



*Keskeneräinen  
unelmani  
Maasta*

Prosessinäyttely taiteen  
keskeneräisyyden näkökulmista

Aleksi Remes · Pro gradu -tutkielma

Kuvataidekasvatus · Taiteiden tiedekunta

Lapin yliopisto · 2026

## **Lapin yliopisto**

Tiedekunta: Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Keskeneräinen unelmani Maasta – Prosessinäyttely taiteen keskeneräisyyden näkökulmista

Tekijä: Aleksi Remes

Koulutusohjelma: Kuvataidekasvatus

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä: 84 + 8 liitettä

Vuosi: 2026

### **Tiivistelmä:**

Pro gradu -tutkielmassani tutkin käsityksiä taiteen keskeneräisyydestä sekä taiteilijan että taiteen katsojan näkökulmista. Tutkielman tavoitteena on selvittää, miten taiteen tekijän ja yleisön kokemukset keskeneräisestä taiteesta eroavat toisistaan taidenäyttelyn kontekstissa. Tutkielma on toteutettu taiteellisena tutkimuksena, jonka keskiössä on taidenäyttelyni keskeneräisestä kuvakirjaprojektistani sekä sen taiteellisesta prosessista. Keskeneräisyyden käsitysten lisäksi tarkastelen taiteilijan luovia prosesseja käyttäen konstruktivistisia kasvatusteorioita analyysini työkaluina ja vertailun kohteena. Tarkastelen myös kuvakirjallisuutta viestinnällisenä ja taiteellisena formaattina. Tutkielman aihepiirien kokonaisuus muodostaa intersektion kuvataiteiden, kasvatustieteiden ja graafisen suunnittelun välillä.

Tutkielma ammentaa teoreettista viitekehystä luovuudesta ja taiteellisesta prosessista tehdystä tutkimuksesta, taiteen keskeneräisyyden historiasta ja siihen liittyvistä merkityksistä, konstruktivistisista kasvatusteorioista sekä kuvakirjallisuuden mediatarkastelusta. Taiteellisen tutkimuksen ilmiöpohjaisen metodologian ohella käytän lähilukua taidenäyttelyn vierailijapalautteen ja taiteellisen prosessini tulkitsemisen välineenä.

Tutkielmassa käy ilmi, kuinka keskeneräinen taide mahdollistaa taiteilijan luovan prosessin esiintuomisen, luo uusia näkökulmia taiteen havaitsemiseen sekä purkaa käsityksiä valmiista ja keskeneräisestä taiteesta. Taiteilijan ja yleisön näkemykset taiteen keskeneräisyydestä erosivat toisistaan, mihin vaikutti erilaiset taustat näyttelyssä esillä ollutta taidetta kohtaan. Taidenäyttelyn kävijöiden palautteesta selvisi, kuinka taiteen keskeneräisten ominaisuuksien todettiin lisänneen mielenkiintoa, tarjoavan samaistumispintaa sekä avanneen uusia merkityksiä näyttelyn teoskokonaisuudesta. Kuvakirjaprojektin luovan prosessin tarkastelussa huomattiin yhtäläisyyksiä konstruktivististen kasvatusteorioiden kanssa. Tulokset viittaavat keskeneräisyyden ja luovan prosessin tutkimisen positiivisiin mahdollisuuksiin jatkosovelluksissa kasvatustieteen tutkimuskentällä ja pedagogisissa konteksteissa.

Avainsanat: taiteellinen prosessi, keskeneräisyys, taiteellinen tutkimus, kuvittaminen, taidenäyttely

**University of Lapland**

Faculty: Faculty of Art and Design

Title: My unfinished dream of the Earth – A process exhibition on the perspectives of unfinished art

Author: Aleksi Remes

Degree programme: Art education

Type of work: Master's thesis

Number of pages: 84 + 8 attachments

Year: 2026

**Abstract:**

In my master's thesis I study perceptions of unfinished art from both the artist's and the art viewer's perspectives. The aim of the study is to investigate how experiences of the artist and the audience regarding unfinished art differ from each other in the context of an art exhibition. The thesis is an artistic research centered on my art exhibition of my unfinished picture book project and its artistic process. In addition to perceptions of unfinishedness, I examine the artist's creative processes using constructivist educational theories as tools for my analysis and as a point of comparison. I also examine picture books as a communicative and artistic format. The encompassing subject matter of the thesis forms an intersection between visual arts, educational sciences and graphic design.

The thesis draws its theoretical framework from research on creativity and the artistic process, the history of unfinished art and its related meanings, constructivist educational theories, and media studies of picture books. In addition to the phenomenon-based methodology of artistic research, I use close reading as a tool for interpreting art exhibition visitor feedback and my artistic process.

The thesis shows how unfinished art enables the artist's creative process to be brought to light, creates new perspectives for perceiving art, and deconstructs perceptions of finished and unfinished art. The artist and the audience differed in their perception of the unfinished nature of the art which was influenced by different backgrounds towards the art on display in the exhibition. Feedback from the art exhibition visitors revealed how the unfinished characteristics of art were found to increase interest, provide a surface for identification and open new meanings for the body of work in the exhibition. In examining the creative process of the picture book project, similarities with constructivist educational theories were noted. The results point to the positive potential of researching unfinished art and the creative process in further applications in the field of educational research and in pedagogical contexts.

Keywords: artistic process, unfinished art, artistic research, illustration, art exhibition

<b>1</b>	<b><i>Johdanto</i></b> .....	<b>5</b>
<b>2</b>	<b><i>Teoreettinen viitekehys</i></b> .....	<b>9</b>
2.1	Luovuus prosessina .....	9
2.2	Luova prosessi ja oppiminen konstruktivististen teorioiden näkökulmasta.....	15
2.3	Keskeneräisyys ja sen merkitykset taiteessa .....	18
2.4	Aikuislukija kuvakirjan kohdeyleisönä .....	25
<b>4</b>	<b><i>Metodologia</i></b> .....	<b>30</b>
4.1	Tutkielman tavoitteet ja kontekstit.....	30
4.2	Taiteellinen tutkimus .....	31
4.3	Lähiluku.....	33
4.4	Tutkimuksen eettisyys ja luotettavuus.....	35
<b>5</b>	<b><i>Projektin dokumentaatio</i></b> .....	<b>37</b>
5.1	Varhaiset ideat.....	37
5.2	Kuvakirjaformaatti, inspiraatiot ja tekniikka.....	40
5.3	Työskentelyprosessin alku ja käsikirjoittaminen .....	44
5.4	Kirjan visuaalisen tarinankerronnan suunnittelu .....	46
5.5	Kuvataidekasvatuksen syventävän taideproduktion näyttely.....	52
5.6	Projektin jatko.....	54
5.7	Keskeneräinen Unelmani Maasta -taidenäyttely .....	57
<b>6</b>	<b><i>Tarkastelu</i></b> .....	<b>64</b>
6.1	Taidenäyttely .....	64
6.2	Taiteellinen prosessi .....	67
6.3	Tulokset .....	70
<b>7</b>	<b><i>Pohdinta</i></b> .....	<b>73</b>
<b>8</b>	<b><i>Lähteet</i></b> .....	<b>76</b>
<b>9</b>	<b><i>Liitteet</i></b> .....	<b>85</b>

# 1 Johdanto

Taiteilijana pyrin etsimään jatkuvasti keinoja oppia uutta ja kehittää itseäni, mikä on tuonut mukanaan intoa työstää omia laajoja taideprojekteja. Uskon, että monet taiteilijat kokevat samalla tavoin taiteen tekemisen ja sen haastavuuden tuovan paljon palkitsevuutta, iloa ja merkityksen tunnetta elämään. Projekteilla on kuitenkin ollut myös kääntöpuolensa; pitkät työskentelyajat, alati kasvavat suunnitelmat ja arkielämän realiteetit ovat usein johtaneet uupumisiin, kompromisseihin ja pettymyksen tunteisiin, kun lopputulokset eivät ole vastanneetkaan omia kuvitelmia. Toisinaan palo on sammunut ja teokset ovat jääneet kesken – odottamaan hetkiä, kun taiteilija löytää ne uudelleen pölyisistä kaapeista ja tiedostokansioiden syövereistä.

Yksi näistä taiteellisista urakoistani lähti käyntiin keväällä 2021, kun ajatukset kahdesta Kuun lapsesta ja heidän yhteisestä unelmasta lentää Maahan saivat syntynsä. Tämä johti kuvakirjaprojektiin, jonka toteuttamisen polku osoittautui vuoristorataiseksi. Vaikeudet opiskelujen yhteensovittamisen kanssa, motivaation puute ja eteen osuneet muut velvollisuudet tekivät luovasta työskentelystä hankalaa. Tästä huolimatta onnistumisen tunteitakin on tullut kohdattua matkani varrella ja kirja elää edelleen keskeneräisestä tilastaan huolimatta.

Kokemukseni kirjan tekemisestä sekä aiemmista samankaltaisista luovista projekteista ovat saaneet minut pohtimaan taiteen tekemisen prosesseja – keskeneräisyyttä taiteessani sekä omia suhteitani teosten valmiiksi näkemiseen. Monet taiteilijat tunnistavat sanonnan siitä, kuinka taide ei koskaan valmistu, vaan siitä päästetään irti. Olisiko minunkin tarinani jo valmis, jos olisin vain niin päättänyt? Entä kuinka muut kuin taiteilija itse havaitsevat keskeneräisyyttä? Kenties keskeneräisyys on katsojan silmissä.

Keskeneräisiksi jääneillä teoksilla on mahdollisuuksia tuoda julki taiteilijan prosessia ja toimia ikkunoina menneeseen – ne paljastavat sekä taiteilijan intellektuellisia päätöksiä että teknisiä valintoja materiaalien käytön suhteen (Gallagher, 2016, s. 42–43). Niillä on kyky kertoa potentiaalista, paljastaa tarkoitusperiä, alleviivata taiteilijan kohtaamia haasteita sekä ilmentää taiteen fyysisyyttä, minkä vuoksi osa taiteilijoista haluaa tietoisesti pyrkiä toistamaan näitä ominaisuuksia tarkoituksenmukaisesti luonnosmaisilla teoksilla. Koska erityisesti nykytaiteissa korostuvat luova prosessi ja teosten mahdollisuudet muuttua

osallistujan vuorovaikutuksen kautta, keskeneräisyyden rooli ei ole enää pelkkä taiteen välitila – se on päämäärä, joka kykenee kertomaan totuuksia, mitkä eivät ilmene valmiista teoksista.

Kiinnostuin ottamaan keskeneräisyyden aiheen pro gradu -tutkielmani kohteeksi, mikä lopulta kulmineitui alkuvuodesta 2025 pidettyyn taidenäyttelyyn, jossa esittelin taiteellista prosessiani, kirjani keskeneräisiä kuvitusteoksia ja polkua, jota olin projektini parissa kulkenut siihen pisteeseen asti. Tutkimuskysymykseni koskettaa keskeneräisyyden havaitsemista ja sen merkityksiä erilaisista näkökulmista; miten tekijän ja tarkastelijan kokemus taiteen keskeneräisyydestä eroavat toisistaan taidenäyttelyn kontekstissa?

Pro gradu -tutkielmani toimii dokumentointina matkastani kirjan ja sen keskeneräisyyttä käsittelevän taidenäyttelyn parissa sekä vuoropuheluna taiteellisista prosesseista ja keskeneräisestä taiteesta tehdyn teorian välillä. Koska olen taustakoulutukseltani graafinen suunnittelija ja opintoni koskevat kuvataidekasvatuksen kenttää, tuon myös tutkielmaani sekä muotoilullisia että pedagogisia näkökulmia. Tutkielmani toimii näin intersektiona kuvataiteiden, graafisen suunnittelun ja kasvatustieteiden kenttien välillä.

Käytän graafisesta suunnittelusta ja kuvitusmaailmasta tuotua teoriaa avaamaan päätöksiäni kirjan ja näyttelyn luovissa ratkaisuissa. Graafisen suunnittelun aihepiirin sekä taiteellisen tuotokseni kuvakirjaformaatin myötä käsittelen myös tutkielmassani kuvakirjallisuutta ja erityisesti sen suhdetta aikuislukijoihin sekä kuvakirjallisuuden roolia nykyaikaisena alustana, jossa kuva ja teksti vuorovaikuttavat toistensa kanssa uniikeilla tavoin. Kuvakirjat on perinteisesti nähty lastenkirjallisuutena, mutta yhä useampia kuvakirjoja suunnataan aikuislukijakunnalle. Sijaitsemalla tässä yhteiskunnallisessa murrosvaiheessa taiteilijalla on mahdollisuuksia rikkoa odotuksia siitä, millaisia tarinoita kuvakirjallisuudella voidaan kertoa.

Kasvatustieteistä hyödynnän tutkielmassani alan tunnettuja konstruktivistisia teorioita työkaluina taiteilijan luovan prosessin tarkastelussa ja purkamisessa. Muun muassa Sawyer (2003) on esittänyt luovuuden ja lapsen kehityksen omaavan samankaltaisia prosesseja, joiden periaatteilla on mahdollisuuksia tarjota näkökulmia toistensa tutkimustyölle. Sekä taiteilijan luovaan työskentelyyn että lapsen kasvamiseen liitetään konsepteja kuten aktiivista tiedonrakennusta ympäristön tekijöiden kanssa, eriluonteisiksi vaiheiksi purettavaa

etenemistä ja emergenttisiä ilmiöitä, joissa olemassa oleviin kokonaisuuksiin ilmestyy uusia piirteitä (Sawyer, 2003, s. 12). Näin ollen ei ole sattumaa, että merkittävät kasvatustieteen kentän ajattelijat kuten John Dewey, Jean Piaget ja Lev Vygotsky ovat myös toimineet luovuuteen liittyvien kysymysten parissa.

Tutkielmani rakentuu seuraavasti: aloitan tutkielmani avaamalla sen aiheisiin liittyviä teoreettisia viitekehyksiä keskittyen neljään kattoteemaan: taiteilijan luovaan prosessiin, konstruktivististen kasvatusteorioiden yhteyksiin luovuuden kanssa, keskeneräisyyteen kuvataiteissa sekä kuvakirjallisuuteen erityisesti aikuislukijan näkökulmasta. Tämän jälkeen kuvaan tutkimuksen metodologisia työkaluja käsittelemällä taiteellisen tutkimuksen ja lähilukemisen aiheita sekä kuinka sovellan niitä omaan tarkasteluuni. Tutkielman dokumentaatio-osiossa kerron matkastani kuvakirjaprojektin ja sen pohjalta toteutetun keskeneräisyyttä käsittelevän taidenäyttelyn parissa. Dokumentointiani seuraa tarkasteluni taidenäyttelystäni muodostetuista tuloksista sekä niiden reflektointi oman taiteellisen prosessini ja teorian tiedon kanssa. Päätän tutkielmani pohdintaluvulla, jossa lisään ajatuksiani itse tutkielmakokonaisuudesta ja sen aikana käymästä prosessistani.

Matkani taiteen keskeneräisyyden ymmärtämiseen johti minut monen aiheen äärelle. Se paljasti minulle taiteen luonteen prosessina ja kuinka taiteen merkitykset rakentuvat sosiaalisesti. Eräs taidenäyttelyni vieraskirjaan jätetyistä teksteistä kiteytti näitä tutkielmassani käsiteltyjä teemoja. Kirjani alussa päähenkilö herää unestaan ulkoisten äänien kutsumana (kuva 1). Vieraiden jättämät tekstit saivat minutkin lopulta heräämään.

*"Keskeneräinen on kaunista!" (Vieraskirja, 2025)*



*Kuva 1: Aleksis Remes, Moon Memoirs, 2022. Ote Moon Memoirs -kirjan ensimmäisestä kuvituksesta.*

## 2 Teoreettinen viitekehys

### 2.1 Luovuus prosessina

Käsityksiä taiteilijana olemisesta ja taiteen tekemisestä ovat kautta historian värittäneet oletukset ja romantisoidut mielikuvat kaoottisesta ja tunteidensa heittelyn varassa toimivasta yksilöstä. Todellisuudessa taiteen tekeminen on moninainen yhdistelmä sekä tunteellisia että rationaalisia valintoja (Chemi ym., 2015, s. 21). Taiteilijan luovaa toimintaa määrittelevät useat tekijät, joihin lukeutuvat hänen muun muassa hänen henkilökohtaiset kokemukset, hänen sosiaalinen ympäristönsä sekä tietoiset ja epätietoiset prosessit. Taiteellisen luovuuden neljäksi eri palaseksi ja siihen vaikuttaviksi tekijöiksi voidaan katsoa olevan taiteilija itse, hänen toteuttama lopputuote, taiteilijan prosessi ja ympäristö, jossa luova toiminta tapahtuu (Chemi ym., 2015, s. 24).

Luovuudelle on alan tutkimuksen kentällä pyritty löytämään määritelmiä, mikä on ollut haastavaa termin subjektiivisen luonteen sekä aika- ja kulttuurisidonnaisuuden vuoksi. Alkuaikoinaan luovuuden tutkimus keskittyi yksilön henkilökohtaisiin ominaisuuksiin ja uudenlaisiin tuotoksiin, mikä jätti huomioimatta sen sosiaaliset aspektit. Tämä käsitys muuttui 70-luvulla prosessikeskeisempään tutkimusparadigmaan, joka otti huomioon yksilön lisäksi hänen sosiokulttuurisen ympäristön (Sawyer, 2003, s. 20–21). Nykyiset vallitsevat käsitykset pitävät luovuutta enemmän ajan myötä etenevänä prosessina kuin yksilöiden tai luovien tuotosten staattisena ominaisuutena.

Chemi, Jensen ja Hersted määrittelevät karkeimmillaan luovuuden kyvyksi ja prosessiksi jonkin uudenlaisen tai poikkeuksellisen tuottamiseen, josta on hyötyä jollekin spesifissä ympäristössä (Chemi ym., 2015, s. 33–34). Erityisesti taiteen tekemisen kontekstissa he tarkentavat luovuuden käsitettä kyvyksi rakentaa narratiiveja, jotka kantavat muille merkityksiä ja jotka on tehty taiteellisilla keinoilla ja taidoilla. Sawyerin kuvaama määritelmä, joka perustuu laajalti luovuuteen keskittyvien tutkijoiden hyväksymiin määritelmiin, korostaa vastaavasti sen sosiaalista ulottuvuutta; luovuus on sosiaalisesti tunnustettu saavutus, johon kuuluu uudenlaisia tuotoksia (Sawyer, 2003, s. 20; Barron & Harrington, 1981, s. 442). Huomattavaa näissä määritelmissä on, että uudenlaisuus itsessään ei ole riittävä

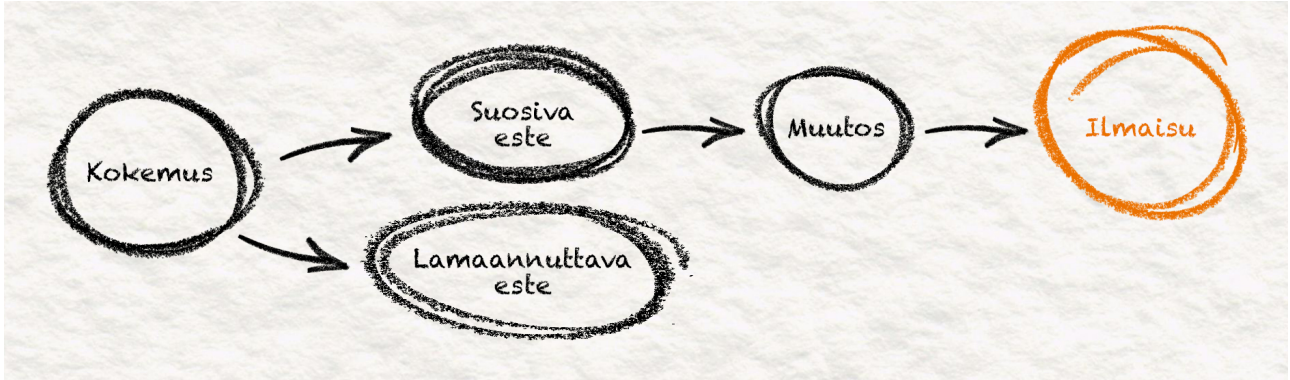
kuvaamaan luovuutta. Se tarvitsee jonkin asteista tunnustetuksi tulemista ja hyväksymistä jollekin yhteisölle.

Lisäksi Amabilen määritelmä laajentaa luovuuden käsitettä sen sosiaalisten ulottuvuuksien ohella ja keskittyy luovuutta ylläpitäviin taitoihin: hän pitää luovuutta yhtymäkohtana sisäiselle motivaatiolle, alakohtaisille tiedoille ja taidoille sekä kyvyille, joilla on relevanssia luovuudelle. Näitä kykyjä ovat muun muassa kognitiivinen tapa käsitellä monimutkaisuuksia ja omien ajattelumallien rikkomista ongelmanratkaisussa, tuntemus heuristiikasta uudenlaisten ideoiden luomiseen sekä työskentelytapa, johon kuuluu keskittynyt vaivannäkeminen ja kyky asettaa ongelmia syrjään. (Sternberg, 2003, s. 92; Amabile, 1983)

Sternberg näkee luovuuden ja luovan prosessin olevan oleellisesti kytköksissä päätöksentekoon; luovuuden lietsominen on tietynlaisen ajattelutavan vaalimista ongelmanratkaisua ja myös elämää itseään kohtaan (Sternberg, 2003, s. 118; Chemi ym., 2015, s. 84). Hän esittelee erilaisia keinoja luovan ongelmanratkaisun kannustamiseen pedagogisissa konteksteissa, mutta joista monet ovat myös sovellettavissa taiteellisiin prosesseihin – näihin kuuluvat muun muassa ongelmien uudelleenmäärittelemineen, oletusten kyseenalaistaminen ja analysointi, rohkaisu ideoimiseen, harkittu riskinottaminen sekä toleranssien kasvattaminen epäselvyyksiä ja lykättyä tarpeen tyydytystä kohtaan (Sternberg, 2003, s. 118–130). Chemi, Jensen ja Hersted puoltavat Sternbergin ajatuksia päätöksentekokeskeisyydestä peilaten niitä heidän toteuttamien taiteilijahaastatteluiden kautta, joista käyvät ilmi kova työnteko ja elämänvalinnat kognitiivisten, manuaalisten, aistillisten sekä relationaalisten taitojen rakentamiseen (Chemi ym., 2015, s. 84).

Deweyn mukaan ilmaisu on peräisin kokemuksesta. Kokemuksen voidaan katsoa syntyvän yksilöllisen olennon tarpeista, joiden ajamat ulos ja eteen suuntautuvat liikkeet (impulssit) ympäristön kanssa saavat aikaan kokemuksia (Dewey, 2005, s. 61). Kokemus itsessään ei tästä huolimatta synnytä ilmaisua, vaan se tarvitsee tapahtuakseen vastavoimia kuten ylitsepäästäviä esteitä ja muutoksia, joiden halutaan tapahtuvan. Esteistä voi tulla lamaannuttavina ärsykeitä, mutta ne voidaan nähdä myös suosivan toiminnan mahdollistajina, jolloin yksilö tulee tietoiseksi impulssiensa intentioista ja hänen toimintaansa alleviivaa merkityksellisyys (kuva 2). Taiteen tekemisen konteksteissa tekotapa ja medium antaa näille impulssien aikaansaamille ilmaisuille konkreettisen muotonsa (Chemi ym., 2015, s. 80). Dewey esittää lisäksi, että menneiden kokemusten

aikaansaama kuvasto, mielihalut ja impulssit kumpuavat yksilön alitajunnasta (Dewey, 2005, s. 67). Tämä voi selittää taiteilijoiden kokemia tiedostamattomuuden puolta heidän omista prosesseistaan – tunteet, kuvat ja halu ilmaista niitä heräävät sisältäpäin.



Kuva 2: Deweyn konsepti taiteellisesta ilmaisusta Chemiä ym. (2015) mukailen (Remes, 2026).

Tiedostamattoman alitajunnan rooli taiteellisissa prosesseissa on kiistanalaista. Esimerkiksi Weisberg näkee sen olevan osana myytteihin taiteilijanerosta (Weisberg, 1993). Hustvedt esittää oman kokemuksensa kautta asetelmaa, joka huomioi taiteellisen prosessin sekä tietoisia, että tiedostamattomia ulottuvuuksia: *”taiteilija on ihminen, jonka oma ruumiillistunut minuus toimii tietoisesti ja tiedostamattomasti suuremmissa merkityksiä sisältävässä maailmassa”* (Hustvedt, 2012, s. 312). Hän kuvaa olevansa tietoinen halustaan kirjoittaa ja luoda, mutta syyt siihen ovat hänelle tuntemattomia. Hustvedt lisäksi korostaa taiteen tekemisen tarkoituksenmukaista luonnetta kehollisuuden kautta; kuinka piirustuksessa käden liike on jättänyt jälkensä paperille tai kuinka taideteoksen viesti kertoo taiteilijan kognitiivisesta jalanjäljestä (Hustvedt, 2012, s. 312–314).

Taiteen tekemisen prosessin ja sitä kohtaan virittäytymisen voidaan katsoa jakautuvan kahteen eri ulottuvuuteen, joita määrittelee aikaväli: elämänpituisen jakso, jonka aikana taiteilija rakentaa identiteettiään sekä tietotaitojaan taiteen toteuttamiseen ja rajallisemmat ajanjaksot, jolloin taiteilija työskentelee yksittäisten teostensa parissa (Chemi ym., 2015, s. 85). Elämänsä aikana taiteilija voi kokea transformatiivisia kokemuksia, jotka herättävät hänet ajautumaan ja toimimaan taiteen äärelle. Teoriat oppimisesta ja luovuudesta usein kuvaavat muutosten syntyvän menetyksen tai tarpeen tunteesta, jota alleviivaa epätyytyneisyys ja emotionaaliset haasteet – esimerkkinä Feldman kuvasi Gardnerin tutkimuksia, joissa tarpeeksi hedelmälliset asynkronisuudet toimintaympäristöissä

synnyttivät positiivista transformatiivisuutta (Feldman, 1999, s. 173; Chemi ym., 2015, s. 86). Ammattitaiteilijan uran kontekstissa haasteita synnyttävät transformatiiviset kokemukset voivat olla merkittävät muutokset elämässä kuten esimerkiksi muutto uuteen sosiaaliseen ympäristöön, joka herättää hänet haastamaan olemassa olevia ajatusmallejaan sekä tuntemaan merkityksellisyyttä ja motivaatiota suuntaansa kohti.

Transformatiivisten kokemusten seuraamat kehitykset tukevat taiteilijaidentiteetin rakentumista; taiteilija hahmottaa oman individuaalisuutensa, löytää position alallisesti sekä hankkii taitoja, arvoja ja suuntia ammatillisesti (Chemi ym., 2015, s. 87–88). Muutosta tähän ammatilliseen käyttäytymiseen alleviivaa taiteilijan tietoisuus omasta taiteen harjoittamisestaan. Taiteen tekemisen prosesseihin syntyy struktuuria, joka ruokkii produktiivisuutta ja kykyä toistaa jo aiemmin toteutettua. Kokeilullisuus voi olla osana tätä rutiininomaista taiteen tekemistä, mutta ammatillinen asentuneisuus tuo mukanaan tasaisuuden, joka ei elä vain spontaanin inspiraation varassa – siitä tulee osa suurempaa luovan prosessin rakennetta, joka puolestaan toimii taiteen tekemisen selkärankana.

Elämänpituisen taiteilijaidentiteetin muodostamisen prosessin aikana taiteilija kerää inspiraatiota luovalle työskentelylleen erilaisista lähteistä. Inspiroivat tapahtumat eivät välttämättä tule suoraan omalta taiteen kentältä – ne usein liittyvät jollain tapaa varhaisiin muistoihin ja toimivat itsessään transformatiivisina kokemuksina, jotka puskevat taiteilijuutta kohti. Erityispiirteenä erityisesti luovalle työskentelylle on inspiroivien kokemusten valjastaminen joko elämänpituiseksi taiteelliseksi työksi tai keskittyneempiin yksittäisiin taideprojekteihin. Chemin, Jensenin ja Herstedin taiteilijahaastatteluissa kuvataan inspiraation kerryttämistä ja sen soveltamista käytäntöön aktiivisena toimenpiteenä, johon myös kuuluu henkilökohtaisten asenteiden ruokkimista, mitkä mahdollistavat herkistymistä mahdollisille inspiraation lähteille (Chemi ym., 2015, s. 90–91). Lisäksi ammatillisesti ja järjestelmällisesti toimiva taiteilija kykenee hakemaan kerryttämästään inspiraatiovarastosta ilman riippuvuutta sattumanvaraisuuteen. Sawyer viittaa muun muassa freudilaisen ajattelun innoittaman psykoteoreetikko Ernst Krisin kuvaukseen luovasta henkilöstä yksilönä, joka kykenee osittain tietoiseen ohjaukseen egostaan – tämä viittaa esitietoisuuden ja sieltä inspiraation lähteiden noutamisen olevan oleellisessa osassa luovaa työskentelyä (Sawyer, 2003, s. 42; Chemi ym., 2015, s. 92).

Transformatiivisten tapahtumien, elämän ja ympäristön lisäksi taiteilijat usein hakevat vaikutteita toisiltaan ja suuremmasta taiteen alan kollektiivista. Taiteilijat sisäistävät ihailmiensa taiteilijoiden töitä, minkä kautta he löytävät oman äänensä ja tyyliä luoda taidetta. Kyse ei ole suorasta kopioinnista, vaan muun muassa Vygotskyn kuvaamien sosiaaliskonstruktivististen oppimisteorioiden kaltaisesta aktiivisesta rakentamisesta, jossa taiteilija muuttaa ja soveltaa uutta tietoa aiempaan oppimaansa sekä etsii vastauksia muusta taiteesta omien yksittäisten luovien kysymystensä ratkaisemiseksi (Sawyer, 2003, s. 46–47; Chermi ym., 2015, s. 99). Vygotskyn teorioita mukaillen taiteilijan sisäistetyt rakennelmat ulkoistuvat ja ilmentyvät hänen tuottamiensa artefaktien kautta (Moran & John-Steiner, 2003, s. 63).

Luovuuden tutkimisen ja teorian historian aikana luova prosessi on mielletty vaihteittain etenevänä. Nykyään laajalti käytetään Wallasin nelivaiheista mallia, johon kuuluu valmistelu, itäminen, valaistuminen ja todentaminen (Sawyer, 2003, s. 23; Wallas, 1926, s. 80–81). Valmistelu on ensimmäinen vaihe, jolloin kerätään tarvittavaa tietoa ja pyritään tunnistamaan ongelma. Itämiseen liittyy etäännyminen ongelmasta, jolloin valmistelussa kerätty tieto järjestäytyy mielessä tiedostamattomasti. Valaistuminen on henkilön subjektiivinen kokemus idean saamisesta, jolloin nimensä mukaisesti luova ajatus selkenee ja konkretisoituu. Viimeisessä todennusvaiheessa idea vielä punnitaan tietoisesti mielen toimesta, jolloin arvioidaan mahdollisia parannus- ja korjaustoimenpiteitä. Mallista on olemassa poikkeavia variaatioita, jotka painottavat luovuuden ongelmanratkaisullista ja tietoista puolta. Taiteen tekemiselle on ominaista kuitenkin ongelmien etsiminen, mikä todennäköisesti vaatii pidempiä itämisjaksoja sekä suurempaa tiedostamattoman mielen osallisuutta.

Wallasin vaihemallin tärkein ja vähiten ymmärretty osuus onkin kyseinen itämisjakso, johon liittyy monimutkaisia tiedostamattoman mielen toimenpiteitä. Yleinen hypoteesi on, että idean elementit yhdistyvät toisiinsa eri tavoilla ja osa yhdistelmistä kumpuaa tiedostettuun mieleen, mutta prosessin tarkat yksityiskohdat ovat tuntemattomia (Sawyer, 2003, s. 23–24). Selitykseksi on esitetty täysin satunnaisia prosesseja, mutta psykoanalyttiset teoreetikot puoltavat ideoiden olevan joksikin tietoisesti ohjattavissa sekä luonteeltaan sellaisia, jotka luova yksilö mieltää hänelle itselleen tunteellisesti vetoaviksi. Itäminen ei ole näin pelkästään eri elementtien yhdistelemistä, vaan se on luonteeltaan integroivaa (Sawyer, 2003, s. 24; Rothenberg, 1979, s. 12).

Tutkijat ovat huomanneet väliaikaisen luovasta ongelmasta etääntymisen helpottavan epätietoisia prosesseja. Wallas itse noteerasi itämisen aikaansaamisen keinoiksi esimerkiksi siirtymisen toisen ongelman pariin, luovasta ongelmanratkaisemisesta kokonaan vetäytymisen tai fyysisen liikunnan (Sawyer, 2003, s. 25; Wallas, 1926, s. 86–89). Tämä antaa epätietoiselle mielelle tilaisuuden prosessoida ajatuksia yhtäaikaisesti, mikä kontrastoi tietoisien mielen kykyä keskittyä vain yhteen asiaan kerrallaan.

Luovuuden vaiheittaiset teoriat ovat saaneet osakseen myös kritisointia. Vaikka luovassa prosessissa on tunnistettavia aspekteja sen etenemisessä, niiden järjestelmällisyydestä ei olla yhtä mieltä – monet luonnehtivat vaiheiden kulkevan yhtäaikaisesti, mihin Wallas itsekin on myös viitannut (Sawyer, 2003, s. 28; Wallas, 1926, s. 82). Esimerkiksi itämisvaiheen voidaan katsoa tapahtuvan eriaikaisesti koko luovan prosessin aikana. Useasta osasta koostuva taideteos harvoin syntyy yhdellä valaistumisella, vaan taiteilijan työskennellessä hän käy läpi monia itämisen- ja valaistumisvaiheita. Arieti ilmaisi kritiikkiä mallista kokemalla eri vaiheiden olevan olemassa vain abstraktilla tasolla, kun taas Gruber kiinnitti huomiota yksilöiden henkilökohtaisiin piirteisiin eikä näin ollen hänen mukaansa luovan prosessin vaiheita voisi soveltaa tarpeeksi yleispätevästi (Arieti, 1976, s. 18; Gruber, 1988, s. 47–49). Rothenberg kielsi tiedostamattoman itämisen prosessin kokonaan ja piti luovaa prosessia ennemminkin kehittyneenä tiedostettuna toimintana (Sawyer, 2003, s. 42). Vaikka Freudin psykoanalyysi ei ole ollut merkittävässä roolissa nykypäivän luovuuden tutkimuksessa, esitietoisien ja tietoisien toimintojen suhde on edelleen teoreetikoiden kysymyksen aiheena (Sawyer, 2003, s. 42).

Yksittäisten taideprojektien parissa tapahtuva konkreettinen työskentely muodostuu luovuuden vaihemallien tavoin eri tasoista, joihin kuuluu karkeasti jaoteltuna valmistelu, toiminta ja suorittaminen (Chemi ym., 2015, s. 94). Nämä vaiheet eivät kuitenkaan välttämättä ilmene toisiaan seuraavassa järjestyksessä, vaan ne voivat tapahtua samanaikaisesti; esimerkiksi valmisteluvaihe saattaa toistua prosessin aikana useaan kertaan, jos taiteilija päättää aloittaa työnsä alusta tai hakea uudenlaista suuntaa sille kesken työskentelyn. Materiaalien parissa valmistelun sekä muiden taiteen tekemisen teknisten puolten lisäksi taiteilijan työskentelyyn virittäytymiseen kuuluu erilaisia tekniikoita, kuten tarkoituksellinen altistuminen inspiroiville ja monipuolisille kokemuksille, dialogisuus

alan muiden toimijoiden ja olemassa olevien mallien kanssa sekä ympäröivien häiriötekijöiden poistaminen (Chemi ym., 2015, s. 96–101).

Yksilöt toimivat luovassa tekemisessä, koska taide kokemuksena on palkitsevaa sekä tarjoaa kognitiivisia haasteita, joiden ratkaiseminen tuottaa positiivisia tunteita, yhteenkuuluvuutta muiden ihmisten kanssa sekä tutkimisen iloa (Chemi ym., 2015, s. 135). Nämä taiteen tekemisen palkitsevat tunteet synergisoivat oppimisen kanssa, koska niiden katsotaan kasvattavan oppimista tukevia tunteita kuten uteliaisuutta ja pitkäjänteisyyttä.

## **2.2 Luova prosessi ja oppiminen konstruktivististen teorioiden näkökulmasta**

Sekä luovuuteen että kasvatukseen ja oppimiseen liittyvillä teorioilla on todettu olevan yhtäläisyyksiä, mikä ilmenee myös molempien alojen samoissa merkittävässä ajattelijoissa, joihin kuuluvat muun muassa Dewey, Piaget ja Vygotsky. Sawyer esittääkin, että samanlaisuudet voivat tarjota eväitä tukemaan toistensa tutkimustyötä, koska kehitys- ja luovuustutkijat työskentelevät samankaltaisten ongelmien ja vastaavanlaisten hypoteesien äärellä (Sawyer, 2003, s. 50). Sekä kasvatukseen että luovuuden tutkimuskohteiksi on muodostunut loppumääränpään sijasta prosessi. Hän noteeraa huomattavaksi yhdistäväksi tekijäksi konstruktivistiset oppimisteoriat; samalla tavoin kuin lapsen ajatellaan olevan aktiivinen tiedonrakentaja omassa kehityksessään, joka etenee vaiheittaisesti, taiteilijan prosessia myös kuvaa kehityksen kaltainen vaihteellisuus ja tiedonrakennus ympärillä olevien tekijöiden kanssa (Sawyer, 2003, s. 12). Lisäksi Sawyer alleviivaa luovuuden ja kehityksen teorioita yhdistävän emergenssin konsepti, jossa olemassa oleviin kokonaisuuksiin ilmaantuu uusia ominaisuuksia (Sawyer, 2003, s. 13).

Piagetin teoriassa lapsen ajattelun struktuurien kehitys tapahtuu vaiheittain, joissa hän pyrkii ratkaisemaan ristiriitoja odotusten ja todellisuuden välillä. Sisäiset tietorakenteet eli skeemat muotoutuvat assimilaation eli sulauttamisen sekä akkommodaation eli mukauttamisen kautta – assimilaatiossa lapsi liittyy uutta tietoa jo olemassa olevaan skeemaan, kun taas akkommodaatiossa skeema jäsentyy kokonaan uusiksi tilanteissa, joissa uusi informaatio ei sovi vanhoihin ajatuksen malleihin (Anttila, 2022). Hegeliläisen ajattelun mukaisesti ristiriidat ja jännitteet puskevat yksilöä kehityksen seuraaville tasoille (Sawyer, 2003, s. 15).

Aiemmin käsittelemälläni Wallasin nelivaiheisella luovuusteorialla on sukulaisuutta Piagetin kehitysteorian kanssa. Piaget painotti teoriassaan lapsen aktiivista tiedonrakentamista passiivisen löytämisen sijaan, mikä tekee teoriasta luovuusteorian. Lapsen tiedon rakentaminen ei ole tästä huolimatta täysin vapaata, vaan sen logiikkaa määrittelee lapsen kognitiivinen kehitysvaihe ja sitä edeltäneet struktuurit (Sawyer, 2003, s. 32).

Vygotskyn teoriat kehityksestä keskittyvät historian, kulttuurin ja yhteiskunnan vaikutukseen ihmisen toimintaan ja ajatteluun. Hänen mukaansa yksilö rakentaa tietoisuutensa sosiaalisten suhteiden ja yhteiskunnallisten traditioiden kautta, minkä lisäksi hän korostaa kielen merkitystä ajattelun välineenä (Anttila, 2022). Vygotskyn eräs merkittävimpiä oppimiseen liittyviä käsitteitä on lähikehityksen vyöhyke, jolla tarkoitetaan tiedollisen toiminnan tasoa, jossa yksilö ei pysty toimimaan itsenäisesti, vaan hän tarvitsee ohjaajan tukea. Teorian ajatuksena on tarjota oppijalle kokemuksia, jotka asettuvat lähikehityksen vyöhykkeelle ja näin voivat rohkaista ja edes viedä hänen yksilöllisiä taitojaan. Vygotskyn mukaan oppiminen toimii herättäjänä sisäisille kehityksellisille prosesseille (Sawyer, 2003, s.35; Vygotsky, 1978, s. 90).

Oppimisen ja kehityksen tavoin taiteellinen prosessi voidaan nähdä interaktiivisena ja sosiaalisena toimintana, jonka piirteinä ovat emergenssin konseptin mukainen monimutkaisuus ja arvaamattomuus. Esimerkiksi Csikszentmihalyin ja Gardnerin linjaamassa luovuuden mallissa (*systems model of creativity*) luova yksilö tuottaa teoksensa, mikä asetetaan laajemman yhteisön eli alan nähtäväksi ja arvioitavaksi (Sawyer, 2003, s. 19). Sosiaalinen malli koostuu kolmesta eri elementistä: yksilöstä, sosiaalisesta instituutiosta eli alasta ja kulttuurisesta merkkijärjestelmästä, jossa luovuus tapahtuu (Sawyer, 2003, s. 49; Csikszentmihalyi, 1988, s. 325). Luova toiminta tapahtuu aina sosiaalisessa kontekstissa kollegojen, alaisten, työkumppaneiden ja arvioijien parissa. Näin ollen taiteessa ja luovuuden tarkastelussa on väistämättä yksilön lisäksi sosiaalinen ulottuvuus.

Eräs Vygotskyn teorioille oleellinen käsite on sisäistämisen prosessi, jossa lapsi omaksuu tietoa sosiaalisen toiminnan ja kontekstin kautta. Luovuuden teoriat tarjoavat jokseenkin eroavan näkemyksen tähän – valmistelun tasolla sisäistämistä tapahtuu taiteilijan omaksuessaan alansa kieltä, käytänteitä ja merkistöä, mutta se ei itsessään tuota vielä

uudenlaista tai luovaa toimintaa, vaan luovuus tapahtuu erilaisten sisäistettyjen elementtien yhdistelyissä (Sawyer, 2003, s. 46). Osa kehitysteoreetikoista kokee, ettei sisäistämistä varsinaisesti tapahdu, vaan prosessin luonnetta kuvailee ennemminkin konstruktivinen omiminen, mitä taiteilijat myös toteuttavat transformatiivisilla tavoilla omassa luovassa toiminnassa. Luova prosessi on sosiokulttuurista toimintaa, koska siinä pitkälti rakennetaan olemassa olevien instituutioiden sisällä sekä olemassa olevien teknologioiden avulla uusia ideoita, jotka ovat muodostettuja jo olemassa olevista ideoista (Sawyer, 2003, s. 49; Rogoff, 1990, s. 198).

Vaikka luovuuteen liitetyissä teorioissa on elementtejä myös behavioristisista oppimiskäsityksistä ja niiden assosiaatioihin pohjautuvista rakenteista, vaihemallit ja kognitiiviset struktuurit ovat luovuuden teorioille ominaisessa roolissa. Myös Piaget itse vertasi luovuutta tasomalliin ja piti sitä varmistuksena vaiheiden olemassaolosta (Sawyer, 2003, s. 30; Piaget, 1971, s. 194).

Sawyer ehdottaa, että luovuuden tutkimus ja teoriat voisivat hyötyä kehitysteorioiden erityisesti elämänpituisen näkökulmaan keskittyneestä tarkastelusta. Kehitysentutkijat ovat keskittyneet muun muassa pieniin inkrementaalisiin muutoksiin, joita kerääntyy eri kasvuvaiheiden välillä, mitä voisi verrata luovan elämäntyön aikaiseen yksittäisten taideteosten luomiseen, jotka yhdessä muodostavat kokonaisen tarinan taiteilijasta (Sawyer, 2003, s. 40). Luova työskentely yksittäistenkin teosten parissa koostuu useista valaistumisen ja ongelmien ratkaisemisen hetkistä, jotka kerääntyvät valmiiksi työksi. Lisäksi muun muassa Gardner on noteerannut kaavoja noin kymmenen vuoden välisistä ajanjaksoista taiteilijoiden urilla, jolloin he tuottavat merkittäviä teoksiaan – nämä ajanjaksot jakavat taiteilijan työskentelytapaa nopeatempoisesta ja spontaanista nuoruuden luovuudesta hitaampaan ja tarkkaavaisempaan tekotapaan, jota myöhempi aikuisuus tuo mukanaan (Sawyer, 2003, s. 41; Gardner, 1993).

Luovuuden ja konstruktivismin teorioiden kytköksiä tukee tiedostamattoman rooli sekä taiteen tekemisessä että kehityksessä. Alkujaan Freudin tietoisten ja tiedostamattomien prosessien mallia on sovellettu selittämään luovuuden ja kehityksen teorioita sekä kehittämään niiden jatkoajatuksia – näistä muun muassa esimerkkinä aiemmin mainitsemani Kris, joka argumentoi taiteilijan olevan kykenevä hallitsemaan osittain hänen tiedostamatonta tai ainakin esitiedostettua työnsä apuna (Sawyer, 2003, s. 42).

Prosessit, jotka yhdistävät eri vaiheita sekä luovuuden että oppimisen teorioissa, ovat edelleen niiden keskeisiä vastaamattomia kysymyksiä. Piagetin mallissa uusien skeemojen syntyminen tapahtuu, kun aiemman vaiheen skeema ei kykene enää assimiloimaan ulkoista maailmaa osakseen sitä. On esitetty, että kehitysvaiheiden välillä tapahtuisi luovuuden teorioiden malleja vastaavaa itämistä, koska uusien ja monimutkaisempien ajatusmallien omaksuminen vaatii aikaa kehittyä ennen kuin ne vaikuttavat kognitiiviseen toimintaan (Sawyer, 2003, s. 43).

Kognitivistit ovat esittäneet hypoteeseja siitä, kuinka lapset koodaavat ympäristönsä ominaisuuksia, mikä auttaa heitä ymmärtämään tilanteiden ja ongelmien kriittisiä ominaisuuksia nopealla tahdilla. Tällä on yhtäläisyyksiä luovan prosessin kanssa, koska siihen kuuluu elementtien erittelyä, identifiointia sekä uusien ajatusmallien muodostamista (Sawyer, 2003, s. 44).

Kokonaisuudessaan luovan toiminnan ja oppimisen aiheita alleviivaava ja yhdistävä kysymys on kognitiivisten skeemojen sekä uuden informaation välinen suhde; kuinka uuden tiedon kohtaaminen vaikuttaa yksilön olemassa oleviin ajatusmalleihin (Sawyer, 2003, s. 47)? Luovan valaistumisen hetki on luonteeltaan transformatiivinen ja näin verrattaessa uuteen kehitysvaiheeseen etenemiseen. Kuten luovuuteen liitetyissä teorioissa, kehitysteorioiden vaihemallien käsittelemisessä on kuitenkin myös huomioitava niiden jokseenkin keinotekoinen luonne ja kuinka eri vaiheiden välillä on todennäköisesti päällekkäisyyksiä (Sawyer, 2003, s. 38).

### **2.3 Keskeneräisyys ja sen merkitykset taiteessa**

Jossain vaiheessa taiteen tekemisen prosessiaan taiteilija tulee väistämättä haastavan kysymyksen eteen: milloin voidaan todeta, että teos on valmis? Missä kulkee keskeneräisen ja valmiin taiteen raja? Taiteen keskeneräisyyden ja valmiuden tilan määrittäminen on häilyvä, subjektiivinen sekä riippuvainen ajasta, paikasta ja taiteen kentän paradigmaista. Keskeneräisyys on myös teema, jota taiteilijat ovat läpi historian haastaneet teostensa kautta. Renessanssin aikana muodostui italiankielinen termi taiteelle, mikä ilmentää keskeneräisyyden estetiikkaa – *non finito*, joka kääntyy suoraan suomeksi ”keskeneräinen”.

Vaikka termiä ei alkujaan käytetty kuvaamaan mitään tiettyä taiteen kategoriaa, siitä on muodostunut käsite, joka kuvaa taiteilijan tarkoituksenmukaista halua jättää taiteensa näennäisesti keskeneräiseksi (Bayer, 2016, s. 18–19).

Livingston jakaa taideteoksen valmiiksi määrittelemisen kahteen eri lähtökohtaan: artefaktin esteettisten ominaisuuksien mittaamiseen sekä taiteellisen tekemisen prosessiin (Livingston, 2005, s. 54). Esteettisiä ominaisuuksia mitattaessa teoksen voidaan sanoa olevan valmis silloin, kun se täyttää tietyt kriteerit, joita arvostetaan ja odotetaan siinä genressä ja sosiaalisessa yhteisössä, johon kyseinen taideteos kuuluu. Esimerkkinä tästä voi pitää sarjakuvataidetta, jossa ääriviivojen korostus mustetussilla tai vastaavaa efektiä toistavalla välineellä on noussut tyyllilliseksi standardiksi, mistä poikkeaminen erityisesti laajalle levinneissä kaupallisissa sarjakuvateoksissa on huomiota herättävää. Kokemus esteettisestä valmiudesta on kuitenkin subjektiivista ja riippuvainen taiteen tarkastelijan omista mieltymyksistä, minkä vuoksi sitä ei voida pitää luotettavana indikaattorina teoksen valmiiksi luokitteluun. Monet taideteokset ovat määriteltävissä valmiiksi töiksi riippumatta niiden esteettisistä ominaisuuksista.

Tässä valossa oleellisemmaksi taideteoksen valmiuden tilan määrittelyn lähtökohdaksi nousee taiteellinen prosessi. Livingston käyttää käsitettä *taideteoksen geneettinen valmius*, jolla hän viittaa karkeasti periaatteeseen, että taideteos on valmis silloin, kun taiteilija itse on päättänyt näin (Livingston, 2005, s. 55). Moni taiteen tekijä voi kuitenkin varmasti todeta, että todellisuus teoksen päätökseen viemisestä ei ole aina yksinkertainen teko eikä siihen liity helppoja vastauksia – entä jos taiteilija päättää palata teoksen äärelle sen valmiiksi toteamisen jälkeen? Voidaanko galleriassa tai muulla julkisella alustalla esiteltyä teosta pitää valmiina huolimatta siitä, jos taiteilija on joutunut luovuttamaan sen keskeneräisenä esimerkiksi ajasta tai muista ulkoisista paineista johtuen? Voiko edesmenneen taiteilijan keskeneräiseksi jääneitä projekteja luokitella valmiiksi? Moniulotteisuudesta johtuen kysymykset geneettisestä valmiudesta ovat vaatineet syvällisempää tarkastelua.

Livingston esittää taiteilijan työskentelyn päättämiseksi kaksi ehtoa: retrospektiivisen ja prospektiivisen tarkastelun. Prospektiivisuudella hän viittaa taiteilijan päätökseen lopettaa työskentelyn teoksensa parissa keskittäen suuntansa muihin aikomuksiin sekä kaikista oleellisimmin – olla tekemättä siihen muutoksia tulevaisuudessa (Livingston, 2005, s. 55–56). Tämä itsessään voi muodostua kahdella eri tavalla: taiteilija jättää teoksensa päättämisen

sen olevan keskeneräinen tai hän toteaa sen valmiiksi, mitä tukee myös hänen taaksepäin suuntautunut tarkastelu omasta teoksestaan, jolloin valmistumisen päätökseen tulee osaksi myös retrospektiivinen ulottuvuus.

Livingston pitää prospektiivisen ja retrospektiivisen tarkastelun ehtoja silti oleellisesti riittämättöminä ja soveltuvina lähinnä vain kaikista yleisluonteisimpiin tilanteisiin, joissa taiteilija itse on ainut keskeinen toimija (Livingston, 2005, s. 56). Hick (2008) toi keskusteluun omia argumenttejaan ja ajatuksiaan, joilla Livingstonin määritelmää voisi täydentää. Esimerkkinä Livingstonin määritelmän puutteellisuudesta hän esittää tilanteet, joissa taiteilija saattaa jättää työnsä tarkoituksella keskeneräiseksi ja todeta myöhemmin, että teos onkin valmis (Hick, 2008, s. 70). Hick itse korostaa taideteoksen julkistamiseen liittyviä perusteita valmiuden määrittelyyn, koska vaikka teoksen esille tuonti ei ole Livingstonin määritelmän tavoin aukoton ehto, julkistaminen galleriassa, kirjassa tai muussa julkisessa kanavassa on peruuttamaton teko. Tarkalleen hän määrittelee valmistumisen seuraavasti: teos on valmis, kun se julkistetaan taiteilijan hyväksynnällä ja jos hän ei eksplisiittisesti toteuta tätä vastaan (Hick, 2008, s. 74). Livingston vastasi Hickin argumentteihin ja täydensi vielä tätä määritelmää sisällyttämään myös erityistilanteita, joissa taiteilijan tahtoa julkistamiseen ei olla taivuteltu ulkoisilla pakotekeinoilla sekä tapaukset, joissa teoksen julkistamiselle ei olla annettu taiteilijan lupaa, mutta tästä huolimatta julkistus ei ole konfliktissa taiteilijan oman valmiiksi saattamisen päätöksen kanssa eikä tuota teokseen muutoksia, jotka olisivat epäyhteensopivia siihen (Livingston, 2008, s. 394).

Livingstonin ja Hickin ajatuksia sekä niiden synnyttämää julkistamiseksi olisi mielestäni kiinnostavaa punnita uudelleen 2020-luvun teknologisen kehityksen ja erityisesti sosiaalisen median konteksteissa. Sosiaalinen media on synnyttänyt uusia taiteen julkistamisen tapoja, joissa keskeneräisiä ja valmiita teoksia jaetaan yleisön esille jatkuvasti, mutta jotka voivat myös kadota joko taiteilijan omasta toimesta tai alustan ominaisuuksien vuoksi. Tämä korostaa mielestäni valmiidenkin taideteosten väliaikaista luonnetta nopeatempoisen informaatiovirran aikakaudella.

Taiteilijan päätökseen julistaa oma teoksensa keskeneräiseksi voi myös liittyä pyrkimys oman maineensa suojelemiseksi. Jos taiteilija ei ole tyytyväinen tuotokseensa ja ei toivo sen kohtaavan arviointia muilta taidemaailman jäseniltä, hän saattaa vähätellä teoksen

merkitystä omassa portfoliossaan luokittelemalla sen keskeneräiseksi, jolloin siihen ei voi olettaa kohdistuvan samanlaista kritiikkiä kuin valmiiseen teokseen (Becker, 2017, s. 75).

Eräs viime aikojen keskeneräistä taidetta esittelevistä korkean profiilin taidenäyttelyistä oli New Yorkin *Metropolitan Museum of Art* -museon *Unfinished: Thoughts Left Visible*, jossa näytteillä olleet keskeneräiset teokset ylsivät renessanssiajalta nykypäivään (The Metropolitan Museum of Art, 2016). Taidenäyttelyn keskeneräisyyttä ja sen historiaa analysoivassa katalogiteoksessa Baum, Bayer ja Wagstaff kuvaavat keskeneräisyyden olevan taideteosta itseä luonnehtivan ominaisuuden lisäksi myös ajattelu- ja lähestymistapa taiteen tekemistä kohtaan, jossa keskeneräisyys on tavoitteellista (Baum ym., 2016, s. 13). Taiteen aikakaudesta ja niihin liittyvistä eri paradigmoista riippuen teosten keskeneräiseksi jättämisellä on saatettu haluta hämmentää tai haastaa yleisön odotuksia valmiista ja keskeneräisestä. Barokkitaitelija Rembrandtin teokset saivat aikanaan kritiikkiä näennäisestä keskeneräisyydestä – häneltä kysyttäessä aiheesta taiteilijan sanotaan vastanneen: *”työ on valmis silloin, kun sen mestarin aikeet on saavutettu”* (Baum ym., 2016, s. 13).

Läntisen kuvataiteen historiaa tarkastellessa on yleensäkin havaittavissa muutossuunta, jossa olemme siirtyneet yliluonnollisia hahmoja tai hallitsevia auktoriteetteja esittävästä kuvastosta taideteoksiin, joille on ominaista tarjota katsojalleen avoimia kysymyksiä (Van Hout, 2016, s. 56). Tämä suunta korreloi yleisön kanssa, josta on ajan myötä tullut hyväksyvämpi epävalmiutta kohtaan ja joka näkee keskeneräisyyden luontaisempana ominaisuutena taiteelle. Keskiajalla ja aikaisessa renessanssissa keskeneräisessä taiteessa ei nähty arvoa ja taiteilijan kuollessa olikin yleistä, että hänen jälkeen jättämät freskot tai alttaritaulut vietiin loppuun perheenjäsenten, kollegoiden tai assistenttien toimesta, koska aikakauden yleisö ei olisi ymmärtänyt keskeneräistä jälkeä (Van Hout, 2016, s. 57). Tämä näkökulma kuvataiteeseen muuttui, kun taiteen käsitys vaihtui käsityöläisyydestä luovan ja intellektuaalisen vaivannäön tuotokseksi – taiteen katsoja ei enää kysynyt teosta tarkastellessaan *”mitä”*, vaan hän halusi tietää: *”kuka”* ja *”miten”*. Lisäksi huomattiin keskeneräisen jäljen kyky kutsua katsojansa ottamaan osaa kuvien luomiseen. Romantiikan aikana keskeneräisyys ja ajatus sen mielikuvitusta stimuloivasta mahdollisuudesta sai laajempaa hyväksyntää laajan väestön keskuudessa, mikä loi polkua modernismille ja sen myötä nykytaiteelle (Van Hout, 2016, s. 60).

Nykytaiteen kontekstissa valmis ja keskeneräinen elävät keskenään toistensa kanssa, jossa niiden välinen raja on hämärä ja sen sijaan katsojaa kutsutaan tekemään tätä erittelyä henkilökohtaisen maun mukaan. Van Hout esittääkin, että koska taideteoksen tekemisen prosessista on tullut yhtä keskeinen subjekti taiteessa kuin itse teoksessa, keskeneräisyyden ja valmiuden kysymys itsessään on menettänyt relevanssia (Van Hout, 2016, s. 61). Modernismin myötä taiteen paradigmat ovat pyrkineet jopa haastamaan taiteilijoita etsimään kokeellisia tapoja jättää teoksia tarkoituksellisesti keskeneräisiksi, joiden ilmentymiksi Baum luokittelee neljä eri ryhmää: tilapäisyys, loputtomuus, entropia ja osallistavuus (Baum, 2016, s. 207–208).

Tilapäisyydellä Baum tarkoittaa taiteen tekemisen keskeyttämistä, joka olisi hyvinkin voinut jatkua, mikäli taiteilija olisi niin päättänyt. Tämä väliaikainen lähestymistapa on ominaista erityisesti abstraktille taiteelle, josta puuttuu esittävän taiteen odotukset ja pyrkimykset totuudenkaltaisuuteen (Baum, 2016, s. 208). Muun muassa merkittävä abstraktin maalaustaiteen edustaja Barnett Newman haastoi kysymystä taiteen valmistumisesta toteamuksellaan, kuinka ajatus valmiista kuvasta on fiktiivistä (Baum, 2016, s. 208).

Toinen tapa, jota taiteilijat ovat käyttäneet valmiuden kysymyksen haastamiseen, on taiteen loputtomuuden konsepti, joka on tuotu ilmi joko siihen vihjaamalla tai sitä toteuttamalla. Taideteoksen jatkaminen näennäisesti loputtomiin joko avaruudellisesti tai ajallisesti luontaisesti kyseenalaistaa sen valmiiksi näkemistä, ja tätä periaatetta ilmentää esimerkiksi Yayoi Kusaman teokset (kuva 3), joissa jatkuvasti toistuvat kuviot valtaavat tiloja haltuunsa (Baum, 2016, s. 209).



*Kuva 3: Yayoi Kusaman näyttely Tanskan taidemuseo Louisianassa (Trolle, 2015). Kusaman taide ilmentää tarkoituksellista keskeneräisyyttä luomalla tilallisen illuusion loputtomasti päättymättömästä teoksesta.*

Nykytaiteessa väliaikaisuus ilmenee taiteen tekemisen prosessin ohella myös materiaalisena väliaikaisuutena. Baum käyttää tästä entropian käsitettä, joka tulee termodynamiikasta ja kuvaa epäjärjestyksen ja järjestelmien hajoamista (Baum, 2016, s. 211). Koska teos on tehty hajoavista materiaaleista tai on altis ajan myötä tapahtuvalle katoamiselle, niiden voidaan katsoa olevan tilassa, joka ei ole koskaan valmis – päinvastaisesti teos etenee yhä kauemmas valmiuden suunnasta. Tämä ominaisuus ilmenee muun muassa väliaikaisessa ympäristötaiteessa, joka on tarkoituksenmukaisesti altis luonnonvoimien vaikutukselle. Esimerkiksi lumi- ja jäätaideteokset katoavat ajan myötä korostaen luonnon vuoden aikojen kiertoa (Jokela & Huhmarniemi, 2018, s. 31.) Aiemmin mainitsemani sosiaalisen median ja virtuaalisten ympäristöjen ominaisuudet ovat myös esimerkki digitaalisesta väliaikaisuudesta.

Osallistava taide on luonnostaan valmiuden määritelmiä haastavaa, koska yleisön kutsuminen osaksi taideteosta tekee siitä perusteellisesti alati muotoaan muuttavaa ja iteratiivista (Baum, 2016, s. 213). Osallistava teos ei ilmene kahta kertaa identtisenä, koska sen osanottajat ovat aina erilaisia ja heitä on potentiaalisesti loputon määrä. Asetelma on keskeneräisyyden näkökulmasta katsottuna mielenkiintoinen, koska se kääntää taiteilijan ja

taiteen katsojan roolit; taiteen valmistuminen ei ole enää taiteilijan vastuulla, vaan se on yleisön päätettävissä. Lisäksi on mahdollista argumentoida, että kaikki keskeneräinen taide on osallistavaa taidetta. Keskeneräisyyden tarjoama avoimuus ja ratkaisemattomat kysymykset kutsuvat yleisöään analyysiin, jossa teoksen merkitys syntyy yhteistyössä teoksen ja katsojan välillä (Baum, 2016, s. 213; Nochlin, 1988, s. 23–25).

Taiteilijan ikääntymisellä on mahdollisia kytköksiä keskeneräisyyden estetiikkaan ja *non finito* -tyyliin. On havaittu, että osalla taiteilijoista tapahtuu vanhalla iällä piirto- ja maalaustekniikassa siirtymistä huolitellusta jäljestä luonnosmaisuuuteen, rosoisuuteen ja epätarkkuuteen, mikä muistuttaa keskeneräisyyttä (Bomford, 2016, s. 48). Clark kuvasi tätä taiteilijan elämän lopussa tapahtuvaa ilmiötä muun muassa haluksi luopua luonnollisen imitoimisesta, realismin pakenemiseksi ja kärsimättömyydeksi vakiintuneiden tekniikoiden parissa – osoittaen harjaantumista luovuudessa, jonka pitkä eletty elämä ja sen antama kokemus on tuonut mukanaan (Clark, 2006; Bomford, 2016, s. 49).

On kuitenkin myös huomioitava ihmiskehon fyysiset rajoitteet, joita ikääntyminen tuo kuten muun muassa näköön ja kognitiivisiin kykyihin liittyvien toimintojen heikkeneminen. Claude Monetin tiedettiin sairastavan kaihia, mikä vaikutti hänen kykyynsä havaita värejä, ja myös Francisco de Goyan epäillään kärsineen heikentyneestä näöstä vanhalla iällä (Pérez-Trullén ym., 2018, s. 652–654). Molempien taiteilijoiden myöhemmät teokset erosivat tyyllillisesti aiemmista ja ilmentävät esteettisiä piirteitä, joita voisi luonnehtia keskeneräisiksi. Havaitsemiseen, muistiin, päättelyyn ja kielelliseen ajatteluun liittyvien kognitiivisten toimintojen heikentyminen nopeutuu eläkeiän myötä (Hallikainen ym., 2025, s. 78). Tutkimuksissa koskien ikääntyvien taiteilijoiden muistisairauksia on vastaavasti todettu osallisuutta tyyllillisiin muutoksiin. Alzheimerin taudista kärsiviä potilaita tutkittaessa heidän on todettu käyttävän vähemmän värejä, epäjärjestelmällisempiä sommitelmia, vähempiä yksityiskohtia ja vääristyneempiä kasvojen piirteitä verrattaessa terveiden ikääntyneiden piirustuksiin (Rankin ym., 2007, 14–15). Otsalohkodementiapotilaiden piirustuksissa vastaavasti sommitelmien epäjärjestelmällisyys, abstraktit teemat sekä piirtojäljen vähäinen käyttö ovat vallitsevia elementtejä (Rankin ym., 2007, s. 12). Aivojen otsa- ja ohimolohkojen kuduskadosta johtuva semanttinen dementia ilmentää poikkeuksen keskeneräisyyden kaavasta; sairaudesta kärsivillä on todettu taipumusta jopa pakonomaiseen yksityiskohtaisuuteen ja produktiivisuuteen, mikä johtuu toiminnanohjaukseen liittyvien alueiden heikkenemisestä (Rankin ym., 2007, s. 13–14).

Keskeneräisen taiteen potentiaaleista prosessipohjaiselle oppimiselle on olemassa akateemista näyttöä. Muun muassa Benjamin ja Jeffrey Schwartz kertovat Jeffrey'n opettamassa luokassa pidetystä prosessipohjaisesta kirjoituskokeesta, jossa opiskelijoita pyydettiin kirjoittamaan kahden viikon aikana essee, mikä rohkaisi tarkastelemaan heidän mennyttä kouluvuottaan sekä omaa kirjoittamisen prosessiaan (Schwartz & Schwartz, 2018, s. 62–63). Tehtävän innoituksena toimi aiemmin mainitsemani taidenäyttely *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Tavallista pidempi koeaika antoi opiskelijoille mahdollisuuden tutkia omia kirjoitustottumuksiaan, tehdä teksteihin muutoksia ja hiomista sekä tuoda omat prosessit ja ajatukset näkyviksi kirjoituksen kautta (Schwartz & Schwartz, 2018, s. 63–64). Kokeilu vastaa ja tukee keskeneräiseen taiteeseen liitettyjä yleisiä teemoja taiteen prosessinomaisesta luonteesta sekä sen ilmi tuomisesta. Nykytaide on erityisesti nostanut esiin taiteen väliaikaisuuden merkityksen, minkä vuoksi keskeneräisyyden ja prosessin korostaminen taideopetuksen pedagogisissakin konteksteissa on huomioimisen arvoista ja kantaa potentiaalia uuden oppimiselle.

## 2.4 Aikuislukija kuvakirjan kohdeyleisönä

Kuvakirja on perinteisesti nähty lapsille suunnattuna genrenä, minkä ajatus kaikui useissa viime vuosisadan kirjallisuuskriitikoiden näkemyksissä (Beckett, 2012, s. 3). Viime vuosikymmenten aikana kuvakirjallisuutta on suunnattu lapsiyleisön ohella yhä enemmän ja enemmän aikuislukijoille. Ommundsen kertoo ilmiön saaneen alkua lännen kirjallisuuskentällä 90-luvulla skandinaavisista maista, mutta myös Japanissa ollaan huomioitu kuvakirjaformaatin aikuislukijalähtöisyyttä ja korkeaa taiteellista arvoa jo 1940-luvulla (Ommundsen, 2018, s. 220). Muun muassa japanilainen pioneerikustantaja Takeuchi mainitsi, kuinka kuvakirja itsessään on taideteos ja näin ollen ei ole tarkoitettu vain lapsille. Myös 60- ja 70-luvuilla Ranskassa toiminut François Ruy-Vidal herätti huomiota kustantamalla kuvakirjallisuutta tekijöiltä, jotka eivät olleet erikoistuneet lastenkirjoihin (Beckett, 2012, s. 5). Hänen periaatteensa toimivat edelleen suuntana monille kirjailijoille, kuvittajille ja julkaisijoille tänäkin päivänä:

*”Ei ole olemassa taidetta lapsille, on vain taidetta. Ei ole olemassa kuvia lapsille, on vain kuvia. Ei ole olemassa värejä lapsille, on vain värejä. Ei ole*

*olemassa kirjallisuutta lapsille, on vain kirjoja. Näiden neljän periaatteen nojalla voidaan todeta, että lastenkirja on hyvä kirja silloin, kun se on hyvä kirja jokaiselle.*” (Beckett, 2012, s. 5)

Kuvakirjan käsite ja sen määrittelemine on monimutkaisempaa, kuin mitä se pinnalliselta katsaukselta voi antaa ymmärtää. Nimensä mukaisesti kuvakirja sisältää kuvia ja tekstiä, mutta niiden määrällä ja toistensa kanssa olevalla vuorovaikutuksella voi olla paljon vaihtelevuutta, mikä hämärtää kategorisointia (Kümmerling-Meibauer, 2018, s. 3). Akateemisissa diskursseissa määritellään ero kuvitetun kirjan ja kuvakirjallisuuden välille, jossa aiemmin mainitussa teksti on dominoivampaa kuin kuvat, kun taas jälkimmäisessä on usein selkeämpi tasapaino kuvan ja tekstin välillä. Määrittelyä hankaloittaa myös se, ettei kaikissa kielissä ole olemassa erottelua näiden kahden termin välillä tai termistöt voivat olla hyvin eriluonteisia. Esimerkiksi espanjan ja portugalin kielessä kuvakirjat kategorisoidaan kuvitetuiksi kirjoiksi (*livro ilustrado*) eikä erottelua näin ole (Kümmerling-Meibauer, 2018, s. 3–4).

Nykyisen tilansa perusteella kuvakirjan määritystä voidaan kuvata visuaalisen kirjallisuuden muodoksi, jota luonnehtii tapa viestiä merkityksiä sekventiaalisen kuvaston avulla, ja joka yleensä toimii yhteistyössä pienen tekstimäärän kanssa (Salisbury & Styles, 2012, s. 7; Bird & Yokota, 2018, s. 281). Muotonsa ja sisältönsä osalta kuvakirjallisuus sekoittaa kirjoitettua ja sanattomia viestejä emergenttiseen lukemiseen (Op de Beeck, 2018, s. 20). Käsite ”kuvitettu kirjallisuus” on puolestaan laajempi. Kuvien läsnäolo voi olla koristeellista tai tekstiä korostavaa, mutta tekstin rooli on suuremmassa osassa eikä sen narratiivi ole riippuvainen kuvien läsnäolosta (Bird & Yokota, 2018, s. 281). Bird ja Yokota (2018) lisäksi esittävät käsitteiden kytkemistä ja kuvakirjojen luokittelua kuvitetun kirjallisuuden alalajiksi, koska kuvitetuiksi kirjoiksi voidaan mieltää kaikki kirjat, joissa on vähintään yksi kuva.

Aikuisten kuvakirjallisuus voidaan karkeasti jaotella kahteen kategoriaan kohderyhmänsä perusteella: kuvakirjallisuuteen, joka on tarkoitettu vain aikuisväelle sekä kuvakirjallisuuteen, joka on suunniteltu kaikenikäisille. Näistä jälkimmäisestä käytetään englanninkielessä termiä *crossover picturebook* eli vapaasti suomennettuna risteävä kuvakirja (Ommundsen, 2018, s. 220–221). Menestyneimmät kaikenikäisille tarkoitetut kuvakirjat usein sisältävät ominaisuuksia, jotka vetoavat aikuisväestöön, kuten hienovaraisia intertekstuaalisia alluusioita, monimutkaisia teemoja ja hankalasti

ymmärrettävää tekstiä, joita lapsi ei kykene itse purkamaan. Ommundsen käyttää esimerkkinä tästä J. Patrick Lewisin kirjoittamaa ja Roberto Innocentin kuvittamaa kuvakirjaa *The Last Resort*, joka sisältää alluusioita useisiin klassisen kirjallisuuden teoksiin kuten *Don Quijoteen*, *Moby Dickiin*, *Aarresaareen* ja *Pikku Prinssiin* (Ommundsen, 2018, s. 221). Suomalaiskirjailijoiden yhteydessä esimerkkinä kaikenikäisille kirjoitetuista kuvakirjoista sekä kuvitetusta kirjallisuudesta yleensäkin voidaan pitää Tove Janssonin tuotantoa, joka sisältää myös aikuisille suunnattua elämänfilosofiaa.

Kaikenikäisille ja aikuisille suunnattua kuvakirjaa erottava tekijä liittyy kirjan kertojan ja lukijan väliseen suhteeseen; kun kaikenikäisille tarkoitetuissa kuvakirjoissa kohteena ovat sekä lapset että aikuiset poissulkematta toisiaan, aikuisten kuvakirjoista puuttuu lapsiin kohdistuva kertomiskulma kokonaan ja niiden osoitteena ovat yksinomaan aikuislukijat (Ommundsen, 2018, s. 221; Wall, 1991). Aikuisten kuvakirjallisuudesta ei ole useissa tapauksissa löydettävissä lapsen perspektiiviä, vaan tapahtumia kerrotaan aikuisen näkökulmasta – tosin tässä säännössä ilmenee myös poikkeustapauksia (Ommundsen, 2018, s. 221). Aikuisille tai kaikenikäisille lukijoille kohdistettua kirjallisuutta indikoidaan yleisesti myös kirjan paratekstuaalisissa yhteyksissä kuten takakannessa tai mainosmateriaaleissa (Beckett, 2018, s. 212).

Aikuisille tarkoitettussa kuvakirjallisuudessa korostuvat ominaisuudet, jotka vetoavat aikuisväestöön kaikenikäisessä kirjallisuudessa; teokset usein ilmentävät kypsiä teemoja sekä monimuotoista, kehittynyttä ja runosävyistä verbaalista ja visuaalista kieltä, mikä indikoi vanhemman yleisön kohteekseen (Ommundsen, 2018, s. 229–230). Kohdeyleisön rajan vetämisessä on kuitenkin huomioitava, miten riittävä kyky lukea monimutkaista sisältöä tai purkaa kypsiä teemoja ei itsessään ole kytköksissä todellisen lukijakunnan ikään. Ommundsen korostaa tutkimusten osoittavan lukukyvyn liittyvän iän sijasta oleellisemmin muun muassa lukijan kokemuksiin erilaisten tekstien parissa sekä koulutustasoon (Ommundsen, 2018, s. 230).

Koska aikuisille suunnatut kuvakirjat ovat suhteellisen uusi ilmiö, niiden pohjalta on tehty vähän tutkimusta ja niiden oma kategorisointi on aluekohtaista. Norja on yksi esimerkki maista, joissa aikuisten kuvakirjat selkeästi erotellaan omaksi kategoriakseen, mutta Yhdysvalloissa aikuisille suunnatut kuvakirjajulkaisut ovat synnyttäneet hämmennystä kohdeyleisöstä (Ommundsen, 2018, s. 222–226). Vuosituhannen vaihtumisen myötä

aikuisille suunnattujen kuvakirjojen lukumäärän kasvu on kuitenkin osoittanut aikuisyleisön halua lukea tarinoita, jotka sisältävät sekä tekstiä että kuvia, mikä on edesauttanut kuvakirjaformaatin tunnustusta multimodaalisena taiteen muotona.

Kuvakirjallisuutta ja erityisesti aikuisten kuvakirjaa käsitellessä on syytä tarkastella genren vertauksia ja suhdetta sarjakuvataiteeseen, koska formateilla on huomattavia päällekkäisyyksiä sekä muutamia huomioitavia eroja. Vertailu onkin tutkijoiden osalta todettu haasteelliseksi tehtäväksi; molemmat kertovat narratiiveja jaksottaisilla kuvilla, rakentavat interaktioita verbaalisen ja visuaalisen kielen välillä sekä käyttävät hyödykseen sivunkääntöä draaman työkaluna (Saguisag, 2018, s. 315–316). Eräs merkittävä ero formaattien välillä on ruutujako; sarjakuvassa tarinankerronta jakautuu yhdellä sivulla useamman kuvan välille, kun taas kuvakirjassa yksi kuva ottaa haltuunsa kokonaisen sivun tai aukeaman, mikä vaikuttaa merkittävästi tarinan jaksotukseen ja ajan kulun kuvaamiseen. Sarjakuvissa useat ruudut luovat illuusion ajasta yhdellä sivulla, mutta kuvakirjassa aika avautuu usealla sivulla (Saguisag, 2018, s. 316; Nel, 2012, s. 445). Vaikka sarjakuvassakin käytetään kuvakirjallisuudelle ominaisia yhden kuvituksen sivuja tai aukeamia (joista käytetään nimitystä *splash page*), ne rajoittuvat tehokeinoksi ja ovat poikkeavuus yleisen normin sijaan.

Toinen merkittävä ero on sanojen ja kuvien välinen tilallinen suhde. Teksti ja kuvat ovat läheisemmin integroituja keskenään sarjakuvissa kuin kuvakirjoissa; teksteille osoitetaan usein visuaalinen alkuperä esimerkiksi puhekuplan välityksellä (Saguisag, 2018, s. 316). Kuvakirjoissa teksteillä on tapana olla irrallisempia ja kauempana kuvituksesta ja joskus jopa vastakkaisella sivulla – tosin tämä ominaisuus ei ole kuvakirjaformaatile ainutlaatuinen ominaisuus.

Ikäryhmiä ja niihin liittyviä odotuksia ajatellen kuvakirjat on perinteisesti nähty turvallisina, ennalta-arvattavina ja lapsiystävällisinä pedagogisina välineinä, jotka opettavat lukutaitoja ja moraalisia arvoja yleisölleen, kun taas sarjakuvaan on erityisesti läntisissä maissa historiallisesti liitetty vastakulttuurillisia ja jopa negatiivisia näkemyksiä (Saguisag, 2018, s. 319). Perinteiseen lasten kuvakirjaan on lisäksi liitetty sosiaalinen ulottuvuus, jossa aikuinen lukee kirjaa lapsen kanssa, kun taas sarjakuvaa luetaan useimmiten yksin, mikä on antanut niille epävarmuutta huoltajan näkökulmasta. Muutosta formaattien kulttuurillisiin näkemyksiin sekä lukijakunnan monimuotoisuuteen on kuitenkin syntynyt – yhä useampia

kuvakirjoja suunnataan aikuislukijoille ja sarjakuva on muuttunut vastakulttuurista valtavirran kirjallisuudeksi.

Kuvataiteellisenä työkaluna ja mediaformaattina kuvakirjallisuudella on valtavasti mahdollisuuksia viestiä taiteilijan sanomaa ainutlaatuisella tavalla, joka poikkeaa sille läheisistä kaunokirjallisuuden ja sarjakuvien alustoista. Kuvakirjallisuudelle ominaisen tekstin ja kuvan suhteiden lisäksi kuvakirja elää edelleen yhteiskunnallisessa murrosvaiheessa, jossa taiteilija kykenee rikkomaan odotuksia ja käsityksiä siitä, minkälaisia tarinoita ja teemoja kuvakirjalla voidaan käsitellä.

## 4 Metodologia

### 4.1 Tutkielman tavoitteet ja kontekstit

Tutkielmani tavoitteena on tarkastella keskeneräisyyden käsitettä taiteessa ja selvittää siihen kohdistuvia näkökulmia taiteilijan ja taiteen yleisön perspektiiveistä. Keskeinen tutkimuskysymykseni on: miten taiteen tekijän ja taiteen tarkastelijan kokemus taiteen keskeneräisyydestä eroavat toisistaan taidenäyttelyn kontekstissa.

Kiinnostus aiheen tarkastelulle on syntynyt omasta taiteellisesta toiminnastani sekä myös halusta ymmärtää ja tuottaa tietoa keskeneräisyyden eri ulottuvuuksista ja valmiuden rajoista taiteessa. Aihetta on käsitelty vähän taiteisiin liittyvässä tutkimuksessa ja keskeneräisyyden raamit ovat olleet dynamisessa muutoksessa sosiokulttuuristen kontekstien ja taiteen eri historiallisten paradigmojen varrella. Lähtökohtaisesti koen, että keskeneräisyydellä on potentiaalia tehdä taiteilijan luova prosessi näkyväksi sekä luoda uudenlaisia pedagogisia pohjustuksia kuvataidekasvatuksen kentällä. Tutkielmani tavoitteena on auttaa rakentamaan viitekehyksiä, joita on mahdollista soveltaa teoreettisena pohjana kuvataidekasvatuksen jatkotutkimuksiin ja käytäntöön.

Taiteen keskeneräisyyden eri näkemysten ja ulottuvuuksien tarkastelun ohella tutkielmani keskiössä on taiteellisen prosessin tarkastelu taiteellisen tutkimuksen menetelmin. Prosessin tarkastelussa syntyvä luovaan toimintaan liittyvä emergenttinen tieto täydentää ja tuo lisäkontekstia näkemyksiin keskeneräisyydestä. Lisäksi prosessin aikana tapahtuvaa taiteilijan kehittymistä ja oppimista tarkastellaan ja reflektoidaan käyttäen konstruktivistisia oppimisteorioita työkaluina ja vertailun kohteina.

Taiteellisen tutkimuksen keskeisenä kontekstina on luova prosessi, jota olen käynyt läpi henkilökohtaisen taiteellisen projektini parissa. Projekti on aikuislukijoille suunnattu kuvakirja, joka on tutkielman kirjoituksen hetkellä keskeneräinen. Projektin keskeneräinen tila innoitti toteuttamaan taidenäyttelyn, joka pidettiin tammikuussa 2025 Lapin yliopiston näyttelytilassa (Lapin yliopisto, 2025b). Taidenäyttely keskittyi esittelemään kirjaan liittyvää taiteellista prosessia sekä herättämään pohdintaa keskeneräisyydestä taiteessa.

Tutkielmani metodologia noudattaa taiteellisen tutkimuksen perinnettä, jonka kautta tiedonkeruun menetelmät muodostuvat prosessin edetessä ja ilmiöpohjaisesti. Uusi tieto syntyy oman taiteellisen prosessin tarkastelun kautta sekä taiteellisen toiminnan lopputulosten esittelyssä. Tutkielman aineistoihin lukeutuu muun muassa kuvakirjaani tehdyt materiaalit kuten kuvitukset, luonnokset, muistiinpanot ja luovan prosessini pohjalta toteuttamani dokumentointi sekä materiaaleista koottu taidenäyttely ja taidenäyttelystä kerätty kävijäpalaute. Näyttelyn kävijäpalaute koostuu henkilökohtaisesti käydyistä keskusteluista sekä vieraskirjaan jätetyistä kirjoituksista. Kävijäpalautteen ja taiteellisen prosessini tulkitsemiseen käytän työkalunani lähilukemisen metodia, jonka avulla muodostan tutkielmani tulokset.

Taiteellisen tutkimukseni metodeilla on myös päällekkäisyyttä muotoilupohjaisen tutkimuksen kanssa, jossa käytännön toiminnan lisäksi käytän kuvituksen ja kuvakirjallisuuden alalle sijoittuvaa graafisen suunnittelun ja muotoilun teoriaa osana tutkimukseni työkalustoa (Hannula ym., 2005, s. 106). Käytän tätä muotoiluun liittyvää teoriaa pääasiallisesti avaamaan taiteellisia ratkaisujani tutkielmani dokumentointiosiossa.

## **4.2 Taiteellinen tutkimus**

Tutkielmani asettuu taiteellisen tutkimuksen piiriin, jossa korostuu metodologinen monimuotoisuus sekä tutkimusmenetelmien sulautuminen taiteen harjoittamiseen (Borgdorff, 2012, s. 23). Monimuotoisuutensa vuoksi taiteellisella tutkimuksella ei ole yhtä ja yhtenäistä filosofis-metodologista pohjaa. Taiteellisella tutkimuksella on tästä huolimatta mahdollisuus kietoa taiteellinen kokemus ja tieteellinen käytäntö opastaen toisiaan sekä luoden kriittisesti reflektiivistä tutkimusta (Hannula ym., 2005, s. 58).

Muun muassa Borgdorff (2012) on konkretisoinut raameja taiteellisen tutkimuksen ympärille. Hänen mukaansa taiteelliset prosessit ja niistä syntyvät teokset eli artefaktit ovat oleellinen osa tutkimusta ja metodologia mukautuu tutkimuskysymysten mukaan (Borgdorff, 2012, s. 24). Tutkimuksen tulokset koostuvat yhdestä tai useammasta taiteellisesta tuotoksesta tai presentaatiosta, jotka kommunikoivat päätelmiä sekä kognitiivisesti että taiteellisesti. Hyvän tutkimuskäytännön mukaan taiteelliseen tutkimukseen kuuluu myös kriittinen reflektiivisyys prosessista sekä diskurssi laajemman akateemisen tutkimuskontekstin kanssa.

Taiteellisen tutkimustyön ytimessä on kokeilulliset ja yllätykselliset menet, minkä taiteellisen tekemisen arvaamattomuus itsessään tekee mahdolliseksi (Hannula ym., 2005, s. 15). Taiteellisen tutkijan menet määrytyvät sen mukaan, mitä tutkija etsii ja mitä tutkimuksen tekemiseltä vaaditaan. Tarpeen vaatiessa tutkija voi kehittää metodinsa itse, jolloin tutkijan on kuitenkin otettava huomioon tutkimuksen lukijan kyky arvioida kehitettyjä ja käyttöön otettuja tutkimusmetodeja (Hannula ym., 2005, s. 68). Taiteellisen tutkimukseen käytettäviä lähestymistapoja voivat olla esimerkiksi dialogit, analyysi, yhteistyöllinen tapaustutkimus, etnografia ja interventiot sekä design-pohjainen tutkimus.

Hannula, Suoranta ja Vadén (2005) määrittelevät suurpiirteisiä päämääriä ja tarkoituksia taiteelliselle tutkimukselle. Näihin kuuluvat muun muassa käytäntöä palvelevan tiedon tuottaminen, luovan työskentelyn metodien kehittäminen, taiteen ja sen ympäröivien kontekstien ymmärryksen laajentaminen, taiteellisten tuotosten tulkitseminen, tiedon tuottaminen taiteesta sosiaalisten aktiviteettien (esimerkiksi pedagogisiin) tarkoituksiin, taiteen ajankohtaisten trendien kriittinen analysoiminen sekä taiteilijan roolin kyseenalaistaminen ja uudelleen pohtiminen (Hannula ym., 2005, s. 21–22). Oman tutkielmani kontekstissa näen näistä keskeisemmäksi päämääräkseni tuottaa tietoa, jota voidaan hyödyntää käytäntöön ja pedagogisiin tarkoituksiin. Keskenäisyyden merkitystä ymmärtämällä sitä olisi mahdollista soveltaa taideopetuksen eri konteksteissa. Tutkielmallani pyrin myös kyseenalaistamaan taiteilijan roolia keskenäisyyttä määrittelevänä tekijänä, koska taidenäyttelyn yhteydessä kävijät saavat vapauksia tulkita aihetta omien näkemysten mukaan.

Taiteellisen tutkimuksen aihetta käsitellessä tulee usein vastaan kysymys siitä, mikä tekee taiteen tekemisestä tutkimusta tai mikä erottaa taiteellisen tutkimuksen tavanomaisesta taiteellisesta toimimisesta. Borgdorff esittää vastauksena tälle ehdot taiteellisen tekemisen lähtökohtaisille tavoitteille: onko taiteellinen toiminta tarkoitettu tutkimukseksi, onko sen päämääränä etsiä uutta tietoa taiteen kentälle ja onko se luonteeltaan sellaista, jota ei olla aiemmin toteutettu taiteellisena tutkimuksena (Borgdorff, 2012, s. 42). Taiteellisen tutkimuksen ydinkriteerit voidaan siis kiteyttää seuraaviin käsitelänsä: tarkoituksellisuus, originaalisuus, tieto ja ymmärrys, tutkimuskysymykset, kontekstit, menet, dokumentaatio ja levittäminen.

Taiteelliselle tutkimukselle ominaislaatuinen piirre on, että tutkimuksen toteuttaa taiteilija oman käytäntöpohjaisen taiteellisen työskentelyn kautta. Koska tutkimus on tiiviisti sidoksissa taiteilijaan ja hänen idiosynkraattisiin ominaisuuksiinsa, tutkimuksen neutraalisuus asettuu kyseenalaiseksi. Onko taiteellisella tutkimuksella mahdollista tuottaa objektiivista tietoa, jos siitä saatuja tuloksia on mahdotonta toistaa tekijästä riippumatta? Borgdorff argumentoi tähän, että taiteellisella tutkimuksella tuotettu tieto pyrkii tulkinnallisuuteen humanististen tieteiden (kuten esimerkiksi taidehistorian) tutkimuksesta saadun tiedon tavoin (Borgdorff, 2012, s. 52). Tavoitteena ei ole muodostaa eksakteja ja universaaleja lakeja luonnontieteiden tutkimuksen tavoin. Samaan periaatteeseen tähtään myös omasta tutkielmastani tuotetuilla tuloksilla.

Borgdorff lisäksi puhuu taiteen, taiteellisen tutkimuksen ja teorian suhteesta keskenään. Hän argumentoi, että taide on luonteeltaan teoretiedon ylittävää ja haastaa vaihtoehtoihin ajattelun ja ymmärryksen muotoihin, jota taiteellinen tutkiminen pyrkii artikuloimaan (Borgdorff, 2012, s. 71). Prosesseissa korostuvat tuntemattomat lähtökohdat ja sattumanvaraisuus. Hannula, Suoranta ja Vadén puoltavat lukemisesta, pohtimisesta ja debaatista syntyvän teorian merkitystä, koska se ohjaa taiteellista tekemistä sekä yhtenäistää taiteen ja tieteen keskenään (Hannula ym., 2005, s. 59). Olen päättänyt sisällyttää mittavasti teoriaa omaan tutkielmaani, koska koen vuoropuhelun jo olemassa olevan tiedon kanssa hyödylliseksi tutkielmani uuden tiedon tuottamiseksi. Teoretiedon kanssa tapahtuvat dialogit ja reflektiot mahdollistavat uusien näkökulmien syntymistä.

### **4.3 Lähiluku**

Lähiluku on tekstin tulkitsemisen ja analysoimisen metodi, joka keskittyy materiaalin kerronnallisiin rakenteisiin ja kieleen kuten puhujan näkökulmaan, kuvaustapoihin ja ilmaisuihin. Metodi tarjoaa tapoja tarkastella tekstiä ottaen huomioon tutkimuskäytännöissä vaaditut objektiivisuudet ja henkilökohtaiset subjektiiviset näkökulmat sekä auttaa erottamaan tekstin esteettiset vaikutukset omista reaktioista. (Kortekallio & Ovaska, 2020, s. 53) Lähiluku on historiallisesti toiminut tapana tulkita kaunokirjallisuutta, mutta se on sovellettavissa muihinkin teksteihin, joissa kirjoittajan ääni on tulkittavissa. Esimerkkinä tästä ovat potilaskertomukset lääketieteellisessä ympäristössä sekä digitaalisten tilojen tekstit kuten sosiaalinen media.

Lähilukemisen soveltamiseen erilaisiin käyttötarkoituksiin mahdollistaa sen perustaidot, joihin kuuluvat muun muassa kyky virittäytyä muiden näkökulmiin, kokemusten hahmottaminen ajan ja paikan kontekstiin, syy-seuraussuhteiden havainnoiminen sekä erilaisten ilmaisun tapojen tunnistaminen (Kortekallio & Ovaska, 2020, s. 60–61). Vastaavasti sovellan pro gradu -tutkielmassani lähilukemista taidenäyttelyni vieraskirjan tekstien tulkitsemiseen. Lähilukemisen avulla selvitän taidenäyttelyn vierailijoille jääneiden vaikutelmien ohella heidän näkemyksiä teosten keskeneräisyydestä. Lisäksi haluan korostaa lukemisen merkitystä tutkielmassani, koska se ei rajoitu vain vieraskirjan tulkinnan yhteyteen. Lukeminen on olennainen osa vuorovaikutusta taiteeni parissa – oli kyse joko tutkielmassa käsitellystä taidenäyttelystäni tai itse kuvakirjaprojektistani. Luovassa prosessissani tuotetut dokumenttitekstit ja niiden kautta tapahtunut oma kertomukseni on myös materiaalia, johon sovellan lähilukemista.

Lähilukemisen teorioihin vaikuttanut Woolf toi ajattelun lukemistoiminnan kahdesta eri tasosta: ensin lukija on kehollisessa vuorovaikutuksesta tekstin parissa, jossa hän vastaanottaa lukemaansa, minkä jälkeen tapahtuu luetun reflektointia ja sen synnyttämien ajatusten pariin syventymistä (Kortekallio & Ovaska, 2020, s. 55–56). Vuorovaikutuksellisuuden vuoksi lukemisen keskiössä ei toimi pelkästään vastaanotettavana oleva teksti – lukija itse ja hänen oma persoonansa määrittelevät lukemisen kokemusta ja tekevät siitä ainutlaatuista. Tulkintaan vaikuttavia henkilökohtaisia tekijöitä ovat muun muassa muistot menneisyydestä, nykyhetken mieliala ja tarpeet, kiinnostuksen kohteet sekä fyysinen tilanne (Rosenblatt, 1995, s. 34). Tietoisuus, reflektio ja itsekriittisyys omista lukemisen tulkintakehyksistä on oleellista yhteiskunnallisten ja kulttuurillisten rakenteiden tunnistamisessa teksteissä sekä mahdollistaa uusien näkökulmien luomista (Kortekallio & Ovaska, 2020, s. 57).

Uudemmat ajatukset lukemisesta korostavat ruumiillisen kokemuksen ohella fyysisen paikan roolia lukemisessa. Riippuen lukemipaikan ominaisuuksista ja luetun tekstin yhteensopivuudesta fyysisellä tilalla on mahdollisuus toimia lavastuksena, joka virittää tunnetiloja ja kohottaa lukemisen nautinnollisuutta (Kortekallio & Ovaska, 2020, s. 59–60). Taidenäyttelyn kontekstissa paikan merkitys lukemisessa nousee entisestään, koska näyttely on tilallinen kokemus, jossa taideteokset, äänet ja tekstit ovat vuorovaikutuksessa näyttelyn vierailijoiden kanssa.

Lähilukeminen ei ole vuorovaikutusta pelkästään lukijan ja tekstin välillä – vuorovaikuttamisella on kyky ulottua tekstin kirjailijaan sekä muihin lukijoihin oman kokemuksen sanallistamisen ja analysoimisen kautta (Kortekallio & Ovaska, 2020, s. 62). Lukemisen intersubjektivisuus mahdollistaa lukijan kyvyn muokata tekstiä ja kuinka tekstiä tulkitaan kollektiivisella tasolla (Charon, 2017, s. 175–176).

Lähilukemisen keinot ovat moninaisia ja vastakkaisia lähilukemisen malleja voidaan käyttää toistensa tukemiseen mahdollisimman kokonaisvaltaisen kuvan rakentamiseksi. Sekä lukemisen ruumiilliseen kokemukseen että tekstin analysoimiseen keskittyvien näkökulmien avulla on mahdollista luoda uusia tapoja lähilukemiselle (Ovaska, 2024, s. 209). Esimerkiksi yhteiskunnallisuutta korostavilla lukutavoilla voidaan tukea lukemisen ruumiillisuutta ja avata, millaisia toimijuuden muotoja tekstit kutsuvat.

Lähilukeminen on ennen kaikkea luovaa ja kriittistä toimintaa, joka yhdistää subjektiivisuutta, objektiivisuutta, affektiivisuutta, reflektiivisyyttä, kriittisyyttä, herkkyyttä ja tekstiä kohti virittäytymistä oman lukukokemuksen kanssa, minkä lisäksi se synnyttää intersubjektiveja yhteyksiä muihin lukijoihin ja tekstien kirjoittajiin (Kortekallio & Ovaska, 2020, s. 64–65). Nämä ominaisuudet tekevät siitä yhteensopivan taiteellisen tutkimukseni käytänteiden kanssa, jotka nojaavat henkilökohtaiseen kokemukseeni taiteellisesta toiminnastani ja luovasta prosessistani.

#### **4.4 Tutkimuksen eettisyys ja luotettavuus**

Olen pyrkinyt noudattamaan tutkielmassa hyvää tieteellistä käytäntöä, johon kuuluu Tutkimuseettisen neuvottelukunnan mukaan luotettavuus, rehellisyys, arvostus ja vastuunkanto (TENK, 2023, s. 12). Taiteellisen tutkimuksen kontekstissa olen pyrkinyt edustamaan näitä arvoja huomioimalla ja kunnioittamalla yhteistyössä mukana olevia osapuolia, osoittamalla läpinäkyvyyttä taiteen tekemisen ja tutkimisen metodeissani sekä tiedostamalla oman roolini tutkimuksessa. Olen huolehtinut lähteideni asiallisesta viittauksesta, jolla taiteellisen tekemiseni akateemisen kontekstualisoinnin ohella osoitan kunnioitusta tutkielmaani myötävaikuttaneille ja inspiroiville tekijöille (UHR-KDA, 2025, s. 9). Ekologisuus ja kestävyys on otettu huomioon taiteellisessa tekemisessä työskentelemällä

pääasiallisesti digitaalisessa ympäristössä sekä käyttämällä näyttelyripustuksessa kierrätettäviä ja uusiokäytettäviä materiaaleja.

Nykytaiteen kentälle on ominaista yhteiskunnallinen kantaaottavuus ja kommentointi nykypäivän ilmiöihin. Tästä syystä haluan nostaa esille, että tutkielmassani käsiteltävien artefaktien ja näyttelyn aiheet eivät hae suoraa inspiraatiota nykypäivän yhteiskunnasta, vaan niiden lähtökohtainen näkökulma on oma taiteellinen tekeminen. Omasta taiteellisesta tekemisestäni lähtevästä tarkastelusta on mahdotonta välttää tulosten omaa subjektiivista tulkintaani. Olen pyrkinyt esittämään tutkielmani objektiivisesti samalla tiedostaen oman henkilökohtaisen kokemuksen vaikutuksen. Näen henkilökohtaisuuden myös vahvuutena, jolla on mahdollisuus lisätä merkitystä tutkimuksessa tuotettujen tulosten tulkitsemiseen. Viitaten aiemmin tässä luvussa käsiteltyihin aiheisiin taiteellisesta tutkimuksesta; tarkoitukseni ei ole tuottaa tarkkaa ja mitattavissa olevaa tietoa, vaan tulokset tulisi nähdä tulkinnallisessa valossa, joita voidaan käyttää rakentamaan uusia näkökulmia taiteellisiin prosesseihin ja taiteen keskeneräisyyteen. Aukkoisuus ja kysymykset ovat taiteellisen tutkimuksen välttämättömyyksiä, joilla on kuitenkin mahdollisuus kutsua lukijaansa tutkimaan pidemmälle (Gröndahl, 2024).

Taiteellinen tutkiminen tuottaa tietoa, joka on usein kehollista ja spesifiä oman taiteen tekemisen yhteyksiin, minkä vuoksi kirjoitettua tietoa ei aina ole olemassa ja taiteilijatutkijan on kyettävä identifioimaan ja sanallistamaan omia kokemuksiaan (Gröndahl, 2024). Saavuttaakseni tämän päämäärän olen pyrkinyt selkeiden tutkimuskysymysten, tavoitteiden ja metodologian määrittämisen lisäksi mahdollisimman kattavaan reflektointiin itseni kanssa.

## 5 Projektin dokumentaatio

### 5.1 Varhaiset ideat

Tutkielmani ytimessä oleva taiteellinen produktioni on kuvitettu kirja projekti nimeltä *Moon Memoirs – Muistelmani Kuusta*. Kirja kertoo tarinan kahdesta Kuun lapsesta, heidän kohtaamisestaan ja yhteisestä unelmastaan lentää Maahan. Kirja koskettaa teemoillaan useita aiheita kuten yksinäisyyttä, rakkautta, tulevaisuuden epävarmuutta ja kysymyksiä siitä, missä vaiheessa elämä alkaa. Kenties keskeisimpänä teemanaan kirja korostaa, kuinka yhteydet toisiimme alleviivaa ihmisenä olemisen kokemusta ja kuinka kanssaoleminen tekee elämästä arvokasta.

Prosessini kirjan toteuttamiseksi on ollut vuoristoratainen – siihen on kuulunut risuja ja ruusuja sekä myös paljon oivalluksia ja reflektioita itsestäni taiteilijana. Tämä luku toimii dokumenttina tuosta matkastani sekä tutkielmani taiteellistutkimuksellisena osiona. Kerron tapahtumista kronologisessa järjestyksessä vuoden 2021 ensimmäisistä suunnitelmista vuoden 2025 taidenäyttelyyn asti. Dokumentoinnin aikana reflektoin kokemuksiani luovuudesta ja taiteellisesta prosessista sekä avaan taiteeni tekemisessä käyttämiäni metodeja ja teknisiä ratkaisuja.

Ensimmäiset konkreettiset suunnitelmat projektille syntyivät alkuvuodesta 2021 pohdinnoistani ulkopuolisuudesta. Taidetta tehdessäni olen huomannut yhdeksi toistuvista teemoista yksinäisyyden käsittelyn, joka kumpuaa henkilökohtaisista kokemuksista aiheen kanssa. Aihetta pohtiessa minulle heräsi kysymyksiä siitä, miltä maailma näyttäisi ihmistä ulkopuolisimmin – kuten avaruusolennon – silmin? Aluksi leikittelin ajatuksilla tehdä tästä konseptista maalaussarjan, mutta suunnitelmani eivät olleet vielä täysin kiteytyneet tuossa vaiheessa. Haluni toteuttaa konsepti muodossa tai toisessa oli tästä huolimatta olemassa, joten pidin jatkuvasti ajatuksiani siitä mielessä.

Samana keväänä yritin hakea Aalto-yliopistoon ennakotehtävätyöllä, jossa sovelsin näitä ideoita ensimmäistä kertaa käytäntöön. Kolmen kuvan vesiväriyösarjassa nimeltä *Syntymä* (Kuva 4) kuvataan kukista syntyviä Kuun olentoja, jotka lentävät Maata kohti. Yksi olennoista

kasvaa kukastaan muita hitaammin ja hän jää muista jälkeen kurottaen kättään heidän peräänsä – ikään kuin pyytäen, etteivät muut unohtaisi häntä.



Kuva 4: Aleksis Remes, *Syntymä*, 2021. Ennakkotehtävänä toteutettu ensimmäinen teos *Moon Memoirs*in konseptista.

En saanut työlläni kutsua jatkoon, mutta hylsystä huolimatta uskoni konseptiin pysyi ja se toimi hyvänä ensimmäisenä luonnoksena myöhemmille vaiheille sekä tarjosi alkuasetelman kirjan tarinalle. Tulevan kesän ja syksyn aikana tutkin ideaa kolmella lyijykynä- ja digitekniikoita yhdistelevällä teoksella. Ensimmäinen näistä teoksista kuvasi kahta vierekkäin istuvaa kuuolentoa, jotka katsovat yhdessä Maata kukkien keskellä (Kuva 5). Annoin teokselle nimen: *”I want to go there with you”* – *”Haluan mennä sinne kanssasi”*.



Kuva 5: Aleksis Remes, *I want to go there with you*, 2022.

Nimi ja toisen läsnäolo lisäsivät kokonaiskonseptiin romanttisen elementin ja teeman yhteyksistä, mikä toi siihen moniulotteisuutta ja samalla potentiaalia laajemmalle narratiiville, kuin mitä tiiviillä maalaussarjalla pystyisi kertomaan. Kukkien olemassaolo tukisi myös rakkauden teemaa, mutta tämän lisäksi ne ovat aina olleet toistuva visuaalinen indikaattori taiteessani, joita olen käyttänyt kuvastamaan universaalisti ihmisyyttä ja ihmiskokemukseen liittyviä aiheita. Monissa kulttuureissa kukkiin liitetään erilaisia tunteita ja symbolismeja, mikä on mielestäni hyvin ihmisluonteelle kaltainen tapa etsiä merkityksiä asioihin. Niitä on lukuisia eri värisiä, kokoisia ja näköisiä, kuten on eri ihmiskokemuksia. Kukista on myös muodostunut olennainen osa ihmiskulttuuria; kasvattamisen lisäksi kukat ovat osa ihmisen sosiaalisia rituaaleja, dekorointia, ruuanlaittoa sekä sairaanhoitoa (Goody, 1993, s. 2).

Kukkien läsnäolo tuo näihin varhaisiin konseptiteoksiini kerronnallisen dilemman: miksi Kuussa asuvat olennot haluavat päästä Maahan ja kokea ihmismaailmassa olemisen, vaikka Kuussa on jo kukkia, jotka kuvastavat ihmisyyden ja maallisen maailman läsnäoloa? Kysymys toi konseptiin lisää ulottuvuutta ja kiinnostusta – entä jos se, mitä he kaipaavat,

löytyykin sieltä, missä he jo ovat? Tarinan palaset alkoivat tässä vaiheessa loksahdella paikalleen.

## 5.2 Kuvakirjaformaatti, inspiraatiot ja tekniikka

Aiemmin vuoden 2021 aikana minulle tuli vastaan japanilainen lyhyt kuvitettu tarinakirja. Kirja perustui 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneen Junichiro Tanizakin teokseen *Tatuoija* ja tämän uuden version oli kuvittanut ja toteuttanut taiteilijanimellä Yogisya toimiva japanilainen kuvittaja (Yogisya, 2021). Kirja kuljettaa tarinaansa tekstin oheen sijoitettujen digimaalaustekniikalla toteutettujen kuvien kanssa (kuva 6). Rajallisten japaninkielen taitojeni vuoksi en pystynyt lukemaan itse tarinaa, mutta kirjan kauniit maalaukset sekä niiden tapa kuljettaa tarinaa jättivät minuun vaikutuksen. Tarinankerronnan tavassa oli samanlaista ilmaisua, kuin mitä näkisi lastenkirjallisuudessa, mutta lähdeteos ja kuvitusten synkkyys sekä yksityiskohtainen ja monimutkainen toteutustapa kielivät suuntautumisesta aikuiselle yleisölle. En ollut ennen nähnyt mitään vastaavaa suomalaisen kirjallisuuden kentällä.



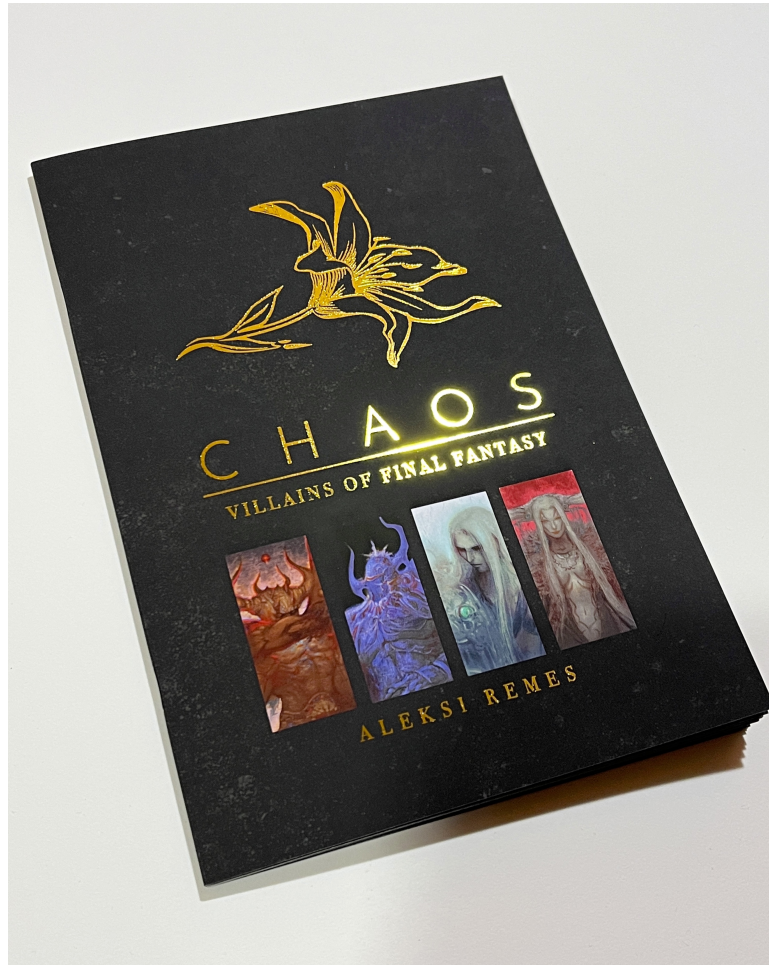
*Kuva 6: Ote Yogisyan Tatuoija-kuvakirjasta (Remes, 2026). Kirja tutustutti minut aikuisten kuvakirjan taiteellisiin mahdollisuuksiin ja vaikutti oman tarinani formaatin valintaan.*

Sarjakuvantekijä Scott McCloudin esittämän määritelmän – eli rinnastettujen kuvallisten ja muidenlaisten ilmaisujen tarkoituksellisen järjestelyn – mukaan teoksen voisi luokitella

sarjakuvakirjan raameihin (McCloud, 1994, s. 9). Tästä huolimatta siitä puuttuu useita sarjakuvakerronnalle ominaisia merkittäjiä kuten puhekuplia ja ruutujaottelua, jotka asettaisivat sen tukevasti sarjakuvan luokitukseen. Minun silmissäni se oli ennemminkin sarjakuvan ja perinteisen kaunokirjallisuuden välimuoto, jossa kuvan ja tekstin välinen dynamiikka oleellisesti muuttaa lukukokemusta; yksittäisten kuvien pienempi määrä sekä tekstin painottunut rooli tuovat lukijan mielikuville enemmän tilaa vaelttaa. Kirja nosti minussa kysymyksiä. Miksei vastaavanlaisia aikuisille suunnattuja kuvakirjoja löytynyt yhtä lailla Suomesta? Mikä teki tästä visuaalisen tarinankerronnan muodosta meillä hyväksytympää lapsille, mutta ei aikuisille?

Lisäksi teos sai minut refleктоimaan omia tapojani kertoa tarinoita sekä mahdollisuuksia uusien ilmaisukeinojen etsimiseen. Koen tarinankerronnallisuuden tärkeäksi osaksi omaa taidettani, mutta olen huomannut itsessäni kasvavaa vetoa sarjakuvan sijasta yksittäisiin kuvitusteoksiin. Yksityiskohtainen ja maalauksellinen tyyli ei ole aikaisemmin soveltunut helposti sarjakuvan tekemiseksi, mutta sillä voisi olla sijaa kerrontatavassa, jossa kuvitusmäärä on pienempi ja yksittäisillä kuvilla on enemmän painoarvoa. Reflektio herätti minussa kiinnostusta kokeilemaan tätä tapaa sekä kertomaan tarinani Kuun lapsista kuvakirjan muodossa.

Tanizakin ja Yogisyan *Tatuoija*-kirjan ohella *Moon Memoirsin* toteutustapaan vaikutti merkittävästi vuosien 2021–2022 aikana työstämäni ja omakustantamani pieni taidekirja nimeltä *Chaos – Villains of Final Fantasy* (kuva 7). Omakustanne sisältää 20 tekemääni kuvitusta, jotka kuvaavat Square Enixin *Final Fantasy* -pelisarjan hahmoja (Remes, 2022). Omakustanne syntyi kiinnostuksesta japanilaiseen fanikulttuuriin, jolle on ominaista erilaisten omakustanteisten fanisarjakuvien ja muiden julkaisujen myynti. Omakustanteisten fanisarjakuvien, -romaanien sekä -taidekirjojen ominaispiirteenä on harrastelijälähtöinen lähestymistapa, jossa rahallisen voiton sijaan halutaan osoittaa rakkautta lähdemediaa kohtaan (Lamerichs, 2013, s. 158–159). Faniomakustannejulkaisuja toteutetaan myös lännessä, mutta mittakaava on usein pienempi kuin Japanissa. Suomessa ilmiötä voidaan verrata kotimaisen sarjakuvantekijäyhteisön pienlehtikulttuuriin, jotka ovat vastaavasti yksittäisten tekijöiden tai pienten ryhmien omakustannejulkaisuja ja joissa ilmenee usein oman henkilökohtaisen ilmaisun ohella kantaaottavia ja poliittisia teemoja tai tarinoita (Kauranen ym., 2019, s. 13–14).



*Kuva 7: Aleksi Remes, Chaos – Villains of Final Fantasy, 2022. Faniomakustanteen toteutus oli yksi ensimmäisistä innoittajista toteuttaa tuleva kuvakirjaprojekti vastaavassa formaatissa.*

Halusin oman fanitaidekirjani toteutuksessa tehdä kokonaisuuden, joka vastaisi luonteeltaan Japanin skeneä ja sisältäisi piirteitä erityisesti sieltä esiintyvistä omakustannejulkaisuista. Kirja lopulta valmistui nopealla tahdilla ja se toi minulle varmuutta ja kokemusta pienen kirjajulkaisun alusta loppuun tekemisen ja taittamisen prosessista. Tämä onnistunut tuotos innosti minua toistamaan prosessia, joka tällä kertaa koostuisi fanimateriaalini sijasta täysin omista ideoistani ja tarinastani.

*Final Fantasy* -pelisarjan perimä ei elä *Moon Memoirs* -kirjassa pelkästään toteuttamani faniomakustanteen muodossa. Monien muiden sarjan pariin päätyneiden nuorten taiteilijoiden tavoin omaa kuvallista ilmaisuani on vahvasti inspiroinut Japanin kuvataiteiden ja kuvituksen kentällä toimineen Yoshitaka Amanon teokset, joka on 80-luvulta lähtien ollut vahvasti kytköksissä ja toteuttanut kuvituksia kyseisiin peleihin (Gorges, 2018, s. 153–154).

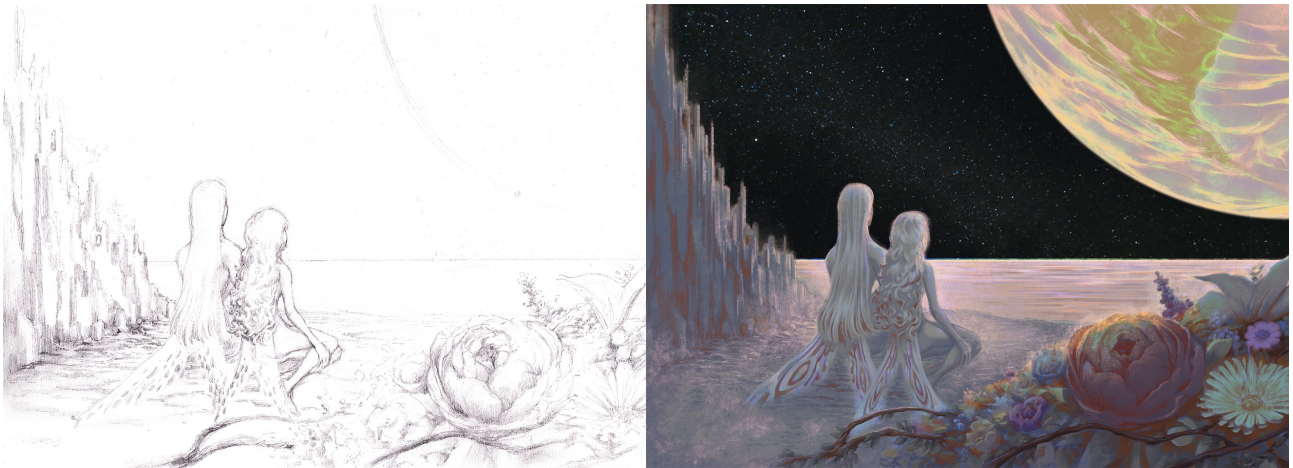
Hänen unenomaiset vesiväri- ja akryylimaalaukset kuvaavat todellisuuksia, joissa kauneus ja melankolia sekoittuvat keskenään (kuva 8). Näissä maailmoissa kuvataan hahmoja, jotka vangitsevat mystisillä katseillaan, ja vaikka kuvatut hahmot ovat usein miekkamiehiä ja muunlaisia fantasiatankareita ja -olentoja, heistä tulee selkeästi herkkyyden ja haavoittuvuuden vaikutelma. Tämä Amanon ja muiden vastaavien innoittajieni teoksissa esiintyvä estetiikka, viestit ja arvot toimivat visuaalisina tienviittoina siihen tunnelmaan ja visuaaliseen kieleen, johon halusin pyrkiä *Moon Memoirs* -kirjani kuvituksissa.



Kuva 8: Yoshitaka Amanon taidekirjoja (Remes, 2026). Amanon taide oli yksi merkittävistä inspiraatioista kirjan visuaaliselle kielelle.

Kirjan kuvitusten toteuttamiseen päätin käyttää sekatekniikkaa, jossa yhdistyvät perinteinen lyijykynäpiirtäminen ja digitaalinen maalaaminen; ensin hahmottelen kuvituksen luonnoksen lyijykynällä A4-kokoiseen luonnoskirjaani, jonka jälkeen skannaan luonnoksen ja maalaan sen päälle värejä ja muita visuaalisia efektejä Adobe Photoshop -ohjelmistossa (kuva 9). Lähestymistapa oli syntynyt minulle tutuksi ja luontevaksi tavaksi kuvittaa jo ennen kirjan aloittamista. Digitaalisuus tuo tekniikkaan huomattavasti nopeutta ja vapauksia – jos esimerkiksi halusin kokeilla erilaisia värimaailmoja tai muuttaa piirustuksen mittasuhteiden kokoa, se onnistuu hetkessä Photoshopin työkalujen avulla. Maalauksen pohjalla oleva

perinteisesti piirretty luonnos taas tuo kuvitukseen tekstuuria ja materiaalin tuntua, kun sen antaa kuultaa päällä olevien värien läpi. Lyijykynäpiirtäminen lähestymistapana liittyi myös omaan mukavuuteeni – vaikka digitaalinen väritys ja editoiminen onnistui minulta hyvin, olin kokenut hankalaksi aloittaa itse piirtämisen suoraan digitaalisissa ympäristöissä. Paperin materiaali sekä sen välinen kitka kynän kanssa toi luonnosteluun luontevuutta, jota piirtotabletti ei tarjonnut tekemisen alkuvaiheessa samalla tavalla.



*Kuva 9: Esimerkki kirjan kuvittamisprosessista – lyijykynäluonnos ja valmis kuvitus (Remes, 2023)*

Kirjan pitkän tekoprosessin aikana tekniikkani koki kuitenkin merkittäviä muutoksia. Nykyinen kuvitustyylini nojaa huomattavasti vähemmän lyijykynäluonnokseen ja toteutan vaikutelman perinteisestä jäljestä nojaten enemmän Photoshopin digitaalisiin siveltimiin. Opin lopulta myös luonnostelemaan kuvituksia digitaalisesti. Saatan edelleen käyttää skannauksia kuvitusten pohjalla, mutta loppua kohti näistä on tullut niin suurpiirteisiä hahmotelmia, että valtaosa luonnospiirustuksesta tapahtuu digitaalisesti. Loppupäässä toteuttamiani kuvituksia ei voisi enää siksi luonnehtia sekatekniikalla tehdyksi, vaan ne ovat lähes kokonaan digitaalisia. Selkeää teknistä kehitystä siis tapahtui matkani varrella.

### **5.3 Työskentelyprosessin alku ja käsikirjoittaminen**

Syksyllä 2022 aloitin opintoni Lapin yliopiston kuvataidekasvatuksen maisterikoulutuksessa. Osallistuin pian kuvataidekasvatuksen syventävän taideproduktion opintojaksolle, jonka tavoitteena oli toteuttaa ryhmän yhdessä sovitun aiheen mukaan teos keväällä pidettävään yhteisnäyttelyyn Arktikumin galleria Valossa. Koska koin tässä vaiheessa kirjaprojektiani

kohtaan paljon intoa toteuttaa sen, näin tämän hyvänä tilaisuutena nivoa sen osaksi opintojani sekä pyhittää sille aikaa, jota minulla ei olisi välttämättä muuten saatavilla. Lisäksi tarinan sisällöt olivat jo valmiiksi yhteensopivat valitsemamme teeman eli *yhteyksien* kanssa (Remes, 2023). Kokonaisen kuvitetun kirjan toteuttaminen lyhyessä ajassa ja muiden opintojen ohella oli haastava tavoite, mutta aiempi kokemukseni omakustanteeni kanssa toi minulle varmuutta tähän tavoitteeseen ylttämisestä. Opintojakson alkamisen myötä kirja siirtyi työskentelyvaiheeseensa.

Kuvataidetta voidaan katsoa kielenä, jonka avulla taiteilija viestii ideoita ja merkityksiä taiteen vastaanottajalle. Gardner kuvailee jokaisen taiteen muodon sisältävän kommunikointia, jossa taiteen tekijä viestii toiselle henkilölle symbolisen esineen kautta, ja jota kohtaan vastaanottava osapuoli kykenee jollain tavoin ymmärtämään, arvostamaan tai osoittamaan reagoitua (Gardner, 1973, s. 30). Taiteella on lisäksi kyky monipuolistaa jokapäiväisiä kommunikoinnin tapoja tuomalla niihin laajoja ja systemaattisia ilmentämisen keinoja tunteista ja merkityksistä (Chemi ym., 2015, s. 78). Kuvittajana harjoitan erilaisia visuaalisen viestinnän tekniikoita, joita sovellan taiteellisessa työssäni kommunikoimaan taidettani vastaanottajille. Tässä ja seuraavassa alaluvussa avaan tekniikoita, joita olen käyttänyt *Moon Memoirs* -kirjan viestinnällisessä suunnittelussa.

Kirjan tekstin käsikirjoitusprosessi on noudattanut tapaa, jonka olen todennut itselleni luontevaksi: suunnittelen ensin suurpiirteiset tapahtumat, joiden pohjalta luonnostelen tarinan visuaaliseksi kokonaisuudeksi. Kuvien pohjalta kirjoitan tekstin, jolla pyrin mahdollisimman luontevaan vuorovaikutukseen visuaalisen maailman kanssa. Käsikirjoittamisen tavat riippuvat jokaisen tekijän omista tottumuksista, mutta yleisenä käytäntönä on, että käsikirjoitukset kirjoitetaan mahdollisimman puhtaaksi ennen visuaalisia materiaaleja. Olen kuitenkin vahvasti visuaalisesti ilmaisevana henkilönä huomannut kuvapohjaisen lähestymistavan toimivan paremmin omalla kohdallani – kun visuaalista materiaalia ja kuvia on jo olemassa, niiden sisältämä maailma kykenee puhumaan minulle, jolloin pystyn itse puhumaan niille takaisin. Vaikka muodostan tekstiä eteenpäin kuvien tekemisen ohessa, kirjoituksen hiominen on hyvä jättää loppua kohti. Kun kirjoituksille antaa etäisyyttä, niihin palatessa haluan usein tehdä muutoksia, minkä vuoksi tekstiä tulee viilattua aina prosessin viimeisilläkin hetkillä.

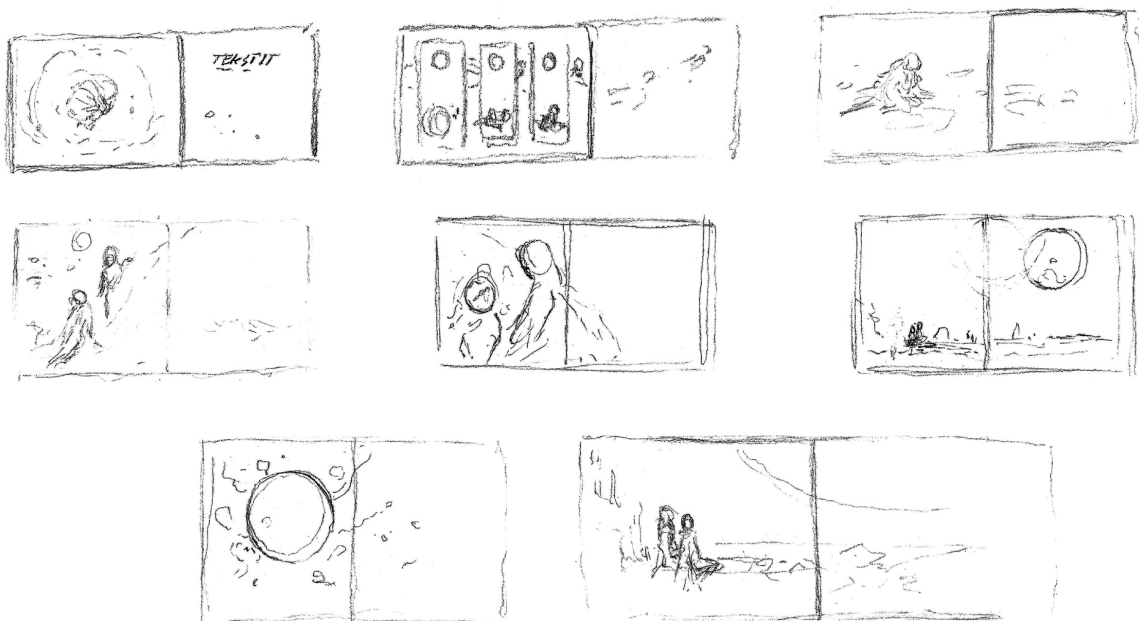
Asetuin kirjaprojektin nimeen eli *Moon Memoirsiin* (vapaasti suomennettuna *Muistelmani Kuusta*) aikaisessa vaiheessa suunnittelua. Nimi viittaa tarinan keskeiseen tapahtumapaikkaan eli Kuuhun sekä muistoihin erityisesti muistelmateoksen muodossa, jota kuvakirjaformaatti alleviivaa metatasoisesti. Muistelmateosmaisuus on myös hienovarainen viittaus siihen, kuinka tarinan tapahtumat sijoittuvat menneeseen – kirjan päähenkilö puhuu kokemuksistaan, jotka hän kohtasi Kuussa ollessaan.

Kirjan suunnittelun alusta lähtien mielsin projektin aina englanninkieliseksi. Tähän vaikutti pääasiallisesti oma kohdeyleisöni kuvittajana ja taiteilijana, joka on painottunut merkittävästi sosiaalisen median ja internet-yhteisöjen myötä ulkomaille. Lisäksi kotimaassa sijaitseva suomenkielinen yleisöni on suurimmilta osin saman ikäluokkani 20–30-vuotiaita nuoria aikuisia, joilla on sujuva englanninkielen taito (EF EPI, 2025). Tiedostan, ettei tämä päätös ole täysin ongelmaton, koska suomenkielisen kirjallisuuden vähenemisestä on esitetty huolta kirjallisuuden kentällä ja englanninkielisen lukemisen suosiminen suomenkielisyyden sijaan nähdään osasyynä kielimme köyhtymiseen (Gustafsson, 2025). Lähtökohtaisesti omakustanteisena sekä kappalemäärällisesti pienenä teoksena kahden eri painatuksen tekeminen ei olisi kuitenkaan ollut minulle taloudellisesti kannattava ratkaisu ja englanninkielellä tulisin saavuttamaan mahdollisimman laajan lukijakunnan. Suomenkielinen julkaisu ei ole tästä huolimatta koskaan poissuljettu mahdollisuus ja olen avoin sille, mikäli kysyntää tulee koskaan ilmenemään.

#### **5.4 Kirjan visuaalisen tarinankerronnan suunnittelu**

Visuaalisen tarinankerronnan äärellä taiteilijalla on edessään useita kysymyksiä, joihin hän etsii vastauksia: mitä tarinalla halutaan kokonaisuudessaan kertoa, millaista tunnelmaa halutaan välittää yleisölle jokaisessa tarinan hetkessä, mikä tarkoitus jokaisella kohtaauksella on ja millaiset valinnat tukevat haluttua viestiä? Mateu-Mestre kuvaa visuaalisen tarinankertojan oleelliseksi tehtäväksi tunnistaa todellisuudesta syntyviä tunnetiloja ja kääntää nuo tunteet havaittaviksi taideteoksiksi, jotka voidaan välittää toimivasti yleisölle (Mateu-Mestre, 2010, s. 14–15). Näkymättömän ja implikoidun tarinan roolilla on yhtä suuri merkitys kuin sillä, mitä taiteilija esittää näkyvästi tarinassaan, koska se kutsuu yleisöä uppoutumaan tarinan tunnetilaan sekä ottamaan osaa sen rakentamiseen. Kuvakirjan lukija rakentaa aktiivisesti tietoa ja mielikuvaa tarinasta.

Kuten kaikki kuvitustyöni, aloitin kirjan kuvitusten suunnittelun ensiksi *thumbnailien* piirtämisellä (kuva 10). *Thumbnailit* ovat yleisesti kuvituskielessä käytetty termi, jolla viitataan kuvitussuunnittelun ensimmäisiin luonnoksiin. Nämä preliminääriluonnokset piirretään nimensä mukaisesti pieneen kokoon, mikä pelkistää kokonaisuuden suunnittelua ja auttaa keskittymään olennaisiin sommitelmallisiin elementteihin (Gurney, 2009, s. 30–31). Koska *Moon Memoirs* koostuu useasta kuvituksesta, jotka muodostavat keskenään yhtenäisen narratiivin, thumbnailien tehtävänä on myös hahmottaa toimiva jatkumo kuvitusten välille. Tällöin oikean siirtymän valitseminen nousee myös kysymykseksi – kuvittajan on harkittava, mitä kuvien välissä tapahtuu ja mitä erilaiset siirtymät eri tapahtumien ja kuvakulmien kautta viestivät. McCloud esittää kuvasiirtymistä erilaisia esimerkkejä, kuten siirtymät yksittäisten hetkien, toimintojen, subjektien, kohtausten ja näkökulmien välillä, joita kaikkia voidaan hyödyntää viestimään visuaalisesti erilaisia sanomia (McCloud, 2006, s. 15–17).



Kuva 10: *Moon Memoirs* -kirjan thumbnail-luonnoksia (Remes, 2022)

Päädyn käyttämään *Moon Memoirs* -kirjan rakenteessa useita eri variaatioita näistä kuvasiirtymistä. Koska kuvakirjassa yksittäiset kuvat valtaavat kokonaisia aukeamia eikä

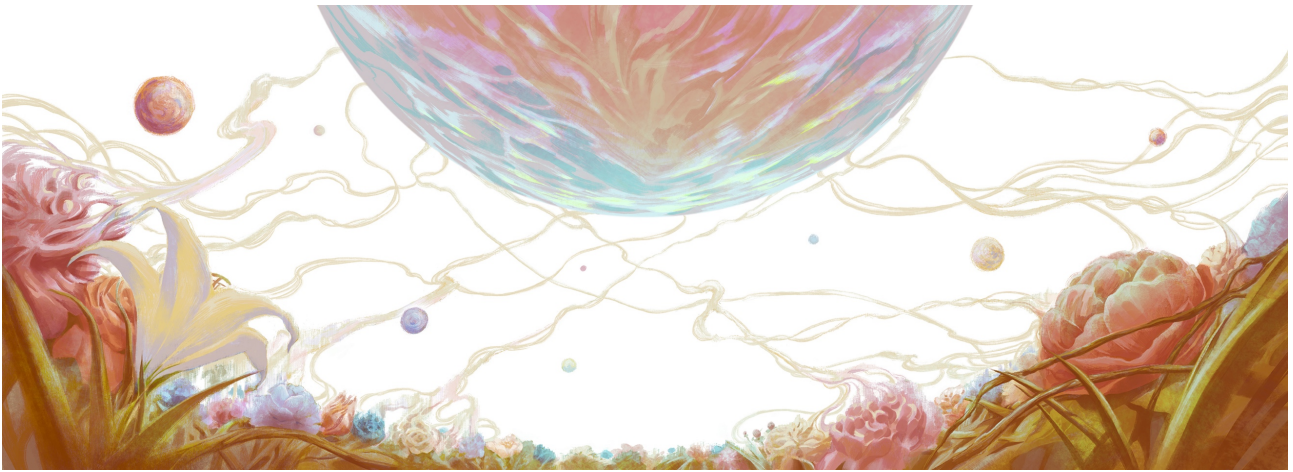
ruutujaottelua ole perinteisen sarjakuvan tapaan, rajallisempi kuvamäärä vaikutti näihin siirtymiin ja kuinka tarinankerronta soljuu. Esimerkiksi kuvasiirtymät, jotka kuvasivat hetkestä toiseen etenemistä, pitävät välissään huomattavasti suuremman määrän aikaa kuin sarjakuvassa.

Kuvituksen sommittelua ja sen kommunikoimaa viestiä määrittelee kuvalle varattu alusta ja pinta-ala. Kuvituksen koko ja muoto määrittelevät ennen kaikkea ajan, liikkeen, tunteen ja tilan rakentamista (Lambert, 2018, s. 32). Koska tavoitteenani oli kuvata kirjassani avaria maisemia ja alleviivata miljöön merkitystä, päätin valita kirjani kuvien formaatiksi horisontaalin orientaation. Vaakaformaatti on jokseenkin epätavallinen perinteiselle kaunokirjallisuudelle, mutta kuvakirjallisuudessa fyysisten formaattien ja materiaalisuuden monimuotoisuus on yleisempää. Kuvakirjojen materiaalisuudella ja muodolla on mahdollista kietoa itseään tarinan narratiiviin sekä tuoda syvällisempää merkitystä tarinalle, mikä myös edistää lukijan osanottoa tarinankerrontaan (Alaca, 2018, s. 59). Vaakakuvat tukevat myös vakaata ja rauhallista tunnelmaa, jota halusin välittää tarinallani.

Bader kuvailee kuvakirjaa taidemuodoksi, joka on riippuvainen kuvien ja tekstin välisestä yhteistyöstä, kahdesta toisiaan kohtaavasta sivusta sekä sivunkäännöksen synnyttämästä draamasta, mikä vaatii tekijältä harkintaa kirjan multimodaalisuuden, materiaalisuuden, sivujen taiton ja niiden tahdituksen suhteen (Lambert, 2018, s. 28; Bader, 1976, s. 1). Kirjan aukeama – koostuen vasemmasta ja oikeasta sivusta sekä niiden välisestä raosta – avaa taiteilijalle useita mahdollisuuksia tarinansa kertomiseen. Oleellinen päätös on, valitseeko tekijä rajaavansa kuvituksensa yhdelle vai molemmille sivuille. Kirjan suunnittelun alkaessa päätin ottaa haltuun kokonaisia aukeamia, koska se mahdollisti vaakaformaatin kanssa vielä laajempien maisema-alueiden käyttämisen. Poikkeuksia tähän löytyy ja osa kuvitetusta materiaalista painottuu joko oikealle tai vasemmalle sivulle, mutta kaikki kuvat ylettyvät tästä huolimatta molemmille aukeaman puoliskoille.

Lambertin mukaan sivujen välissä olevaa rakoa harvoin huomioidaan kuvakirjallisuutta tarkastelevassa keskustelussa, vaikka sillä on oleellinen rooli sivujen taitossa ja lukukokemuksessa; se luo tauon aukeaman rakentamassa kuvallisessa tilassa, minkä lisäksi taiteilijan on varottava asettamasta sen alueelle tärkeitä yksityiskohtia, jotka saattaisivat peittyä lopullisessa painetussa teoksessa (Lambert, 2018, s. 30). Tauotuksen ohella hyödynsin rakoa kuvallisten elementtien jakajana; aukeamilla 7 ja 8 se halkaisee

Maapallon kahtia, jolloin Maan hahmojen huomiota kaappaava ja lähes yliluonnollinen läsnäolo on yhtä voimakas sekä vasemmalla että oikealla sivulla (kuva 11).



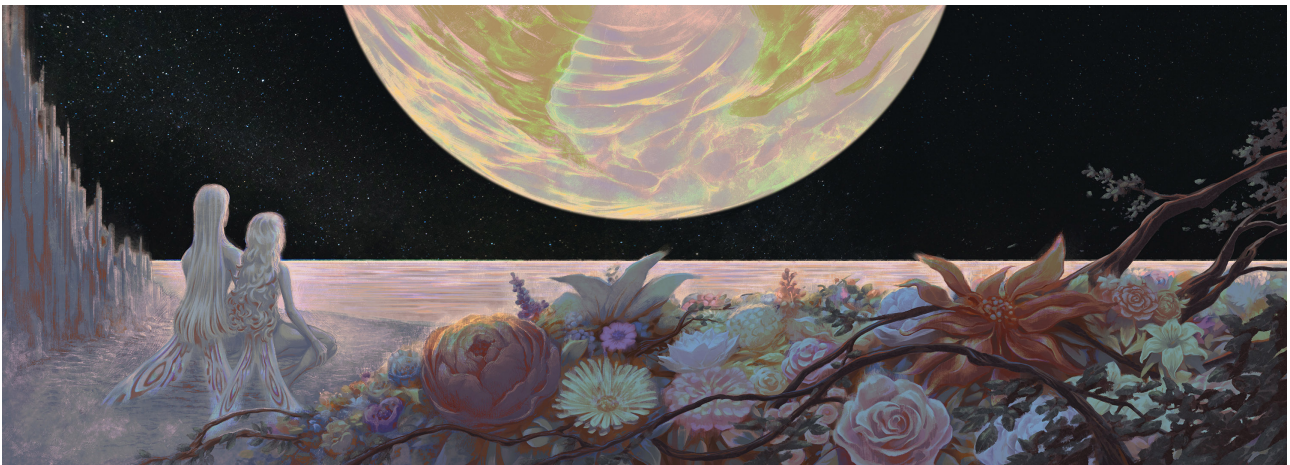
Kuva 11: Aleks Remes, *Moon Memoirs* -kirjan aukeama 7, 2023. Aukeaman keskelle sijoittuva rako jakaa kuvituksen Maapallon kahteen osaan.

Kirjan aukeaman reunojen eli bleedien ylittävät kuvitukset mahdollistavat dynaamisuuden ja intiimiyden kokemusta lukijalle, koska ne hämmentävät rajaa kirjan maailman ja todellisuuden välillä (Lambert, 2018, s. 32). Jokainen *Moon Memoirsin* kuvituskokonaisuus noudattaa tätä periaatetta. Kuvien jatkuminen rajojen yli toimii tehokeinona, joka tuo tarinaa lähelle lukijaa ja voimistaa sen unenomaista tunnelmaa.

Itse kuvitusten elementtien sommitelmallisuus noudattaa katseen ohjaamista tukevia periaatteita lukukokemuksen parantamiseksi. Katseen liikkeestä tehdyt tutkimukset osoittavat, ettei silmän kulku kuvan tarkastelussa ole täysin sattumanvaraista, vaan meidän tottumuksiimme tarkastella taidetta vaikuttavat muun muassa erilaiset kontrastit, symmetriat, tasapainoisuudet sekä kuvan sisällölliset ominaisuudet (Massaro ym., 2012, s. 1–2). Kuvan lukeminen tapahtuu sekä alhaalta ylös -prosesseissa, joita ohjaavat ulkoapäin tulevat visuaaliset ärsykkeet, että ylhäältä alas -prosesseissa, joita määrittelee katsojan jo omaava tieto, mielenkiinnon kohteet sekä sosiokulttuurinen tausta. Ylhäältä alas - prosessoimiseen lukeutuu myös katsojan motivaatio sekä toiminnan luonne – eli liittykö kuvan tarkasteluun jokin annettu tehtävä vai tapahtuuko se vapaaehtoisista tai nautinnollisista syistä (Massaro ym., 2012, s. 2).

Ylhäältä alas -prosessoimisella ja kuvan sisällöllä on todettu olevan visuaalisia ärsykeitä suurempi vaikutus taiteen havainnointiin silloin, kun teoksessa on ihmiseen viittaavia sisältöjä kuten kasvoja tai rakennuksia (Massaro ym., 2012, s. 15). Tällöin katse kohdistuu pitkäksi aikaa näihin ihmiselementtejä sisältäviin kiintopisteisiin. Kun tämä puuttuu teoksesta (esimerkiksi luontoa kuvaavassa maisemamaalauksessa), alhaalta ylös -prosessoinnin merkitys kasvaa ja katsojan tarkastelu muuttuu vaeltavaksi sekä vähemmän kiinnittyneeksi tiettyihin pisteisiin (Massaro ym., 2012, s. 6). Katsojan ikä vaikuttaa myös katselutottumuksiin; lapset lukevat kuvia pääasiallisesti ensin ärsykepohjaisen alhaalta ylös -kaavan mukaan, kun taas aikuisilla ylhäältä alas -prosessit ovat vallitsevampia ensimmäisestä katselukerrasta lähtien (Walker ym., 2017). Kuvakirjallisuuden kontekstissa tämä tukee lastenkirjoissa toteutettuja visuaalisia ratkaisuja, jotka usein keskittyvät värikkääseen ja ekspressiiviseen estetiikkaan.

Kirjani kuvitusten sommitelmissa olen hyödyntänyt sekä sisällöllisiin että visuaalisiin kontrasteihin pohjautuvia tekniikoita ohjaamaan tarinankerrontaa ja lukijan katsetta. Esimerkiksi aukeaman 8 kuvituksessa (kuva 12) huomio kiinnitetään ensiksi tarinan kahteen hahmoon, jonka jälkeen katse vapautuu vaeltamaan kuvan oikean puoliskon kukkakuvastoa.

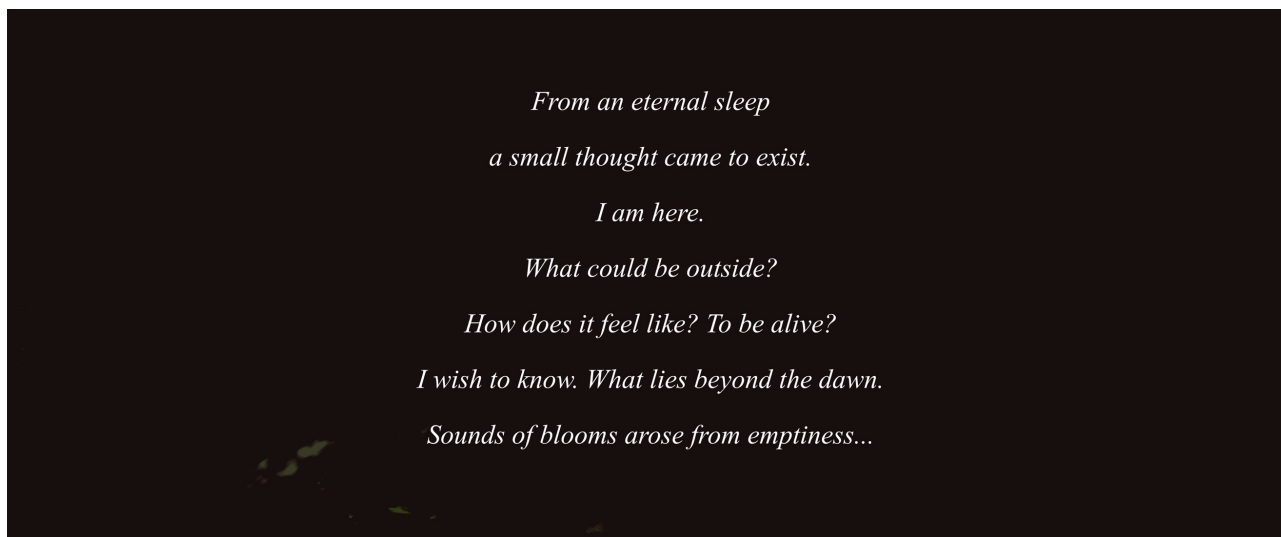


*Kuva 12: Aleks Remes, Moon Memoirs -kirjan aukeama 8, 2023. Sommitelma suuntaa katseen ensin kahteen hahmoon vasemmalla, jonka jälkeen se vapautuu vaeltamaan oikealle.*

Visuaalisen sommittelun periaatteissa on huomioitavaa, ettei katsojan huomio ole koskaan täysin taiteilijan hallittavissa, vaikka sommittelulla voidaan osittain vaikuttaa siihen (Beelders & Bergh, 2020, s. 12). Henkilökohtaiset erot katsomistottumuksissa vaikuttavat

järjestykseen asioista, jotka kiinnittävät huomiotamme. Tästä huolimatta koen, että teorian soveltamisella sommitteluun voidaan ainakin edesauttaa lukemisen sujuvuutta.

Tekstin typografiset valinnat ovat myös yksi osa-alueista, jotka vaativat osaltani taiteellisia päätöksiä. Tekstin asettelu ja ominaisuudet kuten koko ja paksuus ovat tärkeitä sommittelun osasia, koska sanallisen narratiivin välittämisen ohella teksti on visuaalinen elementti ja semioottinen resurssi sen omilla potentiaaleilla eri merkitysten kertomiseen (Lambert, 2018, s. 33; Serafini & Clausen, 2012). Typografiset valintani määräytyivät tukemaan rauhallisuuden ja mystisyyden tunnelmaa; teksti on pienikokoista ja tasapainoista antiikvafonttia, jota voisi odottaa perinteisessä painetussa kaunokirjallisuudessa (kuva 13). Tämä tasapainoisuus viestii myös suuntautumista aikuista lukijakuntaansa kohti – teksti ei pyri voimakkaaseen ekspressiivisyyteen tai kiinnittämään liikaa huomiota itseensä, vaan kertoo tarinaansa kypsästi ja lukijaansa kunnioittaen. Tämä typografinen asennoituminen päätyi vastaamaan perinteisiä graafisen suunnittelun näkemyksiä, joissa typografia pyrkii olemaan mahdollisimman huomaamaton sekä integroituu saumattomasti visuaaliseen kokonaisuuteen (Lambert, 2018, s. 34).



Kuva 13: Ote Moon Memoirs -kirjan typografiasta (Remes, 2023). Antiikvafontti tukee kirjan tunnelmaa ja kuvitusten estetiikkaa.

Typografia on silti yksi kirjan keskeneräisistä osa-alueista, joiden parissa tulen todennäköisesti tekemään vielä lisää tasapainottelua. Esimerkiksi käsinkirjoitetun fontin käyttäminen antiikvan sijaan voisi tuoda teokseen inhimillisyyttä ja vahvistaisi sen muistelmakirjoituksen teemaa.

Painoteknisyyden osalta päätin työstää originaalikuvitukset korkealla laadulla ja pikselikoolla. DPI (*Dots per Inch*) on tulostimien lukema arvo, joka määrittää mustepisteiden tiheyden ja sitä kautta myös kuvan tarkkuuden tulostuksessa. Yleinen DPI-arvo laadukkaalle väritulosteelle on 300, mutta korkeampiakin arvoja käytetään erityisesti suurikokoisissa tulosteissa (Adobe, 2025). Valitsin kuvituksilleni 600 pisteen DPI-arvon, mikä on erityisen korkea A5-kokoisille sivuille, mutta tämä mahdollisti monipuolisemmat käyttötarkoitukset kuvilleni. Korkean pistearvon ansiosta myös suurikokoisemmista tulosteista tuli hyvin onnistuneita tuleviin taidenäyttelyihin.

## **5.5 Kuvataidekasvatuksen syventävän taideproduktion näyttely**

Loppuvuoden 2022 aikana kuvitusten työstäminen oli täydessä vauhdissa ja koin, että itselle asettamani 4-5 aukeaman kuukausitahti oli saavutettavissa. Tämä osoittautui nopeasti kuitenkin virhearvioksi ja tahtini oli pyrkimyksistäni huolimatta hitaampaa kuin odotin. Hitaaseen etenemiseen tunnistan ainakin kaksi tekijää: hankaluudet sovittaa taiteen tekeminen yliopistoarjen pariin sekä oma hidastunut piirtotekniikkani (Remes, 2023). Ensimmäinen vuoteni oli erityisen kiireinen – maisterivaiheesta suoraan aloittaneena kuvataidekasvatuksen opiskelijana suoritin maisteriopintojeni ohella tavallisesti kandidivaiheeseen ajoitettuja pedagogisia opintoja. Huomasin myös pian, että opiskelu yliopistossa oli raskaampaa verrattuna aiempiin tottumuksiini ammattikorkeakoulupohjalta.

Aikataulutuksen lisäksi huomasin yleisestikin piirtäväni paljon hitaammin kuin aiemmin. Uskon tämän johtuneen halusta yltää totuttua tarkempaan ja viimeistellympään lopputulokseen sekä haluuni kehittää itseäni projektin kautta, minkä vuoksi päädyin käyttämään tekniikoita, jotka eivät olleet aiemmin minulle tuttuja. Asiaa tuskin auttoi kuvitusten tavallista suurempi pikselikoko ja DPI-arvo.

Hidastunut eteneminen ja sen suhteuttaminen tulevan kevään opintoihin saivat minut pohtimaan omaa prosessiani ja kuinka kaava on ollut omalla taiteilijaurallani toistuvaa. On helppoa ajatella oman ajan ja jaksamisen riittävän kaikkeen, mutta usein lopputuloksena tälle on kaksi vaihtoehtoa: aikataulusta myöhästyminen tai täysi uupuminen. Tilanteen tiedostamisen jälkeen päätin jatkoa varten pyrkiä olemaan realistisempi suunnitelmissani

sekä ottamaan paremmin huomioon tekijöitä, joita minun olisi vaikeampi ennakoida etukäteen.

Alkukevällä 2023 olin valmis luopumaan opintojaksosta ja näyttelysuunnitelmista kokonaan, kunnes eräällä kurssin tapaamiskerralla sain opettajaltani ja muilta opiskelijoilta ehdotuksen esitellä keskeneräisiä teoksiani osana näyttelyä (Remes, 2023). Olin aiemmin kuvitellut, ettei keskeneräisten töiden esille tuominen olisi ollut mahdollista, mutta muiden kannustus sai minut tähtäämään tähän uuteen päämäärään. Koko kirjaa en tulisi saamaan valmiiksi, mutta sen sijaan halusin saada esille kauniin kokonaisuuden, joka tarjoaisi ikkunan suunnitelmiini.

Syventävän taideproduktion opintojaksomme yhteisnäyttely nimeltä *Yhteyksiä* avautui Arktikumilla Galleria Valossa 3.5.2023 (Lapin yliopisto, 2023). Näyttelyyn toteuttamani kokonaisuus (kuva 14) koostui neljästä *Moon Memoirs* -kirjan kuvituksesta, jotka olivat näyttelyn avautumishetkellä eri vaiheissa. Kirjan aukeama 7 korosti kokonaisuutta suurimpana teoksena, jonka alapuolelle asettuivat puoliskot aukeamista 1, 8 ja 15. Näyttelyyn ripustetut teokset toteutettiin suurikokoisina valokuvapaperitulosteina, joihin sain apua opintojaksoa ohjaavalta opettajaltani. Sommittelun alapuoliskon kuvitukset olivat lähes metrin levyisiä, kun taas ylin teos oli leveydeltään jopa yli kaksi metriä. Suuri koko lisäsi teosten vaikuttavuutta ja olin tyytyväinen lopputulokseeni huolimatta siitä, vaikka en kyennyt toteuttamaan alkuperäistä suunnitelmaani valmiista kirjasta.



Kuva 14: Yhteyksiä-taidenäyttelyyn esille saatu kokonaisuus (Remes, 2023)

Teoskokonaisuuden prosessinomaista luonnetta korosti oikeassa alakulmassa sijaitseva 15. aukeaman puolikas, joka esitettiin lyijykynäluonnosvaiheessa. Prosessin avoimella esittämisellä halusin kertoa kokonaisuuden keskeneräisyydestä ja viitata siihen, mitä tulevaisuus toisi tullessaan. Keskeneräisyyden teema ei kuitenkaan ollut korostettua; sitä ei mainittu näyttelykatalogin ulkopuolella. Lisäksi kävijöiden kanssa käymieni keskustelujen kautta sain vaikutelman, että teos koettiin valmiina. Katsojan näkökulma ja kokemus taiteestani erosi jo tässä vaiheessa omastani.

## 5.6 Projektin jatko

Syventävän taideproduktion opintojakson jälkeen kesällä 2023 työskentely projektin parissa jatkui ilman sitoumuksia kurssiin. Tässä vaiheessa olin suunnitellut tekeväni projektista gradun, mutta tutkimuskysymykset ja laajemmat teemat olivat olleet vielä pohdinnan alla. Itsetutkiskelut syventävän taideproduktion näyttelystä olivat saaneet minut ajattelemaan luovaa prosessia, keskeneräisyyttä ja siihen liittyviä haasteita. Koin mielenkiintoa taiteen tekemisen tutkimiseen sekä halua ymmärtää omia taiteen tekemisen tapojani syvällisemmin.

Kokemus syventävän taideproduktion näyttelystä asetti minua tarkastelemaan omia työskentelymallejani uudestaan ja tajuamaan, etten todennäköisesti tulisi saamaan projektia valmiiksi koko opintojeni aikana. Ulkoisia tekijöitä ja velvollisuuksia oli liikaa, että kykenisin työstämään kirjaa täydellä huomiolla, ajalla, ja energialla, jota se todennäköisesti tulisi tarvitsemaan. Tämä ei siitä huolimatta tarkoittanut, ettenkö aikoisi työstää sitä eteenpäin opintojeni aikana, mutta en halunnut asettaa itselleni sellaisia odotuksia, joita minun olisi ollut hankala täyttää.

Käytyäni näitä reflektioita läpi päädyin rajaamaan tutkielmani aihetta keskeneräisyyden ja taiteellisen prosessin ympärille. Halusin pyrkiä toteuttamaan tutkielman taiteellisena tutkielmana, mutta ajatus jatkonäyttelystä ei vielä ollut kiteytynyt. Tutkielma, ajatukseni keskeneräisyyden tematiikasta sekä kuvakirjani olivat kuin palapelin palasia, jotka tulisivat ajautumaan kohdilleen.

*Moon Memoirs* itse ei edennyt merkittävästi loppuvuoden 2023 aikana, koska koin sitä kohtaan motivaation puutetta. Tarvitsin todennäköisesti siihen etäisyyttä, ennen kuin pystyin pureutumaan siihen uudestaan. Sain yhden aukeamakuvituksen tästä huolimatta valmiiksi ennen vuoden päätöstä. Aukeama 8 lopulta valmistui kovan uurastamisen tuloksena, minkä takana oli myös syyllisyyden tunteita siitä, ettei kirja ollut näyttelyn jälkeen paljoa edennyt.

Vuoden 2024 alkupuolella huomasin hakuilmoituksen tuleville näyttelyvarauksille Lapin yliopistolla. Oman taidenäyttelyni pitäminen opiskeluaikana oli ollut yksi tavoitteistani, joten päätin tarttua tilaisuuteen ja hakea näyttelyaikaa kirjaprojektiani koskien. Tässä vaiheessa myös keskeneräisyyden aihe kyseisen näyttelyn kattoteemana alkoi muodostua minulle. Hain varausta noin vuoden päähän, koska pidempi aika ennen näyttelyä antoi mahdollisuuden edetä projektin parissa niin paljon kuin mahdollista. Tiesin aiempien kokemusten perusteella, etten tulisi saamaan sitä kokonaan valmiiksi ennen kyseistä päivämäärää, mutta kuten aiemmin olin päättänyt, se ei tulisi olemaan tavoitteeni – tulisin sen sijaan keskittymään näyttelyssäni prosessin esittelyyn sekä haastamaan ajatuksia keskeneräisyydestä. Pian maaliskuussa hakemukseni näyttelyyn hyväksyttiin ja sen aikaväliksi varmistui 9.1.–23.1.2025.

Vuoden 2024 alkupuoliskolla keskityin jatkamaan opintojani, jotka kuuluivat kevään opetusharjoittelun parissa. Vaikka minulla oli halua työstää projektia eteenpäin, sille oli hankala löytää sopivaa aikaväliä tai motivaatiota. Suunnittelin, että kesän aikana pyrkisin jatkamaan kirjaa ja sainkin aloitettua kuvitustyöskentelyä uudelleen loppukeväästä. Suunnitelmilleni tuli kuitenkin yllättävä käänne ja sain kuvitustyötilauksen, joka oli minulle todella merkittävä sekä ammatillisesti että henkilökohtaisesti. Se asetti kaikki muut asiat elämässäni tauolle ja huomioni keskittyi intensiivisesti suorittamaan kyseisen kuvitustyön loppuun huolellisesti ja sille annettussa ajassa. Tämän vuoksi en kuitenkaan pystynyt etenemään kirjan parissa kuin olin aluksi toivonut, ja kesä kului huomaamattani ilman merkittävää edistystä.

Syksyllä 2024 sain uutta ja itseäni yllättävää motivaatiota työstää *Moon Memoirsia*. Vaikka aikaani vei uusi opetusharjoittelu ja siihen liittyvä tuntimateriaalien suunnittelu, koin paloa jatkaa kirjaa niin pitkälle kuin kykenisin ennen näyttelyn asetettua ajankohtaa. Kenties tähän vaikutti juuri tuo lähestyvä deadline, joka sai aikaan positiivista painetta minussa. Pohdin myös, että aiemman kuvitustyön suoma etäisyys kaikesta muusta toi intoa palata omiin luoviin projekteihin uudella energialla. Ajanjakson aikana koin päässeeni useaan kertaan flow-tilaan taiteen työskentelyn kanssa, mitä kuvaa syvällisen keskittymisen lisäksi rauhoittuneisuuden ja palkitsevuuden tunteet (Chemi ym., 2015, s. 127). Kiireistä ja paineista huolimatta en juurikaan kokenut uupumusta loppuvuoden 2024 aikana, minkä näen merkiksi siitä, että kuvitustyöskentely tuntui palkitsevalta. Koen siis, että mielentilaani vaikuttivat sekä ulkoiset että sisäiset motivaatiotekijät – lähestyvä näyttely toimi ulkoisena palkkiona, jota tavoittelin, mutta taiteen tekemiseen uppoutuminen toi myös itsessään tyydytyksen tunteita sekä täytti tarvettani toteuttaa itseäni luovasti (Lehtinen ym., 2016, s. 98–104). Sain aloitettua useamman uuden aukeaman sekä jatkoin aiemmin kesken olevia teoksia tahdilla, joka oli jopa projektin aloitusta tiheämpää.



Kuva 15: Aleksis Remes, *Moon Memoirs* -kirjan aukeama 2, 2024. Aukeama valmistui loppuvuonna 2024.

Eriytyinen voitto tältä ajalta oli aukeaman 2 (kuva 15) valmistuminen, johon olen edelleen tyytyväinen. Aukeama 2 on merkittävä, koska se on teoksen ainut sarjakuvallista kerrontaa käyttävä kuvituskokonaisuus. Aukeaman vasemmalla puoliskolla on kolmen ruudun sarja, jotka kuljettavat tapahtumia sarjakuvakerronnan kautta. Kerrontatavan käyttäminen hämärtää kuvakirjan ja sarjakuvan rajoja, minkä lisäksi halusin sillä kääntää päälaelleen eri formaateille ominaisia tehokeinoja – koska sarjakuvassa yksittäisen kuvituksen aukeamat ovat poikkeavuus, samalla tavoin ruutujaottelu kuvakirjassa on poikkeavaa.

## 5.7 Keskenräinen Unelmani Maasta -taidenäyttely

Loppuvuoteen 2024 mennessä oli aika vetää raja kuvitusten jatkamiselle ja siirtää keskittymiseni näyttelyyn ja teosten esille asettamisen suunnitteluun. Olin saanut kahdeksan aukeamakuvitusta siihen pisteeseen, että pystyin niiden avulla kertomaan puolet suunnittelemani koko tarinan tapahtumista. Puolet näistä aukeamakuvituksista näin valmiina, mutta toinen puolisko niistä jäi keskeneräisiksi; aukeamat 1, 2, 7 ja 8 olivat valmiina, kun taas aukeamia 3, 4, 5 ja 6 olisin toivonut voivani hioa vielä pidemmälle. Tästä huolimatta kaikilla aukeamilla peruselementit olivat kohdillaan ja kaikissa oli väritystä, mikä oli tarpeeksi tarinan ymmärrettävään seuraamiseen.

Näyttelyyn esille tulleessa tarinan ensimmäisessä puoliskossa nuori Kuun lapsi herää kukastaan ja näkee, kuinka muut hänen kaltaisensa olennot lentävät avaruudessa

sijaitsevaa Maapalloa kohti. Hän yrittää seurata heitä, mutta ei kykene siihen, koska hänen siipensä eivät ole kasvaneet täyteen loistonsa. Hän kokee tästä epätoivoa ja yksinäisyyttä, kunnes kohtaa toisen Kuun olennon, joka on päätenyt samaan tilanteeseen. Heidän läsnäolonsa toisilleen tuo lohtua heidän kokemaan yksinäisyyteen. Tarinan ensimmäinen puolisko päättyy heidän pohdintoihin siitä, mitä heitä tulee odottamaan Maapallolla, johon liittyy sekä toiveikkuutta tulevaisuuden mahdollisuuksista, mutta myös pelkoa tuntemattomasta. Päähenkilön viimeiset sanat ilmentävät dilemmaa elämän tuntemattomuuden kohtaamisesta: *”Jos lennän sinne, saatan kohdata pettymyksen. Minun siipeni saattavat mennä rikki. Pääsisinkö koskaan sieltä pakoon?”*.

Näyttelytila Galleria Kilo sijaitsee Lapin yliopiston F-talon ensimmäisessä kerroksessa lähellä sisäänkäyntiaulaa ja se kattaa yhden huoneen, jossa on kolme harmaata seinää sekä yksi lasinen seinä, minkä lisäksi huoneessa on ripustuskäyttöön soveltuva ritiläkatto (Lapin yliopisto, 2025a). Lisäksi näyttelyissä on käytettävänä liikuteltavia väliseiniä. Näyttelyni oli suunniteltava näiden fyysisten rajojen puitteissa kertomaan tarinat sekä kuvakirjaprojektistani että henkilökohtaisesta matkastani sen parissa. Kuvakirjasuunnittelun ja kuvituksen tavoin näyttelyn ilmeen suunnittelun keskiössä on visuaalinen viestintä, mutta halutun viestin kommunikaatio tapahtuu tilallisten suhteiden kautta, joiden avulla suunnittelija artikuloi teosten sisältöjä sekä didaktisia tulkintoja (Dernie, 2006, s. 6).

Taidenäyttelyn suunnittelu itsessään on tarinankerrontaa, jossa asiat kuten suhteet esitettävän kohteen ja tilan välillä, valonkäyttö, heijastukset ja materiaalit kuljettavat narratiivia sekä herättävät tunnereaktioita vierailijoissa (Dernie, 2006, s. 11). Koska tarinankerronnallisuus ja kuvitusten jatkumo ovat tärkeässä osassa kuvakirjaprojektiani, halusin sen välittyvän sujuvasti näyttelykokemuksen kautta. Teosaukeamat oli aseteltava niin, että vierailija kävisi ne intuitiivisesti läpi tarkoitettussa järjestyksessä. Päädyin järjestelyyn, joka noudattaa länsimaissa totuttuun lukusuuntaan, joka kuljettaa katsetta vasemmalta oikealle; asettelin teosaukeamat suurikokoisina tulosteina tilan seinille niin, että vierailija tulisi kiertämään koko huoneen niiden mukana. Yhdelle seinälle mahtui 1–3 teosaukeamaa, mikä riitti juuri kaikkien teosten esille asettamiseen.

Teoskuvat tulostettiin suurikokoisina valokuvapaperille käyttäen Lapin yliopiston valokuvatulostinta opettajan ohjaamana. Ensimmäiset seitsemän teosta tulostettiin yli metrin leveinä, kun taas viimeinen teos tulostettiin suurempaan kokoon yli kaksimetrisenä.

Suurempi koko toimi narratiivisena huippukohtana ja päätepisteenä näyttelyssä esillä olleille kuvituksilleni. Suurimman kahdeksannen teosaukeaman ripustin nauloilla galleriatilan sisäänkäynnin oikealla puolella olevalle seinälle, kun taas aukeamat 1–7 kiinnitin printtitalosta tilatuille kapalevyille, jotka asetin riippumaan metallilangan varaan kattoritilästä (kuva 16).



Kuva 16: Keskenäinen-taidenäyttely (Remes, 2025)

Asettelu yksin olisi jättänyt galleriatilan keskiosan tyhjilleen, mutta päätin hyödyntää tätä tyhjää tilaa toisen kertomukseni eli kirjan työskentelyn taiteellisen prosessin esittämiseen. Liikuteltavat väliseinät soveltuivat hyvin esitysmateriaalien ripustukseen, joihin kuului alkuperäisiä lyijykynäluonnoksia, ensimmäiset vesiväreillä toteuttamani maalaukset ja tulosteita aiemmista digitaalisista konseptimaalauksistani (kuva 17). Kaikista oleellisimmin materiaalit sisälsivät käsin kirjoitettuja muistikirjan sivuja, jotka kertoivat kronologisessa järjestyksessä ajatuksiani projektista sen työskentelyn eri vaiheissa.



*Kuva 17: Keskeneräinen-taidenäyttely (Remes, 2025)*

Kirjoitin nämä tekstiosiot käsin ruutupaperille herättääkseni mielleyhtymiä taiteilijan pitämään päiväkirjaan. Ruutupaperi ja käsialakirjoitus toivat kontrastia muihin näyttelyn digimaalattuihin teoksiin, joilla halusin lisätä näyttelyn muistettavuutta ja kokemuksellista arvoa. Päiväkirjamaisuus toi niihin paljon henkilökohtaisuutta – aivan kuin lukija pääsisi läheiseen keskusteluun taiteilijan kanssa. Tämä tuki pyrkimystäni esittämään prosessiani avoimesti sekä paljastamaan näkemykseni teosteni keskeneräisyydestä. Esillä olleet tekstisivut eivät kuitenkaan olleet otteita oikeasta päiväkirjasta, jotka olisi kirjoitettu niistä kertomina ajankohtina. Pääasiallinen syy tähän oli, että lukuun ottamatta taideproduktiokurssini loppuraporttia en koskaan pitänyt prosessistani henkilökohtaista päiväkirjaa. Uskon myös, että tilanteessa kirjoitetun päiväkirjan esittäminen olisi mahdollisesti vaikeuttanut lukukokemusta näyttelyssä. Sivujen kirjoittaminen tapahtumien jälkeen antoi mahdollisuuden kuratoida ajatukseni ja tunteeni helposti ymmärrettäviksi, ja koska muistoni tapahtuneista olivat tuoreita, koin pystyväni kertomaan niistä tarkasti.

Tekstisivujen ja prosessimateriaalien esille asettaminen ja järjestely muotoutui samankaltaiseksi kuin seinillä olevat teosaukeamat. Ne kiersivät huoneen keskellä olevien liikuteltavia seinien muodostamaa pylvästä lukusuunnan mukaan vasemmalta oikealle. Tällä tavoin näyttelyyn rakentui kaksi tarinaa, jotka kävijä sai lukea haluamassaan järjestyksessä. Kokonaisuuden jakaminen kahteen jaksoon oli keino, jolla halusin rikkoa näyttelykokemuksen lineaarisuutta ja monipuolistaa kertomani narratiivin rytmiä (Dernie,

2006, s. 20). Kahden tarinan olemassaolo tuki mielestäni hyvin prosessin havainnollistamista ja välitti viestiäni siitä, ettei näyttelyni keskiössä olleet pelkästään tuotetut teokset, vaan myös omat tunteeni sen toteuttamisesta. Johtuen järjestelystä tarinat oli kuitenkin luettava kiertäen huonetta eri suuntiin. Aluksi huolehdin tämän olevan ongelmallista, mutta jälkepäin se tuntui minusta oikealta ratkaisulta, koska se korosti kuvitteellisen ja todellisen maailman narratiivien keskinäistä peilikuvamaisuutta.

Useat nykytutkimukset painottavat museo- ja näyttelyvierailijoiden roolia aktiivisina toimijoina ja tulkitsijoina passiivisen vastaanottajan sijasta, mikä on myös verrattavissa malliin kasvattajan siirtymisestä behavioristisesta konstruktivisiin lähestymistapoihin (Macdonald, 2007, s. 150–151). Halusin vastaavasti huomioida kävijän vuorovaikutteisuutta antamalla mahdollisuuksia rakentaa erilaisia tulkintoja taiteestani sekä taiteellisesta prosessistani. Kuvakirjani tarinan keskeneräisyydestä johtuen sen päätös jää vierailijalle avoimeksi, minkä lisäksi päiväkirjasivujen henkilökohtainen ote antaa mahdollisuuden rakentaa kuvan minusta taiteilijana. Keskeneräisyyden aihe itsessään on tulkinnanvaraista, johon väistämättä vaikuttaa jokaisen omat lähtökohdat ja näkemykset.



Kuva 18: Remes, *Keskeneräinen-taidenäyttelyn juliste, 2025.*

Taidenäyttelyn juliste oli yksi viimeisistä osista, jonka sain valmiiksi näyttelyä varten (kuva 18). Kokosin sen yhteen Affinity Publisher -ohjelmistossa käyttäen kuvitusmateriaaleja, jotka olin tehnyt kirjaani varten, mikä säästi minulta aikaa. Halusin tehdä julisteesta näyttävän, mutta samalla painottaa sanan *Keskeneräinen* viestiä rikkomalla sitä kuvien sommittelun avulla. Lisäksi halusin myös tuoda otsikkoon monitulkintaisuutta, joka alleviivasi koko näyttelyä itseään; otsikon voi lukea julisteesta joko muodossa *Keskeneräinen Unelmani Maasta* tai *Keskeneräinen – Unelmani Maasta*. Halusin tällä esittää kysymyksen: mikä on keskeneräisyyden merkitys minun unelmassani, jonka paljastan näyttelyni kautta yleisölle?



Kuva 19: Keskeneräinen-taidenäyttely Galleria Kilossa Lapin yliopiston tiloissa (Remes, 2025).

*Keskeneräinen Unelmani Maasta* -taidenäyttelyni avajaiset pidettiin Lapin yliopiston Galleria Kilossa (Kuva 19) 8.1.2025 muiden samana päivänä alkaneiden yliopiston näyttelyjen yhteydessä (Lapin yliopisto, 2025b). Avajaiset toivat tilaisuuden juhlistaa aikaansaattua työtä, mikä toi minulle onnen ja palkitsevuuden tunteita. Olin myös iloinen siitä, että monet ystäväni ja opiskelijatoverini pääsivät mukaan avajaisiin. Avajaiset toivat lisäksi hyvän tilanteen keskustella taiteestani, mikä avasi itselleni muiden ajatuksia teoksistani, jotka olen nähnyt keskeneräisinä. Monet jättivät kommentteja näyttelyn vieraskirjaan, jotka selkeyttivät näitä näkemyksiä minulle entisestään. Näyttelyn viimeinen päivä oli 23.1.2025, jonka jälkeen purin teokset ja muut materiaalit tilasta.

## 6 Tarkastelu

### 6.1 Taidenäyttely

Tässä alaluvussa käsittelen näyttelyssä käymiäni keskusteluja kävijöiden kanssa sekä toteutan lähilukua vieraskirjasta selvittääkseni ja vertaillakseni käsityksiä teosten prosessista ja niiden keskeneräisyydestä. Käsittelen vieraskirjan henkilöitä nimettöminä.

Ennen vierailijoiden näkemysten tarkastelua haluan tarkasti linjata oman taideteosten tekijyydestä lähtevän kantani näyttelyssä esittelemiini töihin, jotta vertailevan analyysin toteuttaminen on mahdollisimman selkeää. Näyttelyssä esittämäni kokonaisuus, joka sisälsi aukeamasivuja, luonnoksia, vanhoja konseptiteoksia sekä prosessia näkyväksi tekeviä muistikirjasivuja, oli esitys keskeneräisestä *Moon Memoirs* -nimisestä kuvakirjastani. Esillä olleet aukeamat kattoivat ensimmäisen puoliskon tarinasta ja niiden sisältämät kuvitukset olivat näyttelyhetkellä eri valmiusasteissa; aukeamat 1, 2, 7 ja 8 olivat valmiita, kun taas aukeamat 3, 4, 5 ja 6 olivat keskeneräisiä ja aikomukseni on palata niiden pariin tulevaisuudessa. Lisäksi kirjaa koskevat graafiset ja käsikirjoitukselliset ratkaisut ovat asioita, joita mahdollisesti muokkaan tulevaisuudessa. Kirjani keskeneräisyydestä huolimatta näen saaneeni itse taidenäyttelyni *Keskeneräinen Unelmani Maasta* valmiiksi, koska ylsin tavoitteeseen, jonka olin asettanut itselleni koskien sitä; näyttää keskeneräistä kirjaprojektiani taiteellisen prosessia esittelevästä sekä keskeneräisyyttä pohtivasta näkökulmasta.

Taidenäyttelyssä keskeneräisyyden aihe tuli näkyvimmin ilmi itse näyttelyn nimestä, lehdistötiedotteen kuvauksesta sekä muistikirjasivujeni tekstistä (Lapin yliopisto, 2025b). Vierailijoita ei pyydetty erillisesti kirjoittamaan keskeneräisyydestä, näyttelyn prosessinäkökulmasta tai muista aiheista vieraskirjaan. Vieraskirja on näin toiminut tavallisen näyttelyvieraskirjan tavoin ja siihen kirjoitetut tekstit ovat syntyneet jokaisen kirjoittajan vapaaehtoisuudesta ja heidän omista ajatuksistaan koskien näyttelyä. Vieraskirjaa sekä vierailijoiden näkemyksiä tarkastellessa on myös tärkeää huomioida taidenäyttelyn tila Lapin yliopistossa, sen luonne taidealan oppilaitoksena ja sen sosiaalinen

yhteisö. Suuri osa näyttelyn vierailijoista on taidealan opiskelijoita, taiteilijoita ja muilla tavoin luovia ihmisiä, millä on vaikutus heidän näkemyksiinsä taiteesta sekä tapoihin lukea sitä.

Näyttelyn vierailijoiden kanssa käydyt keskustelut jättivät vaikutelman siitä, että näkemyksissämme keskeneräisyydestä oli merkittäviä eroavaisuuksia. Olin yllätynyt, kun eräs ystäväistäni totesi aukeaman 5 erittäin valmiin oloiseksi (kuva 20). Luonnosmaisiksi jääneet taustan kukat eivät nousseet esiin keskeneräisinä, vaan hän näki niiden jäljen tukeneen kokonaisuutta. Tämä erosi omasta oletuksestani, koska olin aina nähnyt taustan elementtien olevan selkeästi keskeneräisiä. Keskustelu oli yksi varhaisista merkeistä, kuinka paljon poikkeavuutta kävijä- ja tekijälähtökohtaisissa eroavaisuuksissa on. Samalla se myös avasi konkreettisesti minulle, kuinka paljon olin vaatinut itseltäni nähdäkseni töissäni valmiutta.



Kuva 20: Aleks Remes, Moon Memoirs -kirjan aukeama 5, 2025. Aukeaman keskeneräisyyden näkemyksissä todettiin eroavaisuuksia taiteilijan ja katsojan välillä.

Näyttelyn vieraskirjaan kirjoitetuista kommentteista heräsi samanlaisia kuvia kuin vierailijoiden kanssa käydyistä keskusteluistani. Itse teokset ja näyttelykokonaisuus saivat paljon positiivista ja erittäin ystävällistä palautetta niiden ilmeestä: ”Upeita kuvituksia!”, ”Ihailen kädenjälkeäsi suuresti!”, ”Lumoavia ja tunnelmallisia.” (Vieraskirja, 2025). Useissa kirjoituksissa ei tartuttu keskeneräisyyden ja valmiuden kysymykseen, vaan niistä ilmeni, kuinka näyttelyn esteettisyys itse oli nautinnollinen ja vaikuttava ominaisuus keskeneräisyyden tilasta huolimatta.

Osa kirjoituksista esitti näkemyksiä, että näyttelyssä esillä olleet työt ovat jo valmiissa tilassa: *”Täähän on valmis! Hieno kokonaisuus.”* (Vieraskirja, 2025). Mielestäni tämä vahvisti, kuinka keskeneräisyys ei noussut näyttelykokemuksen tielle. Kokemus itsessään oli valmis, ja jos keskeneräisyys olisi jätetty pois näyttelyn nimestä, kuvauksista ja tiedotteista, keskeneräisyyttä ei välttämättä olisi edes huomattu.

Useissa kirjoituksissa prosessin esittäminen nähtiin elementtinä, joka paransi näyttelykokemusta. Prosessin kuvaukseen koettiin samaistumista: *”oli ihana kuulla ajatuksia taideprosessista, samaistuin niihin, keskeneräiset kuin valmiit työt olivat ihania.”* (Vieraskirja, 2025). Kuten aiemmin mainitsin, näyttelyn sijainti taideyliopiston tiloissa lisäsi luovan alan opiskelijoiden vierailua näyttelyssä, mikä toi yhteneväisyyttä minun ja heidän taustojen kanssa. Prosessin esittämisen koettiin myös avanneen kuvitusteoksiin liittyviä merkityksiä: *”hieno ja koskettava näyttely, jonka puhuttelevuus ja merkityksellisyys tuli prosessimerkintöjen kautta aivan eri tavalla esille.”* (Vieraskirja, 2025).

Prosessin esittämisen sekä muistikirjan tekstien kautta esiin tullut henkilökohtaisuus nähtiin rohkeana: *”Ihana tunnelma ja rohkea näyttely!”* (Vieraskirja, 2025). Tämä tuli esille myös avajaisissa käydyn keskustelun yhteydessä, jossa eräs vierailijoista totesi samoin. Henkilökohtaisuus ja avoin esittäminen mahdollisti ja lisäsi näin myös koskettavuutta.

Vaikka valtaosa esillä olleista töistä oli digitaalista maalausjälkeä, osittainen analogisuus sai huomiota ja arvostusta. Eräs kommentoija totesi: *”Luonnokset hyvä lisä. Ihmisen tavassa käyttää vanhan koulukunnan lyijykynää on aina jotain omalla erityisellä tavalla kertovaa, jota ei muista instrumenteista paljastu.”* (Vieraskirja, 2025). Näyttelyssä esillä olleet lyijykynäluonnokset onnistuivat siis paljastamaan jotain, jota valmiimmat digitaaliset teokset eivät olleet samalla tavoin kertoneet. Kommentista käy ilmi, kuinka keskeneräisyys tarjosi vaihtoehtoista näkökulmaa, joka potentiaalisesti tuki valmiina olevaa.

Keskeneräisyyden näkökulman tarkastelun yhteydessä eräs kirjoituksista nousi minulle erityisesti esille, jonka nostin tutkielmani johdanto-osiossa. Lyhyessä kommentissa ilmentyi ihailu keskeneräisyyden esteettistä arvoa kohtaan: *”Keskeneräinen on kaunista!”* (Vieraskirja, 2025). Sanoista voi tulkita, että kirjoittaja tiedosti kokonaisuuteni keskeneräisyyden, mutta hän ei nähnyt sen olevan este taiteen esteettisyydelle tai sitä

vähentävä tekijä. Kommentista on mahdollista lukea, että keskeneräisyydessä itsessään nähtiin arvoa, joka ei kenties olisi tullut esille, jos kokonaisuus olisi ollut valmis.

Yksi kirjoituksista nosti samanlaisen kysymyksen, jota olen pohtinut koko kirjani sekä tutkielmani tekemisen aikana. *”Onko mikään tarina koskaan valmis?”* (Vieraskirja, 2025). Onko taide koskaan valmista? Kommentti paljasti taiteen keskeneräisyyden aiheen samaistumispintaa. Tekijänä minussa herätti onnistumisen tunnetta, että olin pystynyt resonoimaan tätä samaa kysymystä vierailijan kanssa. Vielä onnellisemmaksi minut sai sanat, joilla hän oli päättänyt kirjoituksensa: *”Kiitos näyttelystä, se inspiroi!”* (Vieraskirja, 2025).

Palautetta ja omia näkemyksiäni vertaillen on huomattavissa kallistuma, jossa itselleni teokset nousivat esiin oleellisesti keskeneräisinä, mutta näyttelyvieraille perspektiivi oli toinen – keskeneräisyys ei noussut merkittävästi esille, ja jos se nousi, se koettiin positiivisena ja merkityksiä avaavana tekijänä näyttelyssä. Oma prosessini on kulkenut kirjan parissa läheisesti mukanani, mutta sen esille avaaminen näyttelyssä kykeni tuomaan uudenlaista näkökulmaa vieraille sekä antamaan kontekstia teosten kokonaisuudelle, joka ei muuten olisi todennäköisesti noussut ilmi. Lisäksi kävijöiden näkemysten ilmaisu palautteessa toi minulle onnistumisen tunteita ja myös muokkasi omia näkemyksiäni taiteen keskeneräisyydestä positiivisempaan suuntaan.

## **6.2 Taiteellinen prosessi**

Taiteellista prosessiani tarkastellessa havaitsen piirteitä emergenssin ilmiöstä. Prosessille on ollut ominaista eritasoinen arvaamattomuus ja jännitteet, jotka ovat mahdollistaneet uuden syntymistä. Kuvakirjaprojektin alussa en ollenkaan kuvitellut toteuttavani sitä taidenäyttelyitä varten, mutta matkalla kohdatut haasteet muokkasivat tavoitteitani, joiden myötä taidenäyttelyt ja niiden tuoma keskeneräisyyden tarkastelu ovat nousseet keskiöön.

Kasvatusajattelijoiden kuten Piagetin ja Vygotskyn teorioihin verraten kuvakirjaprojektin taiteellisessa prosessissa on havaittavissa sekä vaiheittaisia malleja että tiedonrakentamiseen, muuttamiseen ja mukautumiseen viittaavia kaavoja. Projektin alkuvaihe on rakentunut jo olemassa oleville tavoilleni tehdä taidetta sekä minua

inspiroineille elämäntapahtumille ja muiden taiteilijoiden töiden vaikutteille. Projektin edetessä erilaiset ympäröivät kitkat ovat saaneet aikaan tavoitteiden ja lähestymistapojen muutosta, joita voi verrata Piagetin kuvaamiin akkommodaation ja assimilaation ilmiöihin – kun odotukset esimerkiksi aikatauluista ja työmäärästä eivät ole vastanneet omia arvioitani, olen asettanut itselleni uusia päämääriä, jotka olen nähnyt realistisemmin tavoitettaviksi. Tämän voi nähdä esimerkiksi Arktikumien vuoden 2023 yhteisnäyttelyn sekä Lapin yliopiston vuoden 2025 näyttelyiden sisällöissä ja aiheissa. Samalla koko projektin keskeinen paradigma on muuttunut valmiiseen tuotokseen keskittyneestä näyttämisestä taiteellisen prosessin ja keskeneräisyyden tarkastelemiseen.

Sosiaalisten vaikutteiden ja Vygotskyn lähikehityksen vyöhykkeen kaltaisen ajattelun merkit voidaan havaita selkeimmin tilanteissa, joissa olen saanut yliopiston opettajien ja kurssitovereiden puolelta ohjausta. Koen, että nämä tilanteet ovat edesauttaneet aiemmin mainitsemieni uusien suuntien löytämistä ja tavoitteiden uudelleen havaitsemista. Lisäksi itse lopullisessa näyttelyssä tapahtuneet vierailijoiden havainnot ja palautteet keskeneräisyydestä ovat avanneet minulle uutta näkökulmaa omiin töihini ja omaan työskentelyyni.

Vaikka prosessini aikana on syntynyt erinäisistä syistä johtuneita taukoja, väliaikaiset etäännykset ovat olleet eduksi luovuudelle, mihin muun muassa Wallasin ajatukset ovat viitanneet hänen kuvatessaan epätietoisessa mielessä tapahtuvia prosesseja (Sawyer, 2003, s. 25). Monessa tilanteessa etäännykset ovat johtaneet uuden inspiraation löytämiseen ja haluan jatkaa työskentelyä uudella energialla; tämä näkyi erityisesti vuoden 2024 loppupuolen työskentelyssäni, jota oli edeltänyt pitkä jakso taukoa. Tauot ovat tuoneet lisäksi mahdollisuuksia punnita työskentelytapojani ja mukauttaa niitä, missä jälleen voidaan nähdä Piagetin teorioiden piirteitä – tauot luovat tilaa uusien skeemojen rakentamiselle. Näen, että tämä vahvistaa käsitystä siitä, kuinka etäisyyksien ottaminen on tärkeä osa taiteilijana kasvamista sekä kestäväen ja elinikäisen luovan toiminnan ruokkimista.

Wallasin nelivaiheisen luovuuden mallin piirteet yleensäkin ilmenevät ja toistuvat ajoittain prosessissani. Se on sisältänyt useaan kertaan valmistelun, itämisen, valaistumisen ja todentamisen vaiheiden muistuttavia kaavoja sekä laajemman kirjan suunnittelun että yksittäisten kuvitusten toteuttamisen mittakaavoissa. Hyvänä esimerkkinä tästä on erityisesti projektin alkupuoli, jossa ideani tarinan konseptista otti erilaisia muotoja sekä vaati

jonkin verran muhimista ja sopivia olosuhteita käynnistyäkseen kuvakirjateoksena. Myös teosten konkreettisuudessa tekemisessä on näkynyt valmistelun, toiminnan ja suorittamisen vaihteellisuutta.

Kuten teoreetikotkin ovat todenneet, eri vaiheet ovat saattaneet tästä huolimatta ilmetä erilaisissa järjestyksissä tai keskenään limittäin. Valmistelu ja toiminta ovat tapahtuneet usein samaan aikaan erityisesti kuvitusten toteutuksessa, jolloin luonnostelu on saattanut jäädä vähäisemmäksi ja suuri osa kuvan elementeistä on ottanut muotonsa vasta maalausvaiheessa. Samoin on tapahtunut tarinan käsikirjoituksen kanssa, jossa suurpiirteiset tapahtumat ja valmiimmat visuaaliset materiaalit ovat ohjanneet tekstin muotoutumista. Taiteen tekemisessäni on siis kieltämättä tapahtunut etenemistä, joka kyetään purkamaan vaiheittain eteneviksi rakenteiksi, mutta vaiheiden sisältö ja luonne eivät ole välttämättä tarkasti määriteltävissä.

Kuvakirjaprosessin aikana dokumentoimani kokemukset sekä lähteet, joista olen ammentanut inspiraatiotani, vastaavat muun muassa Chemin, Jensenin ja Herstedin kuvauksia sekä heidän haastattelemien taiteilijoiden kokemuksia (Chemi ym., 2015, s. 90–91). Kuvakirja on ollut oman elämänpituisen taiteilijaidentiteetin rakentamisen tuotos, joka kantaa ja kuvastaa minulle vakiintuneita tekotapoja, tietynlaista muussa taiteessani toistuvaa tematiikkaa sekä muiden taiteilijoiden inspiroimia esteettisiä lähtökohtia. Tunnistan itsessäni tapaa hakea ja herkistyä inspiraatioille kuuntelemalla omia elämäntapahtumiani ja tuntemuksiani, mistä kirja sai myös alkunsa.

Prosessiani tarkastellessa huomaan merkkejä perfektionismista. Tutkielmassani en ole koskettanut perfektionismiin aiheena merkittävästi, mutta sillä on kieltämättä ollut osuutensa tapahtumien kulussa. Se on vaikuttanut erityisesti prosessin aikataulullisiin haasteisiin, kuvittamisen työskentelytapoihin ja myös näkemyksiini omien töideni keskeneräisyydestä. Perfektionismi ei aina kannan pelkästään haittapuolia – Hannula, Suoranta ja Vadén muun muassa argumentoivat, että perfektionismi voi olla hyödyllistä silloin, kun se on kytkeytynyt yksilöön itseensä, mutta he samalla myös toteavat sen vaarana olevan negatiivinen vaikutus omiin tapoihin sekä yhteistyön mahdollisuuksiin (Hannula ym., 2005, s. 56). Näen, että perfektionismi on omallakin kohdallani tuonut mukanaan hyviä asioita: tarkkuus ja pyrkimys olemaan uskollinen omille periaatteilleni ovat vastaavasti kasvattaneet onnistumisen tunteita ja ruokkineet sisäistä motivaatiotani silloin, kun asioita on saatu valmiiksi. Jatkossa

haluan kuitenkin opetella tasapainottamaan tätä puolta tekemisessäni ja punnitsemaan, voisinko saavuttaa samanlaisia onnistumisen tunteita vähemmälläkin.

Luovaa prosessiani tarkastellessa on huomioitava sen vaikutus käsityksiini keskeneräisyydestä ja keskeneräisyyden tilan näkemyksestä omaa taidettani kohtaan. Koska omaan kaiken tämän taustan omasta projektistani ja olen tietoinen siihen vaikuttaneista inspiraatioista, lähtökohdista, sen pitkäkestoisuudesta ja sen aikana edenneistä tapahtumista, ne väistämättä värittävät näkemyksiäni taiteestani. Inspiraationi ja aiempi taiteellinen tuotantoni ovat olleet jonkinasteisia merkkipaaluja, joihin on yllettävä nähdäkseen taidettani valmiina. Tämän kattavan informaation puuttuminen taidettani lähestyviltä henkilöiltä (kuten näyttelykävijöiltä) asettaa erilaisia käsityksiä keskeneräisyydestä ja valmiudesta. Samalla huomasin näyttelyn ja sen kävijöiden palautteen olevan kuitenkin tilaisuus arvioida näkemyksiäni prosessiani ja omia teoksiani kohtaan uusiksi. Koska jossain keskeneräisessä on nähty valmista, kenties se on tietämättäni oikeasti ollut valmista.

### **6.3 Tulokset**

Tutkielmani ja sen pohjalta toteuttamani taiteellisen tutkimukseni keskeisenä tutkimuskysymyksenä on, millä tavoin taiteilijan ja taiteen katsojan näkemykset taiteen keskeneräisyydestä eroavat toisistaan taidenäyttelyn kontekstissa. Tarkastelussani toteutettujen johtopäätösten perusteella voidaan yleisesti todeta, ettei teosten keskeneräisyys nouse yhtä huomiota herättäväksi aspektiksi samalla tavoin taiteen katsojille kuin tekijälle itselle. Tähän luonnollisesti vaikuttaa taiteen tekijän ja katsojan erilaiset tulokulmat teoksia kohtaan. Näyttelyn katsojalta puuttuu samanlainen kokonaisvaltainen kuva teoksen luovasta prosessista, jonka taiteilija itse on käynyt läpi. Toisaalta taiteilijalta itseltä puuttuu täysin tuore näkökulma, joka ensimmäistä kertaa näyttelyyn astuvalla kävijällä on.

Taidenäyttelystä kerättyjen kävijäyleisön reaktioiden tulkitsemisella lähilukumetodia käyttäen käy ilmi, että taiteen yleisö ei näe keskeneräisyyttä taiteen esteettisyyttä tai nautintoa vähentävänä tekijänä. Osassa reaktioista keskeneräisyyteen ei kiinnitetty huomiota, vaan näyttely koettiin valmiina kokonaisuutena. Ne kommentit, jotka huomioivat keskeneräisyyden, kiinnittävät huomiota muun muassa prosessin esittämisen

kiinnostavuuteen, rohkeuteen ja samaistumisinnan tarjoamiseen. Kävijöiden reaktioista käy ilmi, kuinka keskeneräisyys toi taiteesta esiin puolia, jotka eivät olisi ilmenneet täysin valmistuneista teoksista. Näyttelyn yhteydessä esitetyt prosessitekstit koettiin myös uusia merkityksiä avaavana ominaisuutena.

Taidenäyttelyn kävijöiden palautteet tukevat käsitystä, kuinka keskeneräisellä taiteella on mahdollisuus lisätä mielenkiintoa, tarjota samaistumispintaa sekä avata merkityksiä taiteesta. Havainnoista on tulkittavissa yhteenvetona, että keskeneräisyys ja sen kautta tapahtuva taiteellisen prosessin paljastaminen on uusien näkökulmien mahdollistaja.

Oma taiteilijalähtöinen näkemys teosten keskeneräisyydestä erosi kävijöiden havainnoista, mihin taiteellisen prosessin tarkastelu toi lisäkontekstia. Prosessin kanssa alusta alkaen kokeneena sekä omat tavoitteeni tuntevana teosten tekijänä näen kuvakirjaprojektini oleellisesti keskeneräisenä. Toisaalta käsitykseni keskeneräisyydestä ja tunteeni omaa työtäni kohtaan myös muuttuivat kävijöiden palautteen myötä positiivisemmiksi. Keskeneräisyys aiheena toimi väylänä, joka toi sosiaalisen kanssakäymisen myötä taiteen tekijällekin uusia näkökulmia. Taidenäyttelyn yhteydessä toteutettu keskeneräisyyden esittäminen toi mukanaan onnistumisen tunteita sekä purki paineita omien odotusteni osalta.

Keskeneräisyyden ohella tutkielman yksi intresseistä oli taiteilijan luovan prosessin kokonaistarkastelu. Taiteellista prosessiani tarkastellessa havaitsen piirteitä emergenssin ilmiöstä. Prosessille on ollut ominaista eritasoinen arvaamattomuus ja jännitteet, jotka ovat mahdollistaneet jatkuvaa mukautumista sekä uusien elementtien syntymistä. Tästä selkeimpänä merkinä on, kuinka kuvakirjaprojektia ei aluksi tarkoitettu esitettäväksi taidenäyttelyn tai keskeneräisyyttä käsittelevien aiheiden kontekstissa, mutta matkalla kohdatut haasteet muokkasivat tavoitteitani.

Tutkielmassa toteutetussa vertailussa taiteilijan luovan prosessin ja kasvatustieteen teoriapohjan välillä havaittiin, kuinka taiteellisen prosessin vaiheittainen eteneminen sekä mahdollistavien esteiden kautta tapahtunut tiedon ja kokemuksen rakentuminen omaavat piirteitä konstruktivististen kasvatusteorioiden kanssa. Taiteilijan mukautuminen ja uusien tavoitteiden asettelu toimivat Piagetin akkommodaation ja assosiaation ilmiöiden lailla. Vygotskyn lähikehityksen vyöhykkeen periaatteiden kaltaista sosiaalista tukemista ja

päämäärien muokkautumista havaittiin taidenäyttelyn lisäksi muissa tilanteissa, joissa toimittiin muun yliopistoyhteisön kanssa.

Luovan prosessin kasvatusteoriapohjaisen tarkastelun kautta on havaittavissa, kuinka mahdollistavat haasteet ja sopiva määrä vastakitkaa johtavat taiteilijan positiiviseen kehittymiseen. Lisäksi luovista haasteista etäännyminen mahdollistaa uusien lähestymistapojen ja uuden tiedon rakentumista. Havaintojen perusteella tutkielman tuloksena on myös todettavissa, että kasvatusteorioiden soveltaminen luovaan tutkimukseen tukee muun muassa Sawyerin (2003) ajatuksia, siitä, kuinka alojen teoriatieto voi hyötyä toisistaan ja tarjota välineitä toistensa tulkitsemiselle.

Tutkielmasta saatua tietoa on mahdollista soveltaa pedagogisiin konteksteihin havainnollistamaan taiteilijan ja taiteen katsojan eriäviä näkökulmia sekä lisäämään oppijan tietoisuutta näiden näkökulmien eroavaisuuksista. Lisäksi tuloksilla on potentiaalia toimia lähtökohtana jatkotutkimuksille kuvataidekasvatuksellisissa yhteyksissä. Tutkielman tulokset viittaavat siihen, että näkökulmien esiintuomisella on mahdollisuuksia purkaa suoriutumispaineita kuvataidetuntien tehtävistä sekä ilmentää, kuinka keskeneräisyys tuo esteettistä arvoa ja mielenkiintoa taiteeseen.

## 7 Pohdinta

Tutkielma on ollut minulle todella henkilökohtainen, mikä on varmasti tullut ilmi tekstistäni. Taiteellinen tutkimus metodina asetti itseäni ja toimintatapojani taiteen tekemisessä erityisen tarkan reflektion alle. Se on tuonut mukanaan uutta ymmärrystä itsestäni sekä taiteilijana että persoonana.

Oman kuvakirjaprojektini asettaminen taiteellisen tutkimuksen kohteeksi oli minusta toimiva ja hyvä valinta, koska kirjan tekeminen on ollut luonteeltaan orgaanista ja sen motivaatiot ovat lähteneet itsestäni. Tutkimusintressit ja siihen liittyneet tutkimuskysymykset eivät olleet vaikuttamassa taiteen tekemiseeni alusta alkaen, minkä vuoksi koin olemassa olevan teorian tiedon luovasta prosessista päässeeni aidon tuntuiseen vertailuun ja keskusteluun oman kokemukseni kanssa. Moni asia teoriasta osoittautuikin pitävän käytännössä paikkansa ja löysin siitä paljon yhtymäkohtia, joihin pystyin henkilökohtaisesti samaistumaan.

Koen samoin myös taidenäyttelystä ja sen yhteydessä kerätyistä käsityksistä keskeneräisyydestä. Koska ihmiset saivat havaita teoksia näyttely-ympäristössä luontevasti ilman eksplisiittisiä tutkimustoimintaan osoittavia kehyksiä, reaktiot ja tilanteet tulivat läpi aitoina. Toisaalta jäin näyttelyn jälkeen myös pohtimaan, olisivatko tulokset keskeneräisyydestä voineet olla vielä selkeämpiä, jos näyttely olisi konstruoitu tutkimuspainotteisemmaksi tai jos olisin tuonut keskeneräisyyttä teoksissani näkyvämmiin ilmi. Osa näyttelyyn ripustetuista suurikokoisista kuvituksista olisi esimerkiksi voinut olla kokonaan lyijykynäluonnoksia. Näyttelytilanteessa kaikissa kuvituksissa oli jo väriä ja selkeyttä, mikä teki kokonaisuudesta kenties liian näennäisesti valmista. Tutkielmasta saatuihin tuloksiin vaikutti myös vahvasti näyttelyn sijainti taideyliopistossa, jonka luovien alojen opiskelijoista koostuva yhteisö on jo ennestään tottunut lukemaan taidetta sekä tarkastelemaan luovaa prosessia harjaantuneesta näkökulmasta. Olisi mielenkiintoista selvittää, millä tavoin näyttelytilan ja sitä kautta kävijäkunnan vaihtuminen vaikuttaisi näkökulmiin keskeneräisyydestä.

Tästä huolimatta ne huomiot, mihin näyttelijävierailta saadut tulokset viittaavat, ovat hyödyllisiä. Ne ilmentävät taiteilijan ja taiteen katsojan välissä olevaa rakoa keskeneräisyyden käsityksissä sekä ylipäänsäkin sitä, kuinka suuri ero taiteen havaitsemisessa on näistä kahdesta näkökulmasta riippuen. Omalla kohdallani tämän eron selväksi tuominen auttoi purkamaan kokemiani paineita, joten minulla on uskoa, että aiheesta laajempi keskustelu taiteen kentällä ja taidekasvatuksessa kykenisi auttamaan myös muita.

Vaikka koen, että tutkielmaani varten kerätyissä kokemustiedoissa ja tuloksissa on paljon totuuden siemeniä, jotka pätevät yleisiin kokemuksiin luovasta työskentelystä, niiden subjektiivisuuden ja henkilökohtaisuuden vuoksi käsittelemistäni aiheista olisi silti tehtävä vankempaa tutkimusta, jotta tietoa voitaisiin varmentaa ja pitää tieteellisesti pätevänä. Siksi näen tutkielmani ennen kaikkea lähtökohtana näiden kiinnostavien aiheiden (keskeneräisyyden, luovuuden ja kasvatustieteen teoriapohjien risteymien sekä aikuisten kuvakirjallisuuden sovittamisen taidenäyttelykonteksteihin) tutkimisen jatkosoveltamiselle. Taiteellisen tutkimisen metodi tarjosi alkusysäystä, mutta aiheista varmasti saisi paljon enemmänkin irti esimerkiksi toimintatutkimuksen muodossa.

Konstruktivististen kasvatusteorioiden mukaan tuominen prosessini tulkintaan oli mielestäni kokeiluna mielenkiintoinen, mutta vastaavasti koen, että alojen välinen teoriasovellutus voisi tarjota enemmän jonkin muun tutkimuksen yhteydessä. Tutkielmassani tuli lähinnä huomioitua yhtäläisyyksiä silloin, kun niitä ilmeni, mutta oma luova prosessini ei välttämättä ollut hedelmällinen alusta luomaan varsinaisesti uudenlaisia oivalluksia näihin aihepiireihin liittyen. Ennen kaikkea koen, että se oli tilaisuus minulle itselleni oppia kasvatusteorioista syvällisemmin sekä havainnoida niiden sukulaisuutta luovuusteorioihin. Tässä mielessä se toi mukanaan siis onnistumistakin.

Yleisestikin tutkielmani teoreettisen viitekehyksen opiskeleminen sekä luovuuteen, keskeneräisyyteen, kuvakirjallisuuteen ja kasvatusteorioihin uppoutuminen oli minulle erittäin antoisaa, inspiroivaa ja palkitsevaa. Kattamistani aiheista tuli loppujen lopuksi laajalaisemmat kuin aluksi odotin, ja olisin toivonut pystyväni syventymään niistä tehtyyn kirjallisuuteen vieläkin enemmän. Toivon, että tulevaisuudessa pystyisin vielä palaamaan samojen kysymysten äärelle mahdollisen väitöskirjan muodossa.

On mielenkiintoista jälkikäteen huomata, kuinka tutkielman toteuttamisella ja sen taiteellisen tutkimuksen metodeilla on ollut samankaltaisuutta tieteellisen tutkimuksen syklisen luonteen kanssa. Kuvataidekasvatuksen taideproduktion opintojakson taidenäyttely voidaan nähdä ensimmäisenä askeleena tutkimukselle, joka koki toiston ja jatkosovellutuksen omassa *Keskeneräinen* -taidenäyttelyssäni Lapin yliopistolla. Samalla tavoin *Moon Memoirs* -kirjani on ollut uusi sykli omakustannekirjan toteutuksessa, joka alkoi aiemmin tekemästäni *Chaos-fanitaidekirjasta*. Tutkielmaa tehdessäni opin, kuinka paljon yhteistä tieteen ja taiteen tekemisen kanssa loppujen lopuksi on – molemmat rakentuvat, kehittyvät ja tarkentuvat toiston ja uuden soveltamisen kautta.

Taidenäyttelyn jälkeen pidin pitkän jakson, jolloin en työskennellyt *Moon Memoirsin* parissa. Rutistus näyttelyn aikaansaamiseksi vei paljon työtä ja energiaa, minkä vuoksi halusin keskittyä muihin luoviin projekteihin joksikin aikaa. Gradun kirjoittaminen sai minut lopulta palaamaan sen äärelle ja tällä hetkellä työskentely etenee taas.

Kuvakirjaprojektini tavoin pro gradu -tutkielmani on toiminut omana luovana teoksenani, jonka kanssa olen nähnyt paljon yhtäläisyyksiä muun taiteen tekemiseni kanssa. Gradun prosessi on mukaillut todella läheisesti itse kuvakirjaprojektini prosessia – sekin on muun muassa kokenut merkittäviä keskeytyksiä minulle odottamattomista olosuhteista johtuen. Toisinaan motivaatio sitä kohtaan on ollut vähäisempää, mutta ajoittainen etäännyminen on tuonut myös inspiraatiota palata sen äärelle. En voi silti jatkaa senkään työstämistä loputtomiin. Jossakin vaiheessa on asetettava kynät ja kirjat sivuun, ja lähetettävä teksti arvioitavaksi.

Pro gradu -tutkielmani on nyt valmis. Jos sen kykenen saamaan valmiiksi, uskon, että keskeneräinen unelmani kuvakirjasta tulee ennen pitkää myös valmiiksi.

## 8 Lähteet

Adobe (2025). *DPI Resolution: your complete guide*. Haettu 18.8.2025 <https://www.adobe.com/uk/creativecloud/photography/discover/dots-per-inch-dpi-resolution.html>

Alaca, I. (2018). Materiality in Picturebooks. Teoksessa Kümmerling-Meibauer, B. (toim.) *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 59–68). Routledge.

Amabile, T. (1983). *The Social Psychology of Creativity*. Springer-Verlag.

Anttila, E. (2022). *Kehityopsykologia ja vaiheteoriat*. University of the Arts Helsinki. Haettu 25.11.2025 <https://disco.teak.fi/anttila/kehityopsykologia-ja-vaiheteoriat/>

Arieti, S. (1976). *Creativity: The magic synthesis*. Basic Books.

Bader, B. (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. Macmillan Publishing Co.

Barron, F., & Harrington, D.M. (1981). Creativity, Intelligence and Personality. *Annual Review of Psychology*, 32, 439–476. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.32.020181.002255>

Baum, K., Bayer, A., & Wagstaff, S. (2016). *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Metropolitan Museum of Art.

Baum, K. (2016). The Raw and the Cooked: Unfinishedness in Twentieth- and Twenty-First-Century Art. Teoksessa Baum, K., Bayer, A. & Wagstaff, S. (toim.) *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Metropolitan Museum of Art.

Bayer, A. (2016). Renaissance Views of the Unfinished. Teoksessa Baum., K., Bayer, A. & Wagstaff, S. (toim.) *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Metropolitan Museum of Art.

Becker, H. (2017). Reputation as Process. Teoksessa Bakke, G. & Peterson, M. (toim.) *Anthropology of the Arts: A Reader* (s. 73–76). Bloomsbury Academic.

Beckett, S. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. Routledge.

Beckett, S. (2018). Crossover picturebooks. Teoksessa Kümmerling-Meibauer, B. (toim.) *The Routledge companion to picturebooks* (s. 209–219). Routledge.

Beelders, T., & Bergh, L. (2020). The role that composition plays in determining how a viewer looks at landscape art. *Journal of Eye Movement Research*, 13(2), 10-16910. <https://doi.org/10.16910/jemr.13.2.13>

Bird, E., & Yokota, J. (2017). Picturebooks and illustrated books. Teoksessa Kümmerling-Meibauer, B. (toim.) *The Routledge companion to picturebooks* (s. 281-290). Routledge.

Bomford, D. (2016). Old-Age Style and the Non Finito. Teoksessa Baum, K., Bayer, A., & Wagstaff, S. (toim.) *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Metropolitan Museum of Art.

Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.

Charon, R. (2017). Close reading: The signature method of narrative medicine. Teoksessa Charon, R. (toim.) *The principles and practice of narrative medicine* (s. 157–179). Oxford University Press.

Chemi, T., Jensen, J., & Hersted, L. (2015). *Behind the Scenes of Artistic Creativity – Processes of Learning, Creating and Organising*. Peter Lang.

Clark, K. (2006). The artist grows old. *Daedalus*, 135(1), 77-90.

Csikszentmihalyi, M. (1988). Society, culture and person: A systems view of creativity. Teoksessa R. J. Sternberg (toim.), *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives* (s. 325–339). Cambridge University Press.

Dernie, D. (2006). *Exhibition design*. Laurence king publishing.

Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. Perigee Books.

EF EPI (2025). *EF English Proficiency Index*. Haettu 10.12.2025  
<https://www.ef.fi/epi/regions/europe/finland/>

Feldman, D. (1999). The Development of Creativity. Teoksessa Sternberg, R. (toim.) *Handbook of Creativity* (s. 169–188). Cambridge University Press.

Gallagher, M. (2016). The Arrogance of Intervention: Restoring the Unfinished. Teoksessa Baum, K., Bayer, A., & Wagstaff, S. (toim.) *Unfinished: Thoughts Left Visible* (s. 42–47). Metropolitan Museum of Art.

Gardner, H. (1973). *The Arts and Human Development: A Psychological Study of the Artistic Process*. Wiley.

Gardner, H. (1993). *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*. Basic Books.

Goody, J. (1993). *The Culture of Flowers*. Cambridge University Press.

Gorges, F. (2018) *Yoshitaka Amano: The Illustrated Biography – Beyond the Fantasy*. Dark Horse Books.

Gurney, J. (2009). *Imaginative Realism: How to Paint What Doesn't Exist*. Andrews McMeel Publishing.

Gustafsson, M. (22.9.2025). Nuoret lukevat kirjansa nyt englanniksi – kirjakaupat iloitsevat, kustantamot huolissaan. Yle. Haettu 5.11.2025 <https://yle.fi/a/74-20182045>

Gruber, H. (1988). The evolving systems approach to creative work. *Creativity Research Journal*, 1(1), 27–51. <https://doi.org/10.1080/10400418809534285>

Gröndahl, L. (2024). *Tools for Artistic Research*. University of the Arts Helsinki. Haettu 23.9.2025 <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/en/tools-for-artistic-research/>

Hallikainen, M., Koivisto, A, Melkas, S, Portaankorva, A., Rinne, J., & Rosenvall, A. (2025). *Muistisairaudet*. Duodecim.

Hannula, M., Suoranta, J., & Vaden, T. (2005). *Artistic Research – theories, methods and practices*. Academy of Fine Arts & University of Gothenburg.

Hick, D. H. (2008). When is a work of art finished?. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(1), 67-76. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2008.00288.x>

Hustvedt, S. (2012). *Living, Thinking, Looking: essays*. Picador.

Jokela, T., & Huhmarniemi, M. (2018). Ympäristötaide kertoo paikan tarinoita. Teoksessa Jokela, T., Huhmarniemi, M., Haataja, C. & Issakainen, T. (toim.) *Ympäristötaidetta Lapin matkailuun* (s. 28–36). Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja.

Kauranen, R., Löytty, O., Nikkilä, A., & Vuorinne, A. (2019). Vuoden 2015” pakolaiskriisi” ja sarjakuva-aktivismi Suomessa: Auttamishalu, antirasismi ja turvapaikanhakijoiden äänet. *AVAIN-Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*, 16(1), 4-27. <https://doi.org/10.30665/av.74151>

Kortekallio, K., & Ovaska, A. (2020). Lähilukeminen ennen ja nyt: Ruumiillisia, ympäristöllisiä ja poliittisia näkökulmia. *AVAIN-Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*, 17(3), 52-69. <https://doi.org/10.30665/av.95530>

Kümmerling-Meibauer, B. (2018). Introduction: picturebook research as an international and interdisciplinary field. Teoksessa Kümmerling-Meibauer, B. (toim.) *The Routledge Companion to Picturebooks* (s.1–8). Routledge.

Lambert, M. (2018). Picturebooks and page layout. Teoksessa Kümmerling-Meibauer, B. (toim.) *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 28–37). Routledge.

Lamerichs, N. (2013). The cultural dynamic of doujinshi and cosplay: Local anime fandom in Japan, USA and Europe. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 10(1).

Lapin yliopisto. (28.4.2023). *Yhteyksiä – kuvataidekasvatuksen yhteisnäyttely avautuu Arktikumissa*. Haettu 30.9.2025 <https://ulapland.fi/yhteyksia-kuvataidekasvatuksen-yhteisnayttely-avautuu-arktikumissa/>.

Lapin yliopisto. (27.8.2025). *Galleriatilojen esittely*. Haettu 3.10.2025 <https://ulapland.fi/taide-ja-muotoilu/taidetta-kampuksella/nayttelyt/galleriatilojen-esittely/>

Lapin yliopisto. (3.1.2025). *Vuoden 2025 ensimmäiset näyttelyt avautuvat taiteiden tiedekunnan F-talon gallerioissa*. Haettu 30.09.2025 <https://ulapland.fi/vuoden-2025-ensimmaiset-nayttelyt-avautuvat-taiteiden-tiedekunnan-f-talon-gallerioissa/>.

Lehtinen, E., Vauras, M., Lerkkanen, M (2016). *Kasvatuspsykologia*. PS-kustannus

Livingston, P. (2005). *Art and intention: A philosophical study*. Clarendon Press.

Livingston, P. (2008). When a Work Is Finished: A Response to Darren Hudson Hick. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(4), 393–395. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2008.00319.1.x>

Macdonald, S. (2007). Interconnecting: museum visiting and exhibition design. *CoDesign*, 3(S1), 149-162. <https://doi.org/10.1080/15710880701311502>

Massaro, D., Savazzi, F., Di Dio, C., Freedberg, D., Gallese, V., Gilli, G., & Marchetti, A. (2012). When art moves the eyes: a behavioral and eye-tracking study. *PloS one*, 7(5), e37285. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0037285>

Mateu-Mestre, M. (2010). *Framed Ink*. Design Studio Press.

McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. HarperCollins

McCloud, S. (2006). *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. HarperCollins.

Moran, S. & John-Steiner, V. (2003). Creativity in the Making: Vygotsky's Contemporary Contribution to the Dialectic of Development and Creativity. Teoksessa Sawyer, R.K., John-Steiner, V., Moran, S., Sternberg, R., Feldman, D., Nakamura, J., & Csikszentmihalyi, M. (toim.) *Creativity and Development* (s. 61–90). Oxford University Press.

Nel, P. (2012). Same Genus, Different Species?: Comics and Picture Books. *Children's Literature Association Quarterly*, 37(4), 445-453. <https://dx.doi.org/10.1353/chq.2012.0053>

Nochlin, L. (1988). Courbet's Real Allegory: Rereading 'The Painter's Studio'. Teoksessa France, S., Nochlin, L. (toim.) *Courbet Reconsidered* (s. 17–41). Brooklyn Museum.

Ommundsen, Å. (2018). Picturebooks for adults. Teoksessa Kümmerling-Meibauer (toim.) *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 220–230). Routledge.

Op de Beeck, N. (2018). Picture-text relationships in picturebooks. Teoksessa Kümmerling-Meibauer (toim.) *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 19–27). Routledge.

Ovaska, A. (2024). Kokeva lukija ja yhteiskunta: Kohti ruumiillista ja reflektiivistä lähilukemista. Teoksessa *Miten luemme?: Kirjallisuuden kouluopetuksen mahdollisuuksia* (s. 207–225). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS).

Pérez-Trullén, J. M., Ascaso, F. J., & Auría, M. J. (2018). Did poor eyesight influence Goya's late works? Medicine and art history in search for an interpretation of Goya's late paintings. *Acta Ophthalmologica*, 96(6), 652-654. <https://doi.org/10.1111/aos.13730>

Piaget, J. (1971). Comment on Beilin's paper. Teoksessa Green, D. R., Ford, P., & Flamer, G. B. (toim.) *Measurement and Piaget* (s. 191–194). McGraw-Hill.

Rankin, K. P., Liu, A. A., Howard, S., Slama, H., Hou, C. E., Shuster, K., & Miller, B. L. (2007). A case-controlled study of altered visual art production in Alzheimer's and FTLD.

*Cognitive and Behavioral Neurology*, 20(1), 48-61.  
<https://doi.org/10.1097/WNN.0b013e31803141dd>

Remes, A. (2022). *Chaos – Villains of Final Fantasy*.

Remes, A. (2023). *Kuvataidekasvatuksen syventävän taideproduktion loppuraportti*.

Rogoff, B. (1990). *Apprenticeship in Thinking: Cognitive Development in Social Context*. Oxford University Press.

Rosenblatt, M. (1995). *Literature as Exploration*. The Modern Language Association of America.

Rothenberg, A. (1979). *The Emerging Goddess: The Creative Process in Art, Science and Other Fields*. University of Chicago Press.

Saguisag, L. (2018). Picturebooks and comics. Teoksessa Kümmerling-Meibauer, B. (toim.) *The Routledge Companion to Picturebooks* (s. 315–324). Routledge.

Salisbury, M., Styles, M. (2012). *Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling*. Laurence King Publishing.

Sawyer, R. K. (2003). Emergence in Creativity and Development. Teoksessa Sawyer, R. K., John-Steiner, V., Moran, S., Sternberg, R., Feldman, D., Nakamura, J. & Csikszentmihalyi, M. (toim.) *Creativity and Development* (s. 12–61). Oxford University Press.

Serafini, F. & Clausen, J. (2012). Typography as Semiotic Resource. *Journal of Visual Literacy*, 31(2), 1–16. <https://doi.org/10.1080/23796529.2012.11674697>

Schwartz, B., & Schwartz, J. (2018). In Praise of the Unfinished. *The English Journal*, 107(5), 60–65.

Sternberg, R. (2003). The Development of Creativity as Decision-Making Process. Teoksessa Sawyer, R., John-Steiner, V., Moran, S, Sternberg, R., Feldman, D., Nakamura,

J. & Csikszentmihalyi, M. (toim.) *Creativity and Development* (s. 91–139). Oxford University Press.

The Metropolitan Museum of Art (2016). *Unfinished: Thoughts Left Visible – Exhibition Overview*. Haettu 23.10.2025  
<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2016/unfinished>

TENK (2023). Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. *Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 2/2023*. Tutkimuseettinen neuvottelukunta.

Trolle, K. (2015). *Yayoi Kusama exhibition at Louisiana Museum, Denmark*. Haettu 13.11.2025 <https://www.flickr.com/photos/126744325@N07/23282107261>

UHR-KDA (2025). *Ethics in artistic research – a guide*. Norwegian Directorate for Higher Education and Skills.

Van Hout, N. (2016). The Unfinished and the Eye of the Beholder. Teoksessa Baum, K., Bayer, A., & Wagstaff, S. (toim.) *Unfinished: Thoughts Left Visible*. Metropolitan Museum of Art.

Vieraskirja (2025).

Vygotsky, L. (1978) *Mind in society: the development of higher psychological processes*. Harvard University Press.

Wallas, G. (1926). *The art of thought*. Jonathan Cape.

Walker, F., Bucker, B., Anderson, N. C., Schreij, D., & Theeuwes, J. (2017). Looking at paintings in the Vincent Van Gogh Museum: Eye movement patterns of children and adults. *PLoS one*, 12(6), e0178912. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178912>

Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. St. Martin's Press.

Weisberg, R. (1993). *Creativity: Beyond the Myth of Genius*. W. H. Freeman and Company.

Yogisya (2021). *The Tattooer*. Rittosha.

## 9 Liitteet

### Näyttelyteos 1



*From an eternal sleep*

*A small thought came to exist.*

*I am here.*

*What could be outside?*

*How does it feel like? To be alive?*

*I wish to know. What lies beyond the dawn.*

*Sounds of blooms arose from emptiness...*

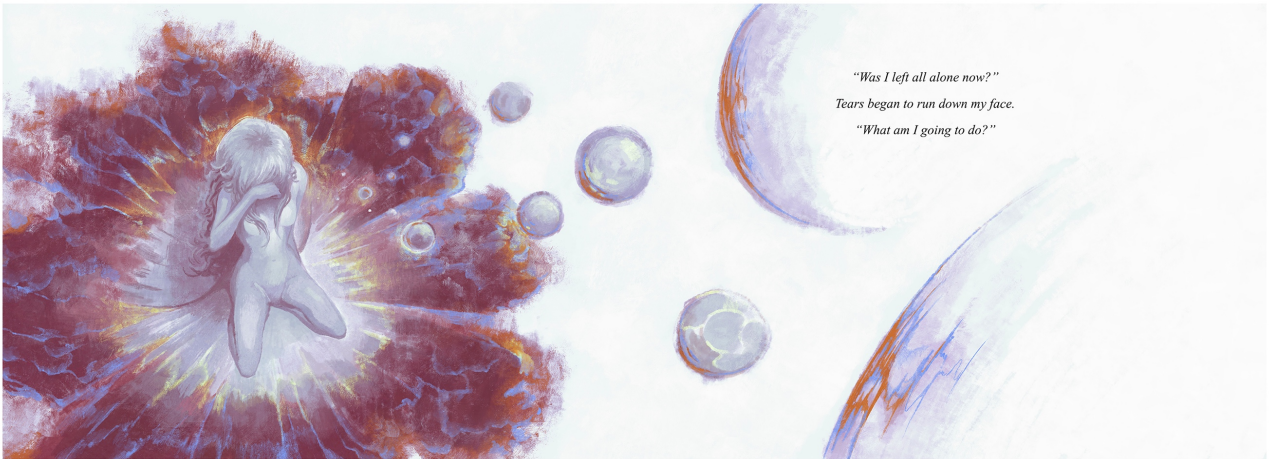
## Näyttelyteos 2



*With their beautiful wings  
The others soared forward  
Towards the planet in the sky.*

*I wanted to follow,  
Yet no matter how I tried  
I could not rise.  
My wings were small and frail.*

### Näyttelyteos 3

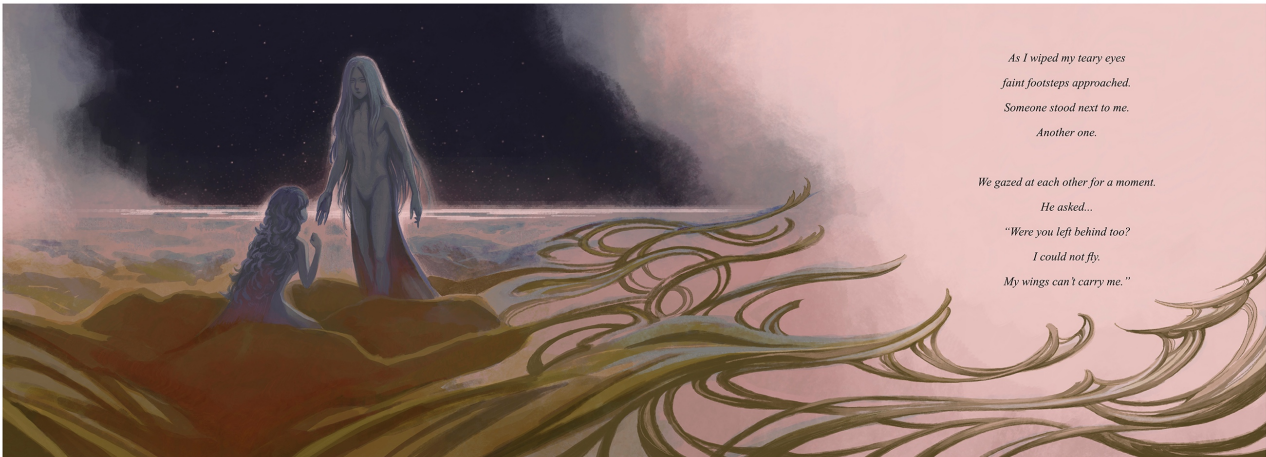


*"Was I left all alone now?"*

*Tears began to run down my face.*

*"What am I going to do?"*

## Näyttelyteos 4



*As I wiped my teary eyes  
faint footsteps approached.  
Someone stood next to me.  
Another one.*

*We gazed at each other for a moment.  
He asked...  
"Were you left behind too?  
I could not fly.  
My wings can't carry me."*

*As I wiped my teary eyes  
Faint footsteps approached.  
Someone stood next to me.  
Another one.*

*We gazed at each other for a moment.  
He asked...  
"Were you left behind too?  
I could not fly.  
My wings can't carry me."*

## Näyttelyteos 5



*I met his eyes*

*Through which glimmered a hint of melancholy.*

*They told a history among the flowers.*

*He had been here for long,*

*But his thoughts were as lost as mine.*

*Despite our confusion, the knowledge of not being alone*

*Lightened the weight on our hearts.*

## Näyttelyteos 6



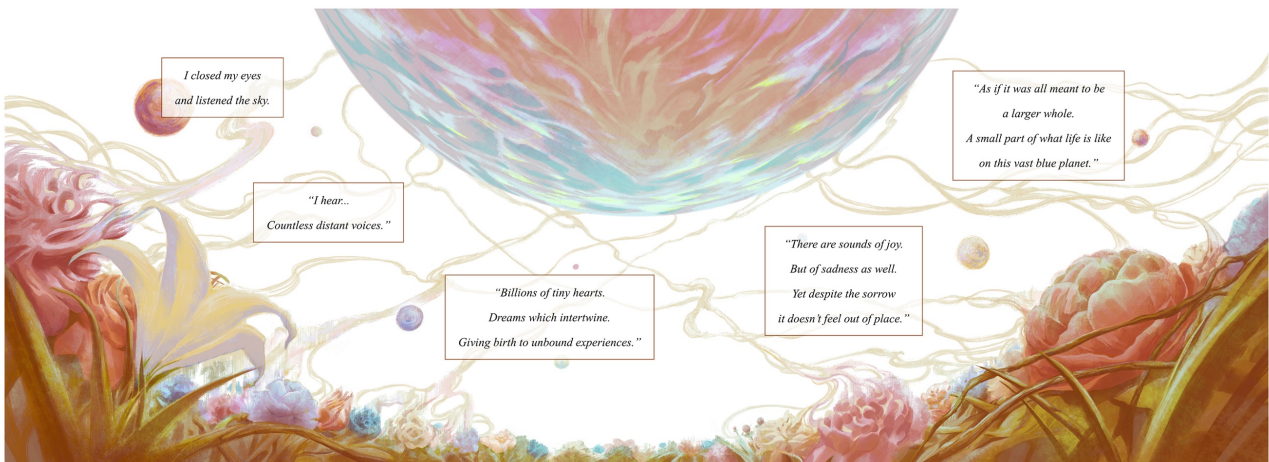
*He turned his head and spoke.*

*"The planet..."*

*It draws us towards it.*

*What do you think could wait us there?"*

## Näyttelyteos 7



*I closed my eyes  
and listened the sky.*

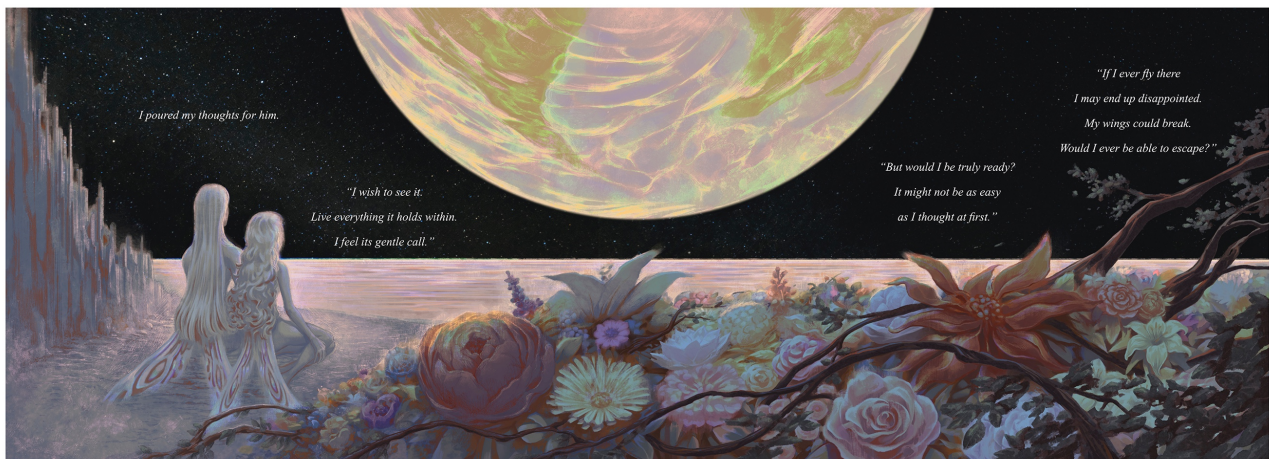
*"I hear...  
Countless distant voices."*

*"Billions of tiny hearts.  
Dreams which intertwine.  
Giving Birth to unbound experiences."*

*"There are sounds of joy.  
But of sadness as well.  
Yet despite the sorrow  
it doesn't feel out of place."*

*"As if it was all meant to be  
a larger whole.  
A small part of what life is like  
on this vast blue planet."*

## Näyttelyteos 8



*I poured my thoughts for him.*

*"I wish to see it.*

*Live everything it holds within.*

*I feel its gentle call.*

*"But would I truly be ready?*

*It might not be as easy*

*As I thought at first."*

*"If I ever fly there*

*I may end up disappointed.*

*My wings could break.*

*Would I ever be able to escape?"*