

Esipuhe ja johdanto



Stillkuva videoteoksesta Year of the Rabbit – With a Juniper (Arlander 2012)

Esipuhe

Tämän teatterintutkimuksen seuran kuudennen vuosikirjan teemana on Tekijä - teos, esitys ja yhteiskunta. Jo neljännen kerran *open access* -verkkojulkaisuna ilmestynyt kirja sisältää niin tieteellisiä artikkeleita, esseitä, taiteilijapuheenvuoroja kuin käynnissä olevien tai hiljattain päättyneiden tutkimusprojektien esittelyjä sekä kirja-arvioita. Verkkojulkaisu mahdollistaa myös liikkuvan kuvan ja äänen käytön ja mukana onkin yksi videoessee. Vuosikirjan aineisto voi olla suomen-, ruotsin- tai englanninkielistä ja tällä kertaa mukana on kolme englanninkielistä artikkelia.

Haluamme heti aluksi esittää kiitoksemme Helka-Maria Kinnuselle, joka oli aktiivisesti mukana toimitustyössä sen alkuvaiheessa. Kiitämme kaikkia kirjoittajia ja erityisesti vertaisarvioitsijoita, joiden tehtävänä on ollut ”perata” näin ilahduttavan runsas ”sato”. Vertaisarvioituja artikkeleita on tällä kertaa harvinaisen paljon, mikä kertoo paitsi aiheen laajuudesta myös seuran jäsenten ja suhteellisen pienen tutkimusalan edustajien aktiivisuudesta, sekä myös edeltävien tutkimuspäivien eteen tehdystä työstä. Taustana vuosikirjan teemalle toimivat kaksi seuran tutkimuspäivää, syyspäivä 23.11.2012, jonka organisoivat Johanna Laakkonen ja Marja Silde otsikolla Tekijä, esitys ja yhteiskunta sekä kevätpäivä 20.5.2013 otsikolla Esiintyisyys ja tekijäisyys, järjestäjinä Marjatta Häti-Korkeila, Mari Martin ja Helena Kallio. Laatiessamme kutsua kirjoittajille halusimme koota näiden päivien aikana käytyjä keskusteluja.

Molempien tutkimuspäivien yhteydessä esityksen, tekijän ja tekijyyden käsitteet haluttiin ymmärtää mahdollisimman laajasti. Teatterin ja tanssin lisäksi niissä toivottiin käsiteltävän esimerkiksi sirkusta, performanssia ja erilaisia kulttuurisia esityksiä kuten kulkueita, festivaaleja, erilaisia tapahtumia, jokapäiväisiä yhteen tulemisen muotoja, itsen esityksiä ja brändien muodostusta. Syyspäivien kutsussa ehdotettiin muun muassa, että tekijyyttä ja esitystä tai taiteellista monitekiäisyttä tarkasteltaisiin suhteessa yhteiskunnallisen organisoitumisen muotoihin ja kehitystrendeihin. Lisäksi toivottiin tutkimuspuheenvuoroja siitä, miten käsitykset tekijyydestä ilmenevät teosten vastaanotossa ja ammattikuvissa eri aikakausina ja eri yhteiskuntarakenteissa. Puhujia kutsuttiin pohtimaan myös sukupuolen ja tekijyyden suhdetta sekä esitysten ei-inhimillistä tekijyyttä. Kevätpäivän kutsussa kysyttiin, minkälaisena tekijäisyys ja esiintyisyys näyttäytyvät eri traditioissa, ja miten ne kytkeytyvät, asettuvat, suhteutuvat, ja vertautuvat toisiinsa. Aiheeksi ehdotettiin esimerkiksi ammattiroolin, tottumusten ja toimintatapojen tarkastelua suhteessa implisiittisiin ja normatiivisiin käsityksiin työnjaosta, kehollisuudesta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta, taiteellisesta auktoriteetista, julkisuudesta ja kriitikoista. Puhujia kannustettiin pohtimaan esiintyjyyden ja tekijyyden tekoja, motivaatioita ja määritelmiä reunaehtoineen.

Käsillä olevan julkaisun kirjoituskutsua laatiessamme pohdimme kuinka perinteiset tekijä- ja teoskäsitykset ovat liikkeessä niin taidefilosofisessa mielessä kuin käytännön ammattikuvien ja esitysmuotojen tasolla. Katsojan ja esiintyjän tai tekijän välinen raja on yhä häilyvämpi, teokset syntyvät yhä useammin kollektiivis-

ten prosessien ohjaamina, taiteilijoita on yhä vaikeampi määritellä taidemuodon, genren, ammattiroolin tai työnkuvan mukaan. Taiteelliset toimintamuodot laajenevat muille yhteiskunnan alueille, kuten sosiaalityön, liiketoiminnan tai journalismin kentille samalla kun perinteiset taideinstituutit etsivät uudistumisen mahdollisuuksia. Toisaalta kulttuurissa voi tunnistaa yhä enemmän teatterillisuuden, esiintymisen, esittämisen ja esillepanon tapoja mielenosoituksista ja juhlista tavaramerkkien esityksiin. Kirjoituskutsussa muistutimme, että yhtäältä tekijä voidaan ymmärtää monella tapaa, esimerkiksi tekijänoikeudellisena yksikkönä, teoksen luojana, kentän toimijana tai tekijyys-käsitteen jälkistrukturalistisen kriisiytymisen kautta. Toisaalta tekijyyttä voidaan lähestyä myös suomenkielen tekijä –sanana monimerkityksisyyden kautta osatekijyyden tai vaikuttavan tekijän merkityksessä unohtamatta esiintyjyyden näkökulmaa. Kokosimme aiempien tutkimuspäivien näkökulmat kysymysmuotoon:

Millaisina esiintyisyys ja tekijyys näyttäytyvät erilaisissa esittämisen muodoissa ja traditioissa. Miten esiintyisyys ja tekijyys kytkeytyvät toisiinsa? Miten taiteellinen monitekijyys rinnastuu yhteiskunnan organisoitumisen muotoihin ja kehitystrendeihin? Miten tekijyys ja esiintyisyys suhteutuvat (yhteiskunnalliseen) toimijuuteen? Miten tekijyys ilmenee, muuttuu ja mitä se merkitsee eri aikakausina ja erilaisissa yhteiskuntarakenteissa? Miten tekijyys hahmottuu esityksen vastaanotossa? Miten käsitys tekijyydestä rakentuu esityskritiikeissä ja journalismissa? Miten katsoja toimii tekijänä? Miten ymmärtää tekijyyden ja professionaalisuuden suhdetta, tekijyyttä suhteessa ammattirooleihin tai ammatti-identiteettien emansipatorisiin pyrkimyksiin? Miten teokset, teot ja tapahtumat tuottavat tekijyyttä, miten ymmärtää esiintyjyyden ja tekijyyden motivaatioita ja määritelmiä reunaehtoineen? Miten tekijyys näyttäytyy kysymyksiä tekijänoikeuksista ja plagioinnista, apropriaatiosta, uudelleen tulkinnasta, päällekirjoittamisesta tai varastamisesta? Miten tekijyys ja identiteetti liittyvät toisiinsa esim. sukupuolen, seksuaalisuuden, keuhollisuuden, työnjaon, julkisuuden, kritiikin ja taiteellisen auktoriteetin suhteen? Miten laajentaa käsitystä esityksen tekijyydestä materiaalsiin, ei-inhimillisiin tai ympäristötekijöihin?

Tämä kysymyskimara näyttää ensisilmäyksellä kattavan lähes kaikki mahdolliset tekijyyteen liittyvät ulottuvuudet ja sivuaa monelta osin esitystutkimuksen keskeisiä kysymyksiä. Silti joitakin olennaisia aiheita jäi syrjään, kuten kysymykset tekijälähtöisestä tutkimuksesta tai tutkijan tekijyydestä. Tekijälähtöisellä tutkimuksella on tarkoitettu yhtäältä henkilöön keskittyvää tutkimusta, toisaalta taiteellista tutkimusta. Nykyään termiä käytetään harvemmin kummassakaan merkityksessä. Me halusimme jättää sen sivuun kutsussa, koska toivoimme ettei tekijyyden teemaa kytkettäisi liian kapeasti vain taiteilijoiden tekemään tutkimukseen, vaikka taiteellinen tutkimus toki osaltaan on vaikuttanut siihen, että tekijyyden kysymykset taas kiinnostavat. Viime aikoina suomalaisen teatterin tutkimuksen piirissä onkin tutkittu yllättävän paljon yksittäisiä tekijöitä. Esimerkkinä voi mainita vaikkapa Pentti Paavolaisen tuoreen Bergbom-tutkimuksen (2014; 2016). Lisäksi on ilmestynyt useita väitöskirjoja, jotka keskittyvät tietyn taiteilijan toimintaan, kuten Joanna Weckmanin työ Liisi Tandefeltistä (2015), tai Janne Tapperin Turkan teatterikorkeakouluaikaa käsittelevä tutkimus (2012). Laajassa

mielessä tähän joukkoon voi laskea myös Jukka von Boehmin analyysin Wagnerin *Lohering*-oopperan esityksistä ja niiden vaikutuksista (2015). Kokonaan toisenlaista näkökulmaa tekijyyteen edustaa Kati Andrianovin väitöskirja esineiden elollistumisesta esityksessä (2015).

Sen sijaan kysymykset tutkijan tekijyydestä tai tutkimuksen performatiivisuudesta eivät ole niinkään olleet esillä. Tekijyyttähän on myös se, millä tavalla tutkijat luovat kanonisoitua tietoa tai rakentavat käsityksiä teatterista tai esittävisä taiteissa käynnissä olevista muutoksista. Viime aikoina kollektiiviset prosessit ovat korostuneet niin taiteellisessa kuin tutkimuksellisessa toiminnassa. Luonnontieteellisille aloille tyypilliset yhteisjulkaisut ovat yleistymässä ja niitä on tässäkin kokoelmassa mukana. Tällaiset useamman kuin yhden tutkijan kirjoittamat tutkimustekstit herättävät kysymyksiä tieteellisen artikkelin tekijyydestä, vastuusta sekä omistajuudesta. Lisäksi taiteen tutkijoiden ja taiteellisen tutkimuksen tekijöiden toimintaympäristö on enenevässä määrin moni- ja poikkitieteellinen. Tulvaisuuden yhteisjulkaisuissa, artikkeleissa ja kirjoissa taiteen tutkimus todennäköisesti kurotaan yhä enemmän osaksi erilaisten teoreettisten tulokulmien ja menetelmien kirjoa. Se tuottaa ehkä alallamme uudenlaista keskustelua tutkijoiden yhteistekijyydestä.

Käsillä olevassa julkaisussa halusimme kannustaa kirjoittajia jatkamaan edeltävillä tutkimuspäivillä avattuja ajatuksia sekä fokusoimaan tekijyyden kysymyksiin mahdollisimman monipuolisesti eri näkökulmista. Tähän toiveeseen myös vastattiin. Saimme runsaasti kiinnostavia ehdotuksia, mikä kertoo aiheen tärkeydestä nykykeskusteluissa. Vaikka unohtimme esimerkiksi pelitutkimuksen listastamme, julkaisuun tarjottiin iloksemme myös pelien tekijyyttä pohtiva artikkeli.

Julkaisumme teema on siis laaja, ja artikkelit lähestyvät sitä hyvin eri suunnilta, joten olemme ryhmitelleet ne seuraavien otsikoiden alle: *Forms of authorship*, *Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä* ja *Laajennettu tekijyys*. Johdantotekstin sijasta aloitamme Annette Arlanderin artikkelilla ”Mitä tekijä voi tehdä?”, joka perustuu hänen *keynote* –esitelmäänsä Teatteritutkimuksen seuran syyspäivillä 2012. Se sisältää lyhyen katsauksen Foucault’n ja Barthes’n esittämiin, klassisiksi muodostuneisiin käsityksiin kirjallisesta tekijyydestä, huomioita jaetusta tekijyydestä 1960- ja 70-luvuilla vaikuttaneen Fluxus-liikkeen piirissä, skaalan esiintyjästä tekijänä tekijään esiintyjänä, sekä ehdotuksen ymmärtää tekijyys laajemmin, suomenkielen tekijä-sanana merkitysten tuella myös valmistavana tekijänä ja erilaisina vaikuttavina osatekijöinä.

Osaan *Forms of authorship* olemme koonneet julkaisun englanninkieliset artikkelit. Artikkelissaan ”On the Author Function in Dance History”, Hanna Järvinen ehdottaa, että Michel Foucault’n vuonna 1969 määrittelemiä tekijäfunktion neljää piirrettä voi laajentaa aikasidonnaiseen taiteeseen, kuten tanssiin, jossa ”teos” yleensä edellyttää monien yksilöiden yhteistyötä, ja jossa ”teoksen” identiteetti voi merkittävästi muuttua ajan kuluessa. Artikkelin nojaa Järvisen tuoreeseen tutkimukseen 1900-luvun alussa toimineesta balettianssija ja koreografi Vaslav Nijinskystä.

Teemu Paavolainen esittelee artikkelissaan ”Textures of Theatricality: Three Approaches from Canonical Theatre Directors” kolme kanonisoitua teatteriohjaaja-

tekijää sekä kolme teatterillisuuden mallia, joita hän purkaa tekstuurin käsitteen avulla: Richard Wagnerin ja Georg Fuchsin syvä tai litteä ”kuva”, Vsevolod Meyerholdin ja Bertolt Brechtin ”lava”, sekä Peter Brookin ”nuora”. Ohjaaja-auktoreiteista huolimatta tekijyyden esitetään kehkeytyvän tekemisen monikollisissa prosesseissa, mitä tekstuuri metaforana toisiinsa kietoutuneista toimintalinjoista kuvaa.

Satu Mari Jansson tarkastelee artikkelissaan ”‘I need a door onstage through which I can enter’ – Learning challenges of collaborative theatre practices” ammattiteatterin haasteita, jotka liittyvät ryhmämuotoisesti valmistettujen kokeellisten tuotantojen tekemisen prosesseihin ja taiteellisiin käytäntöihin. Hän kysyy, mitä pitäisi oppia, jotta ammattiteattereissa voitaisiin laajentaa teatterin tekemisen tapoja, ja miten teatteri kokonaisuudessaan voisi sopeutua ja muuttaa totuttuja prosessejaan.

Osa Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä koostuu suomalaisen teatterin historiaan kytkeytyvistä tutkimuksista. Artikkelissaan ”‘Rosvovaltio ja Bernin kontrahti’ – ulkomaisten tekijänoikeuksien tunnustaminen Suomen teatterikentällä 1920-luvulla” Mikko-Olavi Seppälä tarkastelee näytelmänvälitystä, näytelmien tekijänpalkkioita ja tekijänoikeuskysymyksiä 1920-luvun Suomessa. Suomen uusi tekijänoikeuslaki ja erityisesti kansainväliset tekijänoikeudet tunnustavan Bernin sopimuksen vahvistaminen vakauttavat Seppälän mukaan suomalaisten teattereiden ohjelmistonhankintaan ja tekijänpalkkioiden maksuihin liittyvät käytännöt. Teatterimatkaillijat eivät enää vertautuneet vakoojiin ja salakuljettajiin, kun ohjelmisto hankittiin toimistojen välityksellä.

Hanna Helavuoren artikkeli ”Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut” tutkii suomalaisessa teatterissa 1960-luvulla käytyjä kamppailuja tekijyydestä, ja yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta. Hän nostaa esiin representaation kriisissä muodostuneen kokeellisen avantgarden ja varhaisten happeningien kollektiivisen ja prosessinomaisen tekijyyden sekä osoittaa, miten ohjaajan ja näyttelijän/esiintyjän tekijyydet rakentuivat sosiaalisten valtaprosessien kautta. Tutkimus valottaa suomalaisen ohjaajuuden kehitystä modernina teatteriprofessiona avaten myös kysymyksen karismaattisesta johtajuudesta ja sen sukupuolittuneisuudesta.

Pirkko Koski tarkastelee Vačlav Havelin näytelmiä ja niiden pohjoismaisia tulintoja artikkelissaan ”Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa”. Hän keskittyy ajanjaksoihin Prahan kevään 1968 ympärillä sekä 1970-luvun lopulta 1980-luvun alkuvuosiin, jolloin Havelin teokset oli kielletty Tšekkoslovakiassa ja hänen vangitsemisestaan tiedettiin Pohjoismaissa. Aikaan ja paikkaan sidottu yhteiskunnallinen ilmapiiri on vaikuttanut näytelmistä tehtyjen eri esitysten vastaanottoon tavallista vahvemmin kuvastaen sekä teatteriin liittyviä käsityksiä, että esityksien virallista asennetta siihen, miten kirjailijaa kohdeltiin Tšekkoslovakian poliittisessa tilanteessa.

Artikkelissaan ”Teatterintekijät dokumentaristeina. Miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?” Laura Gröndahl käsittelee dokumentaarista teatteria Suomessa 2010-luvun puolivälissä kysyen minkälaisilla strategioilla post-moderniin ja draamanjälkeiseen ajatteluun kasvaneet teatterintekijät lähestyvät todellisuuden esittämistä. Gröndahl luo yleiskatsauksen dokumentaarisuuteen

suomalaisen nykyteatterin genrenä ja tarkastelee viiden esityksen kautta uskotavuuden illuusion rakentamista, todellista henkilöä näyttämöhahmona, toisen puolesta todistamista sekä omana itsenään esiintymistä, pohtien lopuksi nykyesityksissä käytettyjä epistemologisia strategioita.

Osaan Laajennettu tekijyys kuuluu neljä artikkelia, jotka eri tavoin laajentavat tekijyyden pohdintaa vakiintuneiden teatterinäyttämöiden ulkopuolelle. Artikkelissaan ”Dialogissa kaupunkiympäristön kanssa” Mari Martin valaisee työskentelyprosessia, jossa valmistettiin esitys Mustankivenpuistoon Helsingin Vuosaaressa. Elokuusta 2014 elokuuhun 2015 jatkuneen projektin keskeisiä käsitteitä olivat dialogi ja kaupunkiympäristö, erityisesti filosofi Martin Buberin ajatus dialogista myös inhimillisen ja ei-inhimillisen sekä elollisen ja elottoman välisenä. Martinin mukaan keskeisimmät oivallukset liittyivät dialogiin puiston, esiintyjien ja katsojien välillä sekä sen sanalliseen ja sanattomaan ilmenemiseen esimerkiksi kehon kontaktina kiveen, tai keskenään erilaisten esityskäsitysten kohtaamisena.

Marjut Maristo on kasvatustieteen pro gradu –tapaustutkimuksensa (2014) pohjalta kirjoittanut yhdessä ohjaajansa Tapio Toivasen kanssa artikkelin ”Mahdollisuus tulla nähdyksi’ – Soveltavan teatterin tekijöiden näkökulmia oman työnsä merkityksiin”. Siinä syvennytään soveltavan teatterin ammattilaisten näkökulmiin tekijyydestä ja esiintyjyydestä lapsille ja nuorille suunnatun toiminnan viitekehyksessä. Teemahaastatteluissa kerättyä aineistoa tarkastellaan laadullisella tutkimusotteella aineistolähtöisen sisällönanalyysin keinoin ja esitellään Tapio Toivasen malliin tukeutuen jaottelu soveltavan teatterin mahdollisen oppimisen sisällöistä.

Petri Tervo ja Marja Silde hahmottelevat artikkelissaan ”Kokemuksen klubilla” käsitystä kokemuksesta, joka ei perustu yksilöllisen tekijyyden eikä eheän teoksellisuuden ihanteelle. He käyttävät esimerkkinään helsinkiläisiä 1980-luvun futuristklubbaajia. Tervon ja Silden mukaan porvarillinen kokemus -käsite ja siihen liittyvä yksilöllinen, omistajuuteen perustuva tekijyys -käsite ovat merkinneet etäisyyden ottamista aisteihin ja kuvallisuuteen. Sen sijaan he hahmottavat kokemusta monen inhimillisen ja ei-inhimillisenkin tekijän yhteistyönä, verkostoituneena tekijyytenä. Kirjoittajien tavoitteena on tässä artikkelissa myös luoda yhteistekijäinen teksti, jossa heidän tutkimusalueensa ja erilaiset teoreettiset lähestymistapansa sekoittuvat keskenään.

Lopuksi Marleena Huuhka tarkastelee videopelejä esityksellisinä tapahtumina artikkelissaan ”Inhimillinen ja ei-inhimillinen yhteistoimijuus ja -esiintyisyys videopeleissä”. Hän käyttää vuonna 2013 julkaistua selviytymispeli *Shelteria* esimerkkinä siitä, miten videopelit tulevat oleviksi inhimillisten ja ei-inhimillisten tekijöiden yhteisen toiminnan tuloksena. Käyttäen Jane Bennettin, Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin sekä Baruch Spinozan materialistisia filosofioita teoreettisena perustanaan, Huuhka esittää, että virtuaalisissa peliesityksissä ei-inhimilliset tekijät osallistuvat esityksen tuottamiseen yhdessä pelaajan kanssa. Tässä prosessissa ihmistoimija tulee osaksi suurempaa tekijyyttä, joka on luonteeltaan ei-inhimillinen. Yhteinen toimijuus aukeaa yhteiseksi esitykseksi, jossa esiintyjän eli pelihahmon materiaalisuus muodostuu inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välisissä suhteissa.

Esseitä tai taiteilijapuheenvuoroja on tässä vuosikirjassa mukana kolme, ja ne kaikki sivuavat näyttelijän tai esiintyjän tekijyyttä. Anu Koskisen ”Nämä kaikki Koskiset – Dialogi ekologiasta, ruumiista ja taiteellisen tutkijan positioista” on kirjoitettu näytelmän muotoon. Siinä pohditaan osin dialogissa Foucault’n ajattelun kanssa näyttelijän, tutkijan ja yhteiskunnallisen aktivistin rooleja suhteessa käsillä olevan ympäristökatastrofiin.

”Vaelteleva n – audiovisuaalinen taiteilijapuheenvuoro luovasta tilasta, näyttelästä ja harhailusta” on Helka-Maria Kinnusen kokeellinen videoessee. Se käsittelee roolityötä ja kysyy, miten näyttelijän tulisi harjoittaa ammattiaan sekä reflektoi yllätyksellisen ja vaivihkaa kehkeytyneen runoesityksen valmistamisprosessia.

Kenneth Siren kuvaa omia kokemuksiaan muunsukupuolisena teatteri-ilmaisun ohjaajana puheenvuorossaan ”Pehmeät kädet ja puuttuva tarina – muunsukupuolinen näkökulma esittävään taiteeseen”. Hän perustelee sukupuolen moninaisuuden ymmärtämisen ja huomioimisen tärkeyttä teatterintekijälle omilla kokemuksillaan siitä, miten esiintyminen on ollut hänelle sekä epävarmuuden että voimaantumisen paikka.

Tutkimusesittelyt -osassa kerrotaan kolmesta hiljattain päättyneestä tutkimushankkeesta sekä kahdesta työn alla olevasta väitöskirjasta. ”Vaihtuvat dialogit. Neljä vuotta Aasian merkeissä” oli Teatterikorkeakoulun ja Kuvataideakatemia yhteinen, Aasian taiteen ja kulttuurin tutkimukseen keskittynyt projekti 2011-14. Tampereen yliopistossa järjestetyssä journalistisen dokumenttiteatterin tutkimushankkeessa 2014-15 etsittiin uusia yhteistyömahdollisuuksia kahden viestinnällisen toimintakulttuurin välillä. Aalto-yliopiston ”Helsinki-identiteettejä” -projektissa haettiin yhteisöllisestä tekijyydestä keinoja luovaan kaupunkisuunnitteluun. Emilia Karjula tutkii väitöskirjassaan luovan kirjoittamisen prosessia leikin ja rituaalin käsitteiden valossa. Saara Moisio etsii luovia, laadullisia menetelmiä nykytanssin katsojakokemuksen ymmärtämiseksi. Kaikkia esiteltyjä hankkeita yhdistää taiteellisen tutkimuksen tai käytäntöperustaisten tutkimusmetodien läsnäolo, mikä kertoo osaltaan perinteisen tutkija-tekijyyden muuttumisesta.

Kirja-arviot päättävät julkaisun, kuten aiemmissakin vuosikirjoissa on ollut tapana. Kirja-arvioita pyydettiin seuran jäseniltä kokoamalla lista viimeksi ilmestyneistä alan suomalaisten tutkijoiden teoksista sekä suomennetuista julkaisuista. Kirjoittajia kehoitettiin myös tarjoamaan arvioita listan ulkopuolelta. Jo toimituskunnan kokoamasta kirjaluetelosta tuli ilahduttavan pitkä ja aiheiltaan sekä lähestymistavoiltaan monimuotoinen, mikä kertoo alan kotimaisen tutkimuksen aktiivisuudesta ja laaja-alaisuudesta. Kirja-arvioehdotuksia tuli jo varhaisessa vaiheessa kiitettävä määrä ja ne edustavat alamme tutkimuksen laajaa kirjoa. Arvioitavana on niin teatterihistoriaan, esitystutkimukseen, tanssintutkimukseen, lavastuksen tutkimukseen kuin taidefilosofiaankin painottuvia julkaisuja. Kirja-arviotekstejä ei ole valikoitu, vaan jäsenistö on kirjoittanut arvioita omista intresseistään lähtien.

Haluamme vielä lopuksi kiittää kaikkia valokuvaajia kuvien julkaisu oikeudesta, Sampo Korkeilaa asiantuntevasta taitosta, Teatterintutkimuksen seuran hallitusta tuesta ja kärsivällisyydestä sekä Tieteellisten Seurain Valtuuskuntaa sen julkaisulle opetus- ja kulttuuriministeriön määrärahoista myöntämästä taloudellisesta

tuesta. Toivomme, että tämä vuosikirja, omalla paikallaan nyt jo vakiintuneessa Teatterintutkimuksen seuran vuosikirjojen jatkumossa, kertoo paitsi jo tehdystä tutkimuksesta ja suomalaisen tutkimuksen nykytilasta myös sen tulevaisuudessa toivottavasti yhä laajenevasta kirjoittaja- ja lukijakunnasta – tässä yhteydessä pitäisi ehkä puhua tekijäkunnasta. Verkko-julkaisuna ”aina” saatavilla olevana, se toivottavasti houkuttelee palaamaan pariinsa myös jatkossa.

Helsingissä, lokakuussa 2016

Annette Arlander, Laura Gröndahl, Marja Silde

Annette Arlander



Mitä tekijä voi tehdä?¹

Tiivistelmä

Tässä artikkelissa tarkastelen tapaa, jolla tekijyys on esitysten yhteydessä ymmärretty, kysyn voisimmeko ymmärtää tekijyyden laajemmin ja tarkastelen jatkumoa esiintyjyyden ja tekijyyden välillä. Esittelen Roland Barthes'n ja Michel Foucault'n kirjallisuuden alalla hahmottamia ajatuksia tekijyydestä ja ehdotan suomen kielen tekijä-sanana eri merkityksiin perustuen tekijyyden jaottelua kolmeen tasoon, signeeraavaan, valmistavaan ja vaikuttavaan tekijään, jota kehitellen lisäämällä teknologian, ympäristön osatekijät ja toisten teokset. Pohdin myös millä keinoin tekijän valtaa voi jakaa ja nostan esiin joitakin Fluxus-liikkeen piirissä käytettyjä strategioita tekijyyden jakamiseksi - sattumalle, esittäjälle tai katsojalle. Sivuttuani lyhyesti tekijän valtaa suhteessa tuotanto-olosuhteisiin tarkastelen lopuksi tekijälähtöisen tai taiteellisen tutkimuksen yhteydessä ilmeneviä eroja tekijän positiossa eri taiteenalojen välillä. Tiivistetysti: Suomen kielen tarjoama mahdollisuus tunnustaa tekijöiden ja tekijyyden laaja kirjo on tuleva haaste, jonka kohtaamiseen tämä artikkeli haluaa osaltaan kannustaa.

Asiasanat: tekijä, tekijyys, esiintyjä, esiintyjyys, signeeraava tekijä, valmistava tekijä, vaikuttava tekijä, jaettu tekijyys

Abstract

In this article I look at the ways authorship has been understood in the context of performance, ask how we could understand authorship more broadly and begin by presenting a continuum between authorship and "performerhood" (being a performer). After presenting ideas regarding authorship in literature by Roland Barthes and Michel Foucault I propose – based on the various meanings of the Finnish word for author, 'tekijä' – an understanding of three levels of authorship: the signing author, the making author (maker) and the influencing factor. The latter I further discuss in terms of technology, environmental factors and works by others. Based on strategies used within the Fluxus tradition, like giving decision-making power to chance, to the performer and to the spectator, I discuss attempts at shared authorship. After a brief discussion of the power of the author in relation to circumstances of production I look at the differences between art forms concerning the position of the author/artist in artistic research. In brief: the possibility afforded by the Finnish language to acknowledge the broad variety of authors and authorship, is a future challenge, which this article wants to encourage us to meet.

Keywords: author, authorship, performer, "performerhood", signing author, making author (maker), influencing factor, shared authorship

¹ Teksti perustuu luentoon Teatterintutkimuksen seuran syyspäivillä "Tekijä, esitys ja yhteiskunta" 23.11. 2012.

Otsikon kysymys ”Mitä tekijä voi tehdä?” on saanut inspiraationsa Spinozan, ja sittemmin monien muiden esittämästä kysymyksestä ”Mitä ruumis, keho tai kappale kykenee tekemään?”² Kysymys löytyi verkosta muodossa ”Mitä on tehtävä?”³ tai ”Mitä väkivallantekijä voi tehdä?”⁴ Esitysten tekijä ei välttämättä ole väkivallantekijä, mutta hänkin on vastuussa teoistaan, ja uusii todennäköisesti tekonsa. Tässä artikkelissa tarkastelen tapaa, jolla tekijyys on esitysten yhteydessä ymmärretty ja kysyn ensiksi, voisimmeko ymmärtää tekijyyden laajemmin ja toiseksi millä tavoin tekijän valtaa voi jakaa. Esittelen aluksi skaalan esiintyjyyden ja tekijyyden välillä. Palaan sitten 1960-luvulle tarkastelemaan Roland Barthes’n ja Michel Foucault’n kirjallisuuden pohjalta hahmottamia ajatuksia tekijyydestä. Sen jälkeen esitän suomen kielen tekijä-sanankäytön merkityksiin perustuvan ehdotuksen tekijyyden jaotteluksi kolmeen tasoon, signeeraavaan, valmistavaan ja vaikuttavaan tekijään. Sivuttuani lyhyesti tekijänoikeutta palaan taas 1960-luvulle nostaten esiin joitakin Fluxus -liikkeen piirissä käytettyjä strategioita tekijyyden jakamiseksi - sattumalle, esittäjälle tai katsojalle. Kehittelen niitä lisäämällä teknologian, ympäristön osatekijät ja ns. toisten teokset. Sivuttuani lyhyesti tekijän valtaa suhteessa tuotanto-olosuhteisiin tarkastelen lopuksi tekijälähtöisen tai taiteellisen tutkimuksen yhteydessä ilmeneviä eroja tekijän positiossa eri taiteenalojen välillä.

Mistä tekijyys alkaa? Mikä on se pienin yksittäinen seikka, josta tekijyys muodostuu? Näistä kysymyksistä kiistellään tekijänoikeuksista puhuttaessa ja niitä jaettaessa. Sen sijaan että yrittäisimme etsiä vastausta tekijyyden arvoitukseen etsimällä tekijyyden pienintä yhteistä nimittäjää, on ehkä olennaisempaa kysyä tukeutuen Michel Foucault’n kuuluisaan tekstiin ”Mikä tekijä on?”⁵ miksi tekijä on edelleen olennainen, eikö tekijän pitänyt jo olla kuollut? Yksityisomistukseen perustuva yhteiskuntajärjestyksemme ei ole ainoa syy tekijän asemaan, tekijäfunktion kautta fiktio voidaan pitää aisoissa, jonkun nimissä, väittää Foucault. Myös mikäli teos hajoaa, prosessoituu, yhteisöllistyy näkymättömiin, tarvitaan taideinstituutiossa sen takeeksi tekijä. Tällaista tekijän paluuta kuvataiteen piirissä on pohtinut muun muassa Marja Sakari,⁶ joka kysyy kärjistäen, onko taiteilija korvannut taiteen. Kysymystä voi jatkaa: jos esittäjä korvasi tekijän, korvaa-ko esiintyjä teoksen, vai onko katsojan toiminta ja kokemus jo korvannut sen?

Mitä tarkoitamme, kun puhumme tekijästä? Suomen kielen termi tekijä on siitä mielenkiintoinen, että siihen sisältyy jo itsessään tekijyyden moninaisuus. Tämä paljastuu, kun etsii käännöksiä sanalle. Suomeksi tekijä ei viittaa vain ihmiseen vaan tekijä on myös ”faktori”. MOT verkkosanakirjan mukaan tekijä on ensiksi syy, vaikutin (*factor*), toiseksi valmistaja (*maker*). Lisäksi tekijä voi olla musiikin tekijä (*composer*), tai jollakin alueella merkittävä tekijä (*player*), tai osatekijän kaltainen (*element*). Riippuen siitä mitä tekijä tekee, voidaan erotella kirjan tekijä (*author, writer*), rikoksen tekijä (*offender*), teoksen tekijä (*creator*), pikkutekijä (*tiddler*), yhdistävä tekijä (*rallying point*), tai tuntematon tekijä (*unknown*)

² What can a body do? Tuoreimpana kysyjänä Ben Spatz 2015.

³ Lenin, Vladimir Iljits ”Mitä on tehtävä?” https://www.marxists.org/suomi/lenin/mita_tehtava/

⁴ Muokattu lähteestä: Puhutaan perheväkivallasta parisuhteessa https://www.turvakoti.net/site/?lan=1&page_id=97

⁵ Teksti on julkaistu Markku Lehtisen suomennoksena Nuori Voima lehdessä 1/2006.

⁶ Sakari 2004.

quantity). Jos vertailukohteena käytettäisiin jotakin muuta kieltä kuin englantia, luettelo olisi toinen. Tekijä on joka tapauksessa moninainen ja monikäyttöinen sana, melkein yhtä monikäyttöinen kuin esitys, jonka monimielisyyttä on pohdittu toisaalla.⁷ Tekijyyden kohdalla termin monimielisyyttä voi toimia avartavasti.⁸ Pohdin jatkossa erityisesti kahta ensimmäistä yllämainituista merkityksistä, tekijä valmistajana (*maker*) sekä tekijä syynä ja vaikuttimena (*factor*). Mutta peruutetaan ensin hiukan. Mitä herrat Barthes ja Foucault oikeastaan esittivät puhuessaan tekijästä?

Tekijä ja sen kuolema?

Roland Barthes'n essee "Tekijän kuolema"⁹ on suomentajansa Lea Rojolan mukaan strukturalismin ja jälkistrukturalismin välissä liikkuva teksti, jonka keskeinen kritiikki kohdistuu tekijään auktoriteettina. Tekijän kuolema on välttämätön edellytys lukijan synnylle. Tekstin alussa, analysoidessaan Balzacin novellin *Sarrasine* lausetta ja sitä kuka siinä puhuu, Barthes toteaa:

Kun asiaa ei kerrota enää siksi että vaikutettaisiin suoraan todellisuuteen, vaan päätetään kertoa se symbolisena, ohi kaiken funktionalisuuden, siis intransitiivisessa mielessä, tapahtuu heti irtautuminen: ääni menettää alkuperänsä, kirjailija astuu omaan kuolemaansa, kirjoitus alkaa.¹⁰

Myöhemmin hän esittää, että kirjoitettaessa voidaan saavuttaa "persoonattomuuden kautta se piste, jossa toimii vain kieli, se 'performoi', ei 'minä'".¹¹ Kirjailija ei ole kuin "se joka kirjoittaa, eikä *minä* ole muuta kuin se joka sanoo *minä*: kieli tuntee subjektin, ei henkilöä."¹² Barthes korostaa, että kun kirjailijaan uskotaan, hänet mielletään aina oman kirjansa menneisyydeksi. Kirjailija edeltää teostaan kuin isä poikaansa. Sen sijaan tekstin tekijä syntyy samanaikaisesti tekstinsä kanssa.¹³ Barthes'n mukaan kirjoittaminen viittaa toimintaan, jota lingvistit kutsuvat performatiiviseksi, kielelliseksi muodoksi, joka esiintyy vain preesensin ensimmäisessä persoonassa, jossa ilmaisun ainoa sisältö on teko, jona se ilmenee ja joka "muistuttaa kuninkaiden sanoja 'minä julistan' tai muinaisten runoilijoiden sanoja 'minä laulan'".¹⁴

Barthes huomauttaa, että kun kirjailija syrjäytetään, myös yritys selvittää tai ratkaista teksti on turhaa. "Kirjoituksen avaruus on kuljettava, ei puhkaistava"¹⁵,

⁷ Katso esim. Arlander, Erkkilä, Riikonen ja Saarikoski (toim.) *Esitystutkimus*. Partuuna 2015.

⁸ Esitystutkimus-kirjan julkistamisseminaarissa huhtikuussa 2015 Hanna Järvinen korosti suomenkielisen teoreettisen ajattelun ja Suomen kielen ominaislaadun hyödyntämisen merkitystä.

(blogimerkintä <https://esitystutkimus.wordpress.com>)

⁹ Barthes, Roland *La mort de l'auteur*, 1968. Tekijän kuolema tekstin syntymä. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino 1993.

¹⁰ Barthes 1993, 111.

¹¹ Mt. 112.

¹² Mt. 114.

¹³ Mt. 114.

¹⁴ Mt. 114-115.

¹⁵ Mt. 116.

sillä kirjoitus tuottaa koko ajan merkitystä ja samalla haihduttaa sitä. Hänen mielestään kirjallisuus, jota oikeastaan olisi kutsuttava kirjoitukseksi, vapauttaa ”juuri kieltäessään tekstin (ja tekstin kaltaisen maailman) *’salaisuuden’*, ts. perimmäisen merkityksen” aidosti vallankumouksellisen, teologian vastaisen toiminnan, sillä kieltäytyessään pysäyttämästä merkitystä, se ”kieltää lopultakin Jumalan ja hänen hypostaasinsa, järjen, tieteen, lain”.¹⁶ Barthes’n mukaan tekstissä kohtaavien kirjoitusten monimuotoisuus ei kerääny yhteen kirjailijassa vaan nimenomaan lukijassa ja päätyy kuuluisaan väittämäänsä: ”Kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta.”¹⁷

Vain vuotta myöhemmin Michel Foucault jatkaa ja polemisoi tekstissään ”Mikä tekijä on?” Barthes’n esittämiä ajatuksia: ”Kirjallisuudentutkimus ja filosofia ovat jo aikoja sitten todenneet tekijän katoamisen ja kuoleman. En kuitenkaan ole varma, että tämän toteamuksen seurauksia on ajateltu ankarasti loppuun saakka.”¹⁸ Foucault’n mielestä tekijän korvaaminen käsitteillä teos ja kirjoitus, jähmettää tekijän ensisijaisuuden paikalleen. Yhtä hyvin voidaan kysyä mikä on teos, hän toteaa: ”Mikä on tämä kummallinen ykseys, jota kutsutaan teokseksi? Mistä osista se muodostuu? Eikö teos ole se minkä tekijä on kirjoittanut?”¹⁹ Ykseys johon sanalla teos viitataan on hänen mielestään yhtä ongelmallinen kuin tekijän yksilöllisyys. Myöskään kirjoitus ei tyydytä Foucault’ta:

[E]ikö kirjoituksen käsite nykyisessä käytössään muunna tekijän empiirisiä ominaisuuksia transsendentaaliseksi nimettömyydeksi /--/ [ja] toista transsendentaalisiin termein uskonnollisen periaatteen muuttumattomasta ja koskaan täyttymättömästä traditiosta sekä esteettisen periaatteen teoksen eloonjäämisestä, sen säilymisestä tekijän kuoleman jälkeen ja sen arvoituksellisesta liiallisuudesta suhteessa tekijään.²⁰

Foucault’n mukaan ei riitä, että toistetaan väitettä tekijän katoamisesta tai jumalan ja tekijän toisiinsa kytkeytyvistä kuolemista, vaan pitäisi mieluummin tarkkailla niitä halkeamia, asemia ja toimintoja, joita tekijän katoamisen jättämä tyhjä tila tuo esiin.²¹ Foucault tarkastelee tekijän nimen paradoksaalista ainutlaatuisuutta ja sen erityispiirteitä. Esimerkiksi yksityiskirjeellä voi olla allekirjoittaja, ja sopimuksella vastaaja, mutta ei tekijää. Ja vaikka nimettömän seinäkirjoituksen on kirjoittanut joku, ei silläkään ole tekijää. Foucault päätyy toteamaan, että kulttuurissamme ”on tekstejä, joihin liittyy ’tekijä’-funktio, ja toisia joilta se puuttuu”, ja että “[t]ekijä-funktio luonnehtii siten joidenkin tekstien olemistapaa, kiertoa ja toimintaa jossain yhteiskunnassa.”²² Foucault’n mielestä pitäisi puhua tekijä-funktiosta myös maalaustaiteessa, musiikissa jne. (ja oletettavasti vastaavaan tapaan myös tanssissa ja teatterissa) mutta hän toteaa rajanneensa tekijän

¹⁶ Mt. 116. Hypostaasi viittaa teologiassa jumalan olemukseen, filosofiassa todellisuuden perusainekseen.

¹⁷ Mt. 117.

¹⁸ Foucault 2006, 8.

¹⁹ Mp.

²⁰ Mp.

²¹ Mt. 9.

²² Mt. 10.

“sellaisen tekstin, kirjan tai teoksen tekijäksi, joka voidaan laillisesti määrittää sen aikaansaajaksi.”²³

Foucault toteaa, että suhde tekijään (tai sen puuttuminen) ja tämän suhteen eri muodot ovat diskursiivisia ominaisuuksia. Hänen mielestään on kysyttävä, miten, millä ehdoilla ja missä muodossa subjekti voi ilmetä diskurssin järjestyksessä, ja pohdittava minkä paikan se voi omaksua minkin tyyppisessä diskurssissa, tai tarkasteltava minkä tehtävän se saa ja mitä sääntöjä se noudattaa. Foucault toteaa että “on otettava subjektilta (tai sen korvikkeelta) pois sen tehtävä alkuperäisenä perustana ja analysoitava sitä diskurssin muuttuvana ja monimutkaisena funktiona.”²⁴ Diskursseilla joihin kuuluu tekijäfunktio on Foucault’n mukaan neljä piirrettä:

1) Diskurssit joihin kuuluu tekijäfunktio ovat ennen kaikkea omistuksen kohteita.²⁵

2) Tekijäfunktio ei vaikuta samalla tai muuttumattomalla tavalla kaikkiin diskursseihin. Esimerkiksi tieteellisten ja kaunokirjallisten tekstien suhde tekijäfunktioon on muuttunut käänteiseksi verrattuna keskiaikaan. Nykyään tieteelliset tekstit hyväksytään sellaisenaan, mutta ‘kaunokirjallisia tekstejä’ ei enää hyväksytä kuin tekijä-funktiolla varustettuna.²⁶

3) Tekijä-funktio ei muodostu siitä, että diskurssi osoitetaan jonkin yksilön tuotamaksi, vaan se on psykologisoiva projektio, jonka voi jäljittää tapaan jolla kristillinen eksegeesi on varmistanut tai hylännyt tiettyjen tekstien aitouden. Pyhän Hieronymuksen ohjeet siitä, miten yhdistää eri tekstejä saman tekijän tekemiksi voi pelkistää seuraavasti: 1. Tekijä määritellään tietyksi vakiintuneeksi arvtasoksi, eli muita heikompi teksti poistetaan joukosta. 2. Tekijä määritellään yhdenmukaiseksi käsitteelliseksi tai teoreettiseksi kentäksi, eli muiden kanssa opillisesti ristiriitainen teksti poistetaan joukosta. 3. Tekijä määritellään tyylliseksi ykseydeksi, eli tekstit joissa käytetään erilaisia sanontoja ja sanoja poistetaan joukosta. 4. Tekijä on tietty historiallinen hetki ja rajattujen tapahtumien kohtauspiste, eli tekijän kuoleman jälkeisiin tapahtumiin tai henkilöihin viittaavat tekstit suljetaan väärennöksinä pois. Foucault toteaaakin poleemisesti: “Pyhän Hieronymuksen neljä aitouden kriteeriä (jotka näyttävät hyvin riittämättöminä nykyisille eksegeetikoille) määrittävät ... tapaa, joilla moderni kirjallisuudentutkimus panna tekijä-funktion peliin.”²⁷

4) Diskursseihin joihin kuuluu tekijäfunktio, sisältyy egon tai subjektin moninaisuus. Tekstin sisältämistä viitteistä ei suoraan voi päätellä tekijää; “olisi yhtä virheellistä etsiä tekijää todellisen kirjailijan suunnasta kuin fiktiivisestä puhujasta; tekijä-funktio toteutuu juuri tässä erossa.”²⁸

Foucault tiivistää nämä neljä piirrettä seuraavasti:

²³ Mt. 12.

²⁴ Mt. 14.

²⁵ Mt. 11.

²⁶ Mp.

²⁷ Mp.

²⁸ Mp.

[T]ekijä-funktio on sidoksissa juridiseen ja institutionaaliseen järjestelmään, joka sulkee sisäänsä, määrittää ja jäsentää diskurssien universumin; se ei vaikuta yhdenmukaisesti ja samalla tavalla kaikkiin diskursseihin, kaikkina aikakausina ja kaikissa kulttuureissa; sitä ei määritä diskurssin spontaani määrittäminen laatijansa tekemäksi vaan sarja erityisiä ja monimutkaisia toimituksia; se ei viittaa puhtaasti ja yksinkertaisesti todelliseen yksilöön, se voi saada aikaan samanaikaisesti useita egoja, useita subjekti-asemia, joihin yksilöt eri luokista voivat asettua.²⁹

Foucault pohtii myös tekijöitä joilla on transdiskursiivinen asema, kuten Aristoteleella tai Hippokrateella, jotka eivät ole vain tiettyjen tekstien tekijöitä vaan ”diskurssikentän aloittajia”, esimerkkeinään Marx ja Freud.³⁰ Tässä yhteydessä meille riittävät kuitenkin tavalliset tekijät, vaikka voidaan myös väittää, että taiteellisesta tutkimuksesta puhuminen on ollut eräänlainen diskurssikentän avaus. Kiinnostavia ovat Foucault’n pohdinnat tekijän ideologisesta asemasta, jotka esiintyvät lyhyemmässä, Buffalon yliopistossa pidetyssä esitelmässä vuodelta 1970.³¹ Siinä hän kysyy ”kuinka torjua se suuri vaara, jolla fiktio uhkaa maailmaamme” ja vastaa, että ”se voidaan torjua tekijän avulla.”³² Hän ehdottaa, että kääntäisimme nurin perinteisen ajatuksen tekijästä. Sen sijaan, että ajattelisimme tekijän eroavan muista ihmisistä siten, että hänen puhuessaan merkitys alkaa lisääntyä äärettömästi, meidän olisi oivallettava, että tekijä ei ole merkitysten lähde eikä tekijä edellä teoksia.

Tekijä on tietty funktionaalinen periaate, jonka avulla kulttuurissamme rajoitetaan, suljetaan pois, valitaan: lyhyesti, periaate jonka avulla kahlehditaan fiktion vapaata kiertoa, vapaata käsittelyä, vapaata laatimista, purkamista ja uudelleenmuokkausta.³³

Foucault siis esittää, että ”tekijä on ideologinen muodoste”, toisin sanoen ”ideologinen hahmo, jonka avulla torjutaan merkitysten lisääntymistä.”³⁴ Hän huomauttaa kuitenkin, että olisi romanttista haihattelua kuvitella kulttuuri, jossa fiktio kiertäisi täysin vapaassa tilassa. Tekijällä on ollut teolliselle ja porvarilliselle, yksilöllisyyden ja yksityisomaisuuden aikakaudelle luonteenomainen fiktiota säätelevä tehtävä kulttuurissamme jo 1700-luvulta lähtien. Silti ei ole välttämätöntä, että tekijä-funktio pysyisi muodoltaan tai moninaisuudeltaan muuttumattomana. On mahdollista, että se katoaa ja tekstit toimivat ”jonkin pakottavan järjestelmän alaisina, joka ei ole enää tekijä vaan joka jää vielä määritettäväksi tai ehkä kokeiltavaksi.”³⁵ Foucault päättää tekstinsä kuvitelmaan tulevaisuudesta, jossa

²⁹ Mt. 12.

³⁰ Mt. 13.

³¹ Alun perin teksti perustuu luentoön 22.helmikuuta 1969 Societé Francais de philosophie’ssa.

³² Foucault 2006, 14.

³³ Mp.

³⁴ Mp.

³⁵ Mp.

kaikki diskurssit kehkeytyisivät ”muminan nimettömydessä”, tulevaisuudesta, jossa tekijäfunktio olisi kadonnut:

Ei enää kuultaisi näitä jo pitkään märehdittyjä kysymyksiä: ”Kuka todella puhui? Oliko se hän vai joku muu? Kuinka aidosti tai alkuperäisesti? Mitä hän ilmaisi syvimmästä itsestään diskurssissaan?” Sen sijaan kysyttäisiin: ”Millä tavoilla tämä diskurssi on olemassa? Missä sitä on käytetty, miten sitä voidaan kierrättää ja kuka voi ottaa sen haltuunsa? Mitä paikkoja siihen on varattu mahdollisia subjekteja varten? Kuka voi täyttää nämä erilaiset subjekti-funktiot?” Näiden kysymysten takaa ei kuuluisi juuri muuta kuin eriytymätön kohina: ”Mitä sillä on väliä kuka puhuu?”³⁶

Nykykulttuurissa, lähes viisikymmentä vuotta myöhemmin, tekijyys sulautuu yleiseen julkisuuskulttuuriin, jossa väliä on usein nimenomaan vain sillä kuka puhuu, ei niinkään sillä mitä hän sanoo. Myös erilaiset tuotemerkit tai brändit toimivat osaksi tekijäfunktion tapaan. Toisaalta on olemassa taiteilijoita, jotka pyrkivät toimimaan tekijäfunktiosta piittaamatta, nimettöminä, tai sitä uhmaten, käyttäen muiden teoksia appropriatiotaiteen tai post-production periaatteiden mukaan.³⁷ Silti tekijäfunktio on voimissaan myös perinteisessä mielessä, ja nousee usein jopa teoksen edelle, teoksen hajotessa monimuotoisen yhteistuotannon kautta tai liuetessa prosesseiksi. Mikäli teos on lähinnä yhteisöllinen tapahtuma, tarvitaan taideinstituutiosta sen takeeksi tekijä. Toisaalta voisi Barthes’a mukailleen sanoa nykyteatterin osallistavista esityksistä, että tähtiesiintyjän kuolema on aktiivisen katsoja-kokijan syntymän väistämätön hinta.

Tekijä ja esiintyjä

Esittävässä taiteissa ei ole enää uutinen, että tekijä ei ole aina kirjailija tai että kirjailija ei ole teoksen ainoa tekijä. Vaikka Roland Barthes’n julistamasta ”tekijän kuolemasta” on kulunut jo kohta puoli vuosisataa, ei kysymystä tekijyydestä kuitenkaan voi sivuuttaa. 1900-luvun teatterin historiaa leimasi esityksen (ohjaajan) emansipaatiotaistelu vapaaksi tekstin (kirjailijan) ylivallasta. Vaikka tuo kamppailu varmasti jatkuu vielä pitkään, se on kuitenkin käytännössä löytänyt jonkinlaisen aselepotilan: teatterin piirissä tehdään sekä näytelmien esityksiä että esityksiä joiden lähtökohtana ei ole teksti. Näyttämön logosentrismien perinnön purkamiseen juuttuminen on yksi este teatterin uudistumiselle 2000-luvulla.³⁸ Ehkä sitäkin olennaisempi este on tekijän ja esiintyjän työnjako – ei siis tuon työnjaon hierarkia vaan nimenomaan työnjako itsessään. Työnjako on valitettavasti useimmiten erittäin perusteltu, käytännöllinen ja jopa välttämätön seuraus paitsi esiintyjän ja katsojan vastakkainasetteluun perustuvan teatterin lähtökohta-asetelmasta (”tirkistelijät” katsomossa ja ”itsensäpaljastajat” näyttämöllä) myös kollektiivisen

³⁶ Mp.

³⁷ Tästä esimerkkinä mm. Juha Forssin maisterinopinnyyte Teatterikorkeakoulussa 2013.

³⁸ Aiheesta lisää artikkelissani ”Esiintyjä tekijänä – tekijä esiintyjänä” teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Like 2010, 86-100, josta tämä katkelma on peräisin.

työskentelyn ja speaktaakkeliuotannon tehokkuusvaatimuksista. Tämä itsestään selvä erottelu tekijän ja esiintyjän välillä vahvistaa edelleen jakoa suunnittelija vastaan toteuttaja, henkisen työn tekijä vastaan ruumiillisen työn tekijä, teoria vastaan käytäntö, mieli vastaan ruumis. Koska nuo vastakkainasettelut eivät ole enää pitkään aikaan olleet periaatteina yhteiskunnallisesti tai kulttuurisesti mitenkään itsestään selviä – joko tai -ajattelun sijasta on jo pitkään lanseerattu jälkimodernin ajan sekä että -ajattelua – on varsin loogista, että myös teatterin piirissä on pohdittu erilaisia yhteistyömuotoja ja demokraattisempia käytäntöjä. Vuodesta toiseen muodostetaan ryhmiä, jotka eri keinoin lähtevät murtamaan ja muokkaamaan työnjakoa, vaihtelevin tuloksin.

Vaikka työtavat ovat muuttuneet ja tavat puhuakin vaihtuneet, taustalla vaikuttavat perustavanlaiset käsitykset tekijyydestä ja esiintyjyydestä elävät silti edelleen. Nykyteatterin, esitystaiteen tai performanssin erojen yhteydessä on kysymys paitsi taiteen traditioista ja esittämisen konteksteista, tiloista ja toimintakulttuureista myös perinteisestä työnjaosta, tekijyydestä ja sen tuomasta arvovallasta. Kärjistäen voidaan sanoa, että siinä missä performanssitaiteilija ideoi, käynnistää, tuottaa, suunnittelee, toteuttaa, valikoi ja viimeistelee, esittää, dokumentoi ja markkinoi esityksen/teoksen, siinä nykyteatteriesityksen esiintyjä perinteisimmissä muodoissaan toteuttaa annettua tehtävää kokonaisuudessa, tai osallistuu esityksen rakentamiseen yhdessä työryhmän kanssa siten, että koollekutsuja, vastuullinen vetäjä viimekädessä valikoi ja järjestää materiaalin, vastaa siitä ja allekirjoittaa teoksen, joko avoimesti tekijänä, tai sitten kollektiivin tai ”brändin” muodossa. Toisella tapaa ajatellen voisi väittää, että eräs tapa murtaa, möyhiä ja muuttaa vastakkainasetteluja, kuten mieli–ruumis, teoria–käytäntö ja suunnittelija–toteuttaja, on juuri keskittyä esiintyjä–tekijä -suhteen uudelleen ajattelemiseen – tai jopa sen unohtamiseen.

Teatterissa tekijyys yhdistyy useimmiten tekstiin, joskus ohjauksen kokonaisnäkemykseen, mutta entä jos ajatella asiaa toisin päin. Kenen ruumis on esillä? Kenen ruumiista, kertomuksesta, minuudesta on kyse? Voidaan ajatella eräänlainen skaala esiintyjästä tekijään, jonka voisi ymmärtää myös esiintyjyyden ja tekijyyden välimuotoina tai yhdistelminä, aina esiintyjästä tekijänä – tekijään esiintyjänä. Jos yritämme hahmottaa skaalan esiintyjästä tekijänä kohti tekijää esiintyjänä, voi ajatella toiseen ääripäähän (1) ohjeita toteuttavan tai tulkitsevan esiintyjän, sitten tekijälle (2) materiaalia tuottavan esiintyjän, sitten (3) kokonaisuuden hahmottamiseen osallistuvan esiintyjän, sitten (4) tekijäryhmän jäsenenä toimivan esiintyjän, (5) nimetyn osatekijä-esiintyjän ja toiseen ääripäähän lopulta (6) sekä ideasta ja tuotannosta vastaavan esiintyvän tekijän.

Esiintyjä tekijänä							Tekijä esiintyjänä
	ohjeita toteuttava tai tulkitseva esiintyjä	tekijälle materiaalia tuottava esiintyjä	kokonaisuuden hahmotukseen osallistuva esiintyjä	esiintyjä tekijäryhmän jäsenenä	esiintyjä nimettynä osatekijänä	esiintyvä tekijä	

Kuvataiteen näkökulmasta skaalan voisi muotoilla välille muut ihmiset mediumina vs. taiteilijan oma ruumis mediumina. Erilaisissa yhteisöllisissä tai muuten yksilö-taiteilijan roolia purkavissa projekteissa taiteilijan auktoriteetti ja tekijän positio usein palautetaan käyttämällä termiä medium. Taiteilija joka käyttää valokuvausta mediumina eroaa valokuvaajasta, samoin kuin taiteilija joka käyttää esiintymistä mediuminaan määrittelemättä itseään esiintyjäksi.³⁹

Näin ajatellen skaalan voisi muotoilla uudestaan vaikkapa seuraavista vaiheista: (1) Muut ihmiset mediumina (2) esittäjä tekijän tulkkina (3) materiaalia tuottava esiintyjä (4) kollektiivinen tekijä (5) esiintyvä taiteilija-tekijä (6) taiteilijan/tekijän oma ruumis mediumina. Tosin jokainen esiintyjä, jokainen ihminen, tietysti käyttää omaa ruumistaan välineenä ja materiaalina jossakin mielessä. Mieluummin kuin muista ihmisistä mediumina esittävien taiteiden piirissä puhutaankin ehkä osallistavista esityksistä ja useammin kuin kollektiivisesta tekijästä puhutaan nykyään ehkä jaetusta tekijyydestä. Olen esitellyt skaalan tarkemmin toisaalla, mutta tässä tiivistäen.⁴⁰

Muut ihmiset mediumina	esittäjä tekijän tulkkina	materiaalia tuottava esiintyjä	kollektiivinen tekijä	esiintyvä taiteilija-tekijä	taiteilijan/tekijän ruumis mediumina.
------------------------	---------------------------	--------------------------------	-----------------------	-----------------------------	---------------------------------------

Skaalan toisessa ääripäässä on nimetön ja vaihdettavissa oleva esiintyjä tai osallistuja, joka toiminnallaan toteuttaa teoksen. Toisessa ääripäässä on nimetty tekijä, joka asettuu itse osaksi teostaan, tekee itsestään teoksen, esiintyy teoksena. Näiden väliin voidaan asettaa ammattimainen esiintyjä tai esittäjä, joka toimii tekijän tulkkina, tulkitsee tekijän luoman teoksen (laulun, runon, roolin, koreografian) enemmän tai vähemmän omaperäisesti, ohjaajan tai koreografin tai kapellimestarin tukemana. Seuraava askel esiintyjästä tekijään päin on nykyään yhä yleisempi, eli esityksen materiaalia tuottava esiintyjä, työryhmän jäsen joka ideoi tai kehittää saamiaan tehtäviä, joista tekijä (ohjaaja, koreografi, vetäjä, koollekutsuja) valitsee ja rakentaa kokonaisuuden. Siitä seuraava askel on kollektiivinen tekijä, työryhmä jolla ei ole selkeää vetäjää tai koollekutsujaa, vaan joka jakaa tekijyyden keskenään. Usein ryhmien kirjoittajat, ohjaajat tai vetäjät aikaa myöten kuitenkin erottautuvat niistä. Askelen verran lähempänä tekijyyttä on ns. esiintyvä taiteilija, joka usein vastaa esityksestään tuotannosta lähtien, mutta mielletään silti ennen muuta esiintyjäksi kuten estradiartistit. Selkeästi esiintyviä tekijöitä ovat myös autobiografisten esitysten tekijät. Tähän kategoriaan voisi lukea myös ne performanssitaiteilijat, joille performanssien tekeminen on keskeinen medium. Esimerkiksi Stelarc ja Orlan ovat vienneet äärimmilleen pyrkimyksen ottaa haltuun tekijän positio suhteessa omaan ruumiiseensa. Viimeisenä kategoriana, taiteilijan ruumis mediumina, voidaan ajatella kuvataiteilija joka käyttää omaa ruumistaan välineenä, mutta ei kuitenkaan ole ensisijaisesti esiintyjä, kuten vaikkapa Joseph Beuys, tai esimerkiksi omia runojaan lukeva kirjailija.

³⁹ Kelly 2009.

⁴⁰ Arlander 2010.

Kuvataiteen traditiossa taiteilijan itsenäisyys ja tekijän signeeraus on selviö, ja hänen yksinoikeutensa teokseensa mahdollisista avustajista riippumatta niin ilmeinen, että suhde esiintyjiinkin on toisenlainen. Tämä korostuu myös erityyppisissä yhteisöprojekteissa, joiden tarkoitus on toimia yhteisön hyväksi, mutta jotka viime kädessä kuitenkin ovat taiteilijan teoksia, toteutti ne vaikka kuinka moni osatekijä tahansa. Katsojia osallistavan sosiaalisen vuorovaikutuksen myötä tai sen vanavedessä on syntynyt eräänlainen genre ”muut ihmiset materiaalina (tai mediumina)” jonka voi rinnastaa performanssin alkuaikojen lähtökohtaan taiteilijan oma ruumis välineenä tai mediumina. Nykyaikaisessa taiteilija on usein yhteisöllisen vuorovaikutuksen suunnittelija ja mielletään tekijäksi.

Kolmenlaisia tekijöitä

Mitä tekijä voi tehdä, paitsi tajuta olevansa diskurssin funktio? Omalta kannaltani on ollut olennaista ymmärtää, että diskursseja on useampia, että niihin voi osallistua ja että niitä voi jopa vaihtaa. Voin pyrkiä ottamaan tekijän paikan toisessa diskurssissa kuin mihin olen ”luonnollistunut” koulutukseni tai aiemman kokemukseni kautta. Näin tehdessäni saan myös kokemuksen siitä, miten eri tavoin tekijyys eri diskursseissa rakentuu. Esimerkkeinä voisin ajatella niitä kenttiä, joista minulla on jonkin verran kokemusta eli teatteri, performanssi ja kuvataide. En väitä, että nämä diskurssit olisivat jotenkin selvärajaisia, mutta tekijyys konstruotuu niissä kuitenkin hiukan eri tavoin, mistä lisää tuonnempaan.

Tekijyyttä pohdittaessa on ehkä kuitenkin olennaisinta oivaltaa, että on olemassa vähintään kolmenlaista tekijyyttä, tai että tekijyyden voi ymmärtää ainakin kolmella eri tasolla. Tiettyjen teosten allekirjoittajana, niiden laadun, yhtenäisesti kehkeytyvän ajatusmaailman ja tunnistettavan tyylin takeena, on usein eri instanssi kuin se tekijä joka nuoo teokset tekee, valmistaa, ja eri instanssi kuin ne tekijät jotka siihen vaikuttavat olosuhteiden muodossa. Toisin sanoen, tekijyyttä voi tarkastella myös muilla kuin tekijä-funktion tasoilla. Ehkä tällä hetkellä onkin kiinnostavampaa ajatella tekijyyden ei-diskursiivista puolta, tekijyyttä joka liittyy materiaalisuuteen ja valmistamiseen sekä tekijyyttä joka liittyy erilaisiin osatekijöihin ja ympäristötekijöihin.

Viitataan siis tässä tekijyyden kolmeen eri tasoon tai merkitykseen, johon sanan suomenkielisen käytön voi yhdistää, eli 1) tekijä signeeraajana, 2) tekijä valmistajana, ja 3) tekijä vaikutuksena, aiheuttajana. Niiden avulla voidaan uskoakseni avartaa olennaisesti perinteistä eurooppalaista tekijäkäsitystä, jonka lähtökohtana on kirjailija - *auteur*, *author*, auktoriteetti - ja josta sekä Barthes että Foucault lähtevät. Tämä ensimmäinen taso on kirjailijan-taiteilijan-signeeraajaan tekijyys, jota voidaan kutsua myös tekijä-funktioksi. Toinen taso on toimijan-valmistajan-työntekijän tekijyyttä. Joku tekee teon, esineen tai esityksen ja on siis sen tekijä. Kolmas taso on vaikuttavan tekijän, syyn tai vaikutuksen tekijyyttä kuten ilmaisussa tuntematon tekijä, inhimillinen tekijä, ratkaiseva tekijä, tai ympäristötekijä. Tälle tasolle kuuluu myös tila, asiayhteys, konteksti tai ekosysteemi kaikkine osatekijöineen.

Toki tekijyydellä voi olla vielä muitakin merkityspainotuksia kuten puhuttaessa rikoksen tekijästä, väkivallan tekijästä jne. Mutta niissäkin on kyse teosta ja sen tekemisestä ja samalla juridisesta vastuusta. Esityksen tekijän kannalta nämä kolme ovat mielestäni kuitenkin tärkeimmät: signeeraava tekijä, valmistava tekijä sekä muut vaikuttavat tekijät. Bruno Latourin toimijaverkkoteorian näkökulmasta voisi tekijöiden, *factors*, sijasta puhua toimijoista, eli *actors*, jotka sitten muodostavat verkostoja.⁴¹ Deleuzen ja Guattarin ajattelun kautta erilaiset tekijät ja niiden yhdistelmät muodostavat koosteita.⁴² Jane Bennettin käsitteen *thing power* avulla hyvin monenlaiset asiat, oliot ja esineet saavat toiminnallista voimaa vaikuttavina tekijöinä.⁴³ Ja Timothy Mortonin nimeämät hyperobjektit, kuten ilmaston lämpeneminen, ovat ehkä kaikkein varteenotettavimpia tekijöitä.⁴⁴

Näiden kolmen tekijyyden suhde on ollut omassa kokemuksessani merkityksellinen. Jossakin vaiheessa siirryin teatteriesitysten ja kuunnelmien ohjaajasta videoteosten ja ääni-installaatioiden tekijäksi. Toimin kummassakin vaiheessa signeeraavana tekijänä, mutta suhteeni materiaaleihin valmistavana tekijänä muuttui tyystin, samoin suhteeni ympäristötekijöihin ja muihin vaikuttaviin tekijöihin. Tein ensin kuunnelmia muiden tuottaman materiaalin pohjalta, eli kollaa-sikäskirjoituksia, joihin yhdistin eri puolilta keräiltyjä teksti- ja äänimateriaaleja, ja jotka viimeistelin työryhmän avulla. Toimin ennen muuta valitsijana, yhdistelijänä, neuvottelijana ja signeeraavana tekijänä. Siirtyessäni videon pariin ryhdyin tuottamaan materiaalin mahdollisimman pitkälle itse mahdollisimman yksinkertaisella tekniikalla, esimerkiksi kuvaamaan itseäni maisemassa, sen sijaan että olisin työstänyt koosteita muiden valmistamasta raakamateriaalista. Halusin toimia myös primäärituottajana ja valmistavana tekijänä.

Tämän voisi nähdä vastakkaisena kehityksenä nykykulttuurissa yleiselle suuntaukselle, jossa kierrätys ja uusiokäyttö korostuvat myös taiteessa. Ehkä kyseessä oli 80-lukulaisen postmodernin aiheuttama kierrätysähky. Tai ehkä kysymys oli silti melkein samasta asiasta, kulttuurisen varannon sijasta valitsin vain materiaali suoraan maisemasta ja siirsin samalla pääpainon muokkaamisesta osoittamiseen. Samalla ympäristön moninaiset vaikuttavat osatekijät, kolmas tekijyyden taso esittämässäni mallissa, saivat yhä enemmän valtaa. Kun esiinnyn esimerkiksi katajan kanssa, en valmista katajaa tai sen kuvaa, vaan valitsen katajan maisemasta ja tallennan sen esiintymisen sellaisenaan.⁴⁵ Aiemmin olisin ehkä kerännyt katajasta kirjoitettuja runoja ja koostanut niistä kuunnelman. Vaikka kataja on tärkeä osatekijä ja kanssatekijä esityksessäni, vastaanäyttelijäni tavallaan, en ole silti valmis luopumaan signeeraajan tekijyydestäni sen hyväksi. Käytännössä se ei olisi mahdollistakaan nykyisen tekijänoikeuslainsäädännön puitteissa, sillä vain luonnollisilla henkilöillä voi olla tekijänoikeuksia. Kysymys on periaatteellinen ja kytkeytyy viimeaikaiseen posthumanismi -keskusteluun.⁴⁶ Emme todellakaan tunnista tai tunnusta muita tekijöitä ihmisen rinnalla. Annan mielelläni katajalle

⁴¹ Latour 2005.

⁴² Deleuze & Guattari 1988.

⁴³ Bennett 2010.

⁴⁴ Morton 2013.

⁴⁵ Tarkempi kuvaus katajan kanssa työskentelystä, katso Arlander 2015.

⁴⁶ Katso esim. Braidotti 2013, Wolfe 2010.

ja muille ympäristön osatekijöille ja kanssatekijöille sekä niiden muutoksille pääosan esityksessäni ja vaikutusvaltaa sen rakentumisessa, mutten silti halua luopua signeeraajan tekijyydestäni. Ja tällainen kaksinaismoraali tai hurskastelu suhteessa tekijyyteen ei koske vain minua, vaan uskoakseni myös monia muita nykytekijöitä.

Tekijän oikeudesta

Ennen kuin siirryn pohtimaan strategioita tekijän vallan jakamiseksi, on syytä kerata tekijänoikeuden perusteita. Tämän tekstin ensimmäistä versiota kirjoittaesani (vuonna 2012) olin tapaamassa Teatterikorkeakoulun tekijänoikeusjuristia erään maisteriopiskelijan opinnäytetyöhön liittyvissä kysymyksissä. Hän halusi tehdä esityksen, jossa näyttää *You tube* -videoita sellaisenaan, eikä tämä ole mahdollista nykyisen tekijänoikeuslainsäädännön puitteissa. *You tube* on rajoitettu yksityiseen käyttöön eikä yliopisto voi julkisessa esityksessä toimia lainvastaisesti. Suomessa kyse on eurooppalaisittain nimenomaan tekijänoikeudesta, joka suojelee tekijää, *author*, ja tämän henkistä omaisuutta, toisin kuin anglosaksisissa maissa, joissa kyse on kopiointioikeudesta, *copyright*, joka suojelee kustantajaa ja mahdollistaa *fair use* -periaatteen kautta helpommin esimerkiksi satiirisen muokkauksen. Tekijänoikeuslainsäädäntö on nykyisin useimmissa teollisuusmaissa samanlaista ja kansainvälisesti säädeltyä. Tekijänoikeuden kesto on 70 vuotta tekijän kuolinvuodesta. Muun muassa esityksiä, äänitallenteita, valokuvia ja radio- tai televisiolähetyksiä suojaavat tekijänoikeuden lähioikeudet.

Suomen tekijänoikeuslain ensimmäisessä pykälässä säädetään, että sillä, joka on luonut teoksen, on tekijänoikeus teokseen. Tekijänoikeuden haltijalla voidaan tarkoittaa paitsi teoksen tekijää itseään, myös sitä jolle tekijänoikeus on siirtynyt erillisen sopimuksen mukaan. Useimmissa maissa, myös Suomessa, tekijälle syntyy myös moraalisia oikeuksia, joita ei voi siirtää ja joista voi luopua vain rajoitetusti. Tekijänoikeus tuottaa yksinomaisen oikeuden määrätä teoksesta valmistamalla siitä kappaleita ja saattamalla se yleisön saataville, muuttamattomana tai muutettuna, käännöksenä tai muunnelmana, toisessa taidelajissa tai toista tekotapaa käyttäen. Tekijänoikeuksien yhteydessä keskeisiä käsitteitä ovat paitsi tekijä, myös teos ja teoskynnys.⁴⁷ Esiintyjän ja esittäjän asema ja suhde tekijyyteen on vain yksi monista tekijänoikeuteen liittyvistä ongelmista. Joillakin taiteen aloilla puhutaan edelleen luovasta ja esittävästä taiteesta tai vapaasta ja soveltavasta taiteesta, ja sitoudutaan näihin jaotteluihin sisältyviin hierarkioihin ja tekijäpositiioihin, mikä heijastuu myös tekijänoikeuksia koskeviin kiistoihin.

Tekijänoikeus viittaa signeeraavaan tekijään eli Foucault'n analysoimaan tekijäfunktion. Valmistaja voi olla signeeraavan tekijän alihankkija, jolla ei ole tekijänoikeutta. Lisäksi tekijän on oltava nimenomaan ihminen. Siten kaikki ne osatekijät, joihin suomen kielen sana tekijä voi viitata eivät kuulu tekijänoikeuden piiriin, mikä on periaatteessa hämmästyttävää mutta käytännössä ymmärrettävää. Mikäli kaikki osatekijät, ympäristötekijät, rakenteet, eliöt, esineet ja jopa käsitteet, jotka voivat toimia tietyn teoksen vaikuttavina tekijöinä olisi huomioitava,

⁴⁷ Lisätietoa tekijänoikeudesta löytyy mm. Kopioston ja Opetusministeriön sivuilta sekä Tekijänoikeus-sivustolta.

urakka olisi ylivoimainen. Jo kaikkien tekijänoikeuden piiriin kuuluvien signeeraavien tekijöiden jäljittäminen laajan esityksen tai teoksen kohdalla voi olla vaikeaa. Kun puhun tekijyyden laajentamisesta ja valmistavien tekijöiden tai vaikuttavien osatekijöiden merkityksestä en ajattele ensisijaisesti tekijänoikeuslainsäädännön vaan tietoisuuden muutosta. Toki ne myös vaikuttavat toisiinsa ennen pitkää.

Miten jakaa tekijyyttä?

Mitä tekijä voi tehdä? Kuten rikoksen tekijä hän voi tunnustaa tekonsa, ottaa vastuun tekonsa seurauksista, välttää tekonsa uusimista ja niin edelleen. Hän voi myös jakaa tekijyyttään, tekijän valtaansa eri tavoin, joko faktisesti tai nimellisesti. Yksi tapa on kutsua mukaan muita tekijöitä tekemään yhteistyötä, joko alihankkijoina, jolloin tekijyys jakautuu faktisesti vaan ei nimellisesti, tai sitten työryhmänä, jolloin tekijyys voidaan jakaa myös nimellisesti. Ja tietysti päättäntävaltaa voi jakaa myös ympäristön osatekijöille, kuten itse olen yrittänyt tehdä. Voidaan myös miettiä niitä erilaisia tekijöitä jotka esitykseen ja esityksessä vaikuttavat, esimerkiksi miten esitystila ja paikka voi toimia keskeisenä esityksen osatekijänä, tarkoituksellisesti ja tiedostaen tai sitten tahattomasti.⁴⁸

Jaettua tekijyyttä voi ajatella myös erilaisten päätöksentekostrategioiden kautta. Samoihin aikoihin 1960 -luvulla kun Barthes ja Foucault pohtivat tekijyyttä lähtökohtanaan kirjailijan positio ja kirjallisuusinstituutio, monet kuvataiteen ja musiikin piiristä lähteneet tekijät tutkivat tekijän yksinvallan purkamista ja tekijyyden jakamista kansainvälisen Fluxus -liikkeen puitteissa. Heidän kokeilunsa ovat usein kiinnostavia esittävien taiteiden kannalta, joissa tekijyys, toisin kuin kirjallisuudessa, on usein lähtökohtaisesti moninaista ja jakautunutta. Tarkastellessaan Fluxuksen piirissä syntyneen tapahtumakäsikirjoituksen tai toimintapartituurin (*event score*) kehitystä ”tee se itse” -taideteokseksi Anna Dezeuse tulee samalla esitelleeksi erilaisia tapoja, joilla tekijyyttä niissä on jaettu. Nämä *scoret* ovat usein lyhyitä runon tai sävellyksen kaltaisia toimintaohjeita, jotka voidaan esittää tai toteuttaa eri tavoin, joko tekijän itsensä tai toisen esittäjän toimesta tai vaikkapa lukijan mielessä.⁴⁹ Seuraavassa hahmotan näiden yksittäisten historiallisten esimerkkien pohjalta kolme periaatteellista jaetun tekijyyden strategiaa, jotka voidaan tiivistää seuraavasti: a) tekijän vallan jakaminen teoksen komposition tasolla sääntöjen tai sattuman avulla, b) tekijän vallan jakaminen esityksen tasolla esittäjille ja c) tekijän vallan jakaminen tapahtuman tasolla yleisölle, osallistujille tai kokijalle. Että tekijä luopuu täydellisestä kontrollista teoksensa suhteen, edellyttää tiettyä luottamusta esimerkiksi esittäjän tai osallistujan hyväntahtoisuuteen. Väärinkäsitysten mahdollisuus on aina olemassa, mutta tämä vaaramomentti voi myös lisätä tilanteen viehätystä.⁵⁰

⁴⁸ Arlander 1998.

⁴⁹ Dezeuse 2002, 80.

⁵⁰ Dezeuse 2002, 90.

Sääntö ja sattuma

Ensimmäinen tekijyyden jakamisen strategia on ottaa avuksi sääntö tai sattuma. Hyödyntämällä erilaisia sattumageneraattoreita tekijä voi luopua osasta päätäntävaltaansa. Yhtenä keinona ”eliminoida tekijän subjektiivinen näkökulma” oli eurooppalaisen sarjallisen musiikin säveltäjien tapa valita matemaattinen prosessi, jota soveltaa systemaattisesti, eli luoda säännöstö. Vastaavan tyyppisiä strategioita käyttivät myös jotkut runoilijat, kuten Emmett Williams. Toinen keino oli hyödyntää sattumageneraattoreita, klassisena esimerkkinä John Cagen tapa määrittellä sävellystensä osatekijöiden järjestys kiinalaisen Muutosten kirjan eli *I Chingin* ja kolikoiden avulla.⁵¹ George Brecht luettelee muita tapoja, joita voi käyttää jos vaihtoehtoja on rajallinen määrä, kuten kortit, arpanoppa, rulettipyörä, kulhosta nostaminen.⁵² Näitä tekniikoita voi verrata myös surrealistien automaattikirjoitukseen tai dadaistien kollaaseihin. Sattumaan voi turvautua joko ankarammin siihen luottaen, kuten Tristan Tzara, joka poimi sokkona pussista sanomalehti-artikkelista irti leikatut sanat ja laati niistä tuota järjestetystä noudattaen runon, tai vapaammin omaa valintaa soveltaen, kuten Hans Arp, joka heitteli värillisiä papereita lattialle, mutta sommitteli niitä hiukan ennen kuin jäljensi komposition maalaukseensa.⁵³ Sattuman hyödyntämiseen liittyvissä keinoissa olennaista on, että kyse on strategioista komposition tasolla. Signeeraava tekijyys säilyi muodollisesti tekijällä.

Esittäjän valinta

Toinen tekijyyden jakamisen strategia on siirtää päätäntävaltaa ja valinnan mahdollisuuksia esittäjille. Tekijä jakaa tekijän valtaansa jättämällä esiintyjille, muusikoille tai tanssijoille improvisaatiovaraa, esimerkiksi tiettyjen pelisääntöjen puitteissa. Siinä missä Cage käytti sattumaa komposition tasolla, monet hänen kollegoistaan kuten Earle Brown hyödynsivät sattumaa esityksen tasolla siten, että esittäjien tehtävänä oli tehdä valintoja ja luoda kokonaisuus materiaalien valikoimasta. Esittäjä saattoi joutua valitsemaan mistä suunnasta lukea partituuria, ja myös valitsemaan kaikkien äänien äänilähteen, sävelkorkeuden, sointiväriin ja intensiteetin samoin kuin niiden suhteellisen keston.⁵⁴ George Brecht kuvasi esittäjän valinnan mahdollisuuksia musiikissa skaalalla, jota hän kutsui tilaneosallistumiseksi (*situation participation*), lähtien magneettinauhasta ja äänen-toistosta sovinnaiten 1800- ja 1900-lukujen partituurien kautta, jotka sisältävät suhteellisen vähän esittäjälle jätettyjä valintoja Bachin sävellyksiin, joissa tempo ja instrumentalisaatio on jätetty avoimiksi aina skaalan toiseen ääripäähän, kansanmusiikkiin, bluesiin ja jazziin, jotka useimmiten jättävät esittäjille runsaasti improvisaatiovaraa.⁵⁵ Monet 60-luvun tulkinnanvaraiset partituurit ovat niin visuaalisia, että on houkutus tarkastella niitä kuvina, sen sijaan että ryhtyisi esittämään niitä, mikä johtikin enenevässä määrin sanallisten ohjeiden käyttöön. Näin

⁵¹ Mt. 82.

⁵² Mt. 83.

⁵³ Richter 1965, 50-55.

⁵⁴ Dezeuse 2002, 83.

⁵⁵ Mt. 84.

muotoutuivat ns. sanalliset tapahtumapartituurit (*word scores*) tai toimintaohjeet sekä tehtäviin perustuvat ohjeistukset, joista esimerkkinä Simone Fortin *Instructions for a Dance*.⁵⁶

Tekijän ja esittäjän suhteeseen vaikutti myös Fluxuksen piirissä yleinen käytäntö, jossa tekijät esittivät toistensa kappaleita, usein vahvasti omanlaisinaan tulkintoina. Kuuluista esimerkki on Nam June Paikin esitys La Monte Yongin sävellyksestä, joka oli niin omaperäinen, että siihen alettiin viitata omana teoksestaan.⁵⁷ George Brechtin partituurit kehittyivät yhä pelkistetyimmiksi jättäen näin yhä enemmän liikkumavaraa esittäjälle.⁵⁸ Vaikka ajatuksena oli, että kuka tahansa voi esittää teoksen, tuli sen tekijä ja teoksen syntyvuosi mainita esittäessä.⁵⁹ Tekijän valtaa voi siis jakaa esittäjille a) rakentamalla erilaisia pelisääntöjä, joiden puitteissa esiintyjillä on vapaus ja vaatimus tehdä omat ratkaisunsa, b) antamalla yleisluontoisia tehtäviä, jotka esittäjä voi toteuttaa haluamallaan tavalla tai c) luomalla jollakin ohjeistuksella esistrukturoituja improvisaatiotilanteita. Käytännössä signeeraava tekijyys säilyy silti säännön, tehtävän tai ohjeistuksen laatijalla.

Tekijän vallan jakaminen voi tietysti tapahtua myös ottamalla esiintyjät ja muu työryhmä mukaan teoksen suunnitteluprosessiin, mikä nykyään onkin esittävisissä taiteissa yleisempää, joko tuottamaan materiaalia tai ideoimaan teosta erilaisen *devising* -prosessien kautta. Näissä tapauksissa valmistava tekijyys on jaettava, mutta signeeraavan tekijyyden suhteen käytäntö vaihtelee. Tekijäksi voidaan merkitä esimerkiksi koreografi tai ohjaaja, tai sitten nimetty tekijä ja työryhmä tai mahdollisesti kollektiivi jolla on koollekutsuja jne. Tämä on ehkä se vaihtoehtojen kenttä, mihin jaetulla tekijyydellä useimmiten viitataan.

Katsoja tekijänä

Kolmas strategia jakaa tekijyyttä tai tekijän valtaa on ”ulkoistaa” teoksen toteutus yleisölle, eli siirtää päätäntävaltaa ja valinnan mahdollisuuksia katsojille, osallistujille tai mukanaolijoille, joista näin tulee osaltaan teoksen tekijöitä. Ken Friedman kutsuu Fluxuksen partituurimuotoa musiikilliseksi sensibiliateetiksi erotukseksi maalauksellisesta, koska kuka tahansa voi esittää teoksen uudestaan.⁶⁰ Sanallisten partituurien myötä myös ei-taiteilija voi toteuttaa teoksen, ja tee-se-itse-henki olikin Fluxus-perinteen olennaisimpia piirteitä.⁶¹ Yoko Ono sovelsi tätä periaatetta jo näyttelyssään *Instruction Paintings* (1961), jossa yleisö sai toteutettavakseen erilaisia tehtäviä suhteessa esillä oleviin maalauksiin. Vuotta myöhemmin, esittäessään pelkät ohjeet ilman maalauksia hän totesi, että ne ovat kuin tee-se-itse-pakkauksia. ”Maalaus alkaa olla olemassa vasta kun joku noudattaa ohjeita saattaakseen maalauksen elämään”.⁶²

⁵⁶ Mt. 86.

⁵⁷ La Monte Young’in *Composition 1960 #10, To Bob Morris* oli toimintaohje: ”draw a strait line and follow it”. Paikin tulkinta perustui siihen, että hän piirsi viivan päällään kastettuaan sen maaliin, ja esitystä alettiin kutsua nimellä ”Zen for Head”. Robinson 2002, 111.

⁵⁸ Esimerkiksi toinen versio kappaleesta *Drip Music* (1962): ”Dripping”. Dezeuse 2002, 87.

⁵⁹ Friedman 1990.

⁶⁰ Friedman 1990.

⁶¹ Dezeuse 2002, 92.

⁶² Dezeuse 2002, 88-89.

Osa Fluxus-perinteeseen liittyvistä partituureista oli suunniteltu toteutettaviksi ilman erillistä yleisöä, eli katsojasta tuli teoksen esittäjä ja toteuttaja ja siten myös oma yleisönsä. Siinä missä haikuruno yrittää tavoittaa kuvan katoavasta hetkestä elämässä, siinä tapahtumapartituuri on signaali joka valmistaa sinut kohtaamaan tuon hetken, George Brecht esitti. Siirryttäessä näin deskriptiivisestä moodista preskriptiiviseen, myös ohjeiden luonne meditatiivisina harjoituksina korostuu.⁶³ Tehtäviin perustuvat partituurit saattoivat toimia kollektiiviseen sääntöjen noudattamiseen perustuvien leikkien ja pelien tapaan, tai arvoituksellisina paradokseina ja mietiskelyharjoituksina ja myös levitä suullisesti, kansanperinteen tavoin. Eräs Fluxus-liikkeen keskushahmoista George Maciunas totesi Flux-manifestissaan, että perinteisen taiteilijan, perustellakseen toimeentulonsa, on osoitettava, että ainoastaan hän voi tehdä taidetta, ja siksi taiteen on vaikutettava monimutkaiselta, älylliseltä, eksklusiiviselta, korvaamattomalta ja inspiroituneelta. Hyödykearvon lisäämiseksi sen on oltava harvinaista, määrältään rajallista ja siksi ei masojen vaan ainoastaan sosiaalisen eliitin saatavilla. Sen sijaan Fluxus-taiteilijan tulisi varmistaa oma tarpeettomuutensa osoittamalla yleisön selviävän omillaan, näyttämällä että mikä tahansa voi korvata taiteen ja että kuka tahansa voi tehdä sitä. Siksi tämän korviketaideviihteen on oltava yksinkertaista, viihdyttävää, merkityksetöntä ja vailla institutionaalista tai hyödykearvoa. Sen on oltava kaikkien saavutettavissa ja viime kädessä kaikkien tuottamaa.⁶⁴

Maciunasin toive siitä, että taide olisi viihteellistä, merkityksetöntä ja kaikkien tuottamaa on osin toteutunutkin nykyään, tosin paradoksaalisella tavalla. Tähän strategiaan, jossa katsojasta tulee tekijä voi liittää, paitsi Barthes'n ajatuksen, että lukija tai katsoja toteuttaa teoksen tulkinnallaan, myös Claire Bishopin analysoiman ns. ulkoistetun autenttisuuden, jossa taiteilija-tekijä toimii organisaattorina ja kutsuu ns. oikeita ihmisiä toimimaan teoksessaan.⁶⁵ Useimmissa osallistavissa esityksissä tekijän valtaa on delegoitu osallistujille siten, että esitys toteutuu heidän myötävaikutuksellaan tai jopa kokonaan heidän toimestaan. Esimerkiksi taiteilijan toimiessa fasilitaattorina yhteisöllisissä projekteissa näiden kansatekijöiden valta voi olla huomattava. Kaikki eivät tosin delegoi tekijän päätäntävaltaa osallistujille, vaan asettavat osallistajat pikemminkin pelaajiksi, käyttäjiksi, aktiivisiksi kokijoiksi, tai elämysten kohteeksi, tavallaan asiakkaiksi. Ja vaikka osallistajat toimisivat teoksen valmistavina tekijöinä, signeeraava tekijyys säilyy taiteilijalla.

⁶³ Mt. 91.

⁶⁴ "FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT - VAUDEVILLE - ART? TO ESTABLISH ARTISTS NONPROFESSIONAL, NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE." (George Maciunas 1965)

⁶⁵ Bishop 2013.

Teknologia, ympäristö ja toisten teokset

Jos jatketaan tekijyyden jakamisen strategioiden miettimistä nykypäivän näkökulmasta, edellä mainittujen Fluxus -perinteen pohjalta hahmotettujen vaihtoehtojen pohjalta – tekijän vallan jakaminen sattumalle, esittäjille tai katsojille – voisi neljäs strategia olla osan päätäntävallasta antaminen teknologialle. Strategiana se muistuttaa sattuman hyödyntämistä, mutta eroaa siitä sekä periaatteessa että käytännössä, sillä teknologian automatiikka ei ole sattumanvaraista, vaan suunniteltua ja keskiarvo-oletuksiin perustuvaa. Omassa työssäni jaan esimerkiksi tekijän valtaani kameran automatiikalle. Käyttäessäni automaattivalotusta ja automaattitarkennusta siirrän vastuun teknologialle, joka reagoi olosuhteisiin ja tekee ratkaisut ennako-oletusten perusteella. Riskinä on, että automatiikka näkyy häiritsevällä tavalla, mutta näin tekniset ratkaisut on vakioitu, eli kuvan muutokset syntyvät nimenomaan ympäristön muutoksista. Teknologia on joka tapauksessa usein tärkeä osatekijä, joka määrittää ja rajoittaa teoksia, myös sellaisissa tapauksissa, joissa tekijä ei tietoisesti anna sille päätäntävallaa vaan pikemminkin sopeutuu siihen. Lisäksi se mikä on teknisesti mahdollista, muuttuu helposti tavoiteltavaksi ja pian välttämättömäksi.

Viides strategia jakaa tekijyyttä on antaa erilaisten ympäristön osatekijöiden vaikuttaa teokseen, ottaa jotkut niistä yhteistyökumppaneiksi, vastaanottaa niiltä impulsseja tai sopeutua niiden muutoksiin. Tästä strategiasta ehkä yleisin esimerkki ovat ns. paikkasidonnaiset tai paikkakohtaiset (*site-specific*) teokset, joissa paikka, asyayhteys, tai kulttuurinen konteksti toimii lähtökohtana ja säätelee teoksen erityispiirteitä. Samaan tapaan kuin siirrettäessä osa päätöksistä esittäjien tehtäväksi, voi teoksen rakentaa kontekstiriippuvaiseksi materiaalis-diskursiivisen⁶⁶ ekosysteemin tasolla. Suuri osa omasta työstäni kuuluu myös tähän kategoriaan, vaikkakin pienimuotoisesti. Esityksellistäessäni maisemaa jaan maiseman osatekijöille tekijänvaltaani. Ihmishahmon ohella se mikä näkyy ja jatkuvasti muuttuu kuvasta toiseen, on kasvillisuus tai säätila, meri, taivas, linnut, veneet jne. Esimerkkinä vaikkapa edellä mainittu kataja, jonka kanssa esiinnyin vuonna 2011 viikoittain. Toki ympäristön osatekijät ovat ratkaisevassa asemassa myös niissä töissä, joissa ei ole vastaavaa yksittäistä yhteistyökumppania.

Kuudes strategia jakaa tekijyyttä on eräänlainen käänneisku suhteessa edellisiin, ja sen alalajeista voisi helposti muodostaa oman skaalansa. Kyse on muiden tekijöiden teosten tai niiden osien omimisesta ja käyttämisestä, kuten niin sanotussa appropriatiotaitteessa, Duchampilaisesta perinteestä ponnistavissa *readymade* -töissä tai *found footage* -materiaalia työstävissä elokuvissa. Kun käyttää toisen tekijän tuottamaa materiaalia oman teoksensa perustana antaa tietysti hänelle suuren osan tekijänvallastaan, vaikka tosiasiallisesti omii hänen tekijyytensä tuotokset omiin nimiinsä. Kierrätystaitteessa on kyse samasta strategiasta, eli nimenomaan valmistavan tekijän ja signeeraavan tekijän erosta. Monissa tapauksissa raja edelliseen strategiaan, vallan siirtämiseen ympäristön osatekijöille, on häilyvä. Usein on kyse lähinnä aste-eroista, kuten dokumenttien kohdalla. Esimerkiksi haastateltavan kertoessa tarinansa kameralle tekijä omii sen

⁶⁶ Barad 2007.

osaksi omaa teostaan. Kuvatessani maisemaa hyödynnän sitä kuten löydettyä materiaalia, en tee sitä itse. En valmista katajaa, en myöskään luo katajan replikaa tai kuvaa, vaan valitsen tietyn katajan, siltä lupaa kysymättä, ja omin sen osaksi omaa teostani.

Viimekädessä voi ajatella, että ajatus yksittäisestä tekijästä, joka olisi yksin vastuussa jostakin teoksesta on lähes hullunkurinen. Kaikki mitä teoksissamme käytämme, on enemmän tai vähemmän toisten tuottamaa, kuten kieli on olemassa ennen meitä. Palataksemme kysymykseen tekijän kuolemasta ja tekijäfunktion ne näyttävät toistensa edellytyksinä. Koska ajatus tekijästä erillisenä yksittäisenä alkuperänä on kuollut tai ainakin epäuskottava, tekijäfunktion merkitys juridisessa ja omistuksellisessa mielessä korostuu, erityisesti taiteen alueella. Ja käänteisesti, koska tekijäfunktio eli signeeraava tekijä on ratkaiseva, ei ajatuksella alkuperäisestä tekijästä tai tekijästä alkuperänä ole väliä. Sama koskee myös valmistavia tekijöitä tai muita osatekijöitä. Voidaan tietysti kysyä, mitä tästä nimeämällä omaksi ottamisen logiikasta seuraa.

Tekijän valta, onko sitä?

Edellä olen olettanut, että tekijällä on valtaa jota jakaa. Mutta mitä tekijä voi tehdä ilman tuotantovälineitä? Marxilaisittain ajatellen keskeistä on kuka omistaa tuotantovälineet. Tekijä ei voi tehdä mitä haluaa ilman tarvitsemaansa koneistoa tai apparaattia. Tai mikäli tekijä voi tehdä, hän ei voi levittää. Taidemaailmassa taiteilijalla on valta määrittää ”tämä on teos”, mutta kuraattorin tai instituution valta on asettaa tuo teos esille ja siten todentaa se taiteena.⁶⁷ Tekijä voi yrittää tarjota ideoitaan olemassa oleville tuotantokoneistoille, luoda itse tai kollegojen kanssa omia tuotantokoneistoja tai sitten etsiä toimintatapoja, jotka mahdollistavat tekemisen ilman varsinaista tuotantokoneistoa. Oma kokemukseni esitysten, teatterin ja kuunnelmien parista on osin vanhentunutta, mutta pääosin samankaltaiset periaatteet toimivat myös videotuotannon kohdalla. Monet tekijät pyrkivät elokuvatuotannon kaltaisiin olosuhteisiin ja vastaavaan laatuun. Se tarkoittaa rahoitusta ja rahoitushakemuksia, ammattilaisista koottua työryhmää, tarkkaa ennakkosuunnittelua, kohdeyleisöä, aikatauluja, sopimuksia, laitevuokria, jälkikäsitteilyä, markkinointia, levitystä jne. Vaihtoehtona on oma kevyttuotanto harrastajakalustolla, tee se itse, nyt heti, keneltäkään kysymättä, ilman rahaa ja suunnittelua, tai periaatteella ”suunnitellaan editoidessa”.

Tämäntapaiseen työtapaan, joka lopputulokseltaan usein muistuttaa varhaisen videotaiteen kokeiluja, päädyin itse nimenomaan vastapainona yleisradion kuunnelmatuotannon hitaaseen ja raskaaseen koneistoon, joka tietysti televisio- tai elokuvatuotantoon verrattuna on höyhenen kevyttä. Hermostuin, kun tajusin, ettei minulla ollut oikeutta käyttää ”omaa” kuunnelmaani toisessa yhteydessä ilman että kysyin luvan joka ikiseltä kirjoittajalta, jonka teksteistä olin käsikirjoituksen koostanut, jokaiselta näyttelijältä ja muusikolta joka oli osallistunut toteutukseen ja niin edelleen. En vastustanut periaatetta vaan urakkaa ja ryhdyin

⁶⁷ Groys 2013.

miettimään millä tavalla voisin toimia primäärituottajana itse. Näin päädyin tekemään video- ja ääniteoksia, joissa toimin itse esiintyjänä ja kuvaajana ja melko pian myös editoijana. Oli tärkeä kokea, että voin olla myös valmistava tekijä enkä vain signeeraava tekijä. Entä muut tekijät? Edellä mainitussa esimerkissä kanssiesiintyjäni oli kataja, joka on lopputuloksen kannalta vähintään yhtä olennainen kuin minä, eli hyvinkin ratkaiseva tekijä. Muita tärkeitä tekijöitä olivat huivi, ihmishahmon liikkumattomuus, toisto, kamera ja kamerajalusta, vuodenaikojen ja säätilojen vaihtelu, linnut, hyönteiset, ohikulkijat, veneliikenne jne. Toki kataja on tärkein, varsinainen yhteistyökumppanini. Mutta tekijänoikeudellisesti sillä ei ole tekijyyttä, sen enempää kuin muillakaan osatekijöillä. Enkä olisi käytännössä halukas jakamaan tekijyyttäni sen kanssa, vaikka periaatteessa puhuisinkin sen puolesta. Onko tämä tekijyyden paradoksi vai tekopyhyyttä? Epäilemättä sekä että.

Toisin sanoen: toki tekijällä on valtaa, mutta sen määrä vaihtelee diskurssista riippuen.

Tekijän rooli ja tekijälähtöinen tutkimus

Mitä tekijä voi tehdä? Tietysti myös tekijälähtöistä tutkimusta.⁶⁸ Taiteilijan vapauden hiipussa taiteen rahoituksen hankaloitumisen myötä akateeminen tutkijan vapaus houkuttaa yhä useampia taiteilijoita. Kysymys tekijän positiosta nousee esiin tekijälähtöisen tai nykyään yleisemmän taiteellisen tutkimuksen yhteydessä. Yksittäisen taiteilijan asema on erilainen kuvataiteessa ja esittävässä taiteessa kuten teatteri, tanssi, elokuva ja useimmat musiikin muodot. Yleensä taiteilija esittävässä taiteessa on vahvemmin konventioiden ja tuotantovaatimusten alainen (myös ei-kaupallisissa tuotannoissa). Status "auteurina" tai "virtuoosina" voi auttaa, mutta sitä ei myönnetä kaikille esiintyjille tai tekijöille samassa määrin. Kuvataiteessa taiteilija on itsenäisempi tai itseohjautuvampi, vaikkakin sidottu vaatimukseen luoda itsestään tai teoksistaan "tuotemerkki". Niin sanottua taiteilijan vapautta puolustetaan tehokkaimmin kuvataiteen piirissä. Esittävässä taiteessa ja soveltavissa taiteissa yksittäinen taiteilija on useimmiten osa tuotantotiimiä ja riippuvainen asiakkaasta tai yleisöstä ja kaikista tilanteen erityispiirteistä. Nykytaiteessa yhteistyöprojekti käynnistyy useimmiten yksittäisen taiteilijan toimesta ja riippumatta siitä minkä verran ammattilaisia tai ei-ammattilaisia projektiin osallistuu, siitä tulee osa hänen teosluetteloaan. Teatterissa ja tanssissa teokset kirjataan ohjaajan tai koreografin nimiin, draamateatterissa kirjailijan nimiin, vaikka kaikki muut taiteilijat ja suunnittelijat ovat mukana tekijäluettelossa ja saavat osansa tekijänoikeuksista.

Performanssitaiide ja jossakin määrin myös esitystaiide tai Live Art ovat valaisevia välimuotoja, joissa tekijyys ja esiintyjyys sekoittuvat. Niitä voi lähestyä joko kuvataiteen kontekstista käsin tai esittävien taiteiden viitekehyksessä. Taiteilijan asema tai paikka on peräisin kuvataiteesta ja tärkeiden performanssitaiideen teosten kaanonista pikemminkin kuin viihdeteollisuuden saavutuksista. Performanssitai-

⁶⁸ Tässä esittämäni ajatukset tekijän positiosta tekijälähtöisessä tutkimuksessa perustuvat artikkeliini "Characteristics of Visual and Performing Arts." (Arlander 2011).

teilija on vapaa ja (näennäisesti) onnipotentti samaan tapaan kuin taidemaalari: hän suunnittelee, toteuttaa ja maksaa teoksensa itse, on vastuussa kaikista valinnoistaan, vaikka voi samalla olla myös paikaton ja marginalisoitu. Monilla performanssitaiteilijoilla ei ole taidekoulutusta ja jotkut heistä omaksuvat katutaiteilijan roolin tai pitävät itseään enemmänkin aktivisteina. Keskimääräisesti esityspaikat ja festivaalit ovat pieniä ja suuri osa yleisöstä koostuu kollegoista, eräänlaisen alakulttuurin tapaan, joka melkein muistuttaa tutkimusyhteisöä. Olipa performanssitaide-teos sitten pieni ele tai provokatiivinen kestävyyskoe, sitä pidetään usein puheenvuorona keskusteluun ajankohtaisista kysymyksistä tai performanssitaiteen luonteesta ja siihen suhtaudutaan asianmukaisella kunnioituksella, sen sijaan, että sitä arvioitaisiin julkisuuden mittapuiden, katsojalukujen tai yleisön mielihyvän määrän mukaan, kuten esittävien taiteiden kohdalla usein tapahtuu. Perinteisesti vastaanottajan positio on vähemmän kuluttajan kaltainen kuin teatterissa tai tanssissa, vaikka joitakin esitystaiteen teoksia on vaikea erottaa näistä. Joskus sama esitys voi toimia performanssina, esitystaiteena tai jopa nykyteatterina esittämiskontekstista riippuen. Performanssitaiteen yhteisö suhtautuu usein vihamielisesti ”teatterillistumiseen” ja vastaavasti myös ”akatemisoitumiseen”, joskus myös taideinstituutioihin yleensä, mikä voi olla taiteellisen tutkijan ja tekijälähtöisen tutkimuksen kannalta haasteellista.

Kysymys tekijän asemasta liittyy myös teoksen luonteeseen. Onko teos jotakin, jolla on itsenäinen olemassaolonsa erillään tekijästä, vai onko se sidottu taiteilijan tekoihin, hänen läsnäolonsa ja esitykseensä? Vai onko se jotakin, joka luodaan jaetussa vuorovaikutustilanteessa yleisön, katsojien tai osallistujien kanssa, jotakin joka syntyy suhteena paikallaolijoiden välillä? Toisin kuin esittämissä taiteissa yleensä ainutkertainen, katoava esitystapahtuma on performanssitaiteessa muodostunut lähes fetissinomaiseksi ja siksi sen toistamista tai reproduointia vastustetaan⁶⁹, vaikka yksittäisten performanssitaide-teosten asema kaanonissa usein perustuu vaikuttavaan dokumentointiin.⁷⁰ Nykypäivän niin sanotuissa ”performatiivisissa”⁷¹ tai tapahtumallisissa teoksissa dokumentaatio usein muodostaa lopullisen teoksen, sillä varsinainen tapahtuma tai esitys toteutuu jossakin muualla tai muiden kuin taideyleisön kanssa.

Käyttäessään omaa ruumistaan performanssitaiteilija ja esitystaiteilija tarjoavat esimerkin myös toisesta kysymyksestä, joka vaikuttaa tutkimukseen, ja sekoittaa vanhaa teoria-käytäntö (mieli-ruumis, suunnittelija-toteuttaja) jaottelua eli työnjakoa, johon viittasin alussa. Hän esiintyy itse (kuten tanssijat, näyttelijät, muusikot ja muut esiintyjät) sen sijaan että työstäisi objektia, esitystä tai tapahtumaa oman ruumiinsa ulkopuolella, teosta jota voi katsella ja kuunnella etäisyyden päästä (kuten taidemaalarit, kuvanveistäjät, säveltäjät, ohjaajat, koreografit, näytelmäkirjailijat, ääni- ja valosuunnittelijat, pukusuunnittelijat, lavastajat, videotaiteilijat ja niin edelleen). Moninaiset tehtävät kuten suunnitella ja laatia teos, esittää teos tai olla teos ja jakaa teos yleisön kanssa, esitystaiteen kohdalla usein myös

⁶⁹ Phelan 1993.

⁷⁰ Auslander 2006.

⁷¹ Termi on yleisesti käytössä, vaikka onkin harhaanjohtava. Performatiivisuudella ei ole mitään tekemistä esityksen-kaltaisuuden kanssa ja kaikki teokset ovat performatiivisia Austinilais-Butlerilaisessa mielessä.

luoda teos yhdessä yleisön kanssa, ja sitten vielä reflektoida sitä tutkimuksena, voivat olla vaativia yhdelle ihmiselle. Toisaalta esiintyjä joka on tottunut saamaan palautetta ohjaajalta, koreografilta tai kapellimestarilta voi pitää tutkimustilannetta, jossa hänen on työskenneltävä yksin vielä vaativampana.

Yksittäisen taiteilijan rooli, status ja itsenäisyys tekijänä taidemaailmassa tai kyseisellä taidekentällä ja yleisesti käytössä olevassa tuotantoprosessissa vaikuttaa siihen, miten helppoa taiteilijan on omaksua tutkijan rooli ja vastuu pitkäjänteisestä tutkimusprojektista. Karkeasti ilmaisten: tehdä asiat oman päänsä mukaan on se mitä kuvataiteilijalta odotetaan mutta voi muodostua ongelmaksi esittävisissä taiteissa. Hierarkkiset työtavat tanssissa, teatterissa ja musiikissa ovat saaneet osakseen paljon kritiikkiä ja ovat usein eräs motiivi ryhtyä tutkimaan. Monet taiteilijat kääntyvät tutkimuksen puoleen voidakseen työskennellä itsenäisesti, tai sitten tutkiakseen miksi he eivät voi tehdä sitä tavanomaisissa tuotanto-olosuhteissa. Tutkimusyhteistyötä ei vielä käytetä kovinkaan laajalti taiteellisessa tutkimuksessa, vaikka erilaiset yhteistyömuodot ovat yleisiä esittävien taiteiden alalla. Useimmat taiteilija-tutkijat toimivat yhteistyössä muiden taiteilijoiden kanssa siten, että nämä ovat taiteilijoita, eivät kanssatutkijoita. Jaettu tekijäisyys voi kuitenkin olla sekä tutkimuksen aihe tai kohde (miten luoda uusia, vähemmän hierarkkisia työtapoja) ja metodologinen lähestymistapa (jaettu refleksiivisyys). Taiteelliset tavat tehdä yhteistyötä voisivat tarjota kiinnostavia malleja tehdä myös tutkimusyhteistyötä.⁷² Yhteistyö taiteilijan ja tutkijan välillä johtaa puolestaan usein perinteisen työnjaon säilymiseen: tutkija tutkii ja taiteilija tekee taidetta.

Taiteilijan ja tutkijan positiot, voisi sanoa tekijäfunktio taiteen diskurssissa ja tieteen diskurssissa, ovat perinteisesti olleet erilliset. Ajatus, että tutkija on itse tuottamassa tutkimuskohteensa, tai aiheuttamassa ne ilmiöt joita tutkii, on erityisen ongelmallinen kuvataiteissa ja esittävisissä taiteissa, sillä näillä aloilla on muotoutunut vahva työnjako niiden välille jotka tekevät taidetta (taidemaalarit, säveltäjät, teatteriohjaajat, performanssitaiteilijat jne.) ja niiden välille jotka tutkivat taidetta tai taiteilijoita (taidehistorioitsijat, musiikkitieteilijät, teatterintutkijat, esitysteoreetikot jne.) Työnjako on aikoinaan vaikuttanut taiteilijakuvaan. Mikäli taiteilija konstruoidaan ”kauniin eläimen” tai lapsen kaltaiseksi poikkeusyksilöksi, joka ei itse tiedä mitä on tekemässä, hän tarvitsee jonkun toisen, tutkijan, selittämään mitä hän on tehnyt. Tietysti monet taiteilijat ovat myös nauttineet ”huolenpidosta”, puoliksi mytologisesta statuksestaan ja syyntakeettomuuden suomasta vapaudesta. Keskustelu taiteellisesta tutkimuksesta muistutti alkuvaiheessaan keskustelua naisten äänioikeudesta 1800-luvulla. Menettävätkö naiset lumovoimansa ja sielukkuutensa, jos heille annetaan mahdollisuus kehittää kykyjään kansalaisina? Tekijälähtöisellä tutkimuksella on myös poliittinen ulottuvuutensa.⁷³ Nykypäivänä taiteellinen tutkimus on kuitenkin sekoittanut näitä tekijäpositioita. Myös taiteen ja tutkimuksen kontekstit sekoittuvat ja lomittuvat eri tavoin, monien tekijöiden toimiessa useammalla kentällä samaan aikaan tai vuorotellen. Voidaankin väittää, että usein taiteellisen tutkimuksen ja taiteen esittämisen konteksti sanelee, kummasta on kyse. Enää ei ole olemassa yhtä yleises-

⁷² Rouhiainen 2008.

⁷³ Taiteellisen tutkimuksen yhteydestä feministiseen tietoteoriaan on kirjoittanut Pilvi Porkola 2014.

ti hyväksytyä tutkimisen tapaa, jota tulisi pyrkiä noudattamaan, sen enempiä kuin on olemassa yhtä yleisesti hyväksytyä taiteen käsitettä, jonka varaan tekijän position voisi rakentaa.

Yhteenvedoksi

Mitä tekijä siis voi tehdä? Hän voi hyväksyä alkuperää korostavan tekijyyden kuoleman Barthes'n tapaan lukijan syntymän edellytykseksi, ymmärtää Foucault'n tapaan tekijyyden yksityisomistukseen perustuvan tekijänoikeuden edellyttämäksi tekijäfunktioiksi, ja mieltää suomen kielen käytäntöihin perustuvan ehdotukseni mukaan tekijyyden koostuvan ainakin 1) signeeraavasta tekijästä, 2) valmistavasta tekijästä ja lukuisista 3) vaikuttavista tekijöistä. Tekijä voi myös pyrkiä jakamaan tekijän valtaansa sattumalle, esittäjille, ja katsojille tai osallistujille, kuten Fluxus perinteen tapahtumapartituureissa, sekä edelleen teknologialle, ympäristön osatekijöille ja muille vaikuttaville tekijöille. Käänteisesti hän voi myös omia muiden tekijöiden teoksia materiaaliseen. Lisäksi tekijä voi tehdä tekijälähtöistä tai taiteellista tutkimusta kunhan huomioi, että tekijän positio tutkimuksen diskurssissa eroaa tekijän positiosta taiteen diskurssissa, ja että tutkimukseen liittyvät konventiot ja niiden tekijälle tarjoamat haasteet vaihtelevat eri taiteen aloilla, myös esittävien taiteiden kesken.

Kysymys "mitä tekijä voi tehdä?" on sikäli retorinen, että siihen voi vastata vain lisäkysymyksiä: "mikä tekijä, missä yhteydessä?" Olen tässä artikkelissa problematisoinut kysymyksen tekijyydestä erityisesti jaetun tekijyyden näkökulmasta, yhtäältä suhteessa perinteisiin työnjakoon liittyviin asetelmiin ja esiintyjyyteen (signeeraava tekijä, valmistava tekijä, esiintyjä tai esittäjä, osallistuja, yleisö) ja toisaalta suhteessa laajennettuun tekijyyteen ja toimijuuteen posthumanistisessa mielessä (vaikuttavat tekijät, osatekijät, ympäristötekijät, erilaiset luontokappaleet ja niiden koosteet, teknologia, toisten teokset). Ensimmäisessä tapauksessa, esimerkiksi puhuttaessa luovasta ja esittävästä taiteesta tai vapaasta ja soveltavasta taiteesta, sitoudutaan näihin jaotteluihin sisältyviin hierarkioihin ja tekijäpositioihin, joiden kautta kysymykset jaetusta tekijyydestä ovat edelleen ajankohtaisia. Näissä kyse on useimmiten poliittisista ja taloudellisista neuvotteluista, ei niinkään periaatteellisista ongelmista. Sen sijaan jälkimmäinen kysymys laajennetusta tekijyydestä - kuka tai mikä ylipäättään voidaan tunnistaa ja tunnustaa tekijäksi - osuu suoraan posthumanistisen kritiikin ytimeen. Vain luonnollisilla yksilöillä, ihmisillä, voi olla tekijänoikeuksia. Esimerkkitapaukseni katajaa, vaikka olikin teoksen kannalta keskeinen tekijä ja yhteistyökumppani, ja vaikka sen voisi jollakin tasolla myös mieltää luonnolliseksi ja rajatuksi yksilöksi, toisin kuin monet muut vaikuttavat osatekijät sijaintipaikasta tai vuoden- ja vuorokaudenajasta lähtien, on silti vaikea mieltää tekijäksi sanan *author* merkityksessä. Vaikka kataja voidaan hyväksyä vaikuttavaksi tekijäksi, siinä missä vaikkapa kalusteet tai puvut, mielletään suomen kielen tekijä -sanana eri merkitykset silti täysin erillisiksi. Kielen tarjoama mahdollisuus nähdä yhteys näiden erilaisten tekijöiden välillä, ja tunnustaa koko tekijöiden ja tekijyyden laaja kirjo, on tulevaisuuden haaste, jonka kohtaamiseen tämä artikkeli haluaa osaltaan kannustaa.

Kirjallisuus

- Arlander, Annette. 2015. "Becoming Juniper – Performing Landscape as Artistic Research". Nivel No 5, The Publication Series of the Theatre Academy Helsinki Nivel <http://nivel.teak.fi/becoming-juniper/becoming-juniper-performing-landscape-as-artistic-research-annette-arlander/>
- Arlander, Erkkilä, Riikonen ja Saarikoski (toim.). 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna.
- Arlander, Annette. 2011. "Characteristics of Visual and Performing Arts." Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York & London: Routledge, 315-332.
- Arlander, Annette. 2010. "Esiintyjä tekijänä – tekijä esiintyjänä." Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 86-100.
- Arlander, Annette. 1998. *Esitys Tilana*. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Auslander, Philip. 2006. "The Performativity of Performance Documentation." *Performing Arts Journal* 28 (3), 1-10.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Barthes, Roland. 1968. "The Death of the Author". Trans. Richard Howard. UbuWeb / UbuWeb Papers http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_author_barthes.pdf (Luettu 27.7.2015)
- Barthes, Roland. 1977 (1968). "The Death of the Author." *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana, 142-48.
- Barthes, Roland. 1993. *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter – a political ecology of things*. Durham and London: Duke University Press.
- Bishop, Claire. 2012. "Delegating Performance: Outsourcing Authenticity." *October* No 140, 91-112.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge, UK: Malden MA: Polity Press.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 1988 (1980) *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. London: Athlone Press.
- Dezeuse, Anna. 2002. "Origins of the Fluxus score – From Indeterminacy to the 'Do-it-yourself' Artwork" *Performance Research* 7: 3, 78–94.
- Forss, Juha. 2013. 'When Attitude Becomes Form (Politics of Indifference)'; "Screening Days - This has been flagged as spam - Point of view / Point of access - Lecture". LAPS (Live Art and Performance Studies), Theatre Academy. (maisterinopinnyyte)
- Foucault, Michel. 1983. Qu'est-ce qu'un auteur? (orig. Conférence à la Société Française de la Philosophie, le février 1969, publiée dans le Bulletin de la S.F.P. juillet-septembre 1969). *Littoral n. 9*, 3-32 <http://www.epel-edition.com/epuises/Littoral9.pdf> (Luettu 27.7.2015)
- Foucault, Michel. 1998 (1969) What is an Author? Trans. Josué V. Harari. Teoksessa James D. Faubion (toim.) *Aesthetics, Method, Epistemology* Essential Work of Foucault 1954-1984 Volume Two. New York: The New Press, 205-222. http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Foucault_Author.pdf (Luettu 27.7.2015)
- Foucault, Michel. 2006. "Mikä tekijä on?" (orig. Qu'est-ce qu'un auteur? Editions Gallimard, Paris 1994) Suom. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 1/ 2006, 7-14.
- Friedman, Ken. 1990. *Fluxus Workbook*, Oslo: El Djarida.
- Groys, Boris. 2013. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- Kelly, Susan. 2009. "Medium." Teoksessa Shannon Rose Riley & Lynette Hunter (toim.) *Mapping Landscapes for Performance as Research – Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Hampshire New York: Palgrave Macmillan, 142–144.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: an introduction to actor-network theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Maciunas, George. 1965. *Fluxmanifesto*. <http://fluxusfoundation.com/about/cv/fluxmanifesto-manifesto-ii/> (Luettu 27.7.2015)
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked*. London: Routledge.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaitteessa*. Acta Scenica 40. Helsinki: Esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Taideyliopisto.
- Richter, Hans. 1965 (reprint 1978). *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames & Hudson.
- Robinson, Julia. 2002. "The Brechtian Event Score – a Structure in Fluxus." *Performance Research* 7: 3, 111–123.
- Rouhiainen, Leena. 2008. "Artistic Research and Collaboration". *Nordic Theatre Studies* 20, 51-9.
- Sakari, Marja. 2004. "Myyttinen taiteilija – myytti taiteilijasta." Teoksessa Otso Kantokorpi & Marja Sakari (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty?* Helsinki: Kustannus Oy Taide, 7-22.
- Spatz, Ben. 2015. *What a Body Can Do? Technique as Knowledge, Practice as Research*. New York: Routledge.
- Wolfe, Cary. 2010. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Verkkosivut

- Järvinen, Hanna. "Kutsutut kriittiset jälkisanat" Esitystutkimus seminaarissa 27.4. 2015. Esitystutkimuksen verkoston blogi 4.5.2015. <https://esitystutkimus.wordpress.com> (Luettu 27.7.2015)
- Kopiosto: Tekijänoikeuden perusteet http://www.kopiosto.fi/kopiosto/tietoa_tekijanoikeudesta/tekijanoikeuden_perusteet/fi_FI/tekijanoikeuden_perusteet/
- Lenin, Vladimir Iljits. "Mitä on tehtävä?" https://www.marxists.org/suomi/lenin/mita_tettava/ (Luettu 27.7.2015)
- Nettiturvakoti: "Puhutaan perheväkivallasta parisuhteessa" https://www.turvakoti.net/site/?lan=1&page_id=97 (Luettu 27.7.2015)
- Opetusministeriö: Tekijänoikeudesta kysyttäviä http://www.minedu.fi/OPM/Tekijaenoikeus/tekijaenoikeuden_perusteita/tekijanoikeudesta_kysyttya/?lang=fi (tarkistettu 27.7.2015)
- Tekijänoikeus –sivusto <http://www.tekijanoikeus.fi> (Luettu 27.7.2015)