

**SAVONIA**

ammattikorkeakoulu

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO  
KULTTUURIALA

# PEDAGOGISET ELEMENTIT KOREOGRAFISESSA PROSESSISSA

Keskustelua koreografian pedagogiikasta

TEKIJÄ/T Veera Venho

Koulutusala Kulttuuriala			
Tutkinto-ohjelma Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma			
Työn tekijä(t) Veera Venho			
Työn nimi Pedagogiset elementit koreografisessa prosessissa – keskustelua koreografin pedagogiikasta			
Päiväys	12.5.2024	Sivumäärä/Liitteet	36/0
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia-ammattikorkeakoulu			
<b>Tiivistelmä</b> Opinnäytetyön tarkoituksena oli selvittää millaisilla menetelmillä koreografi voisi luoda mahdollisimman hedelmällisen, vastavuoroisen ja tanssijaa kasvattavan koreografisen prosessin. Työstä muotoutui kehittämistyö, jonka tavoitteena oli kehittää ja selkeyttää tekijän omaa käyttöteoriaa.  Käyttöteorian kehittäminen ja työn rakenne koostui tekijän käyttöteorian sen hetkisen tilanteen tarkastelusta, lyhyestä katsauksesta tanssin historiaan ja sen vaikutuksen pohtimisesta nykypäivään, ja teoratiedon keräämisestä niin koreografien luomien erilaisten mallien kautta, sekä pedagogisten kulmakivien kautta. Viimeiseksi menetelmiä, ajankohtaista tietoa ja kokemusta kerättiin haastatteluiden kautta kentällä toimivilta koreografeilta. Haastateltavia oli kaksi, ja haastattelu toteutettiin teemahaastatteluna.  Lopuksi työn aikana toistuvasti nousseet ilmiöt, teemat ja käsitteet koottiin yhteen ja ne muodostivat uutta kokonaisuutta ja perustaa tekijän käyttöteorialle. Käyttöteoriassa korostui myös tekijälle tärkeät arvot. Avaintekijöitä olivat turvallisempi tila, yhdenvertaisuus ja tasa-arvo, sekä tanssijalähtöisyys. Näiden aiheiden katto-temaksi ja arvoksi nousi vuorovaikutus.			
Avainsanat pedagogiikka, koreografia, koreografinen prosessi, vuorovaikutus			

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy	
Author(s) Veera Venho	
Title of Thesis The Pedagogical Elements in a Choreographic Process – Discussion about Choreographer's Pedagogy	
Date 12.5.2024	Pages/Appendices 36/0
Client Organisation /Partners Savonia University of Applied Sciences	
<p><b>Abstract</b></p> <p>The aim of the thesis was to explore methods through which a choreographer could create the most productive and reciprocal choreographic process which also considers the dancer's growth. The work evolved into a development project aimed at refining and clarifying the author's own theory of practice.</p> <p>The development of the theory of practice and the structure of the work consisted of examining the author's current situation regarding the theory of practice, providing a brief overview of dance history and reflecting on its impact on the present day, gathering theoretical knowledge through various models created by choreographers and through key pedagogical principles. Lastly, methods, current information, and experiences were gathered through interviews with choreographers working in the field. Two choreographers were interviewed, and the interviews were conducted thematically.</p> <p>Finally, the recurring phenomena, themes, and concepts that emerged throughout the work were compiled, forming a new foundation for the author's theory of practice. The theory of practice also emphasized the values important to the author. Key factors included creating a safer space, equality and fairness, and a dancer-centered approach. Interaction emerged as the overarching theme and value covering these topics.</p>	
<p><b>Keywords</b></p> <p>pedagogy, choreography, choreographic process, interaction</p>	

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO.....	6
1.1	Tanssihistoriani.....	6
1.2	Minä tanssijana.....	6
1.3	Minä opettajana.....	8
1.4	Minä koreografina.....	8
2	HISTORIAN VAIKUTUS NYKYPÄIVÄN KOREOGRAFISIIN PROSESSEIHIN .....	10
2.1	Lyhyt katsaus tanssin tekemisen historiaan.....	10
2.1.1	Moderni vuosisata – koreografin vuosisata .....	11
2.1.2	Postmoderni aikakausi .....	11
2.2	Koreografia.....	13
2.3	Koreografi .....	14
3	KOREOGRAFIEN LUOMIA MALLEJA HEDELMÄLLISEN KOREOGRAFISEN PROSESSIN TUEKSI .	15
3.1	Prosessi- vai taito-orientoitunut malli.....	15
3.2	Didaktis-demokraattinen malli.....	16
4	PEDAGOGISEN AJATTELUN KULMAKIVIÄ KOREOGRAFISEN PROSESSIN TUEKSI .....	18
4.1	Pragmatistisen ajattelun taustaa .....	18
4.1.1	Learning by doing ja kokemuksellinen oppiminen.....	19
4.2	Vuorovaikutus ja dialogisuus.....	20
4.3	Yhteistoiminnallinen oppiminen.....	20
5	KESKUSTELUA KOREOGRAFIASTA JA PEDAGOGIIKASTA – ASiantuntijahaastattelut ...	22
5.1	Teemahaastattelun toteutus ja eettisyys.....	22
5.2	Vuorovaikutuksen voimaa – Panu Varstala.....	23
5.3	Tanssinopettajan identiteetti osana luovaa prosessia – Johanna Partio .....	24
6	OMAN KÄYTTÖTEORIANI UUSI PERUSTA .....	27
6.1	Vuorovaikutus arvona.....	27
6.2	Turvallisempi tila.....	27
6.2.1	Ryhmyttäminen .....	28
6.2.2	Suostumus .....	29
6.3	Yhdenvertaisuus ja tasa-arvo.....	29
6.4	Tanssijalähtöisyys .....	30
7	POHDINTA .....	31

LÄHTEET..... 34

## 1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on selkeyttää ja kehittää omaa käyttöteoriaani opettajana ja koreografina sekä tutkia koreografista prosessia omasta käyttöteoriastani ja etsitystä teorialiedosta nousseiden teemojen kautta. Kiinnostus opinnäytetyön aiheeseen nousi nimenomaan omien kokemusten kautta, sekä tunteesta, ettei osaamista ole tarpeeksi tai se on yksipuolista. Myös tanssin kentältä kuului kokemuksia koreografin vallan käytöstä ja toiminnasta. Tarkoitukseni onkin siis selvittää, millä menetelmillä koreografi saisi luotua mahdollisimman hedelmällisen, vastavuoroisen ja tanssijaa kasvattavan teosprosessin.

Oman käyttöteoriani kehittämisen työkaluina toimivat katsaus tanssin tekemisen historiaan, koreografien näkökulmat ja erilaiset pedagogiset mallit sekä lopulta kahden koreografin haastattelut ja heidän kokemuksensa. Tässä opinnäytteessä esille tulevia teemoja ja ilmiöitä pystyy soveltamaan minkä tasoisille tanssijoille tahansa, mutta olen itse tätä tekstiä kirjoittaessani kääntänyt katseeni ammattilaisiin tai lähes ammattilaisiin tanssijoihin sekä heidän kanssaan työskentelyyn koreografina.

Avaan tässä luvussa omaa käyttöteoriaani ja sitä mitä se on tällä hetkellä. Esittelen hieman taustani ja kokemuksiani, jotka ovat vaikuttaneet työskentelytapaani niin tanssijana, opettajana kuin koreografinakin. Nostan esille itselleni tärkeitä sekä myös kehittämistä ja lisää perehdytystä kaipaavia teemoja.

### 1.1 Tanssihistoriani

Polkuni tanssin ammattilaiseksi on arvioni mukaan melko perinteinen. Olen tanssinut melkein koko ikäni, tai ainakin niin kauan kuin muistan. Tanssikoulun kasvattina ja tanssin perusopetuksen läpikäyneenä ponnistin lukiovuosien jälkeen heti työelämään tanssinopettajaksi. Rooli tanssinopettajana sekä ammatin työnkuva tuntuivat heti luontevalta. Vastuun ottaminen on itselle luonnollista ja olen luonteeltani hyvin avoin ja välitön, mikä tekee minusta hyvin helposti lähestyttävän opettajan. Olin työelämässä hyvin aktiivisesti melkein viisi vuotta ennen kuin päätin hakea opiskelemaan tanssipedagogiikkaa. Elämässäni oli murroskohta, jonka vuoksi kouluun hakeminen tuntui ajankohtaiselta. Myös jo niin nuorena vahvasti työelämäkeskeistä arkea eläneenä tuntui, että työ alkoi puuroutua ja näin ollen kaipasin inspiraatiota ja uusia oppeja. Ajattelen, että tanssinopettajana ja koreografina toimiminen vaatii myös omaa kiinnostusta oppia uutta, ja onkin tärkeää, että etsii ja saa mahdollisuuksia myös opettajana oppia muilta ja näin ollen inspiroitua ja kehittää itseään, jotta pystyy antamaan oppilailleen uusia ajatuksia.

Koulutuksen ansiosta koenkin olevani nyt vielä parempi tanssinopettaja ja tanssin ammattilainen. Tanssikäsitykseni on laajentunut merkittävästi sekä reflektiokykyyni kehittynyt. Ymmärrän tanssia ja sen opettamista kokonaisvaltaisemmin ja yleinen pedagoginen osaamiseni on parantunut. Osaan myös käyttää ja yhdistää pedagogisia teemoja osaksi omaa opetustani.

### 1.2 Minä tanssijana

Tanssijan roolissa olen saanut toimia monipuolisesti jo harrastusajoista lähtien. Sieltä saakka minua on kasvatettu vastuuntuntoiseksi ja ammattitaitoiseksi esiintyjäksi. Olen pienestä pitäen päässyt te-

kemään yhteistyötä esimerkiksi kaupunginteatterin kanssa, mikä on edesauttanut omaa ilmaisutaitoani. Esiintymistilanteita on ollut monipuolisesti erilaisissa tilaisuuksissa, joten kameleonttimainen nopea sopeutumiskyky ja heittäytyminen tilanteisiin on minuun ikään kuin sisäänkirjoitettuna.

Koen vielä kuitenkin olevani polkuni alkumetreillä ja haluankin päästä kokemaan ja kehittymään myös tanssijan roolissa. Mielestäni olen silti jo tällä kokemuksellani saanut oppia hyvin paljon ja koen olevani luotettava ja ammattitaitoinen tanssija. Otan palautteen hyvin vastaan ja koitan kehittää itseäni sen avulla aktiivisesti. Opin nopeasti ja omaksun materiaalia helposti. Tämän vuoksi pääsen jo nopeasti sille tasolle, jossa pystyn tulkitsemaan liikettä kokonaisvaltaisesti ja tuomaan siihen haluttaessa mukaan omaa tyyliä, luovuutta ja tulkintaa. Pystyn huomioimaan kanssatanssijat ja muut elementit, esimerkiksi tilan, nopeammin, kun kaikki huomio ja energia ei mene materiaalin muistamiseen. Tarvittaessa osaan olla myös äärimmäisen tarkka. Nopean oppimisen ansiosta muistan usein annetun materiaalin heti oikein, mikä helpottaa, jos koreografi haluaa olla täsmällinen tai ei itse muista, miten annettu materiaali menikään.

Olen tanssijana tottunut tekemään paljon yhteistyötä koreografien kanssa. Koen itse ollessani tanssijan roolissa, että minulla on myös vastuu tästä koreografiasta ja prosessista. Olen tottunut ehdottamaan ideoita ja sanomaan ääneen, jos jokin asia ei tanssijan ja liikkujan näkökulmasta tunnu hyvältä tai toimi. Näihin yritän usein myös keksiä jonkun ratkaisun tai toisen vaihtoehdon, joka näin konkreettisesti tekijän roolissa toimisi paremmin. En enää oleta, että kaikki tuodaan valmiina tarjottimella, vaan että oma liike ja panostus ovat toivottuja. Tanssijan koulutukselle ja osaamiselle pidetäänkin postmodernin ajan jälkeen ja nykytanssin viitekehyksessä entistä enemmän tärkeänä itseohjautuvuutta, sekä kehollisuuden ja omien havaintojen korostamista (Pajunen 2011, 12). Tanssijan roolia voisinkin kuvailla koreografien työn mahdollistajana sekä hänen visionsa kehollistajana. Tanssijan täytyy mukautua kunkin koreografisen prosessin erityisvaatimuksiin ja pystyä toteuttamaan koreografisia ideoita kehollistamalla niitä ja/tai luomalla yhdessä koreografien kanssa uutta liikemateriaalia.

Tanssijana olen kuitenkin joutunut viime aikoina miettimään, etenkin omien opiskelukavereiden teoksissa tanssineena, että kuinka mielellään he koreografina toimiessaan haluavat kuulla ehdotuksia ja ideoita. Tuleeko siitä varsinkin tällaisessa asetelmassa ja kontekstissa, kun olemme selvästi toistemme vertaisia, sellainen tunne, että oma materiaali ja ideat ovat huonoja ja tanssijana toimiva henkilö, eli minä, koen tietäväni paremmin. Varmasti näissä tilanteissa omaan mielikuvaani vaikuttaa se, että kaikki ovat uuden äärellä ja monet koreografeista ovat saattaneet toimia kyseisessä roolissa ensimmäisiä kertoja. Myös omille opiskelukavereille, ja kenelle tahansa, oman materiaalin ja luovuuden esille tuominen on hyvin haavoittuvaista ja henkilökohtaista. Sen suhteen haluan tanssijana olla aina kunnioittava ja aistia tilannetta herkästi. Tämän vuoksi pyrin sanoittamaan ajatukseni aina niin, että tämä on vain ehdotus, johon ei ole pakko tarttua. Koen kuitenkin, että koreografinen prosessi on aina yhteistyötä ja koreografien vastuulla on myös se, että tanssijat kokevat olonsa mukavaksi. Ja jos tätä ei sano ääneen, ei sitä voi kukaan tietää.

### 1.3 Minä opettajana

Ajattelen, että tanssin opetus on kasvua taiteeseen, mutta myös kasvamista taiteen avulla. Taide ja kulttuuri ovat vahvasti sidoksissa yhteiskuntaan, joten myös tanssi- ja taidekasvatuksella on paikka ihmisen monipuolisessa kehityksessä. Tämän tiedostaminen luo pohjaa omalle työlle sekä antaa merkityksellisyyttä. Koen, että koreografilla täytyy olla myös pedagogista osaamista. Tämän vuoksi liitän ainakin oman koreografisen työskentelyni vahvasti opettajana toimimiseen. Tanssi on usein ryhmässä tapahtuvaa toimintaa; monesti teoksissa ja teosprosesseissa on mukana useampi henkilö. Tämä tarkoittaa, että sellaisen koreografian tai tanssiteoksen työstö, jossa on useampi kuin yksi ihminen (eli koreografi ja tanssija eivät ole sama henkilö), perustuu pitkälti vuorovaikutukseen toisten ihmisten kanssa.

Vuorovaikutustaidot ovat opettajan tärkeimpiä ominaisuuksia. Koreografiassa tanssijalta vaaditaan usein heittäytymistä ja avoimuutta. Tällaisen olemuksen saavuttamiseksi vuorovaikutus tanssijoiden ja koreografian välillä pitäisi myös olla avointa ja välitöntä. Kirsi Törmi mainitseekin väitöstutkimuksessaan, miten koreografian pitäisi olla tietoinen omista vuorovaikutuksen malleistaan sekä mahdollisesti työstää niitä entisestään. Jos koreografian oma olemus viestii jotain muuta kuin avoimuutta ja heittäytymistä tilanteeseen, on sitä vaikea olettaa myöskään muilta. (Törmi 2016, 152.) Myös vuorovaikutus ja hyvä ryhmähenki koko työryhmän keskuudessa, eli myös tanssijoiden välisellä tasolla on tärkeää. Ryhmytymiseen täytyy panostaa aikaa ja opettajan tulee samalla seurata tanssijoiden välistä vuorovaikutusta.

Opettajana itselleni tärkeää vastavuoroisen kommunikaation ja vuorovaikutuksen lisäksi on luoda tuntitilanteeseen sekä prosesseihin turvallinen tila tanssia ja oppia. Hyvinvoivassa ja suvaitsevassa ympäristössä tanssija uskaltaa kokeilla uusia asioita ja myös epäonnistua, mikä on tärkeä osa oppimisprosessia. Yhdenvertaisuus ja tasa-arvo ovat itselleni merkityksellisiä teemoja. Jokaisen tanssijan kohtaaminen yksilönä on avainasemassa, kuten myös sen faktan tiedostaminen, että tanssi, itsensä ilmaisu ja muiden ihmisten hyväksyntä voivat olla tanssijalle kirjaimellisesti elinehto. Myös käytännönläheisyys ja se, että tanssija pääsee itse tekemään ja kokeilemaan, on itselleni tärkeää tanssinopetuksessa. Oppilaan oman ajattelun aktivoiminen ja ongelmanratkaisutilanteiden luominen lisää oppimista, sekä kehittää oppilaan omaa luovuutta ja ajattelua.

### 1.4 Minä koreografina

Oma matkani koreografina on vasta aluillaan. Työskentelytaustani on tanssikouluissa, joten tekemäni koreografiat ovat sijoittuneet pitkälti kyseiseen kontekstiin. Olen kuitenkin saanut perinteisten kevätnäytösesitysten lisäksi olla tekemässä tanssioppilaille erilaisia kohtauksia teatterilla esitettäviin tanssisatuihin sekä myös kilpailukoreografioita erilaisille kokoonpanoille (pienryhmät, muodostelmat ja soolot). Eri kontekstit vaikuttavat siihen, mitkä ovat lähtökohdat koreografian työstämiseen. Esimerkiksi kilpailukoreografiassa pätevät tietyt arviointikriteerit, jotka tulee ottaa huomioon koreografian tehdessä. Olen koreografina toimimisen lisäksi ollut myös tanssijan roolissa kilpailuissa ja tanssisaaduissa, mikä vaikuttaa vahvasti omaan koreografiseen työskentelyyni.

Myös Törmi kertoo oman tanssikasvatuksensa vaikuttaneen hänen omaan koreografiseen työskentelyynsä. Hän kuvailee tanssikasvatusta termillä ”tallettava kasvatus”. Tallettavan kasvatuksen kautta

koreografiointi oli hyvin tarkasti pala palalta opetettua, omien liikkeiden tallettamista ja opettamista tanssijoille, eikä koreografia syntynyt dialogisessa vuorovaikutuksessa. (Törmi 2016, 51.) Tällainen koreografian opetustyyli, jossa materiaali kaadetaan opettajalta oppilaalle, on varmasti yleisin tanssikoulukontekstissa, missä koreografiat ovat Teatterikorkeakoulun entisen rehtorin Paula Tuovisen mukaan tasolla ”askelia ja ihmiskehojen liikesarjoja unisonossa, ilman tajuntaa tilasta” (Tuovinen 2013).

Seuraavissa luvuissa siirrytään kohti oman käyttöteoriani kirkastamista ja uudelleen muotoamista. Lähdän tarkastelemaan koreografisen prosessin teemoja ensin historian kautta. Otan mukaan koreografien luomia malleja koreografian tekemiseen sekä tutkin pedagogisia ja filosofisiakin kulmakiä, jotka voisivat olla tukena koreografisessa prosessissa. Viimeiseksi esittelen ajankohtaista keskustelua suoraan kentältä asiantuntijahaastatteluiden muodossa. Lopulta näistä kaikista kokonaisuuksista poimitut itselleni tärkeät ja resonoivat teemat muodostavat uutta kokonaisuutta käyttöteorialleni.

## 2 HISTORIAN VAIKUTUS NYKYPÄIVÄN KOREOGRAFISIIN PROSESSEIHIN

### 2.1 Lyhyt katsaus tanssin tekemisen historiaan

Tanssin historialla on vaikutusta siihen, miten tänä päivänä ajattelemme paitsi tanssia kokonaisuudessaan, myös koreografista työskentelyä ja pedagogiikkaa. Tanssia on käytetty eri tarkoituksiin eri aikakausilla. Tanssi on aina ollut läsnä ihmisten elämässä juhlan ja surun hetkissä, kuten myös rituaalisena käytäntönä. Jo esihistoriallisella ajalla tanssi oli yhteisöllistä, erottamaton osa ihmisten elämää ja arkea. Se oli reaktiivista ja spontaania, osa ilmaisua ja kommunikaatiota. Silloin taiteen eri muodot (tanssi, musiikki ja teatteri) eivät olleet vielä eriytyneet toisistaan, vaan tanssi ja esitykset olivat näiden sekoituksia. (Makkonen 1996, 1.1–1.2.) Ainakin seuraavanlaisia tansseja on hyödynnetty esihistoriallisella ajalla:

1. Uskonnolliset tanssit – Tanssin avulla haettu yhteyttä jumaliin ja tanssi on ollut osana uskonnollisia rituaaleja.
2. Initiaatio- eli siirtymätanssit – Esimerkiksi pariutuminen ja kuolema.
3. Metsästystanssit – Eläinten liikkeiden jäljittelyä hyvän metsästysonnen saavuttamiseksi, sekä eläimen hengen vangitseminen tanssin keinoin.
4. Asetanssit – Tanssilla on tavoiteltu taistelukunnon ylläpitämistä.
5. Juhlatanssit – Esimerkiksi erilaiset voitonjuhlat, ilojuhlat ja kiitostanssit.

(Makkonen 1996, 1.2.)

Myös antiikin Kreikassa tanssilla oli merkityksellinen asema. Silloin tanssilla alkoi olla myös viihteellinen rooli yhteiskunnassa. Kreikassa syntyivät näytelmän muodot tragedia, komedia ja satiiri, joissa tanssilla oli vahva rooli. Esiintyvät tanssijat olivat usein orjia. Rooman valtakunnassa taas syntyi pantomiimitanssija, joka oli koko esityksen päättäjä, koska tämä tanssija-näyttelijä esitti esityksen kaikki roolit. Etenkin Roomassa pantomiimitanssijan aikaan tanssin viihteellisyys kasvoi, jonka jälkeen kristinusko alkoi vastustamaan sitä. (Makkonen 1996, 1.3.)

Keskiajalla kirkon valta nousi, ja kristinuskon kontrolli vaikutti myös tanssin tekemiseen. Tanssia kuitenkin näkyi uskonnollisissa tapahtumissa, juhllisuuksissa, sekä kansantansseina ja aatelisten tansseina. Kansantansseissa näkyi improvisaatio ja sitä pystyi esittämään kaikki. Aatelisten tansseissa taas oli selvä hierarkia, jossa tanssimestarit kehittivät ja opettivat tanssit. (Makkonen 1996, 1.4.)

Ajan edetessä renessanssiin alkoivat näkyä jo länsimaisen baletin ensimmäiset muodot, kun Aurinkokuninkaan hovissa syntyi hovibaletti. 1600-luvulla tanssin tekemisen tarkoituksena olivatkin viihdyttämisen lisäksi esimerkiksi kuninkaan vallan vahvistaminen ja politiikka. Samoihin aikoihin perustettiin myös Kuninkaallinen Tanssiakatemia, mikä tarkoitti tanssin ammattilaistumista. Akatemian tehtävänä oli luoda tanssinopetukselle ”tieteelliset periaatteet” ja näin ollen parantaa tanssinopetusta. 1700-luvulle siirryttäessä ammattitanssijat olivatkin pääosin korvanneet amatöörit. 1700-luvulla tanssiteknikka kehittyi, ja tour de forcen syntyessä tanssin ja koreografioiden tehtävänä olikin yleisön viihdytys ja ilmaisu. (Makkonen 1996, 2.)

Romanttinen taideliike syntyi 1800-luvulla. Silloin taiteessa haluttiin korostaa taiteilijan henkilökohtaisia tunteita ulkoisten muotovaatimusten sijaan. Mielikuvituksellisuus, tunteellisuus ja luonnonhurmio olivat romantiikan tunnuspiirteitä. Tanssissa kaksi pääteemaa olivat yliluonnollisuus ja kaukokaiju. Koreografioissa usein mieshahmo rakastui yliluonnolliseen naisolentoon. (Makkonen 1996, 3.)

### 2.1.1 Moderni vuosisata – koreografian vuosisata

Kun baletti vakiinnutti paikkansa tanssin historiassa, alkoi 1900-luvulla moderni vuosisata, joka synnytti modernin tanssin vastalauseena baletille. Modernin tanssin ammattilaiset kehittivät ja etsivät uusia mahdollisuuksia klassisen baletin rinnalle. Syntyi monia erilaisia tyyliä ja tekniikoita, jotka perustuivat koreografian henkilökohtaiseen tyyliin. Voidaan ajatella, että moderni tanssi kattaa alleen monia erilaisia muotoja tanssin ilmenemiselle. Ilmenemismuodot peilasivat koreografien omia kokemuksia sen ajan tapahtumista yhteiskunnallisella tasolla, esimerkiksi sodista ja tieteen ja teknologian kehittymisestä. Tämä tarkoittaa sitä, että modernin tanssin muodot voivat olla jopa toistensa vastakohtia. (Laakso 2022, 3.) Tästä voisikin ajatella, että koreografien kultakausi alkoi juuri modernilla vuosisadalla, kun yksilölliset tyylit alkoivat syntyä ja käsitys tanssista laajentui. Nykyäänkin tyyliä on monia, ja myös eri tanssilajit fuusioituvat yhteen, mikä monipuolistaa tanssin kenttää entisestään ja näin ollen antaa tanssijoille mahdollisuuksia kehittyä eri tavoin eri koreografien kanssa työskennellessään.

Modernilla aikakaudella myös naisen asema yhteiskunnassa muuttui. Moderni tanssi mahdollisti naisille uudenlaista spontaania ilmaisuja ja itsensä toteuttamista. Tanssi oli sekä kasvatuksellista että sosiaalista toimintaa. Myös seksuaalisuus ja kehoon liittyvät säännökset muuttuivat, ja tanssi uudisti vanhoja sukupuolinormeja sekä vapautti naisten oikeuksia. Tunnettuja modernin tanssin naispioneereja olivat esimerkiksi Mary Wigman, Isadora Duncan, Hanya Holm, Martha Graham ja Dorin Humphrey. (Laakso 2022, 3.)

### 2.1.2 Postmoderni aikakausi

Modernin tanssin rinnalle tanssin tekemisen historiasta nostettakoon vielä postmodernismi, joka on selkeä murroskohta tanssin historiassa. Koreografiset prosessit muuttuivat enemmän vuorovaikutteiseksi ja otettiin harppaus kohti tätä päivää. Postmoderni aikakausi 1960-luvulla rikkoi tanssin perinteitä, ja tuon ajan koreografit halusivat mennä tanssissa ja sen tutkimisessa vielä syvemmälle. Postmodernit koreografit kyseenalaistivat aikaisemmalla eli modernilla aikakaudella syntyneet tanssin käsitteet ja perinteet. (Makkonen 1996, 6.3) Modernin tanssin piirteisiin kuuluivat vahvasti esittäminen ja teatterilliset elementit. Niissä oli tietynlainen rakenne ja liikekieli. Myös tanssiryhmissä vallitsi edelleen hierarkkinen asetelma. Postmodernin ajan tanssin tekijät halusivat riisuutua näistä ja keskittyä itse tanssiin. (Kukkonen 2014, 31.) Keskeisenä ajatuksena olikin kysymys ”mitä on tanssi?”. Koreografit halusivat korostaa kaikenlaisen liikkeen kiinnostavuutta ja irtaantua teatterimaailmasta ja liikkeen tunteellisuudesta. (Makkonen 1996, 6.3.) Myös improvisaation käyttö nosti päätään ja improvisaatio koreografian tekemisen työkaluna olikin merkittävää (Pajunen 2011, 21). Yvonne Rainer on yksi postmodernin tanssin keskeisimmistä nimistä. Rainer julkaisi kuuluisan ”ei-manifestin” jossa hän selkeästi kuvasi omaa postmodernia tanssinäkemyksensä:

*”EI virtuositeetille*

*EI muuntautumiselle, lumolle ja uskottavaksi tekemiselle*

*EI tenholle ja tähden etevämmyydelle*

*EI sankaruudelle ja epäsankaruudelle*

*EI halpahintaiselle kuvakielelle*

*EI esiintyjän ja katsojan kiehtomiselle*

*EI tyyliille ja tyylikkyydelle*

*EI ryhmittymille*

*EI esiintyjien juonille katsojan houkuttelemiseksi*

*EI eriskummallisuuksille*

*EI sekä liikuttamiselle ja liikutetuksi tulemiselle”. (Makkonen 1996, 6.3.)*

Postmodernismin aikakaudella on selkeästi ryhdytty näkemään ja arvostamaan erilaisuutta paitsi koreografeissa ja tanssijoissa mutta myös koreografioissa. Koreografioiden tekeminen luultavasti löysi pedagogisempaa suuntaa, kun ymmärrys taiteesta lisääntyi ja hierarkkiset asetelmat vähentyivät.

Kuten johdannossa mainitsin (ks. luku 1.4.), oma kokemukseni koreografian työstöprosessista etenkin koreografin roolissa on ollut enemmän sitä, että liikkeet ja kompositiot suunnitellaan etukäteen ja kaadetaan tanssijoille. Tällaista asetelmaa voi ajatella hierarkkisena, ainakin jos todellinen pyrkimys olisi vastavuoroinen toiminta sekä tanssijan oman ongelmanratkaisun ja luovuuden kasvattaminen. Yleisesti tanssin kentällä koreografin ja tanssijan suhde on kuitenkin muovaantunut postmodernismin innoittamana yhä yhteistyömäisempään suuntaan. Postmodernin ajan vaikutus modernin tanssin hierarkkisuuteen näkyy tänäkin päivänä siten, että tanssijan ja koreografin rajapinta on entistä häilyvämpi.

Postmodernin ajan tanssitaiteilijat miettivät mitä tanssi on, ja koen, että edelleen tänäkin päivänä mietitään tätä samaista kysymystä. Sen lisäksi enemmän pohditaan myös sitä, mitä kaikkea tanssi *voisi* olla. Usein tanssi mielletään fyysiseksi ja nähtäväksi liikkeeksi, mutta nykyään koreografit ja tanssijat käyttävät valtavasti luovuuttaan siihen, mitä kaikkea tanssi ja koreografia voivat olla. Pedagogiikan näkökulmasta tällaisten asioiden tutkiminen yhteistyön ja tanssijoita osallistavan työskentelytavan kautta tuottaa hedelmää, koska vastauksia etsitään yhdessä. Tanssin taika on, että se muovautuu osaksi erilaisia konteksteja: tanssista aina voi löytää uutta, sillä se muuttaa jatkuvasti muotoaan ja kuuluu kaikille.

Historiasta huomaa, kuinka vahvasti tanssi on kulkenut ihmisten mukana. Nykyään tuntuu, että olemme yhteiskuntana ehkä hieman irtaantuneet tanssista. Ainakin kynnyks on kasvanut oman kehomme liikuttamiseen vapaasti, ilman pelkoa arvioinnista. Kun miettii koreografin työtä pedagogiikan kautta ja pedagogisista lähtökohdista, mieleen tulee koreografin ja opettajan taito saada jokainen tanssija taustastaan huolimatta tuntemaan itsensä osaavaksi ja pystyväiseksi. Turvallinen tila ja luottamus ovat siis avainasemassa. Tanssijaa kasvattava prosessi luo liikkeelle ja koreografian opettelulle sellaiset olosuhteet, jossa tanssija kokee pystyvänsä oppimaan uutta, kokeilemaan ja avautumaan.

## 2.2 Koreografia

Koreografia sana tulee kantasanoista *khoreiá*, mikä tarkoittaa kuorotanssia, ja sanasta *graphiá*, mikä tarkoittaa kirjoittamista (Rauhamaa 2013). Termi koreografia viittaakin alun perin kirjoittamiseen. Se tarkoitti tanssista kirjoitettua notaatiota. Raoul Feuillet julkaisi notaatiojärjestelmän n. 1700-luvulla, johon kirjattiin tanssijoiden jalkojen jättämät jäljet, minkä perusteella tanssia pystyttiin tulkitsemaan. (Järvinen 2006, 1.) Modernilla aikakaudella 1930-luvulla muun muassa Doris Humphrey (ks. luku 2.1.1) ryhtyi suunnittelemaan koreografian teoriaa, ja teoria *The Art of Making Dances* (1959) julkaistiin hänen kuolemansa jälkeen. Hänen mukaansa koreografiassa suunnittelun, dynamiikan, rytmin ja motivaation piti sulautua tasapainoiseksi kokonaisuudeksi. Näin tanssin rakenne tukisi koreografian keskeistä ideaa. Humphrey myös kritisoi symmetrian käyttöä koreografiassa. Hänen mukaansa se johtaa ”monotoniaan ja tanssin kuolemaan.” (Laakso 2022, 3.)

Tieteen termipankki määrittelee termin *koreografia* seuraavasti: ”koreografin työn tulos, teoksen liikkeit” (Tieteen termipankki 2024). Nykyään koreografia voi olla niin monessa eri muodossa, että termipankin määritelmä on mielestäni vajavainen. Koreografiassa ei esimerkiksi välttämättä ole liikettä. Koreografi usein löytyy, oli se sitten yksi tai useampi, teoksessa itse mukana tanssiva tai kokonaan ulkopuolinen henkilö. Koreografia-sanaa myös käytetään monimuotoisesti eri yhteyksissä ja riippuen kontekstista. Sanaa voidaan käyttää rennosti arkipuheessa, ilman tanssin kontekstia esimerkiksi meteorologin suusta kuvailemaan säätä tai säävirtauksien tekemiä muotoja ja liikkeitä. (Törmi 2016, 73–74.) Koreografia-sana on kuitenkin vakiinnuttanut paikkansa tanssin kontekstissa, ja sitä käytettäessä tarkoitetaan usein jossain tietyssä tilassa tapahtuvaa liikettä ja liikkuvien osien suhdetta toisiinsa.

Teatteri & tanssi -lehti julkaisi vuonna 2013 artikkelin, johon haastateltiin tanssin alan ammattilaisia. Heiltä kysyttiin, kuinka he määrittelisivät koreografian. Tanssitaiteilija Vera Nevanlinna vastasi koreografian olevan hänelle ”hyvinkin paljon kaikkea samaa kuin tanssi: tietoista liikettä tilassa ja ajassa. Tämä liike voi olla kehon liikettä, mielen liikettä, valon liikettä, äänen liikettä. Liike sisältää myös näennäisen liikkumattomuuden. Koreografia on minulle jatkuvaa kysymistä, oppimista ja pois oppimista, oivaltamista, hämmästyä, ihmettelyä. Ajattelemista, kommunikaatiota, vuorovaikutusta. Jatkuvien valintojen tekemistä, seikkailua, taitoa.” (Nevanlinna 2013.) Jorma Uotinen taas luonnehti koreografiaa näin: ”Jotta liike, ele, tanssi voisi olla ilmaisevaa, sen tulee olla tarkasti harjoitettu ja täsmällinen. Kuvataidekaan ei hyväksy yhtään tarpeetonta tuhrua tai täplää – koreografiassakaan ei saisi olla turhia liikkeitä. Tärkeintä on vaikutuksen SYVYYS.” (Uotinen 2013.)

Ajattelen, että koreografiaa voi tehdä moneen eri tarkoitukseen ja hyvin monimuotoisesti: näyttämölle, ulos, kilpailuihin ja erilaisiin yhteisöihin. Koreografia voi myös syntyä hetkessä ilman suunnittelua ja valmistelua. Koreografian konteksti määrittelee paljolti myös sen työstöprosessia. Tapoja tehdä koreografiaa on yhtä monta kuin on koreografejakin. Tanssijoiden tausta ja lähtökohdat määrittelevät myös osaltaan koreografista prosessia.

## 2.3 Koreografi

Koreografi voidaan määritellä seuraavasti: ”tanssien tekijä, joka luo liikkeet ja suunnittelee teoksen kokonaisuuden” (Tieteen termipankki 2024). Niin kuin koreografiakin, myös koreografin työ ammatina on tänä päivänä laaja-alaista ja monipuolista ja näin ollen pitää sisällään enemmän kuin liikkeiden luomisen. Yhä useampi teosprosessi on monitaiteellinen ja niiden työstämisessä ja esitysvaiheessa hyödynnetään liikkeen seurana myös muita ilmaisukeinoja. Koreografi on vastuussa näistä päätöksistä joko yksin tai yhdessä toisten tekijöiden kanssa. (Yli-Maunula 2013).

Myös liikkeiden luominen ja itse teoksen rakenne voi syntyä yhteistyönä työryhmän kanssa, eikä se jää pelkästään koreografin vastuulle. Soile Lahdenperä kirjoittaa omasta työtavastaan koreografina näin: ”Koreografialle ei ole valmista käsikirjoitusta vaan se luodaan yhteisen prosessin kautta tutkien niitä mahdollisuuksia, joita työryhmän yhteistyöstä syntyy” (Lahdenperä 2013, 1.2). Lahdenperän kuvailemassa työtavassa vastavuoroisuus työryhmän kesken tulee kirkkaasti ilmi. Koreografilla on tietyt langat käsissä, mutta hän ei luo teokselle valmiita raameja tai oletuksia, vaan ryhmää kuuntelemalla ja osallistaen luodaan jotain yhteistä.

Kirsi Törmi puolestaan kuvailee koreografin työtä seuraavasti: ”Koreografin tehtävänä on luoda olosuhteet, joissa myös piileskelevällä liikkeellä on mahdollisuus tulla koreografoiduksi, esiin ja jae-tuksi” (Törmi 2016, 152). Törmin ajatuksessa tulee hienosti ilmi koreografin taito ymmärtää tanssia, liikettä, sekä jokaista tanssijaa yksilönä. Yksilön kohtaaminen on osa vuorovaikutusta, ja mielestäni koreografilla tulee olla vuorovaikutuksellisia taitoja. Kyky nähdä jokainen tanssija arvokkaana yksilönä, huomata jokaisen yksilön potentiaali sekä saada tämä potentiaali kukoistamaan on tavoiteltava taito koreografin roolissa toimiessa.

Kuten aiemmin johdannossa mainitsin, kiinnostus tämän työn aiheeseen nousi osittain myös kentältä kuuluvista ongelmatilanteista koreografin aseman väärinkäytön suhteen. Koreografien roolin väärinkäyttöä on tuotu julkisesti esille, mikä on tärkeää, jotta asiat muuttuisivat. Suomen Kuvalehti julkaisi keväällä 2022 artikkelin, jossa haastateltiin eri nykytanssiryhmissä työskennelleitä ihmisiä. Vaula Helinin kirjoittamassa artikkelissa ilmenee, että etenkin freelance-tanssijoilla on vaikeaa, koska moni kokee, että koreografia täytyy miellyttää, sillä teoksia harjoitellessa on viimeiseen hetkeen asti epävarmaa, onko heillä töitä teoksessa vai ei. Myös tulevaisuuden työtilanne on usein vaakalaudalla, jonka vuoksi yhteistyön toimiminen koreografin eli työnantajan kanssa on tärkeää. Eräs tanssija kommentoi työskentelyä koreografin kanssa seuraavasti: ”Turvallinen tila alkoi etäännyä. Tuli selväksi, että koreografin kyseenalaistaminen tai kritisoiminen ei ollut sallittua, vain positiivista palautetta saattoi antaa”. Haastatteluun vastannut koreografi kuitenkin toteaa, että hänen mielestään konflikteja ei tulisi pelätä. (Helin 2022, 34–36.) Tanssijat myös kokivat, että koreografin on tärkeä avata teoksen aihetta tanssijoille, jotta heidän on helpompi ymmärtää, mitä esimerkiksi liikkeillä ja vaatetuksella viestitään. Muuten ne voivat tuntua epämiellyttäviltä, jos tanssijat eivät tiedä kontekstia. (Helin 2022, 35.) On sanomattakin selvää, että tällainen työilmapiiri on haitallinen, oli ala mikä tahansa. Koreografin vastuu turvallisen työskentelyn turvaamisesta on valtavan tärkeä. Jos se ei toteudu, vie se pohjan koko työskentelyltä.

### 3 KOREOGRAFIEN LUOMIA MALLEJA HEDELMÄLLISEN KOREOGRAFISEN PROSESSIN TUEKSI

#### 3.1 Prosessi- vai taito-orientoitunut malli

Soili Hämäläinen (1999) kirjoittaa väitöskirjassaan kahdesta erilaisesta mallista koreografian opetuksessa: taito-orientoituneesta mallista ja prosessorientoituneesta mallista. Halusin nostaa nämä mallit osaksi koreografisen prosessin tarkastelua, koska koen, että niissä on tärkeitä teemoja pedagogisempaa ja vastavuoroisempaa koreografiointia ajatellen sekä oman käyttöteoriani kehittämisen kannalta itselle ajankohtaista pohdittavaa.

Prossessorientoituneessa mallissa lähtökohtana on ”luovuuden ja taiteellisen kasvun tukeminen”. Mallissa kuvataan avointa ja luovaa koreografista prosessia, jossa tanssijan luovuus, valinnat ja tulkinta muodostavat koreografian koreografien tietoisien valintojen sijaan. Improvisaatio, liikekokeilu ja mielikuvat ovat prosessin keskeisinä rakennuspalikoina. Tällaisia tanssijan omia henkilökohtaisia valintoja ja tulkintaa työtapoina käytettäessä tulee turvallisen tilan luominen tärkeäksi osaksi prosessia, jotta tanssija uskaltaa heittäytyä tilanteeseen. (Hämäläinen 1999, 94–96.) Turvallinen oppimisympäristö, jossa toteutuvat yhteisön tuki ja kannustus sekä yhteinen kunnioitus, takaa yksilön luovan kasvun, kun taas pelko epäonnistumisesta on usein esteenä kehitykselle (Hämäläinen 1999, 75).

Taito-orientoituneen mallin lähtökohtaa Hämäläinen kuvailee sanoin ”luovuutta ei voi opettaa, taitoja voi”. Mallissa ajatellaan, että koreografien täytyy omata tietynlaisia taitoja ymmärtääkseen koreografian luomista, sekä tunnistaa ja tiedostaa tanssin elementit. Tällaisia koreografisia taitoja voidaan siis opettaa, mutta luovuutta ei. Tanssin elementit ja liiketekijät ovat aina läsnä, mutta eri ominaisuudet korostuvat eri aikoina, kuten myös koreografien oman tyylin ja tanssilajin vaikutuksesta. Verrattuna prosessorientoituneeseen malliin, taito-orientoituneessa mallissa koreografia rakentuu koreografien tietoisien valintojen kautta. Hämäläinen kuvaa, miten ”taidot auttavat taitelijaa, mutta eivät yksin tee taitelijaa.” Teknisellä osaamisella ja taidolla on siis merkitystä ja taitelija osaa käyttää näitä taitoja nimenomaan välineenä, ei tavoitteena. (Hämäläinen 1999, 81–82.) Hämäläinen tarkoittaa tässä prosessissa ehkäpä enemmän niitä taitoja, joita koreografien tulee omata luodakseen koreografiaa, mutta mielestäni prosessia voi ajatella myös sen kautta, mitä taitoja tanssijalta vaaditaan. Prossessorientoituneen mallin lähtökohtana ovat selvästi tanssijan valinnat sekä luovuus ja siihen kannustaminen, ja taito-orientoituneessa mallissa puolestaan tanssijan omaamat taidot ja koreografien tekemät valinnat. Jos taitona ajatellaan esimerkiksi teknistä osaamista, miellän itse vahvan tekniikan olevan apuvälineenä liikkeen vapautumiselle. Kun tanssijalla on tanssitekniikkaa ja teknistä osaamista, ovat peruspilarit kunnossa ja liikekapasiteetti laajenee. Mielestäni opettajalla ja koreografilla on myös vastuu tämän osa-alueen kehittämisestä, jotta tanssija voi kasvaa. Myös tanssijan potentiaalin ja kapasiteetin ymmärrys on tärkeää, jotta teosprosessi kehittää tarpeeksi, mutta ei ole liian vaativa.

Hämäläisen malleista prosessorientoituneen mallin käyttö on itselle vieraampi. Tanssijoiden osallistamisesta vuorovaikutuksellisesti sekä koreografian luomisesta avoimen prosessin kautta haluaisinkin oppia lisää, koska ymmärrän, että pedagogisesti se olisi hedelmällisintä oppilaille. Silloin oppilaat pääsisivät kasvattamaan ja kehittämään omaa taiteellisuuttaan ja luovuuttaan paremmin. Tallettava kasvatus tai opettaminen on oman työtaustani vuoksi ollut se koreografinen polku ja valinta, minkä olen aiemmin valinnut, mihin vaikuttaa varmasti oma taustani (ks. luku 1.4). Samalla ajattelen, että

tarkan mallintamisen ja ”kopioidun” taito on tanssijana tärkeä omata ja tätä myös voi hyvin harjoitella koreografisessa prosessissa. Näiden kahden taidon kanssa tasapainottelu on hyvin yleistä tanssinopetuksessa ja ainakin minun itseni pitäisi muistaa nimenomaan oppilaan luovan puolen kehityksen ylläpitäminen paremmin. Oppilaiden rohkaisu itsensä ilmaisuun ja heidän luottamuksensa lisääminen omaan taiteelliseen luovuuteensa ja valintoihinsa on oleellinen osa tanssikasvatusta (Opetushallitus 2017). Hämmäläisen kuvaamat koreografian ja tanssin elementit ovat itsellä usein tarkastelun alla koreografiaa luodessa, ja usein olenkin lähtenyt rakentamaan teosta esimerkiksi musiikin tai teeman rakenteen kautta, sekä miettien erilaisia tilallisia mahdollisuuksia. Molemmat Hämmäläisen kuvaamat mallit ovat mielestäni hyviä lähtökohtia ja pedagogisesti perusteltuja koreografiselle työkentelylle.

### 3.2 Didaktis-demokraattinen malli

Jo Butterworth on laatinut didaktis-demokraattisen mallin, jossa eritellään selkeästi millä eri tavoin koreografi voi toimia erilaisissa prosesseissa. Mallissa tanssijan ja koreografian suhde on jaettu viiteen erilaiseen prosessiin. Koreografian rooli vaihtelee jokaisessa prosessissa. Mallissa siirrytään didaktiivisesta lähestymistavasta kohti demokraattista.

Prosessissa yksi kuvataan koreografia asiantuntijana (expert) ja tanssijaa instrumenttina. Prosessissa kaksi koreografi toimii laatijana tai auktorina (author) ja tanssijan rooli on olla tulkitsija. Prosessissa kolme koreografian rooli on ohjaava (pilot) ja tanssijan rooli on olla myötävaikuttaja (contributor). Prosessi neljä kuvaa koreografia fasilitaattorina eli prosessin edistäjänä ja tanssijaa luojana (creator). Viidennessä prosessissa koreografi on vertainen työtoveri (collaborator) ja tanssija on yhteisomistaja (co-owner). (Butterworth 2018, 90.)

Tämän jaottelun mukaan voisi esimerkkinä ajatella, että vaikka klassisen baletin traditio, jossa liikettä jäljitellään tarkasti, mukailee prosessia yksi (Törmi 2016, 37). Törmin (2016, 41) mukaan prosessin viisi kaltaiset tasa-arvoa tavoittelevat koreografiset prosessit tulivat tutuiksi vasta 2000-luvulla. Pystyn itse samaistumaan näihin kaikkiin prosesseihin, tai ainakin ajattelemaan ne mahdollisina työskentelytapoina, olin sitten kummassa roolissa tahansa. Kuitenkin opettajana tanssikoulussa työskennelleenä koreografiset prosessini ovat olleet enemmän prosessien yksi tai kaksi kaltaisia, mutta pyrin aina sisällyttämään myös tanssijoiden omaa tulkintaa ja liikekieltä teoksiin. Itse tanssijana olen kokenut viime aikoina enemmän prosessien neljä ja viisi kaltaisia koreografisia matkoja.

Prosesseja tutkiessani pohdin myös tekijänoikeusasiaa, ja sitä näkökulmaa, että kenelle koreografia kuuluu ja kuka sen omistaa? Etenkin siis silloin, kun kyseessä on prosessin neljä tai viisi kaltaisen tilanne. Tanssija osallistuu koreografian luomiseen ja antaa siihen valtavasti omaa panostaan, mikä yhtä aikaa kasvattaa häntä tanssijana sekä vie koreografilta luomisvastuuta yhteiseksi ja jaetuksi vastuuksi. Ajattelen, että tällaisessa tilanteessa kommunikointi on tärkeää ja koreografian tehtävä on antaa tanssijalle myös tunnustusta koreografian synnystä. Näin ollen esimerkiksi käsiohjelmasta tulisi selvittää tällaiset työskentelytavat ja tilanteet.

Alla näkyy Butterworthin mallista havainnollistava kaavio, jonka Törmi (2016) on tehnyt Butterworthin (2009) mukaan:

1. prosessi	2. prosessi	3. prosessi	4. prosessi	5. prosessi
<b>Koreografin rooli</b>				
Koreografi asiantuntijana (expert)	Koreografi tekijänä, luojana (author)	Koreografi ohjaajana (pilot)	Koreografi prosessin edistäjänä (facilitator)	Koreografi työtoverina (collaborator)
<b>Tanssijan rooli</b>				
Tanssija instrumenttina (instrument)	Tanssija tulkitsijana (interpreter)	Tanssija myötävaikuttajana (contributor)	Tanssija kanssaluojana (creator)	Tanssija yhteisomistajana (co-owner)
<b>Koreografin taidot</b>				
Hallitsee konseptin, tyylin, sisällön, muodon ja tulkinnan. Tuottaa kaiken materiaalin.	Hallitsee ja vastaa konseptista, tyylistä, sisällöstä, muodosta ja tulkinnasta, mutta suhteessa tanssijoiden mahdollisuuksiin ja erityislaatuihin.	Laittaa alulle konseptin, asettaa ja kehittää tehtäviä improvisaation ja mielikuvien avulla, muotoilee tehtävistä noussutta materiaalia.	On vastuussa johtamisesta, neuvottelee prosessista, tarkoituksesta, konseptista. Tarjoaa metodeja ja ehdotuksia sisällön kehittämiseksi.	Jakaa ja neuvottelee toisten kanssa konseptista, tarkoituksesta ja tyylistä, kehittää / jakaa / soveltaa sisältöä ja rakennetta yhdessä muiden kanssa.
<b>Tanssijan taidot</b>				
Liikekielen toistaminen ja imitoiminen.	Liikekielen toistaminen ja imitoiminen sekä liikemateriaalin tulkinta.	Liikekielen toistaminen ja imitoiminen, tulkinta sekä sisällön tuottaminen ja luominen suhteessa annettuihin tehtäviin.	Tuottaa ja kehittää sisältöä suhteessa annettuihin tehtäviin.	Tuottaa ja kehittää sisältöä suhteessa annettuihin tehtäviin, kuin myös itsenäisesti, jaettu päätöksenteko.
<b>Sosiaalinen kanssakäyminen</b>				
Passiivinen, mutta vastaanottavainen, persoonaton.	Jaetut toimet, vastaanottavainen, persoonalliset laadut näkyvissä.	Aktiivinen osallistuminen, ihmissuhteet näkyvissä.	Yleisesti vuorovaikutteista.	Vuorovaikutteista koko ryhmän kesken.
<b>Opetusmetodit</b>				
Autoritäärinen.	Ohjaajakeskeinen.	Opastava, johdettava.	Neuvonantaminen, tukeminen.	Jaettu tekijyys.
<b>Oppimistavat</b>				
Myötäilevä, vastaanottava, ohjeita noudattava.	Vastaanottava, ohjeita noudattava ja käyttää hyödyksi omaa kokemustaan esiintyjänä.	Tehtäviin vastaava, myötävaikuttava, toistaa löydettyä materiaalia.	Tehtäviin vastaava, ongelmanratkaisija, aktiivinen osallistuja.	Kokeellinen, konseptin, sisällön, muodon, tyylin kehittämiseen osallistuva.

## 4 PEDAGOGISEN AJATTELUN KULMAKIVIÄ KOREOGRAFISEN PROSESSIN TUEKSI

### 4.1 Pragmatistisen ajattelun taustaa

Nostin omassa käyttöteoriassani esille käytännönläheisen opetustyylin. Myös koreografista prosessia ajatellessa näen sen kasvattavan luonteen syntyvän, kun tanssija pääsee itse konkreettisesti tekemään ja kokeilemaan. Kun lähdin tutkimaan käytännönläheisen tekemisen teemaa enemmän, löysin John Deweyn ja pragmatismen. Pragmatismi on filosofinen suuntaus, joka syntyi Yhdysvalloissa 1870-luvulla. Suuntauksen mukaan ”toiminnallisilla vaikutuksilla on keskeinen rooli tiedon ja uskomusten hankinnassa, ja niiden pätevyyden arvioinnissa” (Tieteen termipankki 2024). Pragmatismen kehittäjinä tunnetaan Charles S. Peirce ja William James, sekä myöhemmin Peircen oppilaana ollut John Dewey. (Tieteen termipankki 2024.) Pragmatistit ajattelevat, että ihmisten tottumukset ja uskomukset maailmasta johdattelevat heidät tiedon hankintaan. Kun uskomuksiin tulee toimintatilanteessa jokin yllätys, eli jokin asia ei menekään niin kuin sen oli ollut tarkoitus, herättää se epäily, joka taas johdattaa henkilön tarkastelemaan uskomuksiaan ja muokkaamaan niitä. Tarkastelu etenee siis seuraavasti: → uskomus → toiminnan tapa → yksittäinen teko (toiminta) → yllätys (ongelmatilanne) → epäily → tutkimus → uusi uskomus... ja näin ollen toistaa aina itseään. Käytännöllisyys ja toiminnallisuus on siis pohjana kaikessa tiedon hankinnassa. (Pihlström 2014).

Oman kokemukseni kautta voin todeta, että tanssin kontekstissa uuden oppiminen nimenomaan toiminnan kautta on avainasemassa. Itse ajattelen, että tässä taiteen lajissa ei tavallaan ole oikeita tai väärinä tapoja tehdä, mutta historian saatossa on tietenkin syntynyt toistettavia ja hyväksi todettuja toimintatapoja. Esimerkiksi tanssitekniikka. On selvää, että tietyt väärät kehonlinjaukset ovat haitallisia, ja jokin tekninen liike (esimerkiksi hyppy tai piruetti) tarvitsee tietyt ominaisuudet onnistuakseen puhtaasti. Hedelmällinen koreografinen prosessi tarjoaa kuitenkin mahdollisuuden uuden tutkimiselle, kuten myös vanhojen hyväksi todettujen toimintatapojen vahvistamiselle ja kehittämiseksi. Perinteiden rikkominen tuli esille jo modernismin ja postmodernismin aikaan ja jatkuu yhä. Voidaan esimerkiksi ajatella, että koreografian tekemisessä on uskomus, että koreografiat tehdään näyttämölle. Tähän uskomukseen on tullut joskus jokin vasta-ajatus ja on lähdetty tutkimaan missä muualla tanssia voisi esittää, ja sitä kautta on syntynyt uusi uskomus ja toimintamalli, että koreografiaa voi esittää melkein missä tahansa. Tämä uskomus taas on luonut uusia monipuolisempia toimintatapoja koreografisiin prosesseihin, ja siihen, miten prosessia ja koreografian opetusta lähestytään.

John Deweyn pragmatistisessa pedagogiikassa ja kasvatusajattelussa hän ajatteli, että henkilön kokemuspohjalla on merkittävä rooli oppimisessa. Deweyn mielestä koulutusmaailma oli lapsille epämotivoiva. Koulujärjestelmän sisällöt olivat irrotettu lasten kokemusmaailmasta, eikä niillä ollut käytännön kosketuspintaa. Hänen mukaansa kasvatuksen kuului olla lapsille helposti lähestyttävää, perustua lasten aikaisempiin kokemuksiin ja laajentaa heidän kokemusmaailmaansa, jotta lapset oppisivat hyödyntämään oppejaan myöhemmin toimiessaan osana yhteiskuntaa. Tähtäimessä oli siis kasvatuksen ja koulutuksen nivoutuminen sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin päämääriin, jossa kasvatuksen kautta yhteiskunta uudistuisi. (Leiviskä 2018.)

Koen, että kasvatuksen sitominen osaksi yhteiskunnallisia tavoitteita on tärkeää. Tanssin kokonaisvaltaisuuden vuoksi erilaisilla taidoilla on mahdollisuus kehittyä monipuolisesti. Esimerkiksi mielikuvien käyttö niin aikuisten kuin lasten kanssa on oiva työkalu lähestyä liikettä tai jotain teemaa, ja näin sitoa oppiminen osaksi tanssijan kokemuspohjaa. On helpompi syventyä koreografiassa esimerkiksi liikkeen dynamiikkaan mielikuvien kautta, mutta mielikuvien täytyy olla tanssijalle ymmärrettäviä.

Mielestäni koreografisessa prosessissa on tärkeää, että myös teoksen mahdollinen teema tai aihe on tanssijoille jollain tavalla helposti lähestyttävä ja että kaikki niin sanotusti allekirjoittavat sen. Eli tanssijoiden ja teosprosessin konteksti tulee ottaa huomioon, jotta tanssijoiden on helpompi heittäytyä siihen mukaan. Koen myös, että kokemusmaailman ja näkökulmien laajentaminen on tärkeää koreografisen prosessin näkökulmasta. Koreografian luominen ja esimerkiksi jonkun teeman möyhiminen ja sen tutkiminen eri kanteilta parhaimmassa tapauksessa avaa tanssijan maailmankatsomusta. Tanssi on myös keino vaikuttaa. Sen avulla voi ottaa kantaa yhteiskunnallisiin teemoihin ja sitä kautta nostaa esille epäkohtia, vaatia muutosta tai vaalia ja korostaa hyviä asioita.

#### 4.1.1 Learning by doing ja kokemuksellinen oppiminen

John Dewey ajatteli myös, että luovuus ja luovuuden hyödyntäminen osana uuden tiedon ja taidon hankintaa on oleellista. Ajattelu on siis liitettävä osaksi toimintaa. Uusien toimintatapojen ja taitojen opettelussa luova ongelmanratkaisu ja teorioiden kokeileva soveltaminen kuuluvat prosessiin. (Pihlström 2014.) Siispä Dewey kehitti pragmatistiseen pedagogiikkaan käsitteen ”learning by doing” eli tekemällä oppimisen. Se tarkoittaa nimensä mukaisesti sitä, että yksilö oppii aktiivisen ja konkreettisen toimijuuden kautta. Tärkeää on myös opittavan asian kiinnittyminen oppijan kokemuspohjaan ja elämäkäytäntöön ja että asia on oppijalle sisäisesti merkityksellistä. Näin syntyy motivaatiota. (Väkevä 2004, 111.) Käsite *kokemuksellinen oppiminen* on syntynyt Deweyn ajatusten pohjalta, mutta etenkin David Kolb on kehittänyt ajatusmallia eteenpäin. Kokemuspohjaisessa oppimisessa oppiminen tapahtuu konkreettisesti toimimalla ja toimintaa refleктоimalla ymmärrys teoriasta lisääntyy ja lopulta syntyy parempia toimintamalleja. (Anttila 2022, 4.) Ajattelen, että tanssin ja koreografian kontekstissa toistolla on suuri merkitys oppimisessa. Kehon kanssa työskennellessä täytyy päästä konkreettisesti kokeilemaan tämän oman instrumenttinsa kanssa, jotta keho ja mieli oppivat. Uuden taidon opettelemisessa keho tarvitsee tarpeeksi toistoja ja reflektiota, jotta pystyy sisäistämään uuden toimintatavan ja jotta siitä voi tulla vakio. Oman kokemukseni mukaan tanssijana on myös turvallisempi olo mennä esittämään koreografiaa, kun ei tarvitse miettiä miten koreografia menikään, vaan pystyy keskittymään esitystilanteessa läsnä olemiseen.

Kolbin näkemysten mukaan nimenomaan itsereflektiolla on iso rooli kokemusten rinnalla. Kokemusten tietoinen käsittely eli reflektio auttaa oppimisen sisäistämistä. Opetuksessa tällaista reflektointia voi harjoittaa esimerkiksi itsearviointin kautta. Myös ryhmäkeskustelut ja palautekeskustelut aktivoivat oppijaa refleктоimaan. (Anttila 2022, 4.) Koreografisen prosessin aikana koreografiasta ja siihen liittyvistä aiheista tai teemoista keskustelu on oleellinen osa koreografista matkaa. Tähän kuuluu myös yhteinen ja oma reflektointi, johon koreografi voi ohjata. Reflektiivinen keskustelu auttaa kohdistamaan huomion koreografian, tanssin ja taiteen sanallistamiseen. Tällaisen osaamisen tuominen julkiseen keskusteluun tanssin kentälle on hyvin tärkeää ja tervetullutta. (Hämäläinen 1999, 77.)

Oman kokemuksen perusteella reflektointi yksin ja yhdessä työryhmän kanssa on osa oppimista ja itsearviointi onkin yksi pedagogiikan ydinasioista. Se syventää ymmärrystä siitä, mitä ollaan tekemässä, missä vaiheessa ollaan menossa ja mihin tähdätään. Ajattelen, että parhaimmassa tapauksessa myös tunteiden käsittely ja niiden sanallistaminen osana koreografista prosessia kehittyvät ja tanssija oppii ymmärtämään itseään ja muita paremmin.

#### 4.2 Vuorovaikutus ja dialogisuus

Vuorovaikutustaidot voi mieltää pedagogin ja koreografin tärkeimmiksi taidoiksi. Koreografisessa prosessissa vuorovaikutusta toisen ihmisten kanssa ei voi välttää, etenkin jos halutaan prosessin olevan hedelmällinen ja vastavuoroinen. Tanssin kokonaisvaltaisuuden vuoksi se sallii ja mahdollistaa monien erilaisten vuorovaikutuskeinojen käytön. Vuorovaikutus voi olla sanatonta tai sanallista kommunikaatiota. Sanatonta vuorovaikutusta ovat esimerkiksi eleet ja ilmeet, katse ja kosketus. Empatialla, eli kyvyllä asettua toisen ihmisen asemaan ja ymmärtää, on iso rooli vuorovaikutuksessa. Vuorovaikutustaitoja voi kehittää ja pedagogisissa tai ryhmää johtavissa rooleissa niitä kannattaakin tarkastella tietoisesti. (Opetushallitus 2024.)

Opetushallituksen sivuilla määritellään dialogisuuden näkyvän kasvatuksessa aktiivisena kuuntelemisena, yksilön kohtaamisena ja toisen näkökulman ymmärtämisenä. Dialogi on siis aina vastavuoroista kommunikaatiota. Filosofin Martin Buber on tunnettu nimi dialogisuudesta puhuttaessa. Hän kuvaili dialogia minä-sinä ja minä-se suhteella. Minä-sinä-suhteessa ihmistä nimenomaan pyritään kunnioittamaan ja kuuntelemaan ainutlaatuisena yksilönä, ilman valmiita määritelmiä. (Opetushallitus 2024.) Minä-se-suhteessa taas toinen ihminen nähdään objektina, eli toinen on niin sanotusti välineenä minän jollekin tavoitteelle (Anttila 2022, 5). Filosofin Paolo Freire taas luonnehti dialogia niin, että opettaja ja oppija sulautuvat yhteen ja oppiminen on yhteistoimintaa, eli kaikki oppivat kaikilta (Opetushallitus 2024).

Koreografisessa prosessissa, sekä tanssinopetustilanteissa vuorovaikutuksessa on usein tahtomattakin olemassa valta-asema. Opettaja tai koreografi on niin katsotusti korkeammassa auktoriteetti asemassa tanssijaan nähden. Vuorovaikutus ja henkilöiden välinen suhde voi olla ”monologinen” ja sen voisi yhdistää Buberin minä-se-suhteeseen. Tällaisessa suhteessa dialogisuus on näennäistä, ja valta ja vastaukset löytyvät opettajalta tai koreografilta, vaikka tanssijaa aktivoitaisiinkin etsimään ratkaisuja. Rehellisessä dialogisessa suhteessa, jossa vallan olemassaolosta pyritään pois, on ajateltava Freiren tavoin. Roolit unohdetaan ja ne sulautetaan toisiinsa. Opettaja tai koreografi toimii ohjaavana ja kannustavana tekijänä, mutta samalla oppii itsekkin. Kasvatuksessa ja näin ollen oppimisessa dialogi on välttämätön elementti. Jos sitä ei ole, on kasvattajan ja opettajan mahdotonta tietää, mitä tanssija tarvitsee kehittyäkseen. ”Dialogi on sekä kasvatuksen päämäärä, että keino.” (Anttila 2022, 5.)

#### 4.3 Yhteistoiminnallinen oppiminen

Yhteistoiminnallisella oppimisella tarkoitetaan työskentelyä yhdessä niin, että saavutetaan yhteiset tavoitteet. Malli toimii siten, että opettaja rakentaa opetteluhetken niin, että tanssijoista tulee toisistaan riippuvaisia. Keskeisintä yhteistoiminnallisessa oppimisessä on tällainen positiivisen riippuvuu-

den periaate. (Repo-Kaarento 1994, 14–15.) Kun siis ryhmälle annetaan jokin ongelma ratkaistavaksi, jäsenet jaetaan toimimaan eri rooleihin ja tehtäviin ja siten he tarvitsevat toisiaan. Opettaja taas on ohjaavassa roolissa. Yhteistoiminnallisuus vaatii vuorovaikutus- ja yhteistyötaitoja, mutta samalla se kehittää niitä. Merkityksellistä on myös nähdä jokainen yksilö tärkeänä ja arvostaa jokaisen erilaisuutta. (Anttila 2022, 5.)

Vaikka yhteistoiminnallisessa oppimisessa oppiminen tapahtuu yhteistyön tuloksena, jokaisella on kuitenkin vastuu omasta oppimisestaan. Kun vastuualueet on jaettu ryhmän kesken, ja vastuuhenkilöt vastanneet omasta tontistaan, tulisi lopputuloksessa kaikkien hallita kaikki osa-alueet. (Repo-Kaarento 1994, 15.) Keskustelu ja reflektointi ovat tässäkin oppimismallissa keskeisenä työkaluna. Myös turvallinen työskentelyilmapiiri sekä yhteishenki ovat välttämättömiä. (Anttila 2022, 5.)

Näen, että tanssijälähtöisyys ja osallistaminen koreografisessa prosessissa ovat tekijöitä kohti hedelmällistä prosessia. Tanssijoita aktivoimalla osaksi erilaisten ”ongelmakohtien” ja tavoitteiden ratkaisua on tanssijaa ja hänen ammattitaitoaan kasvattava elementti. Yhteistyö toisten ihmisten ja kansatanssijoiden kanssa on tärkeä piirre omata tanssijana ja sitä voisi kehittää koreografisen prosessin kautta tekemällä tällaisia valintoja koreografina. Toisilta oppiminen ja erilaisten ideoiden jakaminen rikastuttaa luovaa prosessia ja antaa erilaisia kosketuspintoja. Ajattelen myös, että tällaisella osallistavalla yhteistyön kautta tekemisellä on myös koreografian työtä helpottava rooli. Koreografi voi luopua ja jakaa hieman omaa vastuuntaakkaansa, eikä hänellä tarvitse olla kaikkia vastauksia, vaan niitä voidaan etsiä yhdessä. Tähän ajatukseen liittyy myös aiemmin mainitsemani tekijänoikeustilanne, eli kenelle koreografia kuuluu (ks. luku 3.2). Jos koreografiaa työtetään vahvasti yhteistyönä, ja tanssijoiden panos on yhtä suuri, tai melkein yhtä suuri kuin koreografilla, tulee siitä antaa kunniaa ja tunnustusta myös tanssijoille.

## 5 KESKUSTELUA KOREOGRAFIASTA JA PEDAGOGIIKASTA – ASiantuntijahaastattelut

### 5.1 Teemahaastattelun toteutus ja eettisyys

Yhdeksi aineistoksi työtä varten halusin haastatella alan ammattilaisia, jotta saisin kaiken muun teorian lisäksi myös kokemuksia ja keskustelua kentällä tällä hetkellä toimivilta koreografeilta. Haastattelun toteutuksen ja materiaalin käytön toiveena oli saada asiantuntijoilta henkilökohtainen tiedonanto, jolloin voisin heidän kokemuksiin käyttää lähteenä työssäni. Se oli molemmille haastateltaville sopiva ratkaisu. Lähetin myös molemmille haastateltaville luettavaksi osiot, joissa käytin heiltä saamaani materiaalia, ja heillä oli oikeus kommentoida ja pyytää muokkausta tekstiin ennen opinnäytteen palautusta ja julkaisua.

Haastattelun muodoksi valikoitui teemahaastattelu sen keskustelemaan ja vapaan muodon vuoksi. Teemahaastattelu sijoittuu lomakehaastattelun ja avoimen haastattelun väliin. Haastattelu etenee etukäteen valikoiduista teemoista keskustellen, eivätkä kysymykset ole tarkkoja ja yksityiskohtaisia. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 47–48, 66; Eskola & Suoranta 2000, 86–87.) Haastattelu voi myös edetä eri tavalla kunkin haastateltavan kohdalla, kun keskustelulle ja vapaalle puheelle annetaan tilaa. Jokaisen haastateltavan kanssa ei ole tarkoitus käydä yhtä laajaa keskustelua jokaisesta teemasta, vaan keskustelu etenee haastateltavan mielenkiinnon ja teemoista syntyvien ajatusten pohjalta. Haastattelijalla on hyvä olla myös apukysymyksiä tai avainsanoja mietittynä keskustelun edistämistä varten. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Työni aikana kerätyn teorian lisäksi, sekä omien kokemuksieni ja käyttöteoriani valossa haastattelun teemoiksi valikoituivat:

1. Rakentava vuorovaikutus koreografin ja tanssijan välillä, sekä tanssijan ja tanssijan välillä.
2. Tanssijan osallisuus ja osallistaminen koreografisessa prosessissa.
3. Turvallisemman tilan teemat prosessissa.
4. Omien työskentelytapojen muutos ajan saatossa.
5. Käyttöteorian kulmakivet.

Apukysymyksiksi taas nousivat:

1. Millä menetelmillä olet edistänyt vuorovaikutuksellista suhdetta koreografin ja tanssijan suhteessa? Entä tanssija-tanssija suhteessa?
2. Oletko osallistanut tanssijaa koreografisessa prosessissa? Jos olet, niin miten? Jos et, niin miksi et?
3. Miten turvallisempaa tilaa on pyritty edistämään prosessissa?
4. Miten oma työskentelytapasi koreografina on muuttunut vuosien aikana?
5. Tunnistatko omassa työssäsi/käyttöteoriassasi koreografina/opettajana joitain pedagogisia/filosofisia kulmakiviä?

## 5.2 Vuorovaikutuksen voimaa – Panu Varstala

Haastattelin freelance-tanssitaiteilija ja koreografi Panu Varstala. Varstala on valmistunut Jyväskylän yliopistosta kasvatustieteen maisteriksi vuonna 2000, sekä tanssitaiteen maisteriksi ja koreografiksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 2008 (Varstala 2024). Haastattelu kesti noin puoli tuntia ja oli hyvin antoisa.

Keskustelumme alkoi Varstalan kanssa vuorovaikutuksesta, ja hän nosti heti ensimmäisenä esille ihmisten kohtaamisen tärkeyden. Kohtaamisen tulee olla tasavertaista ja tasa-arvoista sekä toisia kunnioittavaa ja nämä seikat tulee sanoittaa ääneen. Hän esimerkiksi tervehtii jokaista, kun saavutaan paikalle harjoituksiin ja kiittää kaikkia, kun harjoitus on päättynyt. Varstala on kiinnostunut työryhmän jäsenistä ja tämän hän ilmaisee kysymällä heidän kuulumisiaan työskentelyn eri vaiheissa. Kun Varstala toimii koreografina, hänelle on tärkeää se, että jokaisella ryhmän jäsenellä on merkitystä ja tämän hän sanoittaa heille. Heti prosessin alkaessa myös työskentelykulttuuri on Varstalan mielestä tärkeää sanoittaa ääneen. Mitä ollaan tekemässä, miten ja milloin, kuka ”liidaa” työryhmää, miten asioista sovitaan yhdessä ja myös minkälaisella rahoituksella ollaan työskentelemässä. (Varstala 2024.) Varstalan kertomasta huomaa hyvin, miten yksinkertaista vuorovaikutus ja toisen ihmisen kohtaaminen parhaimmillaan voi olla. Se, että kysyt kuulumisia ja täten osoitat kiinnostusta henkilölle kohtaan, on oleellista ja voi olla maailman tärkein asia hänelle juuri sinä päivänä. Se avaa myös mahdollisuuden purkaa niitä tunnetiloja, jotka voivat olla esteenä tai tukkeena työskentelyn sujuvuudelle ja tanssijan kohtaamiselle ja näin asiaa voidaan käsitellä yhteisesti.

Työryhmän hedelmällistä toimintaa edistääkseen Varstala kertoi käyttävänsä työvälineenä yhteistä kehollista virittäytymistä, jonka tarkoituksena on työryhmänä laskeutua saman asian äärelle. Virittäytyminen tai alkulämmittely on sekä kehollista, että mielen virittämistä. Varstala korostaa haastattelussa kehollisen virittäytymisen tärkeyttä. Hän on opiskellut TRE- ja Kiskoteka-ohjaajaksi, minkä kautta Varstala on saanut paljon kehollisia harjoituksia virittäytymistä varten. (Varstala 2024.) *(TRE (Tension, Stress & Trauma Releasing Exercises) on David Bercein kehittämä, 2000-luvun käännteessä syntynyt menetelmä. Menetelmän avulla hän pyrki auttamaan sodissa traumatisoituneita ihmisiä. TRE-menetelmä perustuu kehon fysiologisen värinämekanismiin. Tarkoituksena on tehdä värinämekanismi tutuksi, ja tietoisesti ohjattavaksi. (TRE Finland 2024.) Kiskoteka on Jyrki Ryttilän kehittämä menetelmä. Se pohjautuu kehon luonnolliseen stressinpurkukykyyn, sekä resilienssin ja kontaktin parantamiseen, sekä kehon luontaisen liikepotentiaalın valjastamiseen ja hyödyntämiseen. (Kiskoteka 2024.))*

Toiseksi työvälineeksi hän nostaa lempeän katseen ajatuksen. Lempeällä katseella hän tarkoittaa pyrkimystä katsoa toisia, harjoitustilannetta ja maailmaa ”kuin vastasyntyntä”. Hän myös ehdottaa voisimmeko katsoa itseämme samalla tavalla. Lempeän katseen taustalla on halu vaalia rakkaudellista ja luottamuksellista ilmapiiriä, jossa jokaisella olisi turvallista olla. Hän korostaa myös hyvien asioiden huomioimisen tärkeyttä. Hyvien asioiden päivittäinen huomiointi helposti unohtuu, kun keskitymme esimerkiksi teoksen tekemiseen ja sen eteenpäin viemiseen. (Varstala 2024.)

Turvallisemmasta tilasta keskustellessa Varstala kertoi sanoittavansa heti virittäytymisen yhteydessä sitä, kuinka jokainen saa olla juuri sellainen kuin on, ja sekin voi ja saa vaihdella päivästä toiseen.

Jokaisen työryhmään kuuluvan historia ja ainutkertaisuus tekevät jokaisesta yksilöstä erityisen. Varstala kertoi myös, kuinka Kansallisteatterissa työskennellessä teatterin johtaja on tullut prosessin alkaessa työryhmän kanssa keskustelemaan turvallisen tilan periaatteista ja niiden noudattamisesta. Keskustelussa oli käyty läpi kuinka ristiriitatilanteissa toimitaan ja kehen ottaa yhteyttä, jos joku kokee hankalaksi puhua asioista työryhmän keskuudessa. Varstala pitää tärkeänä sitä, että teatterin johtaja tulee keskustelemaan ja käymään työryhmän kanssa läpi näitä asioita. (Varstala 2024.) Itse pystyn allekirjoittamaan tämän tärkeiden myös.

Tähän samaan aiheeseen liittyen Varstala puhui traumasensitiivisyydestä ohjaajana ja koreografina toimiessa. Koreografin tulee ymmärtää, että ihmiset tulevat erilaisista taustoista ja jokaisella on omat haavansa kannettavana. Koreografinen prosessi voi erilaisista syistä olla triggeröivä ja herättää voimakkaitakin tunteita. Varstala ajattelee, että koreografilla tulee olla hyvä ryhmän- ja tilanteenlukutaito, jotta hän pystyy huomaamaan tilanteita, jossa jollakin saattaa olla epämukava olo. Hän myös huomauttaa, että tällaiset tilanteet on hyvä purkaa ja käydä mahdollisuuksien mukaan läpi heti. (Varstala 2024.)

Varstala kertoo pitävänsä yhdessä työskentelystä. Hän käyttää paljon tehtävälähtöistä työtappaa, jonka jälkeen keskustellaan siitä, mikä tuntui kiinnostavalta ja mikä ei. Varstala kertoo, ettei hänellä koreografina tarvitse aina olla mitään tarkkaa tiettyä tavoitetta, vaan tilanteelle uteliaana pysyminen antaa usein vastauksia. Joissain tilanteissa kuitenkin mallioppiminen ja behavioristinen opetustapa on hyödyllinen. Esimerkiksi aikataulun kiireellisyys tai teatteriproduktioissa ohjaajan tarkat toiveet ja näkemykset saattavat vaatia mallioppimista työtappana. Tällaisissa tilanteissa Varstala kokee tärkeänä sen, että tilanne pysyy tasa-arvoisena eikä alistavana, jolloin vuorovaikutus on edelleen avainasemassa. Liikkeen tai liikemateriaalin ehdottaminen on hänelle ominaista; ”Mulle tuli tällainen mieleen, kokeillaanko tällaista?”. (Varstala 2024.) Tällainen tyyli antaa mielestäni tilaa vuorovaikutukselle ja luo tanssijoille mahdollisuuden myös kommentoida ja vaikuttaa.

### 5.3 Tanssinopettajan identiteetti osana luovaa prosessia – Johanna Partio

Toisena asiantuntijana haastattelin tanssinopettaja ja tanssitaiteilija Johanna Partiota. Partio on valmistunut Turun taiteen ja viestinnän oppilaitokselta 1999 (tanssinopettaja), Pohjois-Savon ammattikorkeakoulusta 2003 (tanssinopettaja AMK), sekä Jyväskylän yliopistosta 2019 (filosofian maisteri, taidekasvatus). (Partio 2024).

Vuorovaikutus nousi keskustelun kattoteemaksi ja tärkeäksi arvoksi, sekä Partion työn kulmakiveksi myös tässä haastattelussa. Partio kertoi vuorovaikutuksen ja kohtaamisen olevan hänelle kaiken a ja o, sekä perusta. Yhteisen maaston ja maaperän luominen on hänelle tärkeää heti prosessin alkaessa. Yhteisen maaperän luomisella hän tarkoittaa nimenomaan vuorovaikutuksellisen pohjan luomista heti prosessin alussa, asettumista yhteisten kysymysten äärelle, sekä työskentelykulttuurin selkeyttämistä. Partio kokee tekijänä kaipaavansa sitä, että ensin luodaan turvallinen yhteinen perusta, ennen kuin edes välttämättä tiedetään, millaiseksi luova prosessi muotoutuu. (Partio 2024.)

Myös Partio pitää virittäytymistä ja lämmittelyä tärkeänä osana harjoituksia prosessin aikana. Hän kertoo pitävänsä yhteisten rutiinien luomisesta. Rutiini-sanalla hän tarkoittaa tässä yhteydessä yhteisiä harjoittelu- ja työtapoja. Ikään kuin kehyksiä, joiden puitteissa luova työskentely mahdollistuu.

Tietynlainen toistuvuus esimerkiksi harjoitusten alkuun ja loppuun luo rauhaa, vaikka koreografia olisi vielä muutostilassa. Rutiinit muodostuvat ainutkertaiseksi kunkin prosessin kohdalla tutkien sitä, minkälaiset toistuvat tavat juuri se kyseinen prosessi kaipaa. Esimerkiksi miten kokoonnutaan, mil-laisten tehtävien kautta virittäydytään ja lämmitellään ja miten työskentely rytmittyy. Nämä voivat muodostua kunkin prosessin kohdalla omanlaisekseen. Partio ajattelee, että tällaiset yhteiset rutiinit, jotka toistuvat osana prosessia, voivat olla yhdistävä tekijä, ja näin ollen luoda hyvää ilmapiiriä ja työskentelykulttuuria. Hän pitää tärkeänä, että rutiineissa on hetkiä ja elementtejä, joissa kohdataan toiset ihmiset. Myös keskustelu on tärkeä osa virittäytymistä ja yhteisiä toimintatapoja, mikä edesauttaa taas mielen virittämistä tilanteeseen. (Partio 2024.)

Partio kertoi tunnistavansa, että koreografina hän tarvitsee ryhmää. Työryhmä ja tanssijat ovat hänelle tärkeä innoituksen lähde. Osallistaminen ja yhdessä tekeminen ovat hänellekin tärkeitä teemoja, sekä työtapoja koreografisessa prosessissa. Partio kertoo tanssinopettajan identiteettinsä näkyvän hänen koreografisessa työssään. Hänen koreografiset prosessinsa ja taiteelliset työnsä ovat paljolti sijoittuneet pedagogiseen kontekstiin, eli työryhmän tanssijoina on ollut opiskelijoita tai oppilaita. Tämän kontekstin puitteissa Partio tunnistaa työssään pedagogisen vastuun ja näkökulman. Partio pyrkii luomaan koreografisesta prosessista sellaisen, ettei se ole vain joku hänen oma juttunsa, jonka hän haluaa toteuttaa, vaan että tanssijat voisivat löytää siitä jotain omaan tanssijuu-teensa ja matkaansa. Hän pitää tärkeänä sitä, että kaikki tanssijat saataisiin koreografiassa näkyväksi, että jokaisesta myös tuntuisi siltä. Partio kertoo yrittävänsä tunnustella sitä, että kokemus osallistumisesta olisi kullakin tanssijalla mielekäs. Tähän hän pyrkii saamaan vastauksia kysymällä ”onko tää ok, miltä tää tuntuu?”. (Partio 2024.)

Osallistaessaan opiskelijoita ja antaessaan luvan tanssijoille tuottaa materiaalia koreografiaan, kokee Partio vastuuta myös tämän materiaalin tai idean toteuttamisesta. Hän tiedostaa, että koreografi- sessa prosessissa asioita testataan ja ideoita ja aihioita karsiutuu, niin kuin kuuluukin käydä osana luovaa prosessia. Mutta kun kyse on pedagogisesta kontekstista, Partio kokee karsimisen kipeämpänä, etenkin jos karsittu aihio tai materiaali on opiskelijan tuottama, ja ollut hänelle merkityksel- listä. Tämän aiheen valossa hän välillä pohtiikin sitä, kuinka paljon vaikuttamisen ja osallistamisen mahdollisuutta kannattaa avata, jos samaan aikaan tiedostaa, ettei kaikkea pysty toteuttamaan lo- pullisessa kokonaisuudessa. Tällaisessa karsimisen tilanteessa Partio pitää jälleen kerran vuorovaiku- tusta tärkeässä asemassa. Tilanteessa täytyy olla läpinäkyvä, ja sanoittaa, ettei karsiminen ole ollut henkilökohtaista, vaan esityksen kokonaisuuden kannalta tarpeellista. (Partio 2024.)

Koreografina Partio kokee mielenkiintoisena ja arvokkaana myös yksilöiden erityisyyksien tunnistami- sen. Erityisyydet ”ihmisessä, sen liikkeessä, olemuksessa, ihan kaikessa!”. Partio kertoo saavansa merkityksellisyyttä ja tyytyväisyyttä siitä, jos hän onnistuu koreografina tukemaan tai ”puhaltamaan henkiin” näitä yksilöstä löytyviä erityisiä piirteitä. (Partio 2024.) Tässä ajatuksessa tunnistan tanssin- opettajan työn kultakaivoksen. Jokaisen tanssijan yksilönä näkeminen on tärkeää pedagogisessa työssä. Olen Partion kanssa samaa mieltä siitä, että se tuo työlle merkityksellisyyttä, jos onnistuu huomaamaan yksilölliset erityisyydet tanssijoissa. Pedagogin työssä näiden erityisyyksien ja yksilöl- listen erojen tunnistaminen on avainasemassa, kun miettii jokaista pedagogisen työn osa-aluetta,

esimerkiksi oppimistapoja ja opetustyyliä. Myös koreografin työssä yksilöllisyyden huomaaminen on tärkeää, jos tavoitteena on tanssijaa kasvattava prosessi.

Turvallista työilmapiiriä Partio kertoo rakentavansa vuorovaikutuksen ja kommunikaation, sekä prosessin läpinäkyvyyden kautta. Hän kokee, että valinnat on hyvä sanoittaa, ja kertoa miksi niitä tehdään. Koreografina ei myöskään tulisi sortua tekemään oletuksia siitä, millaisia vahvuuksia kullakin tanssijalla on. Jos prosessin aikataulu sallii, niin kokeilujen kautta voi löytyä eri ratkaisuja kuin ennakkokäsitys antaisi olettaa. Partio näkee tärkeänä sen, että prosessin aikana olisi realistisia tilanteita, joissa tanssijalla olisi mahdollisuus sanoa ei, jos jokin asia tuntuu vaikealta. Ryhmädynamiikan ja ryhmän toiminnan tunnistaminen on tässä tärkeässä roolissa, koska esimerkiksi paineistetussa tilanteessa voi olla vaikea sanoittaa miltä oikeasti tuntuu vaikka sille näennäisesti olisikin mahdollisuus. Partio kokee, että tanssijoiden kanssa kommunikointi ja dialogi myös yksitellen ja ilman ryhmän painetta on tärkeää, jotta tulee tilaa kertoa omista tuntemuksista. (Partio 2024.)

## 6 OMAN KÄYTTÖTEORIANI UUSI PERUSTA

### 6.1 Vuorovaikutus arvona

Viimeiseksi muodostan käyttöteorialleni uutta kokonaisuutta. Kokoan yhteen opinnäytetyöni aikana keskeisiksi käsitteiksi muodostuneita ilmiöitä, jotka ovat oman jo olemassa olevan käyttöteoriani, etsityn teorian tiedon sekä haastatteluiden perusteella oleellisia vastavuoroisessa ja tanssijaa kasvattavassa koreografisessa prosessissa. Linkitän keskeisiksi nousevat teemat niihin osuuksiin, joissa ne aiemmin tekstissä ilmenivät. Aloitan vuorovaikutuksesta, joka on muodostunut merkittäväksi työkaluksi koreografian työssä. Vuorovaikutus ja dialogisuus (ks. luku 4.2) ovat nousseet vahvoiksi ja tärkeiksi kattoteemoiksi ja arvoiksi jo opintojeni aikana, mutta tarkentuneet myös tämän työn aikana. Työtä kirjoittaessa olen huomannut, miten jokaisessa asiassa mahdollisimman hedelmällistä prosessia luodessa on lähtökohtana toimiva ja rakentava vuorovaikutus kaikkien prosessin jäsenten osalla. Se on arvo, jota todella haluan vaalia.

Jo johdannossa omassa käyttöteoriassani toin ensimmäisen kerran esille vuorovaikutuksen tärkeyden itselleni. Omia kokemuksiani täydensi käyttöteoriassani mm. Kirsi Törmi. Törmi kirjoitti koreografian vuorovaikutuksen mallien tiedostamisesta sekä niiden mahdollisesta kehittämisestä (ks. luku 1). Panu Varstalan ja Johanna Partion haastatteluista tunnistin vahvasti vuorovaikutuksen ja dialogisuuden tärkeyden heidän työllensä (ks. luku 5.2, 5.3). Asioiden ääneen sanoittaminen oli mukana melkein kaikessa toiminnassa. Myös Butterworthin mallin (ks. luku 3.2) demokraattisen pään prosessien toiminta voidaan ajatella toimivan vain dialogisuuden kautta. Yhteistoiminnallisessa oppimisessa (ks. luku 4.3) vuorovaikutustaidot ovat vahvasti läsnä, ja jos yhteistoiminnallisuutta haluaa opettajana tai koreografina käyttää, on vastuu myös vuorovaikutustaitojen kehittämisestä. Ei voi laittaa yksilöitä niin sanotusti suoraan syvään päätyyn, vaan rakentaa vuorovaikutuksellista toimintaa asteittain.

Kokemuksellinen oppiminen osana pragmatistista ajattelua kätki sisälleen reflektoinnin tärkeyden (ks. luku 4.1.1). Reflektointi voi tapahtua yksin itsearviointina, tai ryhmän kesken. Miellän itse, että toimivan ja rakentavan vuorovaikutuksen ja dialogisuuden kautta päästään reflektoinnissa syvemälle.

### 6.2 Turvallisempi tila

Koreografian työtä tutkiessa ja siitä keskustellessa tunnistin turvallisen ympäristön ja turvallisen työilmapiirin nousseen vuorovaikutuksen lisäksi yhdeksi kattoteemaksi työn aikana. Varstala (ks. luku 5.2) puhui pyrkimyksestä rakkaudellisen tilan luomiseen, jossa jokaisella olisi turvallinen olo olla. Myös Soili Hämäläinen (ks. luku 3.1) mainitsi turvallisen oppimisympäristön tärkeyden prosessorientoituneen koreografisen mallin yhteydessä. Puhun tässä kappaleessa termistä turvallisempi tila, koska sataprosenttista turvallisuutta ei voi koskaan kuitenkaan taata, vaikka pyrkimys turvallisuuteen kaikilla osa-alueilla olisikin.

Turvallisemman tilan periaatteet ovat tulleet ihmisten tietoisuuteen laajemmin viimeisten vuosien aikana, niistä puhutaan nykyään enemmän ja ne ovat käytännön tasolla mukana toiminnassa. Jokai-

nen taho ja yhteisö voi luoda omat periaatteet ja käytänteet, joilla edistää turvallisemman tilan syntymistä. Niitä voivat olla esimerkiksi henkilön fyysisen ja psyykkisen tilan kunnioitus, antirasismi, kuunteleminen, tilan antaminen sekä se, ettei tee toisesta oletuksia minkään ulkoisen tekijän tai taustan perusteella (Suomen YK-liitto 2024).

Turvallisempi tila syntyy dialogissa ja toteutuu vain, jos kaikki yhteisön jäsenet ovat sitoutuneita noudattamaan periaatteita sekä tietävät miten toimia ristiriitatilanteissa (Rosavaara 2022). Tanssin yhteydessä etenkin kehoa ja ulkoisia tekijöitä koskevat kommentit, oletukset ja teemat nousevat usein esille. Jokaiselle kuuluu kehorauha, eikä toisen henkilön ulkonäköä, kehoa tai syömistä tulisi kommentoida. Myös rasismien vastustaminen sekä sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuuden tunnistaminen ovat osa turvallisempaa tilaa. Tanssi on myös keino, jonka kehollisten elementtien avulla voi oppia sosiaalisia taitoja, toisen kunnioittamista, empaattisuutta sekä omien rajojen asettamista. (Rosavaara 2022.) Turvallisemman tilan luomisen ansiosta tanssija uskaltaa vapautua ja antaa tautua prosessille. Tämän työn aikana on todettu koreografilla olevan suuri vastuu heti teosprosessin alusta saakka, koska prosessin vastuuhenkilönä hänen tulee taata kaikille turvallinen ympäristö työskennellä. Tästä puhuivat esimerkiksi Varstala ja Partio (ks. luku 5.2, 5.3), sekä Suomen Kuvalehden artikkeliin haastatellut tanssijat (ks. luku 2.3). Tanssijoiden välillä tulee olla selvät säännöt, mutta myöskään koreografi ei saa käyttää auktoriteettiasemaansa väärin, vaan sääntöjen ja periaatteiden tulee koskea jokaista työryhmän jäsentä. Avoimuus on avain turvalliseen työympäristöön. Tanssijan ja koreografin välisessä suhteessa on välttämätöntä olla molemminpuolista kunnioitusta sekä välittömyyttä.

### 6.2.1 Ryhmäyttäminen

Turvallisempaan tilaan ja sen toteutumiseen kuuluu myös ryhmäyttäminen. Kun ryhmä toimii ja sen dynamiikka on kunnossa, pystyvät tanssijat vapautumaan prosessille ja tunnelma usein rentoutuu. Varstala ja Partio kertoivat haastattelussaan käyttävänsä yhteistä virittäytymistä harjoitusten alkamissa (ks. luku 5.2, 5.3). Partio mainitsi myös yhteisten rutiinien tärkeyden. Myös yhteistoiminnallisen oppimisen kannalta nousi esille ryhmäyttämisen ja hyvän yhteishengen oleellisuus (ks. luku 4.3). Mannerheimin lastensuojeluliiton sivuilla määritellään ryhmäyttäminen seuraavasti: ”prosessi, jossa ryhmän jäsenten keskinäistä vuorovaikutusta, luottamusta, viihtymistä ja tuntemista kehitetään ja tuetaan tietoisesti” (Mannerheimin lastensuojeluliitto 2024). Onnistunut ryhmäyttäminen luo turvallisen ja viihtyisän ilmapiirin, jossa yksilö uskaltaa vapaasti ilmaista mielipiteitään, sekä olla myös väärässä ja epäonnistua (Mannerheimin lastensuojeluliitto 2024).

Hyvän ryhmädynamiikan syntyessä yksilön sosiaalinen identiteetti kehittyy ja ryhmään kuuluminen luo yhteenkuuluvuuden tunnetta. Kun työskennellään erilaisten ihmisten ja ryhmien parissa, ammatillaisen eli ryhmän johtajan täytyy tiedostaa ja tunnistaa ryhmän toiminnassa ilmeneviä prosesseja ja ilmiöitä, esimerkiksi erilaisia rooleja ja vuorovaikutusta. (Mannerheimin lastensuojeluliitto 2023.) Koreografin työssä tärkeinä elementteinä ovat siis myös ryhmänlukutaito, ryhmänhallintataito sekä ymmärrys näistä ryhmässä tapahtuvista ilmiöistä. Kun tanssijat ja koreografi tuntevat toisensa ja viihtyvät toistensa seurassa, avautuu mahdollisuuksia kasvulle ja kehittymiselle. Mielestäni koreogra-

fisessa prosessissa tanssijan kasvun ja hedelmällisen ilmapiirin syntymisen lisäksi tärkeää ovat elämykset, muistot ja prosessin merkityksellisyys. Nämä syntyvät toimivan ryhmädynamiikan kautta, jolloin ihmisistä tulee toisilleen tärkeitä henkilöitä osaksi jokaisen kasvua ja tarinaa.

### 6.2.2 Suostumus

Halusin nostaa vielä suostumuksen yhdeksi teemaksi turvallisemman työympäristön luomisen kannalta. Ajattelen, että turvallisessa työ- ja harjoitteluympäristössä myös jokaisen yksilön kehorauha toteutuu sekä tanssijoiden henkilökohtaisia rajoja kunnioitetaan. Suostumus on myös yksi tärkeä osa tanssijan ja koreografian välisen suhteen ja koreografisen prosessin saumattomuutta. Tanssi on keuhollista, joten omien rajojen asettaminen ja tiedostaminen on tärkeää, samoin kuin se, että koreografian ja koko työryhmä kunnioittaa niitä. Myös Johanna Partio puhui haastattelussaan (ks. luku 5.3) siitä, kuinka koreografian tulee varoa tekemästä oletuksia tanssijoista. Jos jossain tilanteessa vain olettaa, että tanssija on valmis työskentelemään tietyllä tavalla tai on halukas kaikelle kosketukselle, voi luottamus ja turvallisuuden tunne prosessissa järkkäytyä.

Fyysinen vuorovaikutus ja läheisyys eli esimerkiksi halaaminen ja kosketus viestivät välittämistä toiselle ihmiselle (Opetusalan eettinen neuvottelukunta 2015). Koreografisessa prosessissa fyysisyys voi olla oleellinen osa teosta, jolloin asia on hyvä tuoda keskusteluun työryhmän kesken. Fyysistä vuorovaikutusta ja koskettamista voi olla sekä tanssijoiden välillä koreografisten valintojen yhteydessä, jos koreografia sisältää kontaktityöskentelyä, tai koreografian ja tanssijan välillä esimerkiksi jossain opetustilanteessa. Jokaisella tanssijalla tulee olla sellainen olo, että voi sanoa, jos jokin asia tuntuu epämiellyttävältä – ilman, että joutuu pelkäämään seurauksia. Tärkeää on, että koreografian ja tanssijan sekä tanssijoiden keskenään välillä kosketus ei seksuaalisoidu (Opetusalan eettinen neuvottelukunta 2015). Jos koskettamisen tarkoitus on osoittaa välittämistä tai kehua tanssijaa, on tasa-arpuisuus koskettamisen määrässä ja laadussa tärkeä huomioida, jottei synny vaikutelmaa, että joku olisi enemmän suosiossa (Opetusalan eettinen neuvottelukunta 2015). Kaikki kosketukseen ja muihinkin tanssijan fyysisiä tai psyykkisiä rajoja käsittelevään toimintaan lähtökohtana tulee olla sensitiivisyys sekä hyvä vuorovaikutus työryhmän sisällä.

### 6.3 Yhdenvertaisuus ja tasa-arvo

Koreografisessa prosessissa työryhmän jäsenten välillä kuuluisi olla yhdenvertainen ja tasa-arvoinen ilmapiiri. Yhdenvertaisuudella tarkoitetaan sitä, ettei ketään syrjitä tai kohdella eri tavalla esimerkiksi taustan, ulkonäön, sukupuolen, iän, tai muun henkilöön liittyvän asian seurauksena. Myös erilaiset lait määrittelevät yhdenvertaisuutta. (Yhdenvertaisuus julkaisuaika tuntematon.) Esimerkiksi modernilla vuosisadalla tasa-arvo näkyi tanssissa naisen roolin vapautumisena (ks. luku 2.1.1).

Koreografisessa prosessissa ei saisi esiintyä suosimista ja jokaisella tanssijalla tulisi olla olo, että on merkityksellinen osa prosessia. Panu Varstala totesi haastattelussaan, että vaikka koreografian luomisprosessi olisi enemmän autoritäärinen, on hänelle silti tärkeää luoda työskentelylle sellainen pohja, jossa jokainen tanssija tuntee itsensä tärkeäksi ja että tilanne pysyy tasa-arvoisena (ks. luku 5.2).

Pohdin myös koreografioiden mahdollisia soolo-osuuksia ja niiden vaikutusta tasa-arvoiseen työskentelyyn. Miten ja millä perusteilla solistit valitaan, jotta tasa-arvo ja yhdenvertaisuus säilyy mahdollisimman hyvin? Etenkin ammattilaisproduktioissa, kun työstä maksetaan myös palkkaa, näkyy solististen kohtausten vaikutus myös palkan määrässä, mikä väistämättä eriarvoistaa tanssijoita. Toisaalta taas kun puhutaan tanssijaa kasvattavasta koreografisesta prosessista, mahdollistaa soolo-osuuksien tarjoama vastuu kehitystä ja kasvamista. Tunnistan tässä siis jonkinlaisen ristiriidan. Enkä tiedä löytyykö tälle ajatukselleni mitään ratkaisua, mutta ehkä voisi ajatella, että vuorovaikutus olisi avainasemassa tässäkin tilanteessa; koreografian päätöksien ja valintojen läpinäkyvyys ja kommunikointi tanssijoiden kanssa. Solisteja valitessa ei pitäisi arvottaa soolokohtausta merkityksellisemmäksi kuin muita kohtauksia, mutta perustelut soolokohtaukselle tulisi löytää: mitä soolokohtausta tuo koreografian kokonaisuuteen ja sen etenemiseen? Myös tanssijoiden osallistaminen päätöksentekoon ja yhdessä ratkaisujen löytäminen voisivat olla keinoja, joiden kautta jokainen voisi allekirjoittaa valinnan olevan hyvä ja seistä tyytyväisenä sen takana.

#### 6.4 Tanssijälähtöisyys

Työn aikana on noussut esille erilaisia malleja ja työskentelytapoja, joissa koreografian rooli on ohjata työskentelyä sekä tanssijoita. Koreografien kokemuksista kertoivat Butterworthin prosessit (ks. luku 3.2), Hämäläisen prosessorientoitunut malli (ks. luku 3.1), sekä myös Soile Lahdenperän kuvailema koreografian työtapa (ks. luku 2.3). Haastatteluissa sekä Varstalan että Partion (ks. luku 5.2, 5.3) kokemukset heijastivat tällaista ajattelumallia. Näiden lisäksi työssä ilmenivät pedagogisina lähtökohdina myös learning by doing ja kokemuksellinen oppiminen (ks. luku 4.1.1), sekä yhteistoiminnallinen oppiminen (ks. luku 4.3). Näissä tanssijälähtöisissä sekä yhteistyön kautta syntyvissä työskentelytavoissa liikkeet ja koreografian lopullinen muoto syntyvät tanssijoiden tekemistä valinnoista ja tulkinnasta. Usein tällaista koreografian luomisprosessia lähestytään improvisaation ja erilaisten liike-tehtävien kautta, kuten Varstalakin haastattelussaan kertoi. Partio ja Varstala molemmat mainitsivat haastatteluissaan tanssijoiden yksilöllisyyden huomaamisen ja vaalimisen. He tarkastelivat asiaa hie-man eri kanteilta, mutta molempien kokemuksista tuli ilmi vahvasti se, että on ymmärrettävä kunkin tanssijan yksilölliset erityisyydet ja erot sekä mahdollisuuksien mukaan auttaa tanssijoita kasvamaan prosessin aikana juuri niistä omista erityisyyksistä käsin.

Uskon myös, että historian vaikutus peilautuu tämän päivän työskentelytapoihin ja koreografian luomiseen. Kun modernilla ja sen kautta postmodernilla aikakaudella (ks. luku 2.1.1, 2.1.2) alkoi hierarkkisen rakenteen purkaminen koreografisissa prosesseissa, alkoi muodostumaan uusia suuntauksia ja tyylejä koreografointiin. Tämä vaikutti tanssijan työhön ja siihen, mitä ominaisuuksia tanssijalta vaaditaan. Yhtä lailla koen, että koreografian vastuu monipuolistui ja ajattelumallit laajenivat kohti yhteistyömäisempää tekemistä.

## 7 POHDINTA

Työni tavoitteena oli kehittää ja selkeyttää omaa käyttöteoriaani sekä selvittää, millainen voisi olla mahdollisimman vastavuoroinen, kaikille osapuolille hedelmällinen sekä tanssijaa kasvattava koreografinen prosessi. Voisi ajatella, että työssäni tapahtui eräänlainen hermeneuttinen kehä. Hermeneutiikassa keskeisintä on ymmärtäminen: mitä tarkastelun alla oleva asia tarkoittaa? Hermeneutiikassa kehässä esioletuksille pohjautuva ymmärrys rikastuu uudella tiedolla ja ymmärryksellä. Kehä liittyy erityisesti henkilökohtaiseen ymmärtämiseen ja muotoutuu kokonaisuuden ja yksityiskohtien välille. (Taideyliopisto 2024.) Minulla oli omien kokemuksieni sekä koulutuksen pohjalta ymmärrystä ja oletuksia koreografisesta prosessista, mutta opinnäytetyöprosessin aikana oma käyttöteoriani ja ymmärrykseni täydentyi ja rikastui sekä päällimmäisenä selkiytyi.

Oman käyttöteoriani selkeyttämisessä nousivat vahvasti esille omat arvoni tanssinopettajana ja koreografina. Vuorovaikutuksen tärkeys korostui entisestään. Huomio kiinnittyi myös siihen, mihin kaikkeen vuorovaikutuksen puutteellisuus voi vaikuttaa. Lopputulemana tähän oli, että melkein kaikkien, esimerkiksi niinkin olennaiseen teemaan kuin turvallisuuden tunteeseen työryhmän keskuudessa. Vuorovaikutuksellisessa ja vastavuoroisessa ilmapiirissä ja toimintakulttuurissa asiat ovat läpinäkyviä ja kaikki tunteet ja ajatukset suvaitaan. Koen, että omat vuorovaikutustaitoni ovat melko hyvällä mallilla, mutta samalla pyrin koko ajan myös kehittämään niitä tarvittaessa. Turvallisemman tilan ”automaattiseen” syntyyn oman avoimuuden kautta olen luottanut ehkä liikaakin aikaisemmin, ja jatkossa haluan pyrkiä konkreettisemmin edistämään sitä.

Jäin myös pohtimaan vuorovaikutuksen eri keinoja. Tässä opinnäytetyössä oletuksena on ollut, että koreografisessa prosessissa kaikki työryhmän osapuolet puhuvat samaa kieltä, eivätkä ole esimerkiksi rajoittuneita kommunikoimaan puheen kautta. Koreografian työtä kuitenkin voi tehdä erilaisissa konteksteissa, joissa myös tällaiset asiat voivat tulla vastaan. Kuten aiemmin totesin, tanssi antaa mahdollisuuksia eri vuorovaikutuksen tavoille. Koen kuitenkin, että prosessin hedelmällisyyden ja vastavuoroisuuden kannalta jonkinlainen kaikille selkeä kommunikointi- ja vuorovaikutustapa on hyvä löytää. Tällaisissa tilanteissa koreografilla on hyvä olla erityisosaamista aiheesta. Jos oman mielenkiinnon kohteena on työskennellä koreografina sellaisissa konteksteissa, joissa vuorovaikutuksen keinot eivät ole ne itselle tavallisimmat, ajattelen että on koreografian vastuu kouluttautua ja hankkia tietoa ja osaamista aiheesta.

Tasa-arvo ja yhdenvertaisuus ovat itselle tärkeitä arvoja niin työelämässä kuin arjessakin. Viime vuosina olen tullut paljon tietoisemmaksi yhteiskunnan rakenteista sekä niiden vaikutuksista erilaisiin ihmisiin ja ihmisryhmiin. Pyrin kaikessa puheessani ja tekemisessäni kunnioittamaan muita ja välttämään toksista tai vahingollista toimintaa. Näiden arvojen nosto ja ilmeneminen osana opinnäytetyötä tuntui siis itselle merkitykselliseltä ja tärkeältä. Itselle arvokasta on, että kaikki toiminta elämässä kulkisi näiden arvojen rinnalla.

Koreografisen prosessin näkökulma tanssijan kasvua ja kehitystä ajatellen nousi opinnäytetyössä merkitykselliseksi ja uudeksikin teemaksi. Kun olen työstänyt koreografioita tanssikoulukontekstissa, on tämä ajatus ollut taustalla, mutta tunnistan, etten ole näin syvällisesti ja eri kanteilta aihetta aiemmin pohtinut. Tanssijan oma ääni osana koreografista prosessia muodostui tärkeäksi teemaksi.

Tällä tarkoitan nimenomaan vastavuoroista ja tanssijaa osallistavaa työskentelyä. Ymmärrän nyt laajemmin eri teorioiden ja mallien kautta, miten oppimista tapahtuu ja kuinka tanssijaa voi osallistaa osaksi koreografian luontia, jotta tanssijan ääni tulisi kuuluvaksi ja näkyväksi.

Opinnäytetyön aikana nousseiden teemojen avaaminen lisäsi omaa ymmärrystä siitä, miten laaja vaikutus erilaisiin osa-alueisiin koreografilla on. Opin paljon itsestäni ja oman taustani vaikutuksista itseäni opettajana ja koreografina. Näiden pohtiminen ja auki kirjoittaminen selvensi omaa käsitystäni paitsi koreografian, mutta myös opettajan työstä. Koen saaneeni opinnäytetyöprosessin aikana paljon ajateltavaa koreografisiin prosesseihin. Kuten aiemmin tässä opinnäytteessä mainitsin, osallistava työskentelytapa on tuntunut vieraammalta omassa työssä koreografina aiemmin. Seuraavilla kerroilla, kun on mahdollisuus koreografiseen prosessiin, haluaisin pyrkiä kokeilemaan uusia toimintatapoja ja haastaa omaa ajattelua. Koen, että itsellä on paljon vielä opittavaa, ja niin kuin tämän työnkin aikana on todettu, vain kokeilemalla oppii.

Tässä työssä olen pitänyt näkökulmana koreografisen prosessin pedagogisia elementtejä ammattilaisten/melkein ammattilaisten kautta, ja huomaan, että tämä teema koskettaa tanssin ammattilaisten hyvinvointia. Koreografista prosessia pohtiessa jäin miettimään sitä, mikä koreografian tavoite on. Historiaa tarkastellessa tavoitteita oli monia (ks. luku 2.) Voiko tavoitteena olla pelkästään esittäminen eli yleisön viihdytys tai koreografille itselleen merkityksellisen asian tutkiminen, vai tuleeko koreografilla aina olla vastuu myös tanssijan kasvusta? Toivoisin tanssin kentän toimijoiden ja alan hyvinvoinnin kannalta, että koreografilla olisi halu ja mahdollisuus tehdä koreografisesta prosessista mahdollisimman hedelmällinen ja tanssijaa kasvattava. Ymmärrän, että tämä vaatii resursseja, joita ei aina ole. Joskus tanssijat kuitenkin voidaan nähdä vain instrumentteina, jotka toteuttavat jonkun auktoriteetin visiota, jolloin riskinä on huono vuorovaikutus, sekä jopa epäturvallinen ilmapiiri.

Jäin miettimään, onko Suomessa koreografisessa koulutuksessa mukana pedagogisia tai muita vastaavia kokonaisuuksia? Tutkin asiaa Taideyliopiston nettisivuilta, enkä ainakaan löytänyt mitään viitetausta tähän. Onko tämä sellainen asia, jota alalle kaivattaisiin? Olen työn aikana maininnut, että itse yhdistän vahvasti pedagogiset taidot ja pedagogisen osaamisen ymmärryksen osaksi koreografian työtä. Opettajana ja koreografina toimimisessa on paljonkin samaa ja monet teemat koskettavat molempia työnkuvia. Tätä olisi voinut pohtia yhdessä haastateltavien kanssa, joskin heillä molemmilla oli pedagogista koulutusta hankittuna muualta kuin koreografisesta koulutuksesta. Mutta ajattelisin niin, että tämä voisi olla kiinnostava näkökulma osaksi koreografisia opintoja. Se avaisi varmasti koreografiksi opiskelevien käsitystä koreografian luomisesta yhdessä toisten kanssa.

Tanssin alan epävarmuus, etenkin freelancerina toimiessa, voi olla kuormittava ja stressaava tekijä tanssijan arjessa, joten koen, että koreografilla on vastuu pyrkiä luomaan mielekkäitä prosesseja tanssijoilleen. Koreografilla on asema, jossa pystyy vaikuttamaan työskentelykulttuureihin, sekä siihen, millaisilla eväillä tanssijat lähtevät kohti seuraavia prosessejaan. Itsestäni tuntuu, että tanssin aseman eteen joutuu edelleenkin taistelemaan yhteiskunnassa ja tanssijoiden oikeuksia puolustamaan. Koreografilla tai työnantajalla ja myös opettajalla on vastuu siitä, millaisilla sopimuksilla ja vaatimuksilla laittaa tanssijat työskentelemään ja esiintymään. Koen, että tanssijoiden kasvattaminen siihen, että he tietävät oman itsensä sekä työnsä arvon on tärkeää. Näin ollen he jatkossakin

uskaltavat vaatia oikeudenmukaista kohtelua esimerkiksi palkan tai työskentelyolosuhteiden suhteen. Koreografisessa prosessissa tähtäimessä tulisi mielestäni aina olla tanssijoiden oikeudet, sekä myös tanssin aseman parantaminen yhteiskunnassa. Tapoja siihen on toki monia.

Ajattelen itse, että jos koreografisessa prosessissa koreografilla on vähän resursseja toteuttaa prosessi jokaiselta osa-alueelta mahdollisimman vastavuoroisesti ja hedelmällisesti, ei kuitenkaan vaadi paljoo luoda prosessiin yleisesti hyvä ilmapiiri, kommunikointiyhteys ja avoimuus. On myös pedagogista ajatella ja tiedostaa, että tässä tilanteessa pitää toimia tietyllä tavalla, jotta saavutamme jonkun lopputuloksen, vaikkei se aina olisikaan juuri se tanssijaa kaikista eniten kasvattava ja kehittävä vaihtoehto. Etenkin jos kyseessä on todella iso työryhmä, on vaikeaa esimerkiksi tunnistaa jokaisen yksilön erityisyydet ja pyrkiä korostamaan niitä. Koen, että on tärkeää myös tunnistaa jokaisen koreografian inhimillisuus.

Tässä työssä olen kirjoittanut kaikesta siitä, mitä koreografian tulisi pystyä tekemään ja ottamaan huomioon. Ymmärrän, että se voi kertalukemalla tuntua todella isolta vastuulta, jopa pelottavalta. Jokainen koreografi on kuitenkin ihminen muiden joukossa. Virheitä tapahtuu, eikä kaikkeen voi laittaa sataprosenttista vaivannäköä. Mielestäni kaiken a ja o on se, että koreografina on tietoinen tällaisista teemoista ja ilmiöistä osana koreografista prosessia, sekä on valmis refleктоimaan ja kehittämään omaa toimintaansa. Sillä pääsee jo pitkälle.

## LÄHTEET

Anttila, Eeva 2022. Kokemuksellinen oppiminen, Dialogisuus ja Yhteistoiminnallinen oppiminen. Teoksessa Eeva Anttila (toim.), Hanna Pohjola, Teija Löytönen, Heli Kauppila & Raisa Foster. Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa. Verkkojulkaisu. Teatterikorkeakoulu. 4–5. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20201221101868>. Viitattu 13.4.2024.

Butterworth, Jo 2018. Too many cooks? A framework for dance making and devising. Teoksessa Jo Butterworth ja Liesbeth Wildschut. (toim.). Contemporary Choreography: A critical reader. Routledge. 2. painos. 90.

Butterworth, Jo 2009. Too many cooks? A framework for dance making and devising. Teoksessa Jo Butterworth ja Liesbeth Wildschut. (toim.). Contemporary Choreography: A critical reader. Routledge. 1. painos. 187-188.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2000. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino. 86–87.

Helin, Vaula 2022. Tanssia ilman rajoja. Suomen Kuvalehti 14/2022, 8.4.2022. 34–36.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2001. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Helsinki University Press. 47–48, 66.

Hämäläinen, Soili 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista - kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Väitöstutkimus. Teatterikorkeakoulu. 75, 77, 81–82, 94–96. <https://urn.fi/URN:ISBN:952-9765-20-7>. Viitattu 9.4.2024.

Järvinen, Hanna 2006. Koreografi, koreografia, notaatio: tanssin käsitteistä ennen ja nyt. Ennen ja nyt: Historian tietosanomat. Julkaistu 1.1.2006. 1. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108314>. Viitattu 9.4.2024.

Kukkonen, Aino 2014. Postmoderni liikkeessä: tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. 31. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-0086-3>. Viitattu 13.4.2024.

Laakso, Riikka 2022. Tanssin modernismien kehitysvaiheita 1900-luvulta alkaen. Teoksessa Kirsi Monni, Riikka Laakso & Hanna Järvinen (toim.) Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään. Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-061-4>. Viitattu 26.4.2024.

Lahdenperä, Soile 2013. Muutoksen tilassa – Alexander -tekniikka koreografisen prosessin osana. Väitöstutkimus. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Teatterikorkeakoulu. 1.2. <http://urn.fi/urn:isbn:978-952-6670-21-8>. Viitattu 9.4.2024.

Leiviskä, Anniina 2018. Kasvatusfilosofia. Verkkojulkaisu. Filosofia.fi. Ensyklopedia Logos. Julkaistu 26.4.2018. <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/kasvatusfilosofia>. Viitattu 13.4.2024

Makkonen, Anne 1996. Länsimaisen taidetanssin historiaa. 1.1 Tanssin tehtävät, 1.2 Esihistoriallinen tanssi, 1.3 Tanssi Kreikassa ja Roomassa, 1.4 Tanssi keskiajalla, 2. Baletin synty, 3. Baletti 1800-luvulla, 6.3 Postmoderni tanssi. Teatterikorkeakoulun virtuaaliyliopisto. Opetusmateriaali. Verkkojulkaisu. <https://web.uniarts.fi/etanssi/index.htm>. Viitattu 9.4.2024.

Mannerheimin lastensuojeluliitto 2024. Ryhmäyttäminen peruskoulussa. Verkkojulkaisu. MLL.fi. <https://www.mll.fi/ammattilaisille/kouluille-ja-oppilaitoksille/ryhmayttaminen/ryhmayttaminen-peruskoulussa/>. Viitattu 26.4.2024.

Mannerheimin lastensuojeluliitto 2023. Ryhmäyttäminen. Verkkojulkaisu. MLL.fi. Päivitetty 4.8.2023. <https://www.mll.fi/ammattilaisille/kouluille-ja-oppilaitoksille/ryhmayttaminen/>. Viitattu 26.4.2024.

Nevanlinna, Vera 2013. Mitä on tanssi? Mitä on koreografia? Teatteri & Tanssi- lehti. Verkkojulkaisu. Julkaistu 11.3.2013. <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>. Viitattu 9.4.2024.

Opetusalan eettinen neuvottelukunta 2015. Millainen fyysinen vuorovaikutus on sopivaa kouluympäristössä? Kannanotto. Opetusalan ammattijärjestö OAJ. Verkkojulkaisu. Julkaistu 2.9.2015. [https://www.oaj.fi/contentassets/7319e41ad02946cd99cfa3a437e36a55/kannanotto\\_fyysisesta\\_vuorovaikutuksesta\\_02092015.pdf](https://www.oaj.fi/contentassets/7319e41ad02946cd99cfa3a437e36a55/kannanotto_fyysisesta_vuorovaikutuksesta_02092015.pdf). Viitattu 14.4.2024.

Opetushallitus 2024. Dialogi ja dialogisuus. Verkkojulkaisu. OPH.fi. <https://www.oph.fi/fi/opettajat-ja-kasvattajat/dialogi-ja-dialogisuus>. Viitattu 26.4.2024.

Opetushallitus 2017. Tanssi taiteen perusopetuksessa. Verkkojulkaisu. OPH.fi. <https://www.oph.fi/fi/koulutus-ja-tutkinnot/tanssi-taiteen-perusopetuksessa-2017>. Viitattu 26.4.2024.

Pajunen, Anne 2011. Tanssija, esiintyvä taiteilija: tanssijalle keskeisten esiintymisen kysymysten tarkastelua. Opinnäytetyö. Tanssijan maisteriohjelma. Teatterikorkeakoulu. 12, 21. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20201221101880>. Viitattu 9.4.2024.

Partio, Johanna 2024. Tanssinopettaja ja tanssitaiteilija. Haastattelu 19.4.2024.

Pihlström, Sami 2014. Pragmatismi. Verkkojulkaisu. Filosofia.fi. Ensyklopedia Logos. Päivitetty 8.12.2014. <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/pragmatismi>. Viitattu 13.4.2024.

Rauhamaa, Raisa 2013. Mitä on tanssi? Mitä on koreografia? Teatteri & Tanssi- lehti. Verkkojulkaisu. Julkaistu 11.3.2013. <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>. Viitattu 9.4.2024.

Repo-Kaarento, Saara 1994. Yhteistoiminnallisen oppimisen teoreettista taustaa. Aikuiskasvatuslehti 1/1994. Verkkojulkaisu. Julkaistu 15.2.1994. 14–15. <https://doi.org/10.33336/aik.96920>. Viitattu 16.4.2024.

Rosavaara, Katriina (toim.) 2022. Kuvataidekoulutuksen ja -kasvatuksen visio 2030. Verkkojulkaisu. Taideyliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-436-0>. Viitattu 26.4.2024.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Verkkojulkaisu. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus/>. Viitattu 26.4.2024.

Taideyliopisto 2024. Kieli ja kasvaminen. Verkkojulkaisu. Taideyliopisto. Uniarts.fi. <https://sites.uniarts.fi/web/muhipedi/kieli-ja-kasvaminen>. Viitattu 26.4.2024.

Tieteen termipankki 2024. Koreografia. Verkkojulkaisu. Tieteentermipankki.fi. [https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t\\_taideet:koreografia](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t_taideet:koreografia). Viitattu 26.4.2024.

Tieteen termipankki 2024. Koreografi. Verkkojulkaisu. Tieteentermipankki.fi. [https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t\\_taideet:koreografi](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t_taideet:koreografi). Viitattu 26.4.2024.

Tieteen termipankki 2024 Pragmatismi. Verkkojulkaisu. Tieteentermipankki.fi. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:pragmatismi>. Viitattu 26.4.2024.

Tuovinen, Paula 2013. Mitä on tanssi? Mitä on koreografia? Teatteri & Tanssi- lehti. Verkkojulkaisu. Julkaistu 11.3.2013. <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>. Viitattu 9.4.2024.

Törmi, Kirsi 2016. Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena. Väitöstutkimus. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Teatterikorkeakoulu. 37, 41, 51, 73–74, 152, 190. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-79-9>. Viitattu 9.4.2024.

Uotinen, Jorma 2013. Mitä on tanssi? Mitä on koreografia? Teatteri & Tanssi- lehti. Verkkojulkaisu. Julkaistu 11.3.2013. <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>. Viitattu 9.4.2024.

Varstala, Panu 2024. Freelance tanssitaiteilija ja koreografi. Haastattelu 5.4.2024.

Väkevä, Lauri 2004. Kasvatuksen taide ja taidekasvatus – Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Deweyn naturalistisessa pragmatismissa. Väitöstutkimus. Oulun Yliopisto. 111. <https://urn.fi/URN:ISBN:9514273109>. Viitattu 13.4.2024

Yhdenvertaisuus julkaisuaika tuntematon. Mitä on yhdenvertaisuus. Verkkojulkaisu. <https://yhdenvertaisuus.fi/mita-on-yhdenvertaisuus>. Viitattu 14.4.2024.

Yli-Maunula, Pirjo 2013. Mitä on tanssi? Mitä on koreografia? Teatteri & Tanssi- lehti. Verkkojulkaisu. Julkaistu 11.3.2013. <https://www.teatteritanssi.fi/2013/03/mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>. Viitattu 9.4.2024.