

Ruumiillinen erilaisuus: tanssi ammattina?

Hanna Pohjola

TIIVISTELMÄ

Viimeisten kolmen vuosikymmenen ajan länsimainen taidetanssi on elänyt murroksen, kehittymisen ja ontologisen muutoksen aikaa. Osana tätä paradigman muutosta on ruumiillisesti erilaisten ammattitanssijoiden astuminen näyttämöille, tanssinopetukseen ja -tutkimukseen. Inklusiivisen ja integroidun tanssitaiteen tutkimus on tyypillisesti keskittynyt esteettömyyteen ja osallistumiseen. Sen sijaan tutkimus ruumiillisesti erilaisista ammattitanssijoista on toistaiseksi vähäistä. Tutkimuksen painopisteenä on ollut siis tanssijan vamma sosiaalinen merkitys sen sijaan, että pyrittäisiin ymmärtämään, kuinka tanssija liikkuu ja esiintyy.

Tämä artikkeli tarkastelee ruumiillista erilaisuutta tanssin ammattilaisuuden ja sosialisointinäkökulmassa. Näkökulmassani korostuvat erityisesti tanssiammatin mahdollistajat ja estäjät tanssiontologian muutoksessa, koulutus- ja työllisyysmahdollisuuksissa sekä tanssiesityksen katsojan katseessa. Tiivistetysti voidaan todeta, että muutos ruumiillisesti erilaiselle tanssin ammattilaiselle on ollut asteittaista, ja se on edelleen osin esteellistä: muutosta on siis edelleen tärkeää edistää. Yhtenä mahdollisuutena on esimerkiksi tuoda esiin (vammais)ammattitanssijoiden tietoa ja kokemuksia sekä nostaa itse tanssitaide keskiöön ruumiillisen vamma sijaan: arvostaa tanssia taiteen muotona sen kaikissa muodoissa.

ABSTRACT

Over the past three decades Western theatrical dance has been experiencing time of growth, development and change in its ontology. As a part of this shift of paradigm, dancers with bodily differences have made an entrance and initiatives across various contexts in dance: on stage, education and research. Most commonly, inclusive and integrated discourse of dance and disability research has been focusing on access and participation in dance. Dance artists with disabilities, and their experiences on bodily difference has been under-researched. Hence, emphasis on bodily difference has been on social meaning, instead of dancer's movement.

This article focuses on professional dancers with disability within the context of socialization. Thus, factors such as dance ontology and its normative expectations, education, employment and spectators' gaze that may facilitate or hinder dancer with disability are discussed. In short, the change for disabled dancer has been gradual, and obstacles partly still remain. Thus, it is essential to ensure that this progression continues. One possibility could be in utilising knowledge and experience existing in disabled dance artists as well as acknowledging the art behind the hypervisibility of bodily difference. Therefore, dance as an art form would be valued in its all existence.

Ruumiillinen erilaisuus: tanssi ammattina?

Hanna Pohjola

Johdanto

Viimeisten kolmen vuosikymmenen ajan länsimainen taidetanssi on elänyt murroksen, muutoksen ja voimakkaan kehittymisen aikaa. Tanssi on laaja-alaisesti ja luonut yhä uusia tanssityylejä, ja totunnaiset esiintymiskonventiot on haastettu. Myös tanssin sosiaalisen aseman voidaan tulkita laajentuneen erityisesti 2000-luvulla, kun tanssin soveltava käyttö ja kulttuurivienti ovat lisääntyneet, tanssin yleinen näkyvyys on parantunut ja harrastajien ja ammattilaisten määrä on kasvanut (Pohjola 2012, 85). Yhtenä merkittävänä osana liikkuvaa ja muuttuvaa tanssin kenttää on ruumiillisen erilaisuuden astuminen näyttämöille, tanssinopetukseen ja -tutkimukseen.

Tämän artikkelin tavoitteena on lähestyä ruumiillista erilaisuutta tanssin ammattilaisuuden näkökulmasta tanssisosiologisesti. Näkökulmassani korostuvat sosialisatio (ks. esim. Berger ja Luckmann 1995) ja erityisesti tanssiammatin mahdollistajat ja estäjät: koulutusmahdollisuudet, tanssienttä ja tanssiesityksen katsojat. Tarkastelen kokoavasti aiemman tutkimuksen pohjalta, millaisia koulutusrakenteita ja työllistymismahdollisuuksia ruumiillisesti erilaisella tanssijalla on sekä kuinka tanssijan ruumis eksplikoituu tanssin katsomisessa. Artikkelin aineisto haettiin joulukuussa 2017—helmikuussa 2018 Google Scholar- ja UEF-Finna-tietokannoista hakusanoilla *dance and disability*. Valittu aineisto rajattiin tiivistelmien lukemisen perusteella teoreettisesta viitekehystä käsin sekä artikkelien saatavuuden perusteella (so. open access -julkaisut, tietokantojen kautta avautuvat artikkelit). Lisäksi aineistoa täydennettiin myös muulla tanssialan ja vammaistutkimuksen kirjallisuudella

sekä internetpohjaisilla kotisivuilla. Kirjallisuus on rajattu suomen- ja englanninkieliseen. Aineiston analyysi koostuu abduktiivisesti (eli teoriaohjaavasti) jäsennetystä sisällön analyysistä. Aluksi redusoin eli pelkistin aineiston, minkä jälkeen ryhmittelin sen rakenteellisten sosialisatioagenttien avulla erillisiksi kappaleiksi ja abstrahoin. Näin muodostui kokonaiskuva tutkittavasta ilmiöstä: ruumiillisesta erilaisuudesta tanssiammatillisuuden näkökulmasta.

Etenen artikkelissa kronologisesti: aloitan vammaisuuteen liittyvistä käsitteistä ja aiemmasta ruumiilliseen erilaisuuteen liittyvästä tanssintutkimuksesta. Jatkan tanssionologian muutoksella ja tanssin kentän rakenteellisilla tekijöillä ja etenen tästä koulutukseen ja tanssin katsomiseen. Päätän artikkelin kokoavaan pohdintaan. Artikkelissa käytän johdonmukaisesti jo käytössä olevan jaottelun mukaisesti inklusiivisen ja integroidun tanssin käsitteitä niiden alkuperäisjulkaisun mukaisesti.

Taustaa

Vammaisuus on professori ja vammaistutkija Simo Vehmaksen (2014, 85) mukaan ilmiönä sosiaalinen konstruktio, johon liittyy usein yleisiä sosiaalisia rakenteita ja mekanismeja, jotka eivät ole selitettävissä pelkästään fysiologisilla tai biologisilla tekijöillä. Tällä Vehmas viittaa vammaisuuden sosiaaliseen malliin (Oliver 1996), joka korostaa vammaisuuden sosiaalisesta ympäristöstä johtuvaa luonnetta ja ulkoapäin asetettuja rajoituksia (ks. myös Vehmas 2005). Sosiaalisen mallin voidaan tulkita syntyneen vastareaktion vammaisuuden lääketieteelliselle mallille, jossa vammaisuus on yksilön medikalisoitu ominaisuus,

kuten esimerkiksi patologia tai rajoitus (ks. esim. Oliver 1996, 32–34). Käytännössä sekä sosiaalinen että lääketieteellinen malli ja uusi ICF-luokittelu (WHO 2018) elävät kuitenkin usein rinnakkain. Tämä näkyy esimerkiksi käytössä olevassa moninaisessa käsitteidenkäsityksessä, jossa elää useita rinnakkaisia käsitteitä vammaisuudelle ja ruumiilliselle erilaisuudelle (ks. lisää esim. Benjamin 2002, 13; Whatley ja Marsh 2018, 6), kuten esimerkiksi *disability* (vammainen), *impairment* (toiminnan rajoite, vika, vamma), *integrated* (integroitu), *inclusive* (inklusiivinen) ja *handicapped* (vajaakykyinen) muutaman mainitakseni. Tanssissa rinnalle on uutena käsitteenä tullut erilaisesti kykyinen tanssija eli *differently abled dancer* (Whatley ja Marsh 2018, 6). Suomeksi on käytetty esimerkiksi käsitteitä soveltava tanssi, erityistanssi (vrt. erityisliikunta), vammaistanssi (vrt. vammaisurheilu), inklusiivinen tanssi, integroitu tanssi ja yhteisötanssi muutamia mainitakseni. Usein vammaistutkimuksessa ja alaan liittyvässä tanssikirjallisuudessa käytetään käsitteitä inklusiivinen tai integroitu. Näistä inklusiivisen voidaan katsoa tanssissa liittyvän ensisijaisesti pedagogiseen keskusteluun ja osallistamiseen sekä esteettömyyteen, kun integroitu viittaa usein tanssiryhmiin.

Viimeaikainen tutkimus tanssista ja ruumiillisesta erilaisuudesta ja erityistä tukea tarvitsevien henkilöiden tanssista on usein keskittynyt esteettömyyteen (tai esteellisyyteen), osallistamiseen, kuntoutukseen, hyvinvointiin, vapaa-ajan virkistystoimintaan, tanssiterapiaan ja -pedagogiikkaan (ks. esim. Whatley 2007; Cone ja Cone 2011; Aujla ja Redding 2013; Cone 2015; Zitomer 2016; Lehtikainen ja Vanhanen 2017; Burridge ja Svendler Nielsen 2018). Esteellisyyden ja esteettömyyden teemat ovat usein liittyneet keskustelun tasa-arvoisuudesta sekä vammaisten oikeuksista, kun taas soveltavan tanssin lisääntyneet käyttö on korostanut yksilön taidekokemusta ja sen merkitystä. Esimerkiksi yhteisöllisellä taidetoiminnalla on todettu olevan monia ulottuvuuksia, jotka vaikuttavat

positiivisesti vammaisten henkilöiden ja erityistä tukea tarvitsevien hyvinvointiin, itsetuntoon, sosiaalisiin suhteisiin ja vuorovaikutustaitoihin (Sutela 2017, 77). Lisääntyneen ruumiillisen erilaisuuden ilmenemisen voidaan siis tulkita juontavan juurensa osin sosiaalishistoriallisesta käännteestä ja muutoksesta tanssissa, mutta myös osaksi vammaiskulttuurin (engl. *disability culture*) liikkeestä, joka tunnistaa ja arvostaa subjektin kokemusta vammasta (engl. *the first-person experience of disability*). Näin ollen se on osa vammaisuuden sosiaalista mallia.

Tanssia taidemuotona ruumiillisesta erilaisuudesta käsin ovat lähestyneet myös koreografisesti ja liikkeen tutkimisen kautta esimerkiksi Ann Cooper Albright, Petra Kuppers ja Tone Pernille Østern sekä useat eri tanssiryhmät (ks. esim. Albright 1997; Kuppers 2001; Østern 2009; Østern 2015). Erilainen ruumiillisuus voi olla myös lähtökohta koreografiselle työskentelylle (ks. esim. Uhlich 2018). Erityisesti ruumiillisen erilaisuuden tanssintutkimuksen on todettu olevan vielä marginaalissa, ja sisällöllisesti tutkimuksessa on korostunut nimenomaisesti vammaisuus sen sijaan, että olisi tarkasteltu ensisijaisesti itse taidemuotoa (Marsh 2016). Tällöin tanssitaiteen ammattina on tulkittu näyttäytyvän osin hegemonisesti normatiivisina kehoina ja käytänteinä, jolloin vammaisuus harvoin viittaa tanssiin ammattina (Marsh 2016, 67). Tutkimuksen painopisteenä on ollut tanssijan vamman sosiaalinen merkitys sen sijaan, että pyritäisiin ymmärtämään, kuinka tanssija liikkuu ja esiintyy (Quinlan ja Bates 2008, 66). Tanssijuuden kannalta tämä on keskeistä, sillä tanssi on ruumiillista kokemista, toimintaa ja tulkintaa. Se on siis luonteeltaan myös somaattista, ruumiin fyysisyydestä kumpuavaa (ks. esim. Albright 1997). Brittiläinen tanssitaiteilija ja tanssintutkija Adam Benjamin (2002, 6) nostaa esiin juuri ruumiillisen erilaisuuden ymmärtämisen merkityksen: sen, kuinka kehot toimivat ja kuinka viihtyä mahdollisissa eroavuuksissa sekä löytää jokaisesta tanssijasta

inhimillinen ilmaisu täyteläisimmillään. Ruumiillisesta erilaisuudesta on siis yhä enemmän kirjallisuutta, kokemusperäistä tietoa ja taiteellista työtä, mutta tutkimusta ruumiillisesti erilaisen ammattitanssijan sosialisatioprosessista on löydettävissä toistaiseksi vielä vähän.

Tanssikäsityksen muuttuminen ruumiillisen erilaisuuden mahdollistajana

Tanssintutkija ja tanssitaiteilija Kirsi Monnin (2004) mukaan tanssikäsitys on pikkuhiljaa muuttunut esteetiikan tradition murroksen, postmodernin ajan sekä tanssin uuden ontologian ja uuden tanssiparadigman myötä. Niiden mukana käsitkset tanssiteknii-kan funktiosta, opettajan ja opiskelijan työskentelyn luonteesta ja tavoitteista ovat muuttuneet. Monni toteaa, että tanssija voitiin nyt nähdä oman liikkuvan subjektiutensa määrittelijänä, mutta yhtä hyvin historiallisesti annetun tanssijaposition kuin oman kehollisen subjektiutensa jatkuvana dekonstruoijana tai kehontietoisuutta tutkivana taiteilijana. (Monni 2004, 217.) Lisäksi ns. perinteisen tanssiteknisen tanssijakuvan rinnalle kehittyi uutena kehon muotona ns. «vuokratun kehon» käsite (engl. *hired body*), joka muotoutui koreografisten kokeiluiden, eklektisen terminologian ja performanssitaitteen kautta (ks. lisää Foster 1997, 238–253). Tanssiteknii-kan käsitteen muuttumisessa voidaan puhua osin päällekkäisistä ja dikotomisistakin tekniikan määrittelytavoista, jotka tanssintutkija Irene Velten Rothmund (2015) jakaa viiteen: 1) systeemiksi (engl. *system*), 2) tiedoksi tai käytännön taidoksi (engl. *knowledge or practical skills*), 3) joksikin ennalta asetetuksi (engl. *something set*), 4) tavoitteelliseksi työskentelyksi (engl. *goal-oriented work*) ja 5) vain tekniikaksi (engl. *only technique*).

Länsimaisen taidetanssin voi katsoa rikkoneen kahleet myös traditionaalista esitysmuodoistaan ja perinteisistä teatteritiloista sekä siirtyneen ihmisten ja

yleisemmän sosiaalisen lähetyville: kaduille, toreille ja virtuaaliseen maailmaan. Se on samalla väistämättä vaikuttanut myös näkemykseen koreografiasta ja koreografisesta prosessista. Koreografia ei näyttäydä siis enää valmiina askelina ja ennalta asetettuina käsitteinä, vaan pikemmin tutkimusmatkana ja mahdollisesti tutkimuksen muotona. (Pohjola 2012, 95.) Sen ohella katsojan ja esiintyjän välistä suhdetta sekä näkökulmaa esitykseen ja esittämiseen uudennetaan. Keskiössä on taide, esiintyisyys ja teoksen sisäinen maailma, koherenssi, kuten (ruumiillisesti erilainen) tanssija ja tanssitaitteen verkkolehti Liikekieli.com-julkaisun päätoimittaja Maija Karhunen toteaa:

Jokainen (tanssi)taideteos luo omanlaisensa universumin ja vaikka tanssijana en pysty kävelemään, se ei ole tärkeää kokonaisuudessaan (Reijonen 2017).

Vaikka tanssiparadigman muutos on ollut nähtävissä jo usean vuosikymmenen, heijastelee taustalla usein edelleen traditionaalinen käsitys tanssijasta ja tanssista (ks. Marsh 2016; Ahlroos 2017): tämä tulee erityisen näkyväksi juuri ruumiillista erilaisuutta tarkasteltaessa. Eri tanssitaitteen muodot (kuten esimerkiksi klassinen baletti, moderni tanssi, jazz- ja nykytanssi) ovat kehittyneet vuosien saatossa kehittämällä omanlaisensa erikoistekniikan ja tunnistettavan tyylinä. Ne ovat samalla myös luoneet tyyliilleen lajinomaisen ja yksilöllisen esteetiikan olemuksen, johon sisältyy kuva, ideaali, oikeanlaisesta tanssijasta sekä kehon muodosta ja toiminnasta, jota harjoitetaan juuri ns. tanssiteknii-kan avulla. (Pohjola 2012, 88.) Tanssilajit siis osin edellyttävät tanssijaltaan mahdollisesti tietynlaista ontologiaa: perusteita, joihin tämä nimenomainen tanssityyli nojaa. Esimerkiksi tanssintutkija ja performanssitaitelija Petra Kuppers (2000) tulkitsee eri tanssilajeja ja niissä ilmeneviä tanssijaidealeja vammaistutkimuksessa käytetyn sosiaalisen mallin avulla. Tässä mallissa ruumiillinen vamma (engl.

impairment) näyttäytyy siis sosiaalisen ympäristön esteiden kautta. Koppers (2000) vertaa esimerkiksi klassista balettia ja tanssiteatteria toisiinsa. Hän tiivistää baletin estetiikan ja koreografoiden ontologisesti kietoutuvan painovoiman vastustamiseen, geometriaan, hierarkiaan, korostuneeseen fyysiseen tekniseen taitoon, immateriaalisuuteen ja täydellisyyteen. Tämä baletin ideaali luo kontrastin fyysisesti erilaiselle ruumiille ja myös monelle muulle ei-baletin ideaalin mukaiselle ruumiille. Tätä Koppers (2000, 124) kutsuu korostuneeksi näkyvyydeksi (engl. *hypervisibility*). Tanssiteatterissa estetiikka puolestaan ilmenee esiintyjän ja katsojan välillä ja tuo esiin vamman sosiaalisen rakentumisen. Tutkija kiteyttää, että balettitanssijan keho tanssiestetiikan normatiivisena ideaalina voi marginalisoida ruumiillisesti erilaista kehoa, kun taas tanssiteatterissa on mahdollisuus haastaa vamman kulttuurisia ja sosiaalisia merkityksiä. Koppers muistuttaa osuvasti myös, että tanssilajien kulttuuriset stereotypit ja ontologiat rasittavat edelleen implisiittisesti myös ruumiillisesti normatiivisia tanssijoita, näkymättömämmin kuin esimerkiksi ruumiillisesti erilaisia tanssijoita. Esimerkiksi monet balettitanssijat kamppailevat yhä lajin vaatimusten, dieettien ja vammojen kanssa, piilotettuina. (Koppers 2000, 125–126.)

Vaikka tanssiontologinen muutos on hidas prosessi ja tradition konventiot ovat edelleen löydettävissä kuten Koppers (2000) esittää, tanssin ammattikenttä uudentuu askel kerrallaan. Uutena tanssin muotona, elintärkeänä osana uusiutuvaa tanssikenttää, ovat integroituneet tanssiryhmät, joita alkoi muodostumaan erityisesti 1980-luvulta lähtien (Whatley 2007; Morris, Baldeon ja Scheuneman 2015). Nykyään ulkomailla on useita tunnettuja integroituneita tanssiryhmiä, joissa normatiiviset ja ruumiillisesti erilaiset tanssijat esiintyvät yhteisissä produktioissa: esimerkiksi Amici, DV8, CandoCo, Stopgap, Frontline, Corali ja Blue eyed soul Isossa-Britanniassa, AXIS ja Dancing Wheels (ent. Cleveland Dancing Wheels) Yhdysvalloissa sekä

Restless Australiassa muutamia mainitakseni (ks. lisää Benjamin 2016). Suomessa vammaistanssijat työskentelevät enimmäkseen integroituneissa teoskohtaisissa työryhmissä. Koppersin (2000) sosiaalisen mallin ja korostuneen ruumiillisen erilaisuuden näkyvyyden kannalta on merkittävää havaita, että integroituneiden tanssiryhmien toiminnassa sekä aihealueen kirjallisuudessa ja tanssipedagogiikassa korostuvat nykytanssi, improvisaatio, tanssiteatteri ja kontakti-improvisaatio (ks. Koppers 2000; Benjamin 2002). Esimerkiksi erityistä tukea tarvitsevien tanssijoiden ammatillisen tanssikoulutuksen johtaja tanssija-tanssiopettaja Jari Karttunen kertoo, että tanssinopiskelu (ja näin ammattiin suuntautuminen) painottuu nimenomaan nykytanssiin, jossa erilaiset kehot ja erilaisuus ovat rikkaus. Karttunen toteaa, että nykytanssi on ratkaisukeskeistä. Jos tanssija ei pysty jotain liikettä suorittamaan, nykytanssin keinoin voidaan ratkaista, miten se ilmaistaan. (Laitinen 2014; Hentunen 2016.) Näin ollen voidaan tulkita, että nykytanssi ei ole sidoksissa kehoideaaliin, joka määrittäisi, kuka ja mikä suorittaa tai tanssii, vaan miten. Benjamin (2002, 7) tiivistää puolestaan improvisaation mahdollistavan erilaisen ruumiin «asuttamisen» liikkeessä ja tuovan vapauden ennalta määritellyistä askeleista. Periaatteessa voidaan siis olettaa, että esimerkiksi nykytanssin ja tanssiteatterin sekä performansitaiteen kentässä on ontologisesti mahdollisesti enemmän tilaa ruumiilliselle erilaisuudelle. Sen sijaan baletin tradition voidaan katsoa edelleen ohjaavan implisiittisesti työ- ja esiintymiskonventioita, kuten Koppers (2000) ehdottaa. Baletin ontologia kuitenkin haastaa ja muuntaa. Esimerkiksi tanssiryhmät Dancing Wheels ja Freefall (ks. lisää Dancing Wheels 2018; Mead 2018) keskittyvät myös balettiin (ks. myös <https://www.youtube.com/watch?v=HFUMEaXYwcs>). Muutos on siis mahdollinen, ja baletinkin osalta traditio uudentuu ja päivittyy.

Taidekentän kaksoismarginaali

Inklusiivinen ja erityisesti integroitu tanssitaide sijaitsevat taidekentässä kaksoismarginaalissa: sekä taideettä tanssikentässä. Erityisesti työllistymiseen liittyvien esteiden kannalta tämä on tulkintani mukaan keskeistä, sillä ruumiillisesti erilaiset tanssintanssijat eivät ole haastavassa työtilanteessa yksin, mutta kantavat metaforanomaisesti harteillaan kaksoiskuormaa.

Taiteen ja kulttuurin barometri 2016 toteaa yksioikoisesti, että taloudellinen epävarmuus on taiteen aloilla suurta, sirpaloitua työnkuva koetaan ongelmalliseksi, työskentelyapurahat ovat liian pieniä ja palkaton työ on yleinen ongelma (Hirvi-Ijäs ym. 2016). Tanssialan ammattilaisten tulotaso on erittäin heikko (Rensujeff 2003; OPM 2010) verrattuna muihin taiteen aloihin. Suomalaisessa tanssinentässä vakinaisia töitä on tarjolla vain vähän: esimerkiksi työsuhteisia oli vuonna 2010 vain 33 %. Tällöin korostuu vapaana taitelijana toimiminen ja moniammatillisuus, sillä toimeentuloa taiteellisesta työstä ei juurikaan kerry. Tanssialan ammattilaisten työttömyys on myös yleistä: vuonna 2010 työttömyysprosentti oli 30, kun se vastaavasti muilla taiteilijoilla oli keskimäärään 20. Samaan aikaan tanssialalla toimijoiden lukumäärä on edelleen lisääntynyt reilulla kolmanneksella (36 % v. 2000–2010). (Rensujeff 2015, 65, 157–160.)

Katja Sutela (2017, 77) esittää tuoreessa katsauksessaan, että erityistä tukea tarvitseville taiteilijoille tulisi olla kilpailutuja taiteilija-apurahoja, joihin ruumiillisesti erilaisilla olisi omat kiintiöt. Nykysellään riittämättömien apurahojen valossa tämä olisi poikkeuksellista. Se mahdollisesti myös korostaisi ruumiillista erilaisuutta, toiseutta. Esimerkiksi Karhunen toteaa, että tanssijan ruumis on usein henkilökohtainen ja että ruumiinsa kautta hän tanssijana välittää merkityksiä näyttämöllä ja on osa teoksen estetiikkaa. Hän tiivistää, että ruumiillisesti erilaisesta tulee helposti myös poliittinen, sillä «vammaisuus tuntuu yhä olevan lavalla statement» (Reijonen 2017). Inarilaisen

tanssitaiteilijan Auri Aholan voidaan tulkita laajentavan Karhusen esille tuomaa poliittista tanssijan kehoa alueellisesti. Ahola toimii ja työskentelee saamelaisalueella ja toteaa, että mielikuva apurahoilla tuetuista maakuntataiteilijoista on syvällä. Ahola jatkaa, että resurssien osalta helsinkiläinen ja inarilainen tanssitaiteilija eivät ole samanarvoisia, mutta taiteen sisällössä ovat. (Ahola 2017, 25–26.) Tällöin keskiössä ja etualalla on taide, teoksen maailma ja estetiikka, ei se, millainen tai kuka tekijä on.

Tanssissa työllistymisestä voidaankin siis tiivistysti todeta, että kyse on tanssiontologian lisäksi myös tanssitaiteen rakenteellisista tekijöistä. Rakenteelliset tekijät, tai pikemminkin resurssien puute, estävät tanssin ammattilaisia, samoin kuin osallistamista ja osallistumista tanssin kentillä. Rahoituksen niukkuus asettaa tanssitaiteilijuudelle myös siis hyvin konkreettiset reunaehdot: rahaa on niukalti, työmahdollisuudet ovat harvassa ja työ on usein alipalkattua sen vaativuuteen nähden (Pohjola 2012, 83). Vaikka tanssin murros ja muutos etenevät, on myönnettävä, että se tapahtuu myös taloudellisten edellytysten tai jopa poliittisen ohjauksen ohjaksissa. Rakenteellisten reunaehtojen ohella kyse voi olla osaltaan myös tanssin sisäisistä tekijöistä, kuten esimerkiksi sosiaalisesti rakentuvasta pääomasta. Esimerkiksi sosiologit Steven Wainwright ja Bryan Turner (2006) tuovat sosiologi Pierre Bourdieuta lainaten esiin, että balettintanssijoilla korostuu juuri sosiaalisesti rakentuva fyysinen pääoma. Tällöin baletti ammattina muodostaa tanssijan habituksen, tietynlaisen kehon ja tanssivan kehon taitavuuden. Kehon, joka on nopea, voimakas, kestävä ja notkea. (Wainwright ja Turner 2006, 241–242, 247.) Koppers (2000) esittääkin, että esteettömyys tulee huomioida tanssin kentässä paitsi tanssitekniikassa, työtiloissa, harjoittelumahdollisuuksissa ja esiintymislavoilla myös tanssikirjallisuudessa ja tanssintutkimuksessa. Tanssintutkija Kate Marsh toteaa, että sekä kokemusperäinen tieto ruumiillisesta erilaisuudesta että kokemukset ruumiillisesti erilaisten

ammattitanssijoiden johtajuudesta puuttuvat niin tanssintutkimuksesta kuin itse praktisesta arjestakin (Marsh 2016, 64–65). Jotta ruumiillistunut identiteetti ja kokemus ruumiillisesta erilaisuudesta voivat tulla eksplisiittisesti esiin, tulee tanssin sosiaalisia rakenteita ja sen sisältämiä sekä välittäviä arvoja ja arvostuksia tarkastella (ks. esim. Koppers 2000; Aujla ja Redding 2013; Marsh 2016), käydä avointa dialogia sekä mahdollistaa moniäänisyys tanssikäytännöllä.

Ammatillisen tanssikoulutuksen puutteellisuus

Integroitujen tanssiryhmien lisääntymisen myötä avautui kysymys kouluttautumiskäytännöistä, lähinnä niiden puutteellisuudesta. Koulutuksen puutteiden vuoksi ruumiillisesti erilaiset ammattitanssijat ovatkin usein «opiskelleet» ammattiinsa työssään (ks. Benjamin 2002, xvii). Koska tanssijoiden ammatillisessa koulutuksessa ilmeni puutteita jo varhain, alkoivat ryhmät luoda itse harjoittelumahdollisuuksia järjestäen intensiivi- ja yhteisötanssikursseja (Morris, Baldeon ja Scheuneman 2015). Esimerkiksi Dancing Wheels on tuottanut oman käsikirjan ja DVD:n fyysisesti integroituun pyörätuolitanssiin (ks. Dancing Wheels Company 2018). Ensimmäisen inklusiiviseen ja integroituneeseen tanssiin suuntautuneen opettajakoulutuksen järjesti vuonna 2008 Alito Alessi Dance Ability International (ks. Danceability 2018; Morris, Baldeon ja Scheuneman 2015).

Brittiläiset tanssintutkijat Sarah Whatley ja Kate Marsh huomauttavat (2018), että monet tanssikoulutuksen opetussuunnitelmista eivät sinänsä ole syrjiviä, mutta ne eivät välttämättä ole täysin sopivia tai esteettömiä. Kyse voi olla esimerkiksi tanssitekniikan sitoutumisesta korostuneesti virtuoosimaiseen normatiiviseen tai tekniikan edellyttämään kehoideaalisiin. Kyse voi olla myös tanssinopiskelijoiden homogeenisyydestä ja yleisestä näkymättömyydestä: tällöin ruumiillisesti erilainen tulee korostuneen näkyväksi. Lisäksi kokemattomuus inklusiivisista opetusryhmistä

voi olla taustalla. Inklusiivisen tanssipedagogiikan tulisikin siis edellyttää tanssiontologian ja -epistemologian, erityisesti tanssitekniikan sisällön ja merkityksen, uudelleen sanoittamista. (Whatley ja Marsh 2018, 4–5.) Brittiläiset tanssintutkijat Imogen Aujla ja Emma Redding (2013) puolestaan jakavat pääasialliset ammatillisen opiskelun esteet neljään: 1) esteettisiin (engl. *aesthetic barriers*), 2) asenteellisiin (engl. *attitudinal barrier*) ja 3) opiskelu- ja harjoitteluun liittyviin esteisiin (engl. *training barriers*) sekä 4) esteettömyyteen (engl. *logistic barriers*). Esteettisillä esteillä voidaan viitata esimerkiksi taiteellisiin ja liikkeen laatuun liittyviin tekijöihin (ks. lisää esim. Koppers 2000; Whatley 2007). Asenteellisten esteiden voidaan tulkita ulottuvan niin itse vammaisiin nuoriin tanssijoihin ja vertaisiin kuin vanhempiin, opettajiin, tanssiryhmiin, yleisöön ja kritikoihinkin (Aujla ja Redding 2013, 81). Opiskelu- ja harjoitteluesteet tutkijat jakavat erityisesti kahteen: liiketekniikan opettamisen puutteeseen ja opettajan puutteelliseen tietoon siitä, kuinka kouluttaa ei-normatiivista tanssijaa. Koulutusongelman taustana nähdään siis tietyn tyyppinen ideaalikeho ja sen tuottama liikemateriaali ja se, mihin liiketekniikkaan se suostuu. Esteettömyydellä taas viitataan ympäristöön, kuljettamiseen ja tukeen. (Aujla ja Redding 2013, 81–82.)

Sutela (2017, 77) toteaa, että vammaiset ja erityistä tukea tarvitsevat taiteilijat ovat harvoin yhdenvertaisia muiden taiteilijoiden kanssa. Hän esittää esimerkiksi, että taide- ja kulttuurialojen koulutusohjelmien tulisi huomioida heitä pääsykoejärjestelyissä. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa RAD (*The Royal Academy of Dance*) mahdollistaa jo tuen erityistä tukea tarvitseville pääsykoejärjestelyissä, mutta toistaiseksi hakijoita koulutukseen on ollut vähän, alle prosentin (Aujla ja Redding 2013, 81–82). On myös pohdittu sitä, millaisin kriteerein voi erityistä tukea tarvitsevan valita oppilaitokseen tai esiintyvään ammattiryhmään. Aujla ja Redding (2014) korostavat, että ammattiopintoihin hakeutuessa tulisi etsiä en-

sisijaisesti liikkumisen lahjakkuutta: liikkeen laatuja teknisen tanssityylin sijaan. Lahjakkuuden kriteeristön voi jakaa tutkijoiden mukaan kolmeen: fyysisiin taitoihin, luovuuteen sekä psykologisiin tekijöihin, kuten intohimoon ja sitoutumiseen. Edellisten ohella tulisi huomioida myös yksilölliset lähestymistavat työssä (kuten keskittymiskyky ja vuorovaikutustaidot) sekä tukiverkostot. (Aujla ja Redding 2014.) Benjamin (2002, 75) puolestaan esittää ammatillisen toiminnan kriteereiksi mm. seuraavia tekijöitä: läsnäolo näyttämöllä, kyky oppia uusia liikesarjoja, kestävyys, monipuolisuus, soveltuvuus ko. tanssiteokseen tai tanssiryhmään, muu kokemus esittävissä taiteissa ja esiintymistaidot. Kyse on siis tulkintani mukaan pitkälti tekniikan ja esiintymisen taitojen mahdollisesta dikotomiasta sekä moninaisista tulkinnoista siitä, mikä on «hyvää» ja ammattimaista tanssia. Usein ne kuitenkin ovat symbioottisesti yhteydessä toisiinsa: esiintymisen taidot vaativat myös tiettyjä tekniikoita.

Suomessa erityistä tukea vaativien opiskelijoiden ammatillista tanssijakoulutusta on tarjonnut vuodesta 2004 Keskuspuiston ammattiopisto. Sisäänotto on joka kolmas vuosi. Koulutus kestää yleensä kolme vuotta, ja tutkinnossa tärkeitä teemoja ovat nykytanssi, kehonhallinta ja esiintymistaidot. Opiskelijavälinnässä arvioidaan hakijan soveltuvuutta tanssialan koulutukseen ja ammattiin. Soveltuvuuden arviointi perustuu sekä tanssitehtäviin että haastatteluun. Opetuksessa kunkin opiskelijan yksilölliset edellytykset otetaan huomioon, ja opiskelija voi kehittää näin persoonallista tanssi-ilmaisuaan. Myös lisääntynyt tanssin moniammatillisuus, työskentely tanssia soveltavilla aloilla ja tanssiyrittäjyys otetaan huomioon koulutuksessa (Laitinen 2014). Karttunen toteaa, että sekä koulutus että valmistuneiden työllistyminen on onnistunut hyvin: esimerkiksi hän tuo edellisen valmistuneen vuosikurssin, josta lähes kolmannes on työelämässä tanssialalla tai sitä sivuavalla alalla ja loput ovat opiskelemassa.

Erilaisuuden katsomisesta, näkymättömyydestä ja näkymisen merkityksestä

Niin koulutus kuin ammattiryhmienkin toiminta tähtäävät esittävään taiteeseen. Tällöin katseena olemisesta ja katseeksi asettautumisesta tulee merkityksellistä. Tanssissa fyysinen vamma ruumiillistuneena tuo ruumiillisen erilaisuuden eksplikoituneena esiin, näkyväksi. Tällöin ruumiillinen erilaisuus paikantuu usein esiintyjiin, mutta ei tanssin katsojiin (Marsh 2016, 61). Taidetanssia tarkasteltaessa on kuitenkin tärkeää havaita, että vammalla ja esiintymisellä sekä näkymättömyydellä ja näkyväksi tulemisella on yhteys, joka voi lamaanuttaa, voimaannuttaa sekä lisätä toiseutta tai yhteenkuuluvuutta.

Katsomisen kokemus on keskeistä: kuka ja miten tanssia katsoo sekä millaisia ennakkokäsityksiä ja subjektiivisia representaatioita esiintymistilanteeseen tuodaan. Esimerkiksi Marsh (2016, 64) tuo esiin katsojan ja esiintyjän välisen suhteen tapahtumana, jossa (vammais)tanssija positoidaan joko voimaantumisen tai rajoittamisen kautta. Whatley (2007, 18–22) laajentaa esteettömyyden ja osallistumisen teemat katsomisen kokemukseen ja korostaa ennakkokäsityksien merkitystä vammaisesta kehosta tuoden esiin viisi erilaista katsomisen tapaa. Niistä kolme (engl. *oppressive*, *conservative*, *post-passive*) painottaa katsojan passiivista roolia ja kaksi (engl. *witness*, *immersion*) aktiivisuutta. Katsoja voi tulkita tanssijaa siis eri lähtökohdista käsin: alistaa katseellaan tanssijaa, etäännyttää itsensä tanssijasta esteettiseen konservatiiviseen konventioon nojaten, ylittää tai ohittaa vamman, antaa sen avata uusia näkemisen tapoja tai osallistua tanssijan kokemukseen. Koppers (2000, 128) nostaa esiin myös sen, millä tavoin yleisö on sijoitettu ja miten sen kanssa kommunikoidaan esityksessä. Kyse on siis vuorovaikutuksesta, intersubjektiivisesti muotoutuvasta katsomisen ja katsottuna olemisen kohtaamisesta. Benjamin (2002, 43) tuo esiin myös katsomisen ja tanssilajien sekä tanssiestetiikan välisen

yhteyden. Esimerkissään hän korostaa improvisaation vaativan katsojaltaan enemmän kuin koreografioitu teos: improvisaation katsominen edellyttää avoimuutta, kärsivällisyyttä ja suurpiirteisyyttä ja aikaa. Tällöin liikkeen tutkiminen on hyväksytty osa tanssia.

Katsomisen ja katsomisen kokemus on siis monikerroksinen, mutta myös sosiokulttuurinen konstruktio. Esimerkiksi Quinlan ja Bates (2008) tarkastelevat sitä, kuinka media ja bloggaajat kirjoittivat Yhdysvaltojen televisiossa *Dancing with Stars* -tanssikilpailuun proteesijalalla osallistuneesta kilpailijasta. Tutkijat havaitsivat kolme teemaa: julkisuudesta tuttu tanssikilpailija Heather Mills nähtiin supervammaisena tai esittämästään sairaan roolistaan hyötyvänä tai seksuaalisoituna kehona. Implisiitisti näiden teemojen voidaan tulkita kertovan esteellisyydestä, sankarimyytistä, vammaisuudelle asetetuista rooleista tai väheksytystä oikeudesta seksuaalisuuteen. Katsojan tulkinta tuo siis hyvin erilaisia representaatioita esiintymislanteeseen ja siihen, kuinka ruumiillisesti erilainen tanssija tulkitaan, koetaan ja hyväksytään. Maija Karhunen tiivistää omakohtaisen kokemuksensa näin:

Joskus tuntuu, että olen joillekin katsojille projisointipinta, johon heijastetaan sellaista, mitä halutaan nähdä, milloin vapautumista, milloin diversiteetin politiikkaa, milloin mitään (Reijonen 2017).

Tanssijalle esiintyminen on luontainen osa tanssijuutta, tanssin näkyväksi saattamista. Se voi olla myös tapa tutkia sitä, kuinka tulla näkyväksi sosiaalisessa ympäristössä. Näkymisen merkityksellisyys voi olla tapa jäsentää identiteettiä, saada hyväksyntää ja legitimisoida tanssijuutta. Esimerkiksi yhdysvaltalainen tanssintutkija Sally Banes huomauttaa naistanssijan ruumiillisuutta tarkastellessaan, että on keskeistä havainnoida koreografiaa ja esitystä toisistaan erillisinä. Banes toteaa, että esimerkiksi koreografiassa naistanssijan rooli voi olla passiivinen, mutta tanssijan läsnäolo ja tulkinta voivat olla aktiivisia. (Banes 1998, 8–11.) Nähdäksi tuleminen voi myös olla voimaannuttavaa ja luoda positiivista itsetuntoa sekä

identiteettiä. Karhunen toteaa yhä uudelleen näyttämölle astumisen tuoneen itseluottamusta:

Mitä enemmän olen tehnyt, sen myötä oma arvostukseni ruumistani ja liikettäni kohtaan kasvaa. Alkaa tuntua, että sillä mitä osaan on arvoa ja huomaan että vapaudun ja vahvistun myös muissa esiintyjän töissä. (Lainattuna artikkelissa Ahlroos 2017.)

Pohdinta

Tanssi on sosiaalista ja vuorovaikutteista toimintaa sekä toimijuutta. Ammattitanssijan identiteetti ja tanssijuus näyttäytyvät sekä sosiaalisesti muotoiltavana että sosiaalista muotoavana. Niitä muovaavat niin tanssin traditio, tanssin sosioekonominen asema yhteiskunnassa, tanssijarjen käytännöt ja tanssiteokset, mutta myös tanssijan henkilökohtaiset tavoitteet ja henkilökohtainen identiteetti; ne näyttäytyvät siis sosiaalisesti neuvoteltuina. (Pohjola 2012.) Tässä artikkelissa olen erityisesti tarkastellut ruumiillisesti erilaisen tanssijan polkua ammattiin sosialisointiin näkökulmasta: miten koulutuksen, ammatillisen kentän ja katsomisen kokemuksen kautta mahdollistetaan ja mahdollisesti rajoitetaan tanssijuutta. Näkökulmassani painottuu siis sosiaalinen.

Olen tuonut artikkelissa esiin taidetanssin murroksen ja muuttuneen ruumiillisesti erilaisen tanssijan position. Tulkiten, että tanssionologian asteittain tapahtunut muutos on mahdollistanut ja mahdollistaa yhä useammin fyysisesti omanlaisensa tanssijan. Silti edessä on vielä useita haasteita. Marsh toteaa, että yleisesti fokus vammaistanssijoiden osalta on siirtymässä aiemmasta taiteen (tanssin) terapeutisesta ja inklusiivisesta soveltamisesta teoriaan ja käytäntöön, joka lokalisoii vammaistaitelijan oikeuden tasa-arvoisuuteen ja esteettömyyteen sekä tuo esille ruumiillisesti erilaisen tanssijan yksilöllisen äänen (Marsh 2016, 57). Tämä tulee eksplisiitisti esiin tanssin lisääntyvässä soveltavassa käytössä. Tanssin ammatillisessa kentässä muutos on ollut hitaampaa ja on osin vielä esteellistä. Esteellisyys tulee esiin

niin ammattiin opiskelun mahdollisuuksissa, tanssin kentän puutteellisissa resursseissa kuin normatiivisina odotuksina tanssijan ruumiista ja ruumiillisuudesta. Esimerkiksi ammattiin opiskelemisen kannalta tekniikan merkitys on korostunut. Lopulta herääkin kysymys: mitä tekniikalla tarkoitetaan, mikä sen tarkoitus on ja miten se palvelee itse taidemuotoa? Ja mikä on tekniikan ja ruumiin suhde? Esimerkiksi tanssintutkija David Mead (2018, 168) toteaa, että tanssitekniikan tulisi kompensoida jokaisen omia fyysisiä rajoituksia ja haasteita. Tällöin se toimisi metaforanomaisesti «työkaluna»: olisi osa toimintaa, tanssia, mutta ei itse tanssi. Tällöin voitaisiin ymmärtää, tunnistaa ja tunnustaa erilaiset fyysiset lähtökohdat, joista liike syntyy ja joita voidaan tutkia yhdessä. Tanssi on vuorovaikutteista ja läsnä luontaisen jaetun liikkeen kautta.

Ammatillisen työskentelyn esteenä on usein myös kaksoismarginaalisuus: erityisesti tanssin kentän rakenteelliset tekijät. Ne voidaan nähdä myös kaikkia tanssitaiteilijoita yhdistävän tekijänä. Ehkä seuraavana askeleena onkin tanssin ammattikentän pyrkimys rakenteiden yhdentymiseen ja avautumiseen kaikentilaiselle ruumiillisuudelle: keskiöön nousee se, mitä nähdään ja kuinka tanssi koetaan, ei se, miltä tanssija näyttää, vaan mitä hän välittää ja tulkitsee. Tällöin ruumiillisesti erilaisella keholla on mahdollisuus haastaa positiivisella tavalla perinteistä tanssionologiaa tanssin kentässä ja kumota vammaistanssijan mahdollista toiseutta ja mahdollistaa yhdenvertaista tanssijuuttia sekä rikastaa tanssin teoriaa ja käytäntöjä. Haasteellisuuksissa on myös mahdollisuus löytää uusia tekemisen tapoja, kuten Karhunen toteaa:

Liikuntarajoitteisuus on pakottanut olemaan rohkeaa ja itsetunnon vahva. Se, että ei ole standardin mukainen eikä aina pysty vastaamaan odotukseen siitä mikä on tyypillistä, voi johdattaa tekemään asioita toisin ja muita reittejä pitkin. (Reijonen 2017.)

Ontologiasta on kuitenkin myös muistettava, että tanssitaide ja -estetiikka ovat harvoin kokonaan täysin vapaita traditioista, muotivirtauksista tai teoksen sis-

äisestä estetiikasta. Esimerkiksi teoksen maailma tai valittu tapa tehdä koreografiaa ja tanssia voi määrätä, miten ja milloin ruumiillinen erilaisuus mahdollistuu. Tanssintutkija Hanna Väättäinen (2003) huomauttaakin, että myös vammaistanssijoille asetetaan kriteerejä. Pyöräkilpatanssia tutkiessaan hän totesi, että vaikka jokaisella on oikeus tanssia, pyörätuolikiilpatanssijoiksi kelpaavat viime kädessä vain ne, jotka ovat juuri sopivalla tavalla vammaisia. Esimerkiksi kilpa(tanssi)urheilijan vammojen on oltava sellaisia, että ne sallivat suuren määrän harjoittelua, räsitusta ja keskittymistä. (Väättäinen 2003, 12.) Analogisesti taidetanssia tarkasteltaessa voidaan pohtia, millaista ruumiillista erilaisuutta integroiduissa tanssiryhmissä suositaan. Esimerkiksi CandoCon ja Stopgapin tanssijakunta edustaa varsin nuorta ja fyysisesti hyväkuntoista ja sporttista tanssijakuvaa (ks. esim. CandoCo 2018; Stopgap 2018), kun taas Dancing Wheels nimensä mukaisesti on suunnattu pyörätuolitanssiin. Kyse voi olla myös liikekielestä ja sen vaatimasta fyysisestä taidosta. Ehkäpä siis raja on sinänsä jo ryhmän tai teoksen maailman muotoamista?

Taidetanssi esittävänä taiteen muotona tuo esiin myös katsojan kokemuksen, intersubjektivisesti. Tulkinta on siis aina myös katsojan: katsoja kuljettaa itsessään niin kulttuurista yleistä kuin yksityistäkin kokemusta ruumiillisuudesta ja ruumiin hauraudesta. Katseen kohteelle, tanssijalle, ruumiillisuus voi tällöin näyttäytyä voimaannuttavana tai lannistavana: tanssija tulee joko näkymättömäksi tai nähdyksi ja tanssi joko vaiennetuksi tai jaetuksi. Tanssin avulla voi sanattomasti jakaa, tulkita ja välittää. Se on se, mikä yhdistää. Se on se, mikä vaatii uskallusta ja rehellisyyttä asettautua paljaaksi: niin katsojana kuin katsottuna. Vaikka ruumiillisesti erilaisen ammattitanssijan tie on vielä haastava, on muutoksen mahdollisuus nupussaan. Innoittavat kokemukset, esikuvat ja taitteen asettaminen etusijalle tuovat tanssin keskiöön. Tällöin ei ole määriteltyä toiseutta, vaan läsnä olevaa erilaisuutta. Meille jokaiselle.

Lähteet

- Albright, Ann Cooper. 1997. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover: University Press of New England.
- Ahluoos, Olli. 2017. *The Courage that Art Demands: Sanna Kekäläinen and Maija Karhunen Create Private Stages and Political Bodies*. Magazin im August. (Haettu 13.12.17) <http://magazinimaugust.de/2017/01/10/kekaelaeninen-the-courage-that-art-demands/>
- Ahola, Auri. 2017. Tanssitaiteilijana saamelaisalueella. *Liitos* (4): 24–27.
- Aujla, Imogen ja Emma Redding. 2013. Barriers to Dance Training for Young People with Disabilities. *British Journal of Special Education* 40 (2): 80–85. doi:10.1111/1467-8578.12021
- Aujla, Imogen ja Emma Redding. 2014. The Identification and Development of Talented Young Dancers with Disabilities. *Research in Dance Education* 15 (1): 54–70. <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2012.721762>
- Banes, Sally. 1998. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London & New York: Routledge.
- Benjamin, Adam. 2002. *Making an Entrance: Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. New York: Routledge.
- Benjamin, Adam. 2016. International Directory. (Haettu 23.2.2018) <https://www.adambenjamin.co.uk/links>
- Burridge, Stephanie ja Charlotte Svendler Nielsen (toim.). 2018. *Dance, Access and Inclusion: Perspectives on Dance, Young People and Change*. London: Routledge.
- Candocompany. 2018. People. (Haettu 2.1.18) <http://www.candoco.co.uk/about-us/people>
- Cone, Theresa ja Stephen Cone. 2011. Strategies for teaching dancers of all abilities. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 82 (2), 24–31.
- Cone, Theresa Purcell. 2015. Teaching Dance for Access, Inclusion, and Equity. *Journal of Dance Education* 15 (3): 85–86. doi:10.1080/15290824.2015.1061400
- Dancing Wheels Company. 2018. Professional training. (Haettu 5.2.18) <https://dancingwheels.org/product/dancing-wheels-manual-dvd/>
- Dance Ability. 2018. Dance Ability. (Haettu 5.2.18) <http://www.danceability.com/>
- Freefall 2018. Freefall. (Haettu 13.2.18) <https://www.brb.org.uk/up-close/dance-education/freefall>
- Foster, Susan Leigh. 1997. Dancing Bodies. Teoksessa *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Toim. Jane C. Desmond, 255–257. Durham: Duke University.
- Hentunen, Karita. 2016. *Jari Karttunen: Aika erityisnuorten parissa on opettanut valtavasti*. Karjalainen 20.5.2016. (Luettu 2.1.18) <https://www.karjalainen.fi/uutiset/uutis-alueet/maakunta/item/105944-jari-karttunen-aika-erityisnuorten-parissa-on-opettanut-valtavasti>
- Hirvi-Ijäs, Maria, Rensujeff Kaija, Sokka, Sakarias ja Eero Koski. 2016. *Taiteen ja kulttuurin barometri: Taiteilijan työedellytykset muutoksessa*. Cuporen verkkojulkaisu 42. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus. https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2017/cupore_barometri_2016_13.pdf
- Kuppers, Petra. 2000. Accessible Education: Aesthetics, Bodies and Disability. *Research in Dance Education* 1 (2): 119–131. doi:10.1080/713694266
- Laitinen, Anne. 2014. *Tanssija: 10 vuotta yksilöllisiä tanssipolkuja keskuspuiston ammattiopistossa*. (Haettu 2.1.18) <http://www.keskuspuisto.fi/index.php?k=320115>
- Lehikoinen, Kai ja Elise Vanhanen (toim.). 2017. *Taide ja hyvinvointi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/227963/Kokos_1_2017.pdf?sequence=4

- Marsh, Kate. 2016. *Taking Charge: Dance, Disability and Leadership: Exploring the Shifting Role of the Disabled Dance Artist*. UK: Coventry University.
- Mead, David. 2018. *Freefalling with Ballet. Teoksessa Dance, Access and Inclusion: Perspectives on Dance, Young People and Change*. Toim. Stephanie Burridge ja Charlotte Svendler Nielsen, 164–173. London: Routledge.
- Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Morris, Merry Lynn, Baldeon, Marion ja Wayne Scheuneman. 2015. Developing and Sustaining an Inclusive Dance Program: Strategic Tools and Methods. *Journal of Dance Education* 15 (3): 122–129. doi:10.1080/15290824.2015.1056301
- OPM (Opetus- ja kulttuuriministeriö). 2010. *Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo: Selvittäjä Tarja Cronbergin raportti*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2010:6. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Pohjola, Hanna. 2012. *Toimen ibo: Uransa loukkaantumiseen päättäneen nykytanssija identiteetti*. Acta Scenica 29. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Reijonen, Inka. 2017. *Maija Karhunen rikkoo normeja tanssien*. (Haettu 13.12.17) <https://www.danceinfo.fi/artikkelit/maija-karhunen-rikko-normeja-tanssien/>
- Rensujeff, Kaija. 2003. *Taiteilijan asema: Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja No 27. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Rensujeff, Kaija. 2015. *Taiteilijan asema 2010: Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus*. Toinen korjattu painos. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus. http://www.taie.fi/documents/10921/1094274/Taiteilijan_asema_2010_2.korjattupainos.pdf/f59aa7d3-f396-4340-81ac-2bac9d4ae841
- Stopgap. 2018. Artists. (Haettu 2.1.18) <http://stopgap-dance.com/about/artists>
- Sutela, Katja. 2017. Taide, taiteellinen toiminta ja vammaisten henkilöiden ja erityistä tukea tarvitsevien hyvinvointi. Julkaisussa *Taide ja hyvinvointi*. Toim. Kai Lehtikoinen & Elise Vanhanen, 71–82. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. https://helsinki.fi/bitstream/handle/10138/227963/Kokos_1_2017.pdf?sequence=4
- Väätäinen, Hanna. 2003. *Rumbasta rampaan: Vammaisen naisten ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Turku: Åbo Akademi.
- Whatley, Sarah. 2007. Dance and Disability: The Dancer, the Viewer and the Presumption of Difference. *Research in Dance Education* 8 (1): 5–26. doi:10.1080/14647890701272639
- Whatley, Sarah ja Kate Marsh. 2018. *Making No Difference: Inclusive Dance Pedagogy*. Teoksessa *Dance, Access and Inclusion: Perspectives on Dance, Young People and Change*. Toim. Stephanie Burridge ja Charlotte Svendler Nielsen, 4–11. London: Routledge.
- Zitomer, Michelle. 2016. Dancing Makes Me Happy: Experiences of Children with Disabilities in Elementary School Dance Education. *Research in Dance Education* 17 (3): 218–234. doi:10.1080/14647893.2016.1223028
- Quinlan, Margaret ja Benjamin Bates. 2008. Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mills's Embodiment of Disability on Dancing with the Stars. *Text and Performance Quarterly* 28 (1–2): 64–80. doi:10.1080/10462930701754325

KIRJOITTAJA

Hanna Pohjola (tanssitaiteen tohtori) on tanssitaiteilija, opettaja ja koreografi. Hänen väitöstyönsä julkaistiin vuonna 2012, ja se käsitteli uransa loukkaantumiseen päättäneen nykytanssijan identiteettiä. Tanssiopintojen ohella Pohjola on terveystieteiden maisteri (liikuntalääketiede) sekä fysioterapeutti. Parhailleen Pohjola toimii tutkijatohtorina Itä-Suomen yliopistossa «Ruumiillisen erilaisuuden tarinat» -hankkeessa (Suomen Akatemia, päätösno 299172) ja opettaa tuntiopettajana Teatterikorkeakoulussa.

Hanna Pohjola, hanna.pohjola@uef.fi

BIOGRAPHY

Hanna Pohjola (Doctor of Arts in Dance) is a Finnish dance artist, teacher and choreographer. Her doctoral dissertation that addressed the identity of the injured former contemporary dancer was published in 2012. In addition to her MA and doctoral degree in dance, Pohjola has a Bachelor's and a Master's degree in Health Sciences (Exercise Medicine). She has also graduated as a physiotherapist. Currently, Pohjola acts as a post-doctoral researcher at the University of Eastern Finland in the research project «Narratives of bodily difference» funded by Academy of Finland (number 299172), and teaches part time at the Theatre Academy in Helsinki, Finland.

Hanna Pohjola, hanna.pohjola@uef.fi