Victor Burginin ja Freudin ajatusten kautta. Burginia siteeraten hän kirjoittaa, että teksti tunkeutuu kuvaan mukaan assosiaatioina ja fragmentteina, jolloin “psykykinen prosessi vaihtaa kuvat sanoiksi ja sanat kuviksi”. Hänen mukaansa valokuvia voidaan lähestyä kielen kautta, jolloin niihin saadaan “jotain järkeä”. Kuvien merkitystä ei voi paikantaa pelkästään kuvan sisälle, “vaan se siirtyy jatkuvasti intertekstuaaliseen kudelman, jonka yksityiskohdat vastaavat unen mekanismeja”.<sup>91</sup> Unen järjestys ja mekanismit lähenevät siis myös intertekstuaalisuuden prosesseja. Toimiiko intertekstuaalisuus erimuotoisten tekstien yhteen kutoutumisen kautta myös yhtenä luovuuden välittäjänä?

Martina Paatela-Nieminen käsittelee kuvaamataidon opetukseen kuuluvassa liseniaattityössään<sup>92</sup> intertekstuaalista merkityssysteemistä toiseen siirtymistä: siirtymisiä kuvasta kirjoitukseen ja takaisin. Hän viittaa Kristevaan, jonka mukaan teksteillä on piilotajunta. Tekstien piilotajunnan jäljet nousevat “tietoisuuteen, kun

<sup>88</sup> Kristeva 1984: 59-60.

<sup>89</sup> Welsch 1997a: Welsch on todennut mm. Foucault'n ja Kristevan ajattelun vaikuttaneen myös omaan ajatteluunsa. (Helsingin yliopiston estetiikan laitoksen seminaarissa 7.-10.4.1997 “Aesthetics Inside and Outside Aesthetics”).

<sup>90</sup> Kuusamo 1996: 104-106.

<sup>91</sup> Linker 1995: 228.

<sup>92</sup> Paatela-Nieminen 1996.

sanamielikuvat yhdistyvät niihin”. Paatela-Nieminen on rakentanut tulkintansa avuksi intertekstuaalisen mallin, jonka rakennusaineina on käytetty Kristevan Mihail Bahtinilta lainaamaa intertekstuaalisen käsitettä sekä Gérard Genetten transtekstuaalisen, intertekstuaalisen ja palimpsisen luennan käsitteitä. Hän kysyy muun muassa tekstin poeettista merkitystä tutkija-subjektille. Merkitys tulee riippuvaiseksi subjektista, siitä “mitä hän haluaa tulkita merkitysten muodostumisen prosessissa”, koska teksteillä on muuten lukemattomia merkityksiä tekstuaalisessa avaruudessa. Hänen mukaansa tutkijan tulkinnasta muodostuu tässä prosessissa myös osa tutkimusongelmaa, koska tulkinta on yksilöllistä. Paatela-Nieminen sanoo: “Arkkitekstien ja hypertekstien tulkintani perustuu tiettyihin yksityiskohtiin, jotka ovat henkilökohtaisia.” Yksityiskohtien tulkinta on hänen mukaansa myös kulttuurisidonnaista, jolloin samaan kulttuuriin kuuluvat yksilöt kiinnittävät huomionsa teoksissa jossain määrin samoihin yksityiskohtiin.<sup>93</sup>

Mielestäni subjektiivisen tulkinnan paikassa näyttäytyy käytännössä teettisen momentin toimintatapa, jolloin subjektista tulee tiedostava subjekti. Kyseessä on kuvien ja kirjoitusten rinnakkainen lukeminen. Tutkija kuvaa tulkintaansa kuitenkin sanallisesti, jolloin tekstin moniaineksisuudesta nousee esille vain niitä asioita, joita voidaan nimetä symbolisen ja kielen alueella. Mutta miten käy lukijan, joka liikkuaan intertekstuaalisuuden verkostossa ei esitä omaa tulkintaansa nimeämällä vaan kuvaamalla<sup>94</sup>? Saavutetaanko tällöin teettinen momentti, tiedostavan ja kantaa ottavan tekijän syntyminen? Onko kuvien tai esineiden kanssa leikkimisessä välttämätöntä, että tiedostaminen<sup>95</sup> ja kantaa ottava tekijä syntyy? Kaj Franckin mielestä liian valmis ja viimeistelty esine ei anna tilaa käyttäjän mielikuvitukselle ja ajattelulle, vaan siinä on oltava jotain avointa ja epätäydellistä, jonka jokainen voi täydentää omassa merkityksen annossaan, joka Franckin sanoin voisi olla “ajattelua”<sup>96</sup>.

## 5.6 Subjekti ja diskurssi

Michel Foucault'n ja Julia Kristevan subjektikäsitteet poikkeavat toisistaan. Foucault'lla subjekti on diskursiivinen kohde. Kristevalla subjekti syntyy teettisessä momentissa eli ottaessaan kantaa ja saapuessaan diskurssin järjestykseen.

Foucault'lla *diskursiivinen subjekti* tekee tietoa diskurssin ehdoilla, se on diskurssin eräs toiminta. Diskursiivinen subjekti ei ole luova, tietoinen ja itseään toteuttava. Foucault'n mukaan subjektin ajatukset eivät sinänsä ole kiinnostavia, vaan kiinnostavia ovat ne diskursiiviset tapahtumat, jotka ohjaavat ja määräävät

<sup>93</sup> Paatela-Nieminen 1997: 24-26.

<sup>94</sup> Ks. Kristeva 1998: 34: Kristevan mukaan "kirjallinen tuote esittää todistuksensa materiaalissa, joka ei ole mielialaa". "'Semioottinen' ja 'symbolinen' muuttuvat välitettäväksi jäljiksi tunnetodellisuudesta, joka on läsnä ja lukijan aistittavissa".

<sup>95</sup> Ks. mt.: 79: Kristevan mukaan melankolinen ihminen (siis luova ihminen?) kykenee käsitteellisiin (loistaviin) rakennelmiin, vaikka hän "tyhjän puheensa" avulla "varmistaa itselleen luoksepääsemättömän -- hallinnan arkaaiseen kohteeseen, joka jää, hänelle itselleen ja kaikille muille, arvoitukseksi ja salaisuudeksi".

<sup>96</sup> Ks. Franck 1978.

ajatuksia. Diskurssit ovat kaivertuneet subjektin ruumiiseen, mieleen ja tunteisiin. Tutkittaessa diskursiivista subjektia kysytään, mitä asemia subjekti miehittää diskurssissa ja mitä toimintoja se näyttää.<sup>97</sup>

Diskurssiivista subjektia vastaava nimitys Kristevalla on *puhuva subjekti*, joka syntyy kielellisessä lausumassa, väitteessä ja kannanotossa eli toimivassa tietoisuudessa.<sup>98</sup> Pia Siveniuksen mukaan Kristevan puhuva subjekti käsitetään kielestä ja “kuvitelmista koostuvan kudoksen kautta”.<sup>99</sup> Kristevan puhuvassa subjektissa sanamielikuvat ja esinemielikuvat ovat mielestäni kietoutuneet toisiinsa, samoin tiedostava minä ja aistimuksellisuuteen hajoava subjekti kietoutuvat toisiinsa.

Puhuvan subjektin rinnalla Kristevalla on poeettisen kielen *prosessinalaisen subjektin* käsite. Prosessinalainen subjekti ylläpitää itseään aktivoimalla uudelleen torjutun aistimuksellisen, ja se ottaa haltuunsa arkaaisen ja tunneaistimuksen. Sille sana ei ole milloinkaan yksiselitteinen merkki, ja se taas estää sanaa tulemasta pelkäksi merkiksi. Kun semioottisen alueen prosessit tuovat poeettiin kieleen harhailua ja epätarkkuutta, ne voidaan tunnistaa vietti- tai aistitoiminnoiksi. Yksilön kannalta semioottisen prosessit sisältävät subjektia hajottavia viettejä, joita semioottinen khora järjestee, jättäen ne kuitenkin vielä yhteisöllisen merkityksen ulkopuolelle. Poeettisen kielen prosessinalainen subjekti pyrkii lakkaamatta omaksumaansa nimeäjän osan siinä kuitenkaan onnistumatta. Vasta kun subjekti ilmestyy symbolisessa, yhteisöllinen merkitys tulee mahdolliseksi.<sup>100</sup> Prosessinalainen subjekti ei siis vielä ole diskurssissa, vaikka se tähtääkin merkitykseen.

Voidaan siis ajatella, että tutkija, lukija tai muotoilija, joka liikkuu sanojen ja esineiden vuorovaikutteisessa verkostossa, esittää niistä tulkintaansa kuvaamalla tai muotoilemalla, pääsemättä vielä nimeämisen piiriin. Teettinen momentti eli subjektin tietoinen syntyminen jää puolitiehen ja prosessinalaisen subjektin vaiheeseen. Onko muotoilijan työn kannalta – esineiden unelmoinnissa – välttämätöntä, että muotoilija tulee tietoiseksi tekemistään ratkaisusta tai siitä, miten symbolisen merkitysjärjestelmät tai yhteisön imaginaariset kuvajaiset rajaavat ‘hänen ratkaisujaan’?

<sup>97</sup> Foucault 1977a: 139-140; Foucault 1977b: 124, 130, 137-138; Foucault 1983: 208 ja Foucault 1992: 54-55, 138: Foucault ei pidä tekijää historiallisena yksilönä tai persoonallisuutena, joka elää teostensa takana ja toteuttaa teksteissä itseään tai ilmaisee tietoisuuttaan. Tekijä on tekstin eräs toiminta. Foucault'n mukaan tekijä riisutaan luovasta roolistaan ja sitä analysoidaan “monimutkaisena ja vaihtelevana diskurssin toimintana”. Tekijän tehtävää ei pyritä selvittämään kysymyksellä, “miten vapaa subjekti tunkeutuu asioiden tiheyteen ja varustaa sen merkityksillä”.

<sup>98</sup> Kristeva 1993: 91-93.

<sup>99</sup> Sivenius 1993: 13.

<sup>100</sup> Kristeva 1993: 98-100 ja Kristeva 1984: 86.

## Muotoilija tekijänä

Muotoiluprosessien tutkimisessa kiinnitetään yleensä huomiota muotoilijan ajatusprosesseihin<sup>101</sup> ikään kuin yksilön ajattelusta löytyisi se viisasten kivi, joka ratkaisee muotoilun mysteerit. Muotoiluprosessin tutkija Christopher Jones jaottelee klassikkokirjassaan ”Design Methods” kaksi pääsääntöistä tapaa lähestyä muotoiluprosessia. Ensimmäinen tapa ”muotoilija mustana laatikkona” olettaa, että muotoilu ja sen ratkaisevat prosessit tapahtuvat muotoilijan pään sisällä, jonne ei ole muilla pääsyä. Samoin oletetaan, että nämä prosessit eivät ole tietoisien kontrollin saavutettavissa. Toinen tapa ”muotoilija lasilaatikkona” olettaa, että ajattelu on rationaalista ja että muotoiluprosessi on kokonaan mahdollista eksplikoida ja siten nähtävissä kuin koneen osat.<sup>102</sup> Muotoiluprosessin tutkimus voi lähteä oletuksesta, että mikäli oivalluksen hetki voitaisiin tehdä läpinäkyväksi verbalisoimalla tai muulla kontrolloitavalla tavalla, muotoilu-tehtävät helpottuisivat huomattavasti. Brian Lawson, Peter Lloyd ja Peter Scott, jotka ovat kokeilleet tutkimuksessaan tällaista lähestymistapaa, toteavat, että oivalluksen hetkeen ei päästä käsiksi sanallisesti<sup>103</sup>.

Mikäli muotoilun ideoinnissa ja prosessoinnissa painotetaan muotoilijan ajattelua, oletetaan, että muotoilijan yksilöllisyyttä ja sankarillista luojaneroutta ihailaan erityisesti. Modernin taiteen ihanne taiteilijasta itsevaltaisena luojana<sup>104</sup> jatkaa renessanssin ihmiskäsitystä taiteilijasta keksijä- tai luojanerona.<sup>105</sup> Käsitys muotoilijasta kauneutta luovana nerona on yksi pyhästi vaalitusta perinteestä. Toinen keskeinen muotoilijan töissä arvostettu ominaisuus liittyy myös hänen oman ’johdonmukaisen’ linjansa säilyttämiseen.<sup>106</sup> Tämä tuli esille Suomi

<sup>101</sup> Muotoiluprosessia on tutkittu mm. kognitiotieteen piirissä muotoilijan ajatteluprosessin kautta: Ks. Lawson 1980.

<sup>102</sup> Jones 1981: 46-50.

<sup>103</sup> Esimerkki muotoiluprosessin tutkimisesta, jossa pyritään tekemään se näkyväksi: Ks. Lloyd & Lawson & Scott 1995: 237-259: Brian Lawsonin, Peter Lloydin ja Peter Scottin tekivät protokolla-analyysillä tutkimuksen, jossa he seurasivat muotoiluprosessin aikana tapahtuvaa verbalisointia pyrkien siten saavuttamaan ja esittämään muotoilijan ajattelua. He havaitsivat kuitenkin, että verbalisoinnilla ei päästä käsiksi muotoiluprosessin ratkaisevimpaan hetkeen, jona he pitivät oivallusta. Heidän käsityksensä mukaan oivalluksen hetki pitää sisällään hyvin syvällä tapahtuvia abstrakteja prosesseja ja se on tekemisissä pitkäaikaisen muistin kanssa, joten muotoilijan on mahdotonta kommentoida näitä ajatuksia. He nimenomaan uskoivat, että mikäli oivalluksen hetkeen päästäisiin käsiksi esittämällä, muotoilu muuttuisi paljon helpommaksi. Vrt. Arnheim 1993: 19: Rudolf Arnheim, joka – puhuessaan taas luovasta prosessista – esittää sen sijaan, että muotoilijan/arkkitehdin luova prosessi ei ole suoraan tarkkailtavissa. Vaikka kuvalliset luonnokset tekevät muotoilua näkyväksi, ne tarjoavat tarkkailijalle vain pysäytettyjä silmäyksiä luovasta virrasta.

<sup>104</sup> Ringbom 1985: 252-256.

<sup>105</sup> Ks. Danto 1964: 573-574; vrt. myös Wiberg 1996: 158-159 ja vrt. Vuorinen 1996: 211-213: Kantin ajatukset taiteilijan neroudesta: ”Nerous liittyy Kantilla nimenomaan taiteeseen; esim. suurta tiedemiestä hän ei kutsu neroksi.”

<sup>106</sup> Ks. STTYark: SM5:n kunniainninnat Yrjö Kukkapuron tuolista ja Juhani Heikkilän kiviesineistä. Ks. myös Kälviäinen 1996: 125-126: Tekijän kohdalla arvostetaan ”ajattelua” ja ”oivallusta” sekä sitä, että työ on ”tekijälleen luonteenomainen” ja on oikeassa suhteessa tekijän muuhun tuotantoon. Töiden kokonaisuuden arvioinnissa tärkeälle sijalle sijoittuu se, että työ on ”harkittu”.

muotoilee -näyttelyiden arviointikriteereissä, joista “omaperäisyyttä” arvostettiin ongelmakeskeisenä oivalluksena tai ylipäänsä ajattelun tuloksena<sup>107</sup>.

Muotoilututkimuksessa Adam Richardson<sup>108</sup> on kyseenalaistanut muotoilijanero-käsityksen. Richardsonin mukaan muotoilijat itse eivät halua kiistää tällaista kuvaa itsestään. Toinen vakiintunut käsitys on muotoilijasta esineen merkityksen antajana. Richardsonin mukaan muotoilijat toimivat, kuin heillä olisi täysi kontrolli suunnittelemastaan esineestä ja sen merkityksestä sen saapuessa käyttäjälle. Tämä käsitys liittyy hänen mukaansa myös semantiikan piirissä vallalla oleviin kommunikaatiomalleihin. Nämä mallit lukitsevat muotoilijan ja käyttäjän kontrolloituun ja ennalta määriteltyyn dialogiin. Tämän mallin sijaan hän ehdottaa mallia, jossa jokainen käyttäjä tulkitsee esineen merkitystä omalla tavallaan riippumatta muotoilijan sille antamasta merkityksestä. Richardson tiivistää uuden käsityksensä barthesilaiseen malliin: käyttäjän syntymä aiheuttaa muotoilijan kuoleman. Richardson toteaa myös, että klassinen taidekriitikki on ollut enemmän kiinnostunut tekijästä kuin tulkitsijasta.<sup>109</sup> Richardson viittaa Roland Barthesin “Tekijän kuolema” -artikkeliin<sup>110</sup>. Barthesin ajatukset liittyvät myös intertekstuaalisuuden ajatukseen. Barthesin mukaan tekijän syrjäyttäminen aiheuttaa sen, että “teksti tehdään ja luetaan siten, että kirjailija on poissa sen kaikilta tasoilta”. Tekstintekijä syntyy samanaikaisesti tekstinsä kanssa. Tekijän tehtäväksi jää tekstiensä sekoittaminen, niiden asettaminen keskenään ristiriitaan. Tekstin moninaisuudessa yhtyvät “kirjoitukset”, joista yksikään ei ole alkuperäinen, vaan se on lainausten kudosta.<sup>111</sup> Lukija kokoaa siis samaan kenttään kaikki jäljet, joista teksti koostuu. Tämä sama koskee myös muotoilua. Muotoilun historian tutkiminen on keskittynyt muotoilijoihin, joiden oletetaan viestivän jotain esineillään. Muotoilun tutkimus ei ole ollut kiinnostunut esineiden käyttäjistä, jotka tulkitsevat esineistä omista lähtökohdistaan.<sup>112</sup>

## Muotoilija diskurssissa

Khoran avaama luovuuden tila, unen näyttämö tai tiedostamattoman prosessit tarjoaisivat mielestäni mahdollisuuksia jättää aistimusten ylijäämät (imaginaarisen) minän kuvittamaksi kuvajaiseksi: Minän mielikuvat *luovuuden tilassa* jäisivät häilyvän avoimiksi ja vaille yhteisöllistä merkitystä. Samalla **minäkuvan merkitystä luomaan pyrkivät kuvajaiset jäisivät kuvittamaan jähmettyviä unelmi-**

<sup>107</sup> STTYark: Muotoiluraati: Arvostelukriteerit 15.5.1979 ja 28.5.1979: “Omaperäisyydellä tarkoitetaan sitä, että esine tai sen osa on tulos ajattelusta tai oivalluksesta --.”

<sup>108</sup> Richardson 1993.

<sup>109</sup> Mt. 34-43.

<sup>110</sup> Barthes 1993.

<sup>111</sup> Mt. 117, 109-117: Barthesin mukaan teksti on “tehty moninaisista kirjoituksista, jotka ovat lähtöisin monista kulttuureista ja päätyvät keskinäiseen dialogiin, parodiaan, vastaväitteeseen. Mutta on paikka johon tämä monimuotoisuus kerääntyy, eikä tämä paikka ole kirjailija, kuten tähän asti on sanottu, vaan lukija: lukija on se avaruus, johon kirjautuvat - yhdenkään katoamatta - kaikki sitaatit, joista kirjoitus on tehty.”

<sup>112</sup> Richardson 1993: 34-43.

**en kuvajaisia** (ihannekuva muotoilijaminästä). **Vastaavasti muotoiluyhteisön 'luovuus'**, sen omakuvan merkityksellistäänä, **rajautuisi ja jähmettyisi torjuttujen aistimussylijäämien kuvajaisiksi, joista ovat esimerkkinä suomalaisen muotoilun omaleimaisuuden kuvajaiset** (ihannekuva kansallisesta omakuvasta).

Luovuuden tilaa ja tilannetta voidaan verrata poeettisen alueen prosessinalaisen subjektin toimintaan, joka hakee merkitystä kuin unessa, khoran alueella. Muotoiluprosessin tunnettu tutkija Christopher Jones pitää myös liiallista varmuutta luovan ajattelun pahimpana vihollisena<sup>113</sup>. Muotoilijan oivalluksen tai idean syntymisen hetkeä voidaan verrata sen sijaan teettiseen momenttiin: oivallusta voidaan pitää subjektin syntymisenä diskurssin järjestykseen<sup>114</sup>. Hetket ennen muotoiluongelman ratkaisua ja oivallusta eivät mielestäni saavuta välttämättä tietoista ajattelua tai sanallista ilmaisua, vaan niitä voidaan pitää epäroinnin, hapuilun ja hämmennyksen hetkinä erilaisten häilyvien mielikuvien välillä.

Muotoilutyön ideointivaihe – tai mielestäni paremmin tilannetta kuvaava nimitys olisi *kuvittamisvaihe* – onkin itse asiassa pyrkimystä irtautua muotoiludiskurssien vallasta ja merkitysten totutusta järjestyksestä – vaikka muotoilija olisikin omien kuvajaistensa vanki. Muotoilijan hedelmällisimmät hapuilun hetket ilmenevät tilanteissa, joissa muotoiludiskurssin itsestäänselvytykset eivät tarjoa mahdollisuuksia esimerkiksi villien ideoiden todelliseksi tekemiseen. Toisaalta villien ideoiden ja hapuilun suosimista varten on kehitelty diskursiivisesti turvallisia ideointimenetelmiä, kuten aivoriihi<sup>115</sup>, jossa mielestäni pyritään irrottamaan muotoilija diskurssien vallasta ja järjestyksestä. Tällaisessa tilanteessa muotoilija ei saa olla vielä kiinnostunut villien ideoiden tai unelmien merkityksestä esimerkiksi kritisoidulla ideolla. Tällöin ollaan muotoilijan vietillis-aistisen, *prosessinalaisen subjektin luovuuden tilassa*. Muotoilijan hapuillessa erilaisten häilyvien mielikuvien välillä ennen oivallusta, oivallus rajaa kuvat paikalleen tietyn merkityksen muodossa. Oivallus palauttaa muotoilijan merkitysten eli diskurssin piiriin. Silloin myös aistipohjainen hapuilu pysähtyy ja muotoilija syntyy subjektiksi muotoiludiskurssin tarjoamilla asenteilla ja mahdollisuuksilla. Tämä on siis vastaavanlainen tapahtuma kuin Kristevan kuvaamassa teettisessä momentissa, jossa subjekti tulee tietoiseksi symbolisen alueella ja kannanoton kautta. Kantaa ottava subjekti esittää unelmiaan nimeämällä ja kääntämällä<sup>116</sup> niitä yhteisön kielellä. Mutta kuka oikeastaan unelmoi, kuvittelee tai muotoilee? Määrääkö muotoilija itse muotoilunsa ja teostensa merkitykset? Miten vahvasti diskurssi määrää ja ottaa osaa unelmiin, kuvitteluun ja kuvittamiseen?

---

<sup>113</sup> Jones 1982: 47.

<sup>114</sup> Ks. Foucault 1977b: 137-138: Tutkittaessa subjektia kysytään, "missä olosuhteissa ja missä muodoissa subjekti ilmestyy diskurssin järjestykseen".

<sup>115</sup> Vrt. Ahola 1980: 119: Aivoriihen oletetaan irrottavan muotoilijan sosiaalisista esteistä. Sosiaalisia esteitä voidaan mielestäni verrata diskursiivisiin käytäntöihin.

<sup>116</sup> Ks. Kristeva 1998: 82: Nimeäminen ja kääntäminen on Kristevan mukaan "Asian" ja unelman peittäminen. "Asia" on ainutlaatuinen ja itsessään oleva.