

Stomp – hvad er det dog der sker?

Finn Holst (c) 2005

(stomp – proces - strukturel kobling – emergens)

Stomp – og sådan noget - er en usædvanlig kombination af dans og musik, som laves ved, at man bruger nogle ting. Musikken skabes i bevægelsen, og bevægelsen er del af musikken – og både lyd og bevægelse er forbundet med "noget som siger noget". De ting der bruges til at lave rytmer med, er hverdagsting, men de bruges ikke som de plejer. Remixet af dans og musik har nogle særlige kendetegn, som vi eksempelvis finder i Stomp-truppen og i fænomenet Blue Man Group.



Idéerne til Stomp-truppen (dannet i 1991) er udviklet af to engelske gademusikanter - buskers - Luke Cresswell og Steve McNicholas fra Brighton. Buskers er en tradition i England, som kendes tilbage til middelalderens markedsboder. I Stompshowet siges der ikke noget, der er ingen dialog, man bombarderes med lyde - hverdagslyde fra fløjter, koste, lightere, papir, tændstiksæsker, skraldespandelåg o.s.v. Hvor kendetegnet ved Stomp-truppen især er at lave rytmer med koste, er Blue Man Group's særpræg at lave musik med PVC rør. Blue Man Group (dannet i 1988) er udviklet i New York af Chris Wank, Matt Goldman og Phil Stanton som et bud på at finde nye udtryksformer med afsæt i performance og teknologi. Blue Man Group (BMG) arbejder meget rytmisk, men deres nytænkning handler i høj grad om at lave toner – den slags lyd, som kan bruges til at spille melodier med. BMG ønsker gennem deres tilgang at vise, at kreativitet ikke er en form for mystisk gave, men noget alle kan og har ret til.



De fremmedartede rytmiske og melodiske instrumenter, der er tale om, har ét til fælles: en meget udtrykkelig kropslig udfoldelse. Det musikalske materiale er udpræget nutidigt og anvender typiske rytmer og elementer fra tekno og dance, som er instrumentalmusik i modsætning til rockmusikken. Hvor tekno og dance er mediemusik, er stomp kropsbundet og performanceorienteret. De klanglige eksperimenter i stomp er ikke rettede mod elektronisk lyd, men mod at finde den musikalske lyd i koste, tæpperør, nedløbsrør, spande, sandpapir og meget andet. Værktøjet - instrumentet og dets musikalske lyd, er det, der

binder musikken og dansen sammen. Herudaf opstår en formidabel ensembleform, hvor musikken inddrager kroppen og kroppen inddrager musikken.

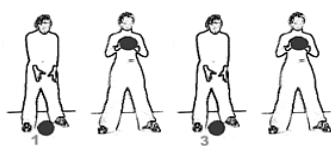
De centrale egenskaber ved Stomp – at stomp er kropsbundet og performanceorienteret – har stor betydning for de muligheder, der ligger i henholdsvis processen og i produktet. Det er muligt at arbejde med stomp med henblik på at

fremvise en performance. Især hvis tiden er lidt knap, kan det være fristende at instruere og opsætte et show, som er bygget op med henblik på at være let at lave og give størst mulig show-effekt. Ikke at der er noget galt med, at stomp virker imponerende som show. Men ved at give for lidt tid til processen vil man let komme til at overse nogle af de virkelig frugtbare muligheder, der ligger i at arbejde med stomp. Processen har nogle muligheder, som hænger tæt sammen med, at stomp er kropsbundet. Denne tætte binding gør det muligt, i et pædagogisk perspektiv, at arbejde med noget, som eller kan være svært at få fingre i.

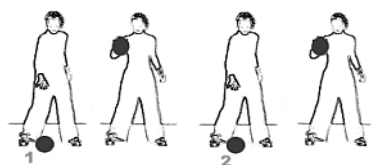
For at prøve at synliggøre hvad det er for nogle muligheder, der ligger i processen, kan arbejdet med bolde tjene som (eksemplarisk) eksempel.

Boldeksemplet, som anvendes her, bygger på tre niveauer -

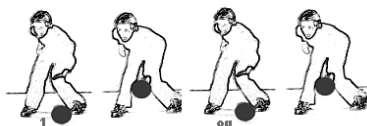
1: kast i gulv,



2: høj dribbel



3: lav dribbel.



Det ville ikke være ualmindeligt, at man begyndte med at tælle til fire og så ville sætte 'kast i gulv' i gang, efterfulgt af underdelingen høj dribbel, og tilsidst den yderligere underdeling lav dribbel. Imidlertid er det sådan, at *tempoet* er defineret af 'vægt og kraft'. Ved 'kast i gulv' har "vægt-kraft" faktoren en stor tolerancebredde - det kan gøres langsomt og hurtigt. Høj dribbel kan varieres indenfor en rimelig tolerance, dog kan det ikke lade sig gøre under et vist tempo, idet jo langsommere det skal gå fra jo højere et punkt, skal man dribble (studse) bolden - og det medfører en naturlig grænse. Lav dribbel har en relativ lille tolerancebredde, og den indsnævres desuden af at skulle være en deling af høj dribbel.

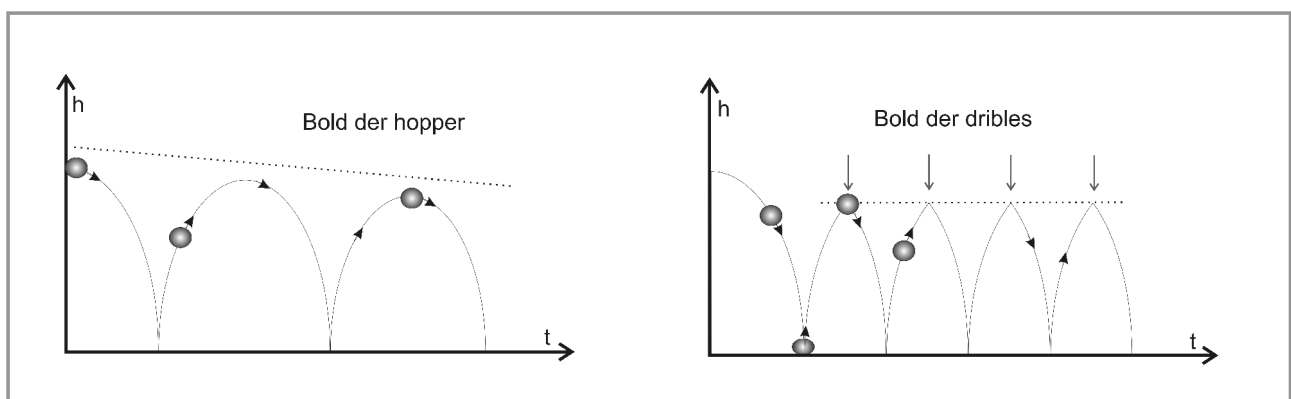
Derfor er det i første række lav dribbel, der sætter tempoet - med en skelen til næste niveau. Sættes tempoet per slump som "puls", går det galt med ottendedelene, som så skal udledes heraf. Opbygningen nedefra og opefter følger "vægt-kraft" faktoren - der dribles (studses), der opstår en gruppering og et tempo. Opfattelsen af gruppering og metrisk struktur er en koordinerende faktor mellem en gruppe individer tilsvarende i en ensemblesituation. Koordinationen opstår i praksis ret hurtigt af sig selv, uden at der tælles for eller angives en puls (og det kan være ganske svært for

en musiklærer at lade være). Det der sker kan man betegne som at det lykkes at "gå i fase".

Hvad er forudsætningerne for at have et faserum (begrebet er beskrevet af Varela 1999) og for at "gå i fase"? Man taler jo meget om konstruktivisme, og et af de billeder der anvendes i denne forbindelse er, at man som individ er adskilt fra den ydre verden. Billedet, som ofte anvendes, er en ballon eller en osteklokke. Man har ikke nogen direkte adgang til ydersiden. Spørgsmålet er så, hvordan man opfatter den kobling, der jo er der alligevel. Man kalder ofte denne kobling for en "strukturel kobling" (Maturana og Varela 1987). Ideen er, at man på grund af nogle strukturelle (mu)ligheder alligevel kan koble – hvilket jo er meget smart, for ellers kunne vi fx ikke snakke sammen. Men det er jo også væsentligt at holde fast ved, at det ikke kun er vigtigt med en kobling til "andre" (betydningen af det sociale), men også med koblingen til "andet" (til tingenes verden om man så vil). I eksemplet med bolde bliver det tydeligt, hvordan *den dobbelte strukturelle kobling* giver nogle vidunderlige muligheder i et sammenspil - og samspil.



Den afgørende detalje er *bolden*. Bolden er ikke én selv og heller ikke én anden. Bolden er noget andet. Bolden har, fordi den har en funktion (den er lavet til og duer til at spille bold med), nogle ganske bestemte egenskaber. Den kan hoppe, den har en bestemt vægt, en bestemt størrelse - og en "hulhed", der giver den en bestemt lyd. Når man sætter bolden i bevægelse, kan man gøre det på forskellige måder indenfor nogle grænser, som boldens egenskaber sætter. Når jeg sætter mig på knæ og laver en lav drippel med en bestemt bold, så er mulighederne afgrænsede. Dette vil hurtigt betyde, at jeg begynder at dribble regelmæssigt og nok endda også rytmisk. Min kropslige bevægelse indgår i en 'strukturel kobling' med boldens bevægelse. Jeg udfører en kropslig bevægelse, som agerer sammen med boldens bevægelse. Når bolden falder mod jorden og rammer jorden, hopper den op igen. På vej op afbryder jeg dens bevægelse med et slag og sender den, med fornyet kraft mod jorden igen.

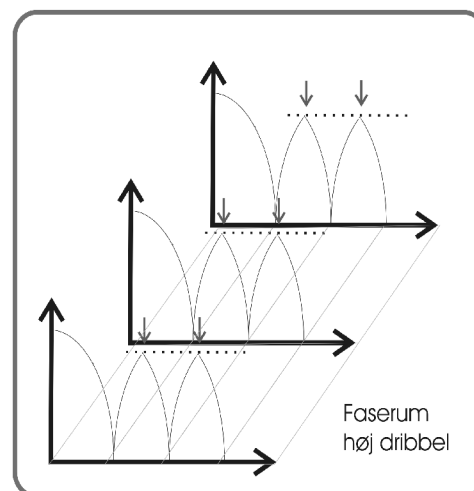
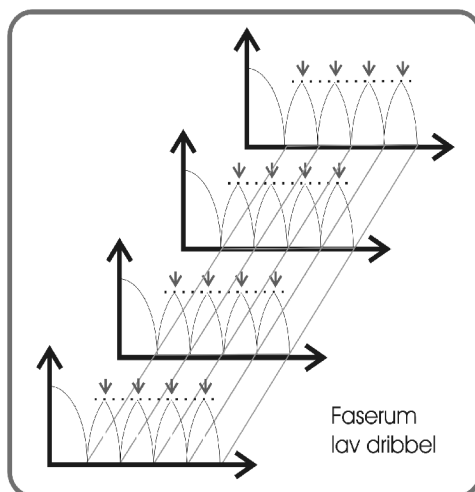


Rytmisk set følges disse to bevægelser ad. Jeg indgår en strukturel kobling med bolden – og denne kobling / interaktion er synlig i boldens bane: ned i jorden, op til hånden og ned igen. Den bane bolden har giver sig også udtryk i den lyd det giver, når bolden rammer jorden, og lidt mindre lyd når hånden rammer bolden.

Når flere deltagere gør det samme samtidigt, vil de have de samme muligheder og begrænsninger, og derfor vil dribblingen være "rimelig ens". Der er selvfølgelig et lille problem – det er ikke sikkert, de følges ad. Men det står klart, at deltagernes kropsbevægelser er af samme slags – de er strukurmæssigt ens – og det er netop dette, der giver en mulighed for at gå i fase – for at en kobling kan etableres.

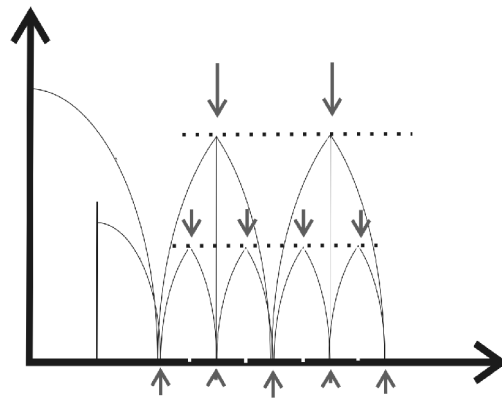


Hvis den ene sjippede, den anden fejede, én sprang på trampolin og én spillede bold ville det ikke være så let endda. Man kan således sige, at den fælles struktur fra "det funktionelle instrument" er det, der skaber et rum – og det rummer så muligheden for at gå i fase. Faserummet er etableret og giver mulighed for en kobling - en mulighed for at gå i fase. Det gælder på samme måde for en gruppe, der laver en lav dribbel (dribler på knæ), og for en gruppe der laver en høj dribbel (dribler stående).

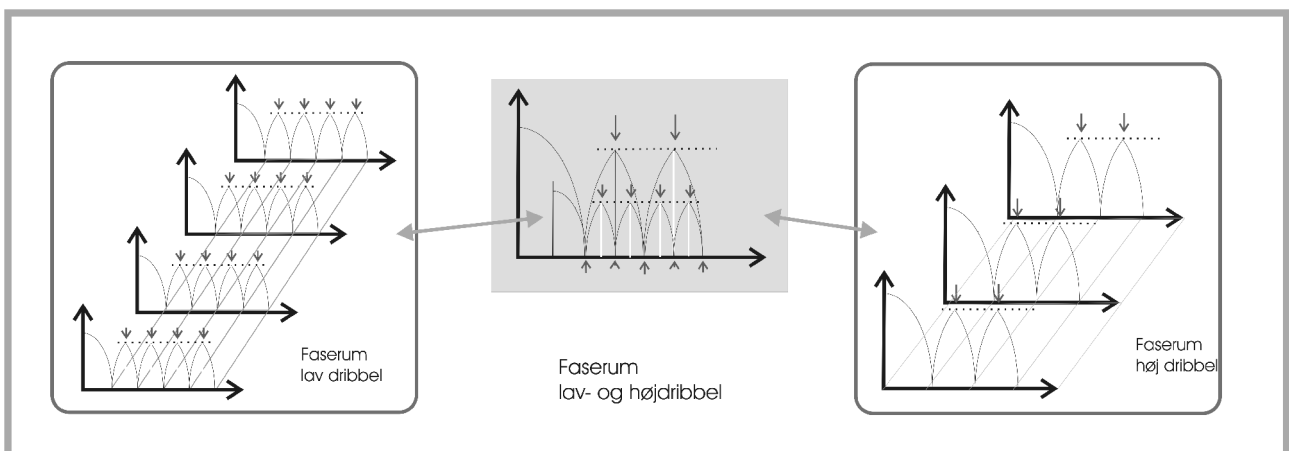


Der er altså først etableret en strukturel kobling af sansemæssig-motorisk karakter mellem personen og redskabet (selv-andet), hvorefter der etableres en kobling mellem deltagerne (selv-anden) af kommunikativ art.

Nu kommer så det næste skridt – en kobling mellem gruppen som laver lav dribbel og gruppen som laver høj dribbel. Denne kobling foregår i et nyt og større faserum på grundlag af en strukturel overensstemmelse. Sammenfaldet mellem den lave dribbel og den høje dribbel kan etableres, hvis den høje drippedel udføres halvt så hurtigt som den lave:



Det er der nogle problemer i – i praksis. Den lave dribbel bliver sværere, jo hurtigere den skal udføres – og det bliver sværere for gruppen at komme i fase. Lige modsat er der en grænse for hvor langsomt den høje dribbel kan udføres – det er simpelthen et spørgsmål om, hvor højt bolden skal spilles, og om man så kan nå den uden at stå på noget. Koblingen mellem lav dribbel og høj dribbel betyder således, at der etableres både en øvre og en nedre grænse. Der vil imidlertid være en tendens til, at den ene gruppe trækker den ene vej og den anden gruppe den anden vej. Spørgsmålet er nu hvorvidt dette spændingsfelt betragtes som noget, hvor man kæmper om positioner, eller hvorvidt der etableres en sammenhæng. Spørgsmålet er let at besvare, hvis man afprøver de to muligheder. De to dele må nødvendigvis indgå som dele af en helhed – og denne helhed udgør mere end delene tilsammen. Der opstår en rytmisk og musikalsk helhed, som har sin egenart og trækker på den indbyggede spænding.



Det er her fænomenet (som vi har kaldt Stomp) begynder at vise sine helt specielle kvaliteter. Det er ganske afgørende, at potentialet ligger i at tage udgangspunkt i den

kropsligt orienterede håndtering af et "funktionelt redskab" (bold, kost osv). Der instrueres ikke i en bestemt rytmisk opbygning (sproglig formidling af et partitur). Derimod etableres nogle "rum" – og resultatet er ikke en eller anden form for instrueret udførelse eller imitation, men derimod en opbygning – gennem koblinger – som resulterer i, at der "opstår" noget af udpræget musikalsk karakter. Der er tale om en form for læring med et potentiale, som overrasker de fleste, når de møder det i praksis. Man kan sige, at der både er tale om en grad af formidling (men ikke kun), at der er tale om en grad af proces (men ikke kun) og at der derudover er tale om en grad af at "noget opstår" - af emergens. I denne forståelse vil jeg prøve at beskrive hvad der er på spil i rammen af såkaldt *emergensteori*.

Der har været forskellige teorier om, hvad viden er for en størrelse. Spørgsmålet om "boglig viden" er blevet udfordret af tavs viden. Medieforskeren Lars Qvortrup (2001) har, med udgangspunkt i Spencer-Brown(1971) og Bateson (1979), skelnet mellem kvalifikationer, kompetencer og kreativ viden. C. O. Scharmer (2001), der arbejder med ledelses- og organisationsteori på MIT/Cambridge, beskriver tre faser inden for den moderne diskussion om vidensstyring - *knowledge management*: Den første fase har fokus på eksplisit viden, dvs traditionel, videnskabelig faglig viden, der er formuleret i bøger og artikler. I den anden fase er der fokus på viden som proces, hvad vi også kalder tavs viden eller viden i brug. Et processuelt og indlejret videnssyn er ikke fremmed i hverken hermeneutik eller kritisk teori, der i denne fase imidlertid udvikles i retning af forskellige former for konstruktivisme. I den tredje fase flyttes fokus fra *knowledge management* (vidensstyring) til *knowledge enabling* (muliggørelse af ny viden). Interessen flyttes dermed fra specifikke virkeligheds-konstruktioner til de nye virkeligheder, der kan opstå eller emergere. Hvor de traditionelle videnskabsteorier som fx positivisme, hermeneutik og kritisk teori forsøger at beskrive verden, som den er eller var, og hvor konstruktivismen søger at beskrive betingelserne for, hvorledes vi oplever verden - dér sætter emergensteorien fokus på spørgsmålet om, hvorledes verden gennem vores aktive samspil er under udvikling eller bliver til. I modsætning til de konstruktivistiske synspunkter på viden og læring handler det altså under dette tredje perspektiv ikke kun om at profilere de gensidige forventninger, endsige om at hævde sin egen optik under de løbende forhandlinger og magtkampe mellem forskellige diskurser, men om at transcendere eller overskride sine forforståelser med henblik på at åbne sig for det nye, der er under vejs eller tilblivelse.

Scharmer (2005) beskriver, hvordan dette kan komme i stand i sin 'U-teori'. U'et består af en række faser eller trin. I stedet for at 'downloade fortidens habituelle mønstre' åbner man sig for det nye, som opstår – emerger – og som virkeliggøres.

Faserne i U'et består af:

1. at være opmærksom – man begynder at åbne sig – rette sig mod noget
2. at se – betragte noget udefra, hvad er det man retter opmærksomheden mod
3. at sanse – betragte det indefra eller direkte sansende/perciperende
4. *Presencing* (presence+sensing) – betragte / percipere i overskridende nærvær
5. at udkrystallisere / uddrage vision og hensigt
6. at udvikle prototype / mikrokosmos
7. at iværksætte / performe – give det ny konkret udtryk, virkeliggøre det.

Nu tilbage til boldene. Man er opmærksom (U'ets fase 1) og rettet mod bolden (fase 2). Bolden arbejder vi med direkte sansende (fase 3). Gennem koblingen først indenfor gruppen og derefter med gruppen, der laver noget andet (lav dribbel – høj dribbel), er vi nærværende, men overskrider den egen lukkede horisont (fase 4) i

kombinationen med den eller de andre grupper, og hermed opstår (emergerer) noget – ja, det er ganske vist.

Det begynder at svinge som bare f... i en bestemt rytmisk opspænding mellem grupperne (fase 5) – det holder vi fast ved, og vi bliver klar over, at vi kan få det til at "køre" på bestemte måder (fase 6). Vi udvikler nogle sekvenser, der "funker", og som vi bygger op på en bestemt måde. Sekvenserne udbygges og principperne overføres til brug på andre instrumenter og i kombination med andre instrumenter, og der opbygges en *Stomp-performance* (fase 7) – større eller mindre.

Der er, ifølge Scharmer (2005), tre bevægelser i U'et:

A. *co-sense*: at åbne sig for omverdenen og overskride opdelingen mellem den, der observerer, og det observerede. Grænsen mellem det indre og det ydre overskrides.

B. *co-presence*: at åbne sig for det, der opstår, kommer til syne, viser sig – emergerer. Grænsen for det habituelle selv overskrides.

C. *co-create*: at gøre det nye til virkelighed – man åbner sig for at handle fremadrettet.

Denne tre-foldige bevægelse sammenligner Scharmer med det at spille et instrument. For det første må man bygge på en god struktur – resonanskasse (body of resonance) – en basis af delt erfaring (shared experience). For det andet må musikeren være åben for intuition og inspiration. I U'ets proces ligger en fordybelse, der bygger på den fælles resonans, som tillader os at blive opmærksomme på musik, som endnu ikke er blevet spillet. For det tredje må musikeren på en gang være åben for, hvad der opstår / emergerer og samtidig være i stand til at spille (performe). Scharmer citerer en kendt pianist for at beskrive det som samtidigheden i "playing the music and being played by the music". Den analytiske antagelse, om at vi først udtænker noget (regner den ud) og så udfører det (implementerer det), anfægtes: vi begynder at handle, før vi fuldt ud forstår, hvad vi laver. Når det handler om læreprocesser er det svært at hævde noget andet.



Tilbage til det konkrete boldeksempel igen: Gennem arbejdet med boldene og gennem den trinvis kobling skabes et godt fælles grundlag – en god resonanskasse (A. *co-sensing*). Udgangspunktet er ikke, at læreren har det hele i hovedet eller på et partitur og instruerer deltagerne, i hvilke slag de skal udføre hvornår. Det er lige omvendt – og det er selvfølgelig her, læringspotentiallet bliver synligt. Herigennem bliver det også muligt, at deltagerne bliver åbne over for den inspiration, som viser sig (B. *co-presencing*). Ja, det er næsten umuligt at lukke sig for det, når det begynder at køre som bare... Derfra er der ikke mere langt til at blive grebet af projektet og bygge en regulær lille eller større performance op (C. *co-create*) – projektet bliver virkeliggjort. Hænger man derimod fast i sine forforståelser (og det kan man opleve, at nogen gør) og downloader dem – så mangler den resonans, der er så afgørende (også på en arbejdsplads). Dermed er der ikke noget grundlag for emergens – der

opstår ikke ret meget – og vi falder tilbage på en lederrolle (også i musikledelse), som kan være godt på vej mod domptørens. Sammenhængen mellem det musikalske og læringsmæssige potentiale blegner.

Afslutning

Der findes to praktiske og inspirerende bøger om, hvordan man kan lave Stomp i undervisningen. De indeholder massevis af idéer til forskellige instrumenter, eksperimenter, opbygninger, brug af basstemmer og sang mv.:

- *Skradejam. Kreative oplæg til stomp. Fuglsbjerg / Pedersen (Dansk Sang)*
- *Stomp – musik med krop. Holst / Berggreen (Dansk Sang).*

Det har været mit anliggende her at præsentere nogle perspektiver vedrørende den form for læring, der er mulig, når man arbejder med sådan noget sært noget som Stomp. Hvad er det dog der sker! - hvis man altså arbejder med det fra den vinkel jeg har beskrevet. Kører man det af som underholdning og en "smart performance" - for aktivitetens og udtrykkets egen skyld, så er der nok ikke meget at komme efter (pasningsordning med rytmisk motionering). Jeg har benyttet bolde som eksempel. Jeg vedgår, uden blusel, at det kan være vanskeligt at læse teksten. Det forudsætter, at man uden videre kan forestille sig de kropslige erfaringer, man får ved at udføre det, der er beskrevet. De er kun de færreste, der kan det. Det må derfor tilrådes simpelthen at prøve at udføre så meget som muligt – at afprøve det og gøre nogle af de erfaringer, der skrives om i teksten. Det er det ene problem. Det andet problem er at Scharmers U-teori er ny. Det er altid svært at sætte sig ind i noget der er nyt - eller helt nyt. Fidusen er imidlertid, at hvis man sætter sig ind i eksemplerne med bolde, så får man de konkrete eksempler foræret. På den måde kan eksemplet tjene til at åbne for forståelsen af Scharmers teori - som forøvrigt falder på et tørt sted: Der er ikke for megen aktuel teori tilgængelig der beskriver de centrale fænomener, han tager i behandling – men det er område der er under vækst, muligvis endda et nyt hovedemne. Teorien kan ses som et vigtigt bidrag til forståelsen af noget af det sværeste i læringsteori – hvad er det der foregår når man lærer noget virkelig nyt - når noget nyt opstår i ens forståelse. Stomp er et vidunderligt eksperimentarium for disse processer – og på den måde et seriøst bidrag til at åbne for intense musikalske oplevelser.

Referencer:

- Bateson, G. (1979): *Mind and Nature. A necessary Unity*. London.
- Gleerup, Jørgen (2004): *Viden(skabs)teori. I: Buur Hansen og Gleerup (red): Videnteori, professionsuddannelse og professionsforskning*. Syddansk Universitetsforlag.
- Maturana, H. og Varela, F. (1987): *Kundskabens træ: Den menneskelige erkendelses biologiske rødder*. Ask
- Qvortrup, L. (2001): *Det lærende samfund. Hyperkompleksitet og viden*. Gyldendal.
- Scharmer, C. O (2004): *Theory U. Leading Profound Innovation and Changes by Presencing emerging futures*. MIT.
- Senge, P. M.; Scharmer, C. O.; Jaworski, J.; Flowers, B. S. (2005): *Presence: Human Purpose and the Field of the Future*. Society for Organisational Learning. Cambridge.
- Spencer-Brown. G. (1971): *Laws of Form*. Allen and Unwin, London.
- Varela, F.J. (1999): *Present-time Consciousness*. In: Varela and Shear (Eds.). *The View from Within. First-person approaches to the study of consciousness*. Journal of Consciouness Studies, 6, 2-3. Imprint Academic.