

OM KROPSBEVIDSTHED OG BEVÆGELSESFORNEMMELSER

En fænomenologisk beskrivelse af danseres bevægelsesekspertise

SUSANNE RAVN

Personer, der danser, dyrker idræt, kampkunst eller lignende fysiske aktiviteter, har brugt tid på at lære bestemte bevægelsesfærdigheder for at kunne deltage i aktiviteten. Der er således perioder undervejs i træningen, hvor man som udøver bakser med at lære de nye bevægelser, og andre faser, hvor man finjusterer og retter bevægelserne til for at få færdighederne til at fungere optimalt, når musikken spiller, eller kampen skal vindes. I en fænomenologisk beskrivelse af, hvad det vil sige at lære en bevægelsesfærdighed, har filosofen Drew Leder fremhævet, hvorledes kroppen går fra at være i fokus til at kunne være fraværende for udøverens bevidsthed, når færdigheden mestres (Leder 1990:17ff.). Det kræver eksempelvis en stor del af den enkeltes opmærksomhed at få kropsdelene til at bevæge sig rigtigt i forhold til hinanden, når man lærer at svømme. Men når man først har lært at svømme, kan man med sine svømmefærdigheder kaste sig ud og være med i legen i swimmingpoolen, svømme om kap eller tage sig en dukkert for at køle af. Hvor man først var rettet *mod* kroppen, så er man nu *med* de inkorporerede færdigheder rettet mod verden (ibid.). Færdigheden er blevet til en form for tavs viden og udgør en del af det repertoire af bevægelsesmuligheder, den enkelte herefter kan agere med i forskellige sammenhænge.

Leder beskæftiger sig først og fremmest med den tavse viden, almindelige mennesker trækker på i hverdagslivet. Han kommer ikke ind på, hvordan kroppen for bevægelsesekspertiser som eksempelvis eliteidrætsudøvere og dansere kan være nærværende eller fraværende for opmærksomheden, når de under den daglige træning arbejder med at finjustere deres bevægelsesfærdigheder. En fænomenologisk analyse af den sublime mestring, der kendetegner ekspertise, finder man til gengæld hos Hubert Dreyfus (2002, 2013; se også Dreyfus & Dreyfus 2000). Ifølge Dreyfus kan den gradvise mestring af bestemte aktiviteter såsom at spille skak, køre bil eller spille tennis anskues som en proces, hvor udøveren bliver stadig bedre til at inkludere kontekstuel betingede justeringer i

udførelsen af færdigheden. Udviklingen fra begynder til ekspert er for Dreyfus kendetegnet ved, at både udførelse, valg og eventuel sammensætning af de færdigheder, der skal anvendes i en given situation, i stigende grad foregår intuitivt og kropsligt funderet. Eksperten agerer altså ikke „blot“ med sin tavse viden, men er karakteriseret ved at være uden distance til situationen og fuldstændig fordybet i sin praksis (Dreyfus 2013). Det, der skal gøres, bliver uden videre gjort. Det er således ikke blot kroppen, men enhver form for refleksion i forhold til egen praksisfærdighed, der er fraværende fra ekspertens bevidsthed.

Dreyfus' beskrivelse af mestring og fuldstændig fordybelse er på mange måder problematisk. Det er for eksempel en anelse uklart, hvornår vi egentlig har at gøre med en ekspert. De eksempler, han trækker ind, rækker således fra den gode fodboldspillers ageren på banen over bilkørsel til social inklusion (ibid.). Endvidere gør hans insisteren på, at ekspertise må være kendetegnet ved fuldstændig fordybelse, det vanskeligt at forklare, hvad eksperten kan gøre for at blive endnu bedre. Som balletdanseren og filosofen Barbara Montero (2010, 2013) har påpeget, må bevægelseksperter såsom elitesportsfolk og professionelle dansere nødvendigvis arbejde med en form for refleksiv opmærksomhed, både når de træner og præsterer. Hvordan skulle de ellers være i stand til at tænke nærmere over, hvorledes de fortsat kan forbedre deres kunnen og præstationer (Montero 2010). Montero fremhæver endvidere, hvorledes hun selv som danser nødvendigvis har måttet være opmærksom på, hvordan hendes partner bevægede sig, for at kunne justere sine egne bevægelser, således at de faktisk mødtes det rigtige sted på scenen (Montero 2013). Denne opmærksomhed handler om noget helt andet end at finde ud af at bevæge fødderne og armene rigtigt (som man gør, når man eksempelvis lærer sig koreograferede bevægelsesmønstre). Men der er ikke desto mindre stadig tale om en form for refleksiv opmærksomhed, der udgør en del af danserens udfoldelse af sin ekspertise. Andre studier peger på, at forskellige former for bevægelsekspertise fortsat udvikles via den kropslige interaktion med andre. Det er eksempelvis tilfældet, når den erfarne letvægtsroer sidder koblet sammen med den mindre erfarne roer i en doublesculler (Lund, Ravn & Christensen 2012), eller når capoeiramesteren i interaktion med eleven lærer sin kunnen fra sig (Downey 2008). I disse tilfælde er udviklingen af bevægelsekspertise via interaktionen ikke noget, der „bare sker“. Udviklingen inkluderer en form for kropslig opmærksomhed, der er betinget af den aktuelle interaktion. Som antropologen og capoiraudøveren Greg Downey (2008) har påpeget, bliver den bevægelsesmæssige vejledning synlig og relevant for mesteren, når han er i den aktuelle interaktion med udøveren.

Når færdigheder er lært, kan kroppen som nævnt være fraværende for den bevidste opmærksomhed, som det er tilfældet med de færdigheder, der betinger vores hverdagsliv (Leder 1990). Men når det handler om bevægelseksperter som

eliteidrætsudøvere og dansere, synes kroppen, til trods for at færdigheder beherskes og kan fungerer som tavs, praktisk viden, alligevel at være nærværende for udøvernes bevidsthed. Og som nævnt kan interaktion med andre også spille en central rolle for den fortsatte udvikling af udøverens „bevægelseskunnen“. Med afsæt i to empiriske undersøgelser af dans søger jeg i denne artikel at belyse, hvordan danserne anvender en særlig kropsbevidsthed og bevægelsesfølelse i deres fortsatte arbejde med at udvikle færdigheder. Den ene undersøgelse omhandler professionelle dansere, der arbejder med bevægelsesteknikker forbundet med henholdsvis klassisk ballet og moderne dans.¹ Denne undersøgelse danner her udgangspunkt for en fænomenologisk analyse af, hvorledes kroppens fysikalitet på en særlig måde kan være nærværende for dansernes bevidsthed, når de danser. Den anden undersøgelse omhandler pardans, nærmere betegnet argentinsk tango og sportsdans. Disse danseformer handler på hver sin måde om at få bevægelserne til at fungere, som om det er en samlet organisme med fire ben, der danser til musikken. Partnerens bevægelser har således helt grundlæggende betydning for sports- og tangodansernes bevægelsesfølelse. For at forstå, hvad der er på færde, tager min analyse af pardans derfor udgangspunkt i selve interaktionsprocessen og i de fællesheder, hvor bevægelse og perception udfoldes. Jeg trækker i den forbindelse på forskellige fænomenologiske studier, der udfordrer forestillinger om, at bevægelse og perception kan analyseres med udgangspunkt i det enkelte kropssubjekt.

Fænomenologi, krop og bevidsthed

Fænomenologi er i udgangspunktet en filosofisk virksomhed. Ifølge biologen og filosofen Francisco Varela er fænomenologi „en speciel type refleksion over eller antagelse om vores evne til at være bevidste“ (Varela 1996:336, min oversættelse). Maurice Merleau-Ponty påpeger i sit forord til *The Phenomenology of Perception* (Merleau-Ponty 1962), at det er ambitionen via den fænomenologiske beskrivelse at lade refleksionen „efterligne“ bevidsthedens prærefleksive liv, vel vidende at dette er et umuligt projekt, og at man aldrig vil nå nogen endelig indsigt. Vi vil aldrig kunne være forud for, placere os ved siden af eller komme bagom vores væren-i-verden, men vi kan i en fortsat proces søge at beskrive, hvordan denne væren er indvævet i et verdensforhold. I forlængelse af Varela og Merleau-Ponty pointerer Shaun Gallagher og Dan Zahavi (2008), at det er den fænomenologiske ambition at beskrive bevidsthedens strukturer. De understreger i den sammenhæng, at fænomenologi sigter mod at redegøre for den subjektive oplevelse, hvilket er noget ganske andet end at være optaget af den subjektive redegørelse for oplevelse (op.cit.19).

I den konkrete analyse af, hvorledes dansere kan opleve og være bevidste om deres egen kropslighed og bevægelser, trækker jeg især på Dorothée Legrand (2007a, 2007b, 2010) og Hanne De Jaeghers (De Jaegher & Paolo 2007; Fuchs & De Jaegher 2009) beskrivelser af henholdsvis selvbevidsthed og interaktion. Legrand (2007a, 2010) har argumenteret for, at kroppens fysikalitet nødvendigvis må være nærværende for vores bevidsthed på andre måder end den refleksive og objektrettede dimension, der gør sig gældende, når man på en eller anden måde forholder sig til kroppen. I den objektrettede dimension kan kroppen være helt i fokus for opmærksomheden, sådan som det er tilfældet, når man lærer sig en ny bevægelsesfærdighed. Men kroppen kan også være mere marginalt nærværende (Gallagher 2005:27). Det sidste synes at være tilfældet i Monteros beskrivelse af, hvordan hun justerer sine bevægelser i forhold til, hvor hendes dansepartner er på scenen. Hun må her have en marginal del af sin opmærksomhed rettet mod den kinæstetiske fornemmelse af sine egne dansebevægelser (for eksempel trinenes længde), således at partnerarbejdet kan lykkes. I den sammenhæng synes der at være tale om en reflektiv opmærksomhed. Men som Legrand har påpeget, kan kroppens fysikalitet også være nærværende for bevidstheden som en fornemmelse – en måde at være i bevægelsen på – uden at der er tale om et reflektivt foretagende.

I analysen af pardans trækker jeg på artikler af De Jaegher og diverse medforfattere (De Jaegher & Di Paolo 2007; Fuchs & De Jaegher 2009), hvori det argumenteres, at den gensidige koordination af bevægelse må forstås som grundlæggende for vores bevægelsesmønstre og færdigheder. Hvor Leder (1990) og Dreyfus (2013) primært fokuserer på det enkelte kropssubjekt i deres beskrivelser af henholdsvis inkorporering af færdigheder og udfoldelse af ekspertise, plæderer De Jaegher og hendes medforfattere for, at inkorporeringen af færdigheder helt grundlæggende forløber som en gensidig betinget proces. De bevægelsesfølelser, der er forbundet med udførelsen af færdigheder, må med andre ord først og fremmest forstås i forhold til de „bevægelsesfællesheder“, som kropssubjektet har været og aktuelt er en del af. Perceptionsprocessen rækker i den forstand ud over det enkelte kropssubjekt.

Empiri og metode

Som nævnt er artiklen baseret på to tidligere undersøgelser af dans. Jeg fulgte i forbindelse med en undersøgelse af kropsbevidsthed 13 professionelle dansere i København, Wien, London, Bruxelles og Amsterdam i 17 måneder i 2004-2006 (se Ravn 2009). Disse dansere arbejder med forskellige bevægelsesteknikker forbundet med den klassiske ballet og/eller kombinationer af teknikker forbundet

med moderne dans. I det andet studie, der her udgør det empiriske grundlag for at analysere og beskrive interaktion og bevægelsesfærdigheder, interviewede jeg i juni 2011 fem mandlige tangodansere med tilknytning til tangomiljøet i Odense. Alle fem er erfarne tangodansere, der bruger en stor del af deres fritid på at deltage i workshops og milongaer (det vil sige steder eller begivenheder, hvor der danses tango) både lokalt, rundtomkring i Danmark og i udlandet. Endvidere observerede og interviewede jeg i perioden september til november 2010 to af Danmarks internationale topper – henholdsvis Bjørn Bitsch og Ashley Williamson, der i 2013 vandt deres fjerde verdensmesterskab i 10 danse, og Michelle Abildtrup og Martino Zanibellato, som i 2013 vandt verdensmesterskabet for professionelle i de fem latinamerikanske danse.²

I den fænomenologiske bestræbelse på at afsøge forskellige former for kropsbevidsthed og bevægelsesfornemmelse er førstepersonsperspektivet en uomgængelig præmis. Det er således væsentligt at forholde sig til, hvordan dansernes forskellige erfaringer kan forstås i et førstepersonsperspektiv, og hvordan erfaringerne kan give tilgang til at beskrive og diskutere de mulige bevidsthedsformer, der er indvævet i dansernes subjektive bevægelseserfaringer. Det har i den sammenhæng været væsentligt for designet af undersøgelserne, at danserne repræsenterer en variation af danseteknikker og former for pardans, idet netop diversiteten muliggør en afsøgning af bevidsthedsformer, der gør sig gældende på tværs af dansepraksisser.

Jeg har selv i mange år danset både ballet, tango og forskellige former for moderne dans.³ I forbindelse med feltarbejdet har jeg deltaget i træning og workshops med de dansere, der arbejder med moderne danseteknikker, og jeg har ved flere lejligheder danset med de fem tangodansere til forskellige milongaer. Jeg har dermed kunnet anvende mine egne oplevelser (mit førstepersonsperspektiv) af dansernes bevægelsespraksisser i forbindelse med både generering, bearbejdning og analyse af empirien (Legrand & Ravn 2009). Samtidig har min deltagelse i den aktuelle dansepraksis konstant tvunget mig til at være opmærksom på de ord og metaforer, som de forskellige dansere bruger til at beskrive deres praksis. I efterfølgende interviews og uformelle samtaler har jeg således kunnet bruge dansernes egne ord. Og samtidig har jeg, når jeg forsøgte at få dem til at beskrive og uddybe erfaringer, kunnet trække på mine egne konkrete erfaringer.⁴

Professionelle danseres kropsbevidsthed

Som danseforskeren Susan Foster (1992:237) har fremhævet, skaber den enkelte danser via sin dansetræning en krop, der både kan forstås i forhold til et bestemt æstetisk ideal og som en konkret fornemmet krop. Foster understreger således, at

den daglige praksis handler om mere end at mestre en bestemt bevægelsesmåde forbundet med den aktuelle dansegenre og teknik. I tråd hermed præciserer antropologen Caroline Potter (2008) i et studie af en danseuddannelse, at danseleverne i den daglige praksis prægnes i retning af en særlig kropslig fornemmelse og sansning af bevægelser. Det er den sanseligt fornemmede krop, der er i fokus for de følgende beskrivelser af, hvordan professionelle dansere arbejder med deres kropsbevidsthed. Jeg trækker i den sammenhæng på observationer og interviews med fire balletdansere og to dansere (Martin og Funmi), som arbejder med teknikker inden for moderne dans. De fire balletdansere har individuelle forskelle i den måde, de arbejder med deres teknik på. Jeg har dog valgt at præsentere deres beskrivelser med et blik for, hvad der er fælles for balletteknikken og dermed kan betragtes som fælles bevægelseserfaringer for disse fire dansere. Martin og Funmi eksemplificerer på hver sin vis, at moderne dans er et paraplybegreb, der spænder over et væld af bevægelsesteknikker og måder at kombinere disse teknikker på. Den enkelte danser vil derfor typisk arbejde med individuelt og eklektisk sammensatte bevægelsesteknikker og trække på sine bevægelseserfaringer på forskellig måde.

De fire balletdansere er ansat på Den Kongelige Ballet i København. Den daglige morgentræning foregår i sale, hvor der er spejle på flere vægge, og balletdanserne bruger ofte spejlene til at korrigere deres bevægelser i forhold til deres idealbillede af den perfekte balletdanser. Det handler, som en af danserne beskriver det, om „at være en ren danser“.⁵ De understreger dog alle, at det er nødvendigt for dem også at arbejde med en fornemmelse „indefra“ kroppen. En anden af balletdanserne udtrykker det således: „[M]en du kan ikke kun stå og kigge på dig selv, du skal også samtidig fornemme og på den måde vide, hvad du laver. Du kan ikke tillade dig kun at arbejde fra din kropsfornemmelse eller kun fra spejlbilledet.“ De betoner endvidere alle fire, at balletteknikken skal fungere som „second nature“, der bedst kan sammenlignes med en stemme, som kommer fra kroppen selv. I den sammenhæng taler danserne specielt om at „være placeret“ (rigtigt), hvilket henviser til, hvordan hofte og overkrop er balanceret i forhold til den udadroterede benstilling. En af dem forklarer: „Kropsbevidsthed handler om den fornemmelse, du får ved at gøre det om og om igen. Det betyder, at du simpelthen kan mærke, hvis du er twistet i forhold til din hofte. Til sidst så bliver det second nature – altså, det bliver en del af dig.“

Derudover beskriver danserne, hvordan forskellige stilarter inden for den klassiske ballet er forbundet med en bestemt musikalsk fornemmelse af bevægelserne. En af dem præciserer: „Hvis bevægelsesfornemmelsen er rigtig, så refererer den til den her slags hukommelse i kropsfornemmelsen – ligesom i sprog, som når man på dansk kan høre, at det ikke hedder *en* tog, men *et* tog.“ For balletdanserne

er fornemmelsen af at være placeret og fornemmelsen af bevægelsens musikalitet ikke noget, de tjekker ved bestemte lejligheder eller på bestemte tidspunkter i træningen. Sådanne fornemmelser hører med til deres her og nu-oplevelse af bevægelsen. Fornemmelserne er dog ikke i direkte fokus for deres bevidsthed, men er snarere nærværende for den på mere perifer vis.

For mange af de dansere, der arbejder med bevægelsesteknikker forbundet med moderne dans, er den logik, de kan finde i kroppens anatomi og fysiologi, fundamental for deres bevægelsesteknik. Kroppens egen logik kan eksempelvis handle om, hvordan leddene fungerer, og hvordan kropslemmer kan sættes i bevægelse ved at arbejde med forskellige spændinger og afspændinger i forhold til tyngdekraftens virkning. Martin er uddannet danser fra Amsterdam School of New Dance og deltager i improvisationsbaserede og koreograferede forestillinger.⁶ Han beskriver sin teknik som helt afhængig af at arbejde ud fra en fornemmelse af tyngden i kropslemmerne. Da jeg beder ham beskrive sin teknik nærmere, forklarer han blandt andet:

Jeg forstår det sådan, at der er en fase, hvor bevægelsen må være aktiv, og jeg må bruge en vis form for anstrengelse for at igangsætte og udføre den bevægelse. Men når jeg har sat det hele i bevægelse, så behøver jeg ikke længere at kontrollere det, fordi det alligevel sker i og med, at tyngdekraften og centrifugalkræfter påvirker min krop [...] Vægt er forbundet med tyngdekraftens virkning og simple fysiske love, som alt sammen er noget, der eksisterer ud over mig selv. Jeg kan faktisk give slip på meget ansvar [for bevægelsen] og dermed sætte min bevidsthed fri, således at jeg kan rette min opmærksomhed mod perceptionen i stedet for at kontrollere en bestemt bevægelse.

Han tilføjer på et andet tidspunkt i løbet af interviewet: „For mit vedkommende, for min krop, så er fornemmelse af tyngde det allervigtigste.“ Han fortsætter med at forklare, hvordan han bruger spændinger og afspændinger i forhold til tyngdekraftens virkning til at skabe et varieret momentum for bevægelsens forløb og til at arbejde bevægelsesmæssigt med sine relationer til rummet og de andre dansere i improvisationen. Martin understreger, at fornemmelsen af tyngde giver ham en tilgang til at kunne lytte til kroppen, før han via bevægelse „siger noget“ med sin krop i den aktuelle improvisationssammenhæng. Han forklarer videre, at denne fornemmelse også er relateret til en fornemmelse af at være til stede i sin krop. Hvis han i forbindelse med den improvisationsbaserede forestilling føler, at han mangler denne fornemmelse af tyngde, vælger han typisk at forlade scenen for at arbejde med udvalgte opvarmnings- eller basisbevægelser. Når han har fundet fornemmelsen af tyngde i kroppen, kan han vende tilbage til scenen og deltage igen. Som det er tilfældet med balletdansernes fornemmelse af placering og musikalitet, er Martins fornemmelse af tyngde nærværende for hans oplevelse,

når han deltager i den improvisationsbaserede forestilling. Det kan forstås som en nødvendig baggrundsforfølelse, han må have for at kunne danse godt. I og med at følelsen af tyngde fungerer i periferien af hans bevidsthed, kan han have sin opmærksomhed rettet mod noget andet, nemlig improvisationen, som den aktuelt foregår med de andre og i forhold til publikums respons.

Funmi er oprindelig fra Nigeria og beskriver sin danseerfaring som funderet i et miks af moderne dans og traditionel afrikansk dans. Hun kom til England som 25-årig og begyndte på det tidspunkt at træne forskellige moderne danseteknikker. Hun har efterfølgende turneret med et kompagni med et repertoire af afrikanske danse. Da jeg fulgte hende, var hun tilknyttet et kendt engelsk kompagni og deltog i forestillinger, hvis bevægelsesrepertoire ligger inden for moderne dans. Funmi arbejder i lighed med Martin bevidst med følelsen af kroppens tyngde i sin tilgang til bevægelsen. Hun arbejder dog med en ganske anden logik og følelse end den, Martin beskriver. Hun fokuserer på, hvordan vægtskiftet i hendes fødder kan sende et energiflow gennem kroppen, og hvordan hun kan kontrollere dette flow via stabile punkter eller centre i kroppen. Hun beskriver sin bevægelsesteknik således:

Alle de afrikanske danseformer, jeg har erfaring med, involverer kroppens center, og hvordan fødderne [i bevægelsen mod underlaget] forbindes med kroppens center. Så når jeg går i gang med en danseteknik eller bevægelse, som jeg ikke er vant til, kigger jeg først efter *det*: Hvordan påvirker føddernes aktion [mod underlaget] kroppens center? Når jeg først ved, hvordan det virker, bruger jeg det som indgangsvinkel til den teknik.

På et andet tidspunkt i interviewet specificerer hun:

Det er sådan, at ... du skubber ned i gulvet og væk fra gulvet, og du kan på den måde kanalisere energi gennem kroppen ... du skaber stabile punkter inde i kroppen eller centre inde i kroppen, som forbliver i ro ... energien går igennem [disse centre]. Og resten af kroppen ... de andre dele af kroppen, som er løse ... de vil nu bevæge sig på baggrund af et momentum [omkring disse centre]. Du bevæger dem ikke bevidst. Hvis du får placeret dine centre rigtigt, vil de [andre dele af kroppen] bevæge sig i den rigtige retning.

Og endelig forklarer hun, hvordan denne tilgang til at føle bevægelser har givet hende en del udfordringer, da hun skulle lære de koreografier, som hun aktuelt danser:

Når du arbejder med afrikanske danse, starter du bevægelsen fra din kontakt med foden mod gulvet – og i disse moderne dansestykker er tælling nummer et nogle gange en håndbevægelse,⁷ og den bevægelse har ikke noget at gøre med gulvet. Jeg kunne ikke finde dansens bevægelsesmotiv. Jeg kunne ikke forstå, hvad det

var for noget, der holdt alle disse bevægelser sammen. Jeg kunne ikke finde det. Så jeg blev ved med at falde – jeg mistede balancen.

Martin, Funmi og de fire kongelige balletdansere bevæger sig meget forskelligt som dansere, og de forholder sig forskelligt til håndteringen af kroppens tyngde. For balletdanserne handler det om at placere og balancere kroppen, mens det for Funmi og Martin på forskellig vis handler om at bruge kroppens tyngde til at skabe momentum for bevægelsen, når de danser. Det gælder dog for alle dansere, at de arbejder med en bestemt kropslig fornemmelse, der synes at fungere mere perifert for deres kropslige bevidsthed. Samtidig kan deres refleksive bevidsthed være rettet mod noget andet såsom improvisationen eller partnerens bevægelser på scenen.

Merleau-Ponty (1962, 1968) har beskrevet, hvordan den bevidste kropslige handling både kan være objektrettet og subjektrelateret. Når jeg rører ved min hånd, er jeg på en gang subjekt og objekt – berørende og berørt. Der er ikke noget absolut sammenfald mellem den berørende og den berørte kropslighed, men heller ikke nogen absolut opdeling. Sagt på anden vis eksemplificerer den berørende og den berørte hånd to dimensioner af subjektets kropslige selvbevidsthed. Disse to dimensioner må ifølge Legrand (2007b) forstås som forbundne. Når jeg eksempelvis ser mig selv i spejlet, svarer det perciperede (kropslige) selv, som det fremstår i spejlet, til den objektrettede dimension af selvbevidstheden, mens det perciperende selv svarer til den subjektrelaterede dimension. Det perciperede selv kan også betragtes som genstand for subjektets refleksive opmærksomhed, mens det perciperende selv er en betingelse for, at den bevidste oplevelse kan finde sted. Det subjektrelaterede selv er i den forstand fundamental for min viden om, at det er mig, der er det sansende og tænkende subjekt (Merleau-Ponty 1962:371, 382-83, 407). Det er det subjektrelaterede selv, der sikrer, at jeg i min bevidste observation kan genkende mig selv som mig selv i spejlet. Når jeg i øvrigt agerer i verden – kører bil eller skriver på computer – er det ligeledes den subjektrelaterede dimension af min bevidsthed, der ligger til grund for, at jeg ved, at det er mig, der „gør det“. Denne dimension af subjektets selvbevidsthed må forstås som fungerende på et før-refleksivt niveau (Gallagher 2005). Den subjektrelaterede dimension af min bevidsthed ligger i den forstand som en *tavs* baggrund, mens jeg, som Leder (1990) har beskrevet det, med mine forskellige tillærte færdigheder er rettet mod noget andet.

I den objektrettede dimension af selvbevidstheden kan man på reflektiv vis forholde sig til sin egen krops fysikalitet. Det kan ske via selvberøring, ved at man visuelt betragter en del af sin krop, eller ved brug af andre sanser. Denne dimension er tydeligvis central, når danserne tjekker deres bevægelser i spejlet, mærker efter, hvordan kropsvægten er fordelt på fodsålerne, eller lytter opmærksomt til

vejrtrækningens rytme og dybde. Men som Legrand (2007a, 2010) har pointeret, må der for bevægelsesekspertter som eksempelvis dansere også være (minimum) en ekstra dimension af bevidstheden i tilgift til den subjektrelaterede og den objektrettede dimension. Jeg vil i forlængelse af Legrand referere til denne tredje dimension som en performativ dimension af subjektets kropslige selvbevidsthed. Ligesom den subjektrelaterede dimension må den performative dimension forstås som fungerende før-refleksivt. Den fungerer som et bagtæppe for det, som bevidstheden er rettet mod. Til forskel fra den subjektrelaterede dimension af selvbevidstheden er den performative dimension dog ikke „tavs“. Den fungerer i periferien af danserens bevidsthed og bliver nærværende som fornemmelse gennem bevægelse. Balletdansernes fornemmelse af at være placeret (og ikke twistet), Martins fornemmelse af tyngde og Funmis fornemmelse af, „hvordan bevægelsen forløber fra kontakten med gulvet“, eksemplificerer, hvordan denne performative dimension kan udfoldes. Det er væsentligt at hæfte sig ved, at den performative dimension af dansernes kropslige selvbevidsthed er helt central for, at de kan danse godt. Den performative dimension af bevidstheden er med andre ord en aktiv del af dansernes teknik.

Interaktion i tango og sportsdans

For danserne er det dog ofte ikke nok at kunne forholde sig til deres egen krop, mens de bevæger sig. I de fleste sammenhænge er det også særdeles væsentligt at kunne få dansen til at fungere godt sammen med de andre deltagere. Det gælder ikke mindst pardans som argentinsk tango og sportsdans, hvor interaktionen er en helt grundlæggende betingelse.

Den argentinske tango er improviseret i modsætning til sportsdansen. Tango-dansere har lært sig nogle grundlæggende trilmønstre, men disse kan kombineres, og dansen improviseres alt efter den musikalske inspiration og den aktuelle partners måde at danse på (Ravn 2012, 2013). Til en milonga forventes det, at man danser med flere forskellige i løbet af en aften, mens man i sportsdans træner adskillige timer dagligt med den samme partner. De forskellige danse, som sportsdanserne konkurrerer i, er koreograferede og gennemøvede. Sportsdansernes aktuelle præstation i en konkurrence bliver dog også altid vurderet på, hvorvidt de er i stand til at tilpasse deres koreograferede dans til den musik, der spilles, samt til de øvrige dansepars bevægelsesmønstre.

I tango er det oftest den mandlige danser, der fører og dermed har den initierende rolle i improvisationen. De fem mandlige tangodansere, som jeg interviewede, understreger alle, at der er væsentlig forskel på deres fornemmelse af egen krop og bevægelser, når de afprøver trinene i en ny figur alene, og når de

fører deres dansepartner i selvsamme figur. Når de afprøver trin for sig selv, fokuserer de i sagens natur på deres egen krop, mens de, når de danser med en partner, primært koncentrerer sig om og danser fra den kropslige forbindelse, de får etableret med partneren. En af danserne, Tim, forklarer, at han fornemmer sin partners tilstedeværelse i sin overkrop: „Alle hendes trin mærker jeg ‘her’ [i overkroppen] – så hvis hun træder forkert, kan jeg mærke det her med det samme.“ Ken understreger i sine beskrivelser af kontakten til partneren, at „omfavnelsen [dansefatningen i tango] er med til at sætte dagsordenen for, hvad og hvordan der improviseres“. En tredje danser, Carsten, fortæller:

Altså, det er jo lidt en kombination. For hvis jeg ligesom har den der kontakt ... når jeg først er kommet i gang med at danse, tænker jeg ikke mere over det. Så mærker jeg min partners reaktioner – på de tegn og den føring, jeg laver – så mærker jeg en reaktion. [...] Musikken kører, og man mærker den anden. Altså, jeg tolker musikken og sådan – og ser, hvad er det egentlig for noget musik det her. Og noget kender man jo, og man mærker det, der sker – mærker, at det fungerer.

For alle fem dansere er „gode danse“ kendetegnet ved, at de via partners krop-bevægelser fornemmer deres egne bevægelse på en sådan måde, at alt synes at gå op i en højere enhed. „Det funker fuldstændig,“ som Carsten udtrykker det.

På spørgsmålet om, hvordan han kan mærke partnerens bevægelse, opridser Per først tangofatningens kontaktflader, hvorefter han runder af og siger: „Ja, hvor kan jeg mærke det? Jeg kan faktisk mærke det i hele kroppen.“ Lidt senere i interviewet betoner han, at når han fører, „så vil det sige, at jeg allerede er ovre i hende“. Per forklarer, at når den gode dans opstår, „så danser det for mig eller for os. Jamen, bevidstheden – altså, min bevidsthed af mit eget nu – følger efter det, der sker med mig, og alligevel er det også mig“.

Under træningen er sportsdanserne særdeles opmærksomme på både, hvordan bevægelsen ser ud, og hvordan den fornemmes. Ligesom balletdanserne bruger de stort set konstant spejlet og det erfarne blik fra en af deres instruktører til at tjekke og forholde sig til fornemmelsen af bevægelser. Dette ydre blik bruger de meget aktivt, når de forholder sig til deres kropslige fornemmelse af bevægelserne. Samtidig fremhæver danserne samhörigheden med dansepartnerens bevægelser. I mine interviews med Martino og Michelle påpegede de flere gange, at det er intentionen at vise en dans, der fremstår, som om den danses fra en fælles kropslighed. Martino beskriver:

For mig er det meget vigtigt, at hun fornemmer al den kropsvægt, som jeg bruger. Fordi så fornemmer hun, hvor meget jeg vil have ud af trinnet. Og det er det, jeg altid søger fra hende, at hun får mig til at føle, hvor hun er hele tiden. Så jeg kan tune ind med hendes kropsvægt.

Lidt senere i interviewet forklarer han videre om forbindelsen til Michelles bevægelser:

Og herfra fortæller hun mig, at hun ønsker at blive, og hun placerer sin kropsvægt *der*, og jeg modtager kropsvægten. Jeg kan gøre det uden forbindelse, så jeg får det til at se ud, som om der er en forbindelse, men det er der ikke. Hun gør det af sig selv. Og nogle par, de danser på den måde [...] Der er ingen anstrengelse og indsats, du går igennem fem runder, og du bevæger dig selv, hun bevæger sig selv.

Bjørn og Ashley forklarer, at de, hvis de fornemmer, at „forbindelsen“ ikke er der (for eksempel hvis de arbejder med nye koreografiske elementer), sædvanligvis vælger at gå „tilbage“ og danse nogle helt basale trinkombinationer. Mens de danser disse basistrin, fokuserer de samtidig på at finde den rigtige forbindelse.

Med forskellig betoning og på forskellige præmisser fremhæver såvel tango- som sportsdanserne, at de fornemmer deres bevægelser *via* partnerens kropsbevægelser. Perception og bevægelse kan således ikke reduceres til at være noget, der foregår for det enkelte subjekt, men fremstår snarere som noget, danserne er fælles om undervejs i dansen. Det, man gør, bliver gjort sammen og på interaktionens betingelser.

Perception kan, som Merleau-Ponty har påpeget, ikke reduceres til et indre anliggende for det enkelte subjekt, men må forstås som en verdensinvolverende proces. Perception og sansning er at betragte som vores vitale kommunikation med verden (Merleau-Ponty 1962:52, 75). Samtidig er det væsentligt at være opmærksom på, at bevægelsesfornemmelser og sansning kan fungere gennem et objekt. Kroppen kan i den sammenhæng forstås som ekstenderet (De Preester & Tsakiris 2009). Det er eksempelvis tilfældet, når den blinde kvinde fornemmer terrænet *via* sin stok, når badmintonspilleren mærker fjerboldens bevægelse *via* sin ketsjer, og den kvindelige balletdanser mærker balance og understøttelsesflade *via* sine tåspidssko. I forlængelse af Merleau-Ponty argumenterer De Jaegher og Di Paolo (2007) for, at implicite og fint tunede justeringer, der karakteriserer mikroniveauer af bevægelsesinteraktion, også kan forstås som en form for kropslig ekstension. Sådanne fint tunede justeringer udfolder sig som en form for gensidig koordination. De Jaegher tager sammen med Thomas Fuchs beskrivelsen af den gensidige koordination et skridt videre og argumenterer for, at helt grundlæggende bevægelsesmønstre er blevet inkorporeret *via* gensidigt koordinerede bevægelsesprocesser (Fuchs & De Jaegher 2009). Med andre ord kan det enkelte subjekt ifølge Fuchs og De Jaegher ikke inkorporere færdigheder i isolation. Enhver form for bevægelsesmønster, vane og færdighed er derimod indlært i en interaktiv sammenhæng med andres bevægelser. Blandt andet er timing og justeringer af bevægelser på helt grundlæggende vis præget af andres

bevægelser. Det er eksempelvis tilfældet i mor-barn-dyader, eller når man, uden at tænke videre over det, timer og justerer sin gangbane på en smal gang, så man undgår at støde ind i den anden person, der kommer gående i modsat retning (ibid.).

Fuchs og De Jaegher demonstrerer, hvorledes bevægelsesinteraktioner på mikroniveau kan forstås som en form for bevægelsesfælleshed. De fremhæver, hvordan denne interaktive proces drives fremefter i en fortsat fluktuerende proces mellem synkroniserede, desynkroniserede og indimellem-stadier af koordination – mellem agerende kroppe. I interaktionsprocessen er der ifølge Fuchs og De Jaegher (2009:471) to centre (*centres of gravity*), der svinger mellem aktivitet og receptivitet. Undertiden kan man opleve, at en interaktionsproces ikke fungerer, som når man i forbindelse med et møde på en smal gang går skævt af hinanden og må forsøge med et par ekstra trin for at finde ud af, hvilken side man hver især må gå til for at komme forbi hinanden (ibid.). Men andre gange kan de involverede parter opleve, at interaktionsprocessen „får sit eget liv“. Ser vi på tangodansernes bevægelsesfølelser, er det netop relevant at notere sig, at de improviserer ud fra, hvordan de kan mærke deres egne bevægelser *via* partnerens krop. Det er med andre ord fra bevægelsesfællesheden, at dansen dances. Som Fuchs og De Jaegher (2009) har påpeget, er interaktive processer karakteriseret ved at fluktuere mellem forskellige stadier af koordination, hvilket også vil sige, at den interaktionelle dynamik konstant må skabes og reetableres. Når tangodanserne oplever, at „dansen danser os“, og når sportsdanserne kan mærke, at „forbindelsen er der“, er der tale om, at den interaktive koordination af bevægelser forløber synkroniseret.

Tangodanserne og sportsdanserne har trænet bestemte bevægelsesfærdigheder og bevægelsesmønstre, og i den sammenhæng har de specialiseret deres interaktion i forhold til en bestemt danseform. På hver sin måde beskriver danserne, hvordan de undervejs i dansen kan skifte fokus og lade følelsen af bevægelsesfællesheden være i henholdsvis forgrunden og baggrunden for deres opmærksomhed. Det sidste er tilfældet, når tangodanserne fokuserer på at rette deres egen kropsholdning, eller når sportsdanserne opmærksomt træner et bestemt bevægelsesflow mellem fod, hofter og krop i forbindelse med en vægtoverførsel. Både tango- og sportsdansere jonglerer med deres opmærksomhed i forhold til at fornemme bevægelserne som en singulariseret kropslighed og som dele af en bevægelsesmæssig fælleshed. Sportsdanserne beskriver eksplicit det skiftende fokus som en bevidst strategi eller en del af den måde, hvorpå de træner deres teknik.

Tango- og sportsdansernes beskrivelser eksemplificerer, hvorledes interaktion udfoldes og fornemmes (jf. Fuchs & De Jaegher 2009). Samtidig gør danserne dog også opmærksom på, at de på refleksiv vis kan vælge at fokusere på deres „egen“

kropslige bevægelsesfornemmelse frem for bevægelsesfællesheden. Beskrivelserne af en lejlighedsvis opmærksomhed på bevægelsesfornemmelser forbundet med en singulariseret kropslighed strider ikke mod Fuchs' og De Jaegers forståelse af interaktionens grundlæggende betydning. Disse beskrivelser peger derimod på, at selve interaktionen kan være i fokus i forskellig grad. Samtidig betyder deres insisteren på interaktionen som en grundlæggende ontologisk betingelse, at kroppens fremtrædelse som singulariseret helhed i dansernes bevægelsesfornemmelse må forstås som funderet i en interaktiv og processuel bevægelseserfaring.

Konklusion

Som beskrevet indledningsvis opereres der i flere fænomenologiske studier af kropslige færdigheder og ekspertise med et grundlæggende skel mellem reflektive og før-reflektive, intuitive former for kropsbevidsthed (Leder 1990; Dreyfus 2002, 2013). Med afsæt i undersøgelser af dans har jeg i denne artikel forsøgt at nuancere gængse fænomenologiske forståelser af to grundlæggende former for kropsbevidsthed ved at demonstrere, hvordan bevægelseksperter også arbejder med en tredje form for bevidsthed om eller opmærksomhed på egen krop. Danserne kan være reflektivt opmærksomme på deres egen krop, når de for eksempel indøver nye trin, og på deres partnere og andre dansere, ligesom de i vidt omfang danser ved hjælp af deres tavse inkorporerede viden og færdigheder. Men samtidig bevæger de sig også med en overordnet kropslig fornemmelse, som er perifert til stede for deres bevidsthed. Denne fornemmelse udgør en vigtig ekstra eller tredje dimension af dansernes kropslige selvbevidsthed og af deres bevægelsekspertise.

I analysen af tango og sportsdans har vi endvidere set, at bevægelsesfællesheden på flere måder udgør en drivkraft for at danse sammen. Det fremgår af dansernes beskrivelser og forklaringer, at den bevægelsesfælleshed, der etableres i interaktionen, er en betingelse og et udgangspunkt for deres sansning af bevægelserne. Men samtidig fremgår det, at bevægelsesfællesheden er noget, de undertiden har eksplicit fokus på og arbejder reflekteret med. I pardansernes træning og bestræbelser på at blive bedre er det væsentligt, at de kan jonglere med deres primære fokus og rette det mod fornemmelser af deres kropslige bevægelse som henholdsvis en singulariseret helhed og som en del af den bevægelsesfælleshed, der etableres i pardansen.

Noter

1. Betegnelsen moderne dans anvendes i lighed med det engelske begreb „contemporary dance“ som en paraplybetegnelse for forskellige nyere sceniske danseformer.
2. De fire sportsdansere og de 13 professionelle dansere, der er indgået i mine studier, lader sig vanskeligt anonymisere, da læsere med indgående kendskab til professionel dans sandsynligvis ville kunne identificere dem på baggrund af deres beskrivelser af dansepraksis. Samtlige dansere har givet skriftligt tilsagn om, at deres rigtige navn kan bruges. De fem tangodansere er erfarne om end fortsat amatører og udgør en del af det voksende tangomiljø i Odense. For at tilgodese disse danseres anonymitet anvendes i denne sammenhæng fiktive navne.
3. I godt 10 år trænede jeg rytmisk sportsgymnastik og konkurrerede over en periode på cirka otte år på internationalt niveau. Derefter trænede jeg i en periode på cirka fire år dagligt ballet og moderne danseteknikker. Og siden hen trænede jeg over en periode på cirka otte år forskellige moderne danseteknikker. Endelig har jeg danset argentinsk tango de seneste fem år. Jeg har i de seneste 20 år også undervist i bevægelseskommunikation og dans på Syddansk Universitet.
4. Der har været udarbejdet individuelle interviewguides, der primært indeholdt angivelser og oprids af udvalgte situationer samt af bevægelsestematikker, som den enkelte danser er optaget af. Interviewguiden har været anvendt på åben vis og som et afsæt for at få danserne til at tale om deres bevægelseserfaringer og teknikker, så vidt muligt på egne betingelser (jf. Thorpe 2012). For en detaljeret beskrivelse af, hvordan deltagerobservation har dannet grundlag for interview, se Ravn & Hansen (2013).
5. Interviewene med tangodanserne samt de fleste (tre ud af fire) balletdansere foregik på dansk. Interviewene med de allerfleste af de dansere, der arbejder med tilknytning til moderne dans (inklusive Martin og Funmi), og med sportsdanserne foregik på engelsk. Jeg har selv oversat de engelske citater til dansk.
6. Martin er tilknyttet „Magpie music and dance company“ i Amsterdam. Den improvisationsbaserede forestilling, han deltager i, udfolder sig og fungerer i forhold til omgivelserne, herunder publikums handlinger og reaktioner, og er i den forstand rettet „udefter“.
7. Når danserne udfører koreograferede bevægelser uden musik, tæller de typisk fiktive musikrytmer.

Søgeord: tværvidenskabelig metodologi, danseforskning, professionelle dansere, argentinsk tango, sportsdans

Litteratur

- De Jaegher, Hanne & Ezequiel Di Paolo
2007 Participatory Sense-making. An Enactive Approach to Social Cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6:485-507.
- De Preester, Helene & Manos Tsakiris
2009 Body-extension Versus Body-incorporation: Is there a Need for a Body-model? *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8:307-19.
- Downey, Greg
2008 Scaffolding Imitation in Capoeira: Physical Education and Enculturation in an Afro-Brazilian Art. *American Anthropologist* 110(2):204-13.

- Dreyfus, Hubert
 2002 Intelligence without Representation – Merleau-Ponty’s Critique of Mental Representation. *Phenomenology and the Cognitive Science* 1:367-83.
- 2013 The Myth of the Pervasiveness of the Mental. In: K. Shear (ed): *Mind, Reason, and Being-in-the-world*. Pp. 15-40. London & New York: Routledge.
- Dreyfus, Hubert & Stuart Dreyfus
 2000 Mesterlære og eksperterens læring. I: K. Nielsen & S. Kvale (red.): *Mesterlære – læring som social praksis*. Side 54-75. København: Hans Reitzels Forlag.
- Foster, Susan L.
 1992 Dancing Bodies. In: J. Desmond (ed): *Meaning in Motion*. Pp. 235-58. Durham & London: Duke University Press.
- Fuchs, Thomas & Hanne De Jaegher
 2009 Enactive Intersubjectivity: Participatory Sense-making and Mutual Incorporation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8:465-86.
- Gallagher, Shaun
 2005 How the Body Shapes the Mind. Oxford: Clarendon Press.
- Gallagher, Shaun & Dan Zahavi
 2008 The Phenomenological Mind. London & New York: Routledge.
- Leder, Drew
 1990 The Absent Body. Chicago: University of Chicago Press.
- Legrand, Dorothée
 2007a Pre-reflective Self-consciousness: On being Bodily in the World. *Janus Head* 9(2): 493-519.
- 2007b Subjectivity and the Body: Introducing Basic Forms of Self-consciousness. (Editorial). *Consciousness and Cognition* 16:577-82.
- 2010 Myself with no Body? The Body and Pre-reflective Self-consciousness. In: S. Gallagher, S. & D. Smicking (eds): *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. Pp. 180-200. Dordrecht, New York, Heidelberg & London: Springer.
- Legrand, Dorothée & Susanne Ravn
 2009 Perceiving Subjectivity in Bodily Movement: The Case of Dancers. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8:389-408.
- Lund, Ole, Susanne Ravn & Mette K. Christensen
 2012 Learning by Joining the Rhythm: Apprenticeship Learning in Elite Double Sculler Rowing. *Scandinavian Sports Study Forum* 3:167-88.
- Merleau-Ponty, Maurice
 1962 The Phenomenology of Perception. London & New York: Routledge.
- 1968 The Visible and Invisible. Evanston: Northwestern University Press.
- Montero, Barbara
 2010 Does Bodily Awareness Interfere with Highly Skilled Movement? *Inquiry* 53(2): 105-22.
- 2013 A Dancer Reflects. In: K. Shear (ed): *Mind, Reason, and Being-in-the-world*. Pp. 303-319. London & New York: Routledge.
- Potter, Caroline
 2008 Sense of Motion, Senses of Self: Becoming a Dancer. *Ethnos* 73(4):444-65.

- Ravn, Susanne
2009 Sensing Movement, Living Spaces. An Investigation of Movement Based on the Lived Experience of 13 Professional Dancers. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- 2012 Interacting Spaces in Argentinean Tango. In: S. Ravn & L. Rouhiainen (eds): Dancing Space(s): Practices of Movement. Pp. 99-118. Odense: University Press of Southern Denmark.
- 2013 Tango, interaktion og bevægelsesgrunde – om den sanselige bevægelsesoplevelse. I: S. Ravn & J. Hansen (red.): Tics, træning og tango – bevæggrunde for bevægelse. Side 93-118. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Ravn, Susanne & Helle P. Hansen
2013 How to Explore Dancers' Sense Experiences? A Study of how Multisited Fieldwork and Phenomenology Can be Combined. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health* 5(2):196-213.
- Thorpe, Holly
2012 The Ethnographic (I)nterview in the Sports Field: Towards a Postmodern Sensibility. In: K. Young & M. Atkinson (eds): *Qualitative Research on Sport and Physical Culture*. Pp. 51-78. Bingley: Emerald Group.
- Varela, Francisco
1996 Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem. *Journal of Consciousness Studies* 3(4):330-49.