

# AL DANSEND ALS HERT, JAGUAR OF SLAG

AMANDA PIÑA EN ROLANDO VÁZQUEZ OVER HOE WE  
VELE WEZENS IN ONS DRAGEN

---

horeografe en performer Amanda Piña bouwt gestaat aan een podiumpraktijk die de heropleving van voorouderlijke bewegingen, dansvormen en werelden centraal stelt. Binnen een context van versnelde plundering van natuurlijke bronnen, van land en leven, ontwikkelt ze een geaard corpus van subversief werk. Een van haar medewerkers, dekoloniaal denker Rolando Vázquez, erkent dat Piña al dansend de kolonialiteit van het zintuigelijk waarneembare en kenbare, eigen aan de podiumkunsten, fundamenteel verstoort en de verbeeldingskracht van 'een wereld waarin vele werelden passen' inspireert. Een tweeluik over een praxis in voortdurende beweging, die de koloniale grenzen van ons zijn uitdaagt, diepere relaties en levendige kosmologieën doet heropleven, en de essentie van onze bezorgdheden nieuw leven inblaast.

- *Joachim Ben Yakoub*
- 



Penacho Ritual © nadaproductions

**J.B.Y.** Amanda, het zou interessant zijn om bij jou te beginnen. Wie is Amanda Piña? Wat waren de transformerende momenten in je leven die je brachten tot waar je nu bent?

**A.P.** Mijn vader is Mexicaans, mijn moeder Chileense. De grootvader van mijn moeder vluchtte van Libanon naar Chili toen hij veertien was. Chili was voor hem het einde van de wereld. Aan de kant van mijn vader, in Mexico, zijn we bekeerde Joden. Ik had dus al een oorlog in mij woeden nog voor ik geboren was. Mexico had in mijn jeugd geen politieke betrekkingen met Chili, dat in de greep van de militaire dictatuur van Pinochet was. Mijn vader besloot dat ik zowel Mexicaans als Chileens moest zijn om Chili uit te kunnen reizen. Deze positie, het niet tot één plaats te behoren, vormt mijn verschillende identiteiten.

een enorme sociale beweging aan het opkomen was. Ik ontdekte later dat deze vorm van samen springen te maken had met de manier waarop de Mapuche, een van de *first nation*-volkeren die zich vandaag nog steeds verzetten in het gebied dat Chili heet, dansten in hun rituele vieringen. Het was mijn eerste ontmoeting met dans. Deze ervaring van massa-lichaamsbewegingen voor gerechtigheid heeft me getekend. Daarom ben ik op zoek naar dans die niet alleen dans is, maar ook een sociale beweging.

Ik was me er al vroeg van bewust dat er fundamenteel verschillende manieren waren om het leven te denken. Als tiener had ik de kans om met de Mapuche om te gaan. Ze gedroegen zich niet als Chilenen uit de stad: ze deden dingen anders en hadden andere prioriteiten. Ze hielden zich bezig met rituelen en spraken met entiteiten van het land. Ik had de intuïtie dat biologische en culturele diversiteit

---

“Net als in Afrikaanse dans kun je de storm  
of de orkaan worden, je kunt de geest  
van de rivier of de oceaan zijn.”

Amanda Piña

Mijn familie werd rechtstreeks getroffen door het militaire regime in Chili, dat een zeer sterke culturele oppositiebeweging heeft neergeslagen en gecensureerd. Ik ben geboren in 1978, vijf jaar na de putsch. Mijn herinneringen aan deze tijden zijn grijs en koud, zoals de winter.

Toen ik een kind was, vonden er veel spontane demonstraties plaats. Wat ik me goed herinner, is dat we onder meer gedemonstreerd hebben door samen in de straten te springen tegen het militaire regime, terwijl er

samen aan het verdwijnen waren, maar nu weet ik dat niets echt verdwijnt uit de herinneringen van de mensen, uit hun lichaam. Het komt altijd op een of andere manier terug.

Ik ben van Latijns-Amerika naar Europa verhuisd omdat ik op zoek wilde naar een vorm van kunst of dans die niet over virtuositeit of spektakel ging, maar die belichaamd en urgent was. Als kunstenaar vond ik mijn thuis in Wenen, een stad met een mooie artistieke beweging en een geschiedenis van politieke

choreografie. Nu reis en presenteer ik mijn werk ook in Latijns-Amerika. Ik heb een soort overbruggende rol. Tussen hier en daar.

**J.B.Y. Jouw werk was niet vanaf het begin sterk gepolitiseerd. Je eerste voorstelling houdt zich meer bezig met vragen over identiteit en het alledaagse, zoals in *YOU*, *SELF* en *WE*. Ontstond er met *Socialmovement / Theater Down* een nieuwe vorm van politisering?**

koloniale geschiedenis van die plek niet wegcijferen. In *Penacho-Ritual* offerden we ritueel de directeurs van de belangrijkste musea van Wenen, door een conversatie met een precolumbiaanse Meso-Amerikaanse geest te creëren, die de resitutie van de veren kroon eiste.

**J.B.Y. Hoe kwam die transformatie tot stand? Met *Socialmovement / Theater Down* verhiel je je meer tot politieke kwesties, maar nog niet tot de kosmologieën van de *First peoples*.**

---

“Dekoloniale kritiek is niet zozeer te begrijpen als zelfreflexiviteit, maar als luisteren naar wat buiten ons kader van begrip valt. Om te kunnen luisteren als een vorm van kritiek, is het belangrijk om je je eigen onwetendheid te realiseren.”

Rolando Vázquez

**A.P.** De eerste voorstelling die we met Nada Productions deden, wat begon als een lange samenwerking met beeldend kunstenaar Daniel Zimmermann, heette *WE*. We stelden de normatieve relatie met het publiek in vraag, terwijl we in de scene in Wenen totaal onbekend waren. Maar het is waar dat ik met *Socialmovement / Theatre Down* terugging naar mijn roots en de Chileense kwestie die me bleef bespoken.

Er zijn werken die je niet wilt, maar moet maken. *Penacho-Ritual* bijvoorbeeld, de voorstelling rond de restitutie van de veren kroon van Moctezuma, de leider van de Azteken. Ik werd uitgenodigd om iets te doen in het antropologisch museum in Wenen, via het ImpulsTanz Festival. Als Latijns-Amerikaanse kon ik de

**Met *The Dance of Grass* greep je de gelegenheid aan om je te verbinden met inlandse strijd. Wat heeft je ertoe aangezet om terug te gaan naar Chili en Mexico, en het woud in te gaan en niet de stad?**

**A.P.** Op een bepaalde manier stond het al geschreven. Het concept van *Endangered Human Movements* kwam inderdaad achteraf, na het bekijken van de voorstellingen die we hadden gemaakt rond kolonialiteit. Ik noem *The Dance of Grass*, *The Camera People*, *Penacho-Ritual* en *WAR, Endangered Human Movements, volume zero*. In die tijd was kolonialiteit iets waar ik veel bij voelde en over nadacht, maar niet iets waar ik veel over had gelezen of uitgewisseld. Het was niet, zoals nu,





het discours van het moment. Het was voor mij moeilijk toen ik op de dansschool les kreeg over de zogenaamde 'geschiedenis van de dans', die de geschiedenis van de westerse dans was en als universeel werd gepresenteerd. Dé geschiedenis, hét hedendaagse: die universele claims zijn gebouwd op kolonialiteit. In Mexico bijvoorbeeld betekende het hedendaagse het nabootsen van Europese en Amerikaanse stijlen. Het hedendaagse werkt als een systeem van exclusie dat bepaalde esthetieken, onderwerpen of non-issues bevoordeelt en andere uitsluit. Ik had op een of andere manier de plicht om in Wenen of Europa te praten over wat er niet wordt besproken, gewoon door waaruit ik gemaakt ben.

Zoals in veel performances voelde

ik me bij *WAR* echt niet op mijn gemak bij de machtsstructuren die spelen. Dus gingen we het theater, het museum, de geschiedenis van de dans op z'n kop zetten. Samen met een Polynesische danser creëerden we iets nieuws uit Polynesische taal en traditionele Polynesische dansen, vermengd met elementen uit de Weense moderne dans. We noemden het 'Manu-inos', 'iets vreemds dat uit de zee kwam' in Rapa Nui. Naarmate de performance vordert, realiseert het publiek zich langzaam dat ze slechts toeristen zijn, medeplichtig aan gewapende conflicten.

Na *WAR* begonnen we met *Four Remarks on the History of Dance*, een archeologie van de wereldwijde geschiedenis van de etnografische film, die de ander en hun dansen in beeld brengt.



Four remarks on the history of dance © Kat Reynolds

Door dit onderzoek naar het perspectief van de camera van witte westerse antropologen begrepen we dat dans niet gereduceerd kon worden tot zijn functie van spektakel of sociale 'paring'. Ik werd bevestigd in mijn voorgevoel dat deze dansen vroeger over iets fundamenteel anders gingen. In het Spaans hebben we twee woorden voor deze twee verschillende betekenissen: *danza* en *baile*, maar er is geen derde woord. In het Nahuatl, een taal van de Michoacán-Azteken van het hoogplateau in Mexico, is er het concept van *Ixiplatl*. Witte antropologen hebben dat vertaald als 'representatie', maar het verwijst eerder naar de *enactie*, de belichaming van de Michoacán, die zich richt tot aardse wezens.

**J.B.Y.** Kan je iets dieper ingaan op de afwezigheid van een goed woord om dit derde begrip waarover je het hebt, te beschrijven? Een holistisch begrijpen van onze omgeving als een Zijn, onszelf inbegrepen, het idee van aardse wezens?

**A.P.** In de zin van *Ixiplatl* is dans een vorm van het aanspreken en het tot stand brengen van wederkerigheid met aardse wezens. 'Aardse wezens' kan niet eenvoudigweg worden vertaald als 'godheden'. We kunnen het niet in een theologisch kader vastzetten, zoals de 'god van het water' of de 'god van de berg'. Aardse wezens verwijzen naar de mogelijkheid om ecosystemen te belichamen, te worden en te laten verschijnen, op verschillende schalen, zoals de berg of de jaguar, of het volk. Door hun ervaring met leven op aarde, dat we op een of andere manier verloren hebben in de steden, gebruikten mensen dans om met deze ecosystemen te communiceren via collectieve vormen van belichaming.

Het concept 'aardse wezens' werd bedacht door de antropologe Marisol de la Cadena. Het komt uit Peru, doorheen gesprekken met twee Quechua-sprekende mannen uit Cuzco. Het interessante aan aardse wezens

is dat je ermee kunt praten, je kunt antwoorden, en je kunt het worden. Net als in Afrikaanse dans kun je de storm of de orkaan worden, je kunt de geest van de rivier of de oceaan zijn. De vertaling van 'geest' is natuurlijk problematisch, omdat het transcendent is. Het is zeker niet alleen esoterisch of spiritueel, maar ook zeer belichaamd en praktisch. We hebben het over iets dat zich hier heel makkelijk kan manifesteren.

Inlandse volkeren, milieuactivisten en transnationale bedrijven hebben het over drie verschillende dingen wanneer ze over een bepaalde plaats discussiëren, zoals een berg bijvoorbeeld. De transnationale bedrijven hebben het over 'natuurlijke grondstoffen' die geëxploiteerd moeten worden, wat zich vertaalt in economische activa. De milieuactivisten hebben het over 'het milieu' in een westerse moderne niet belichaamde traditie van denken. Je bent het niet, het is om je heen, in het landschap. Iets bucolisch, dat niet levend is maar inert, niet relevant, en op een of andere manier ook – historisch gezien – gefeminiseerd. De inlandse bevolking heeft het op haar beurt over iets heel anders. In het Nahuatl kun je bijvoorbeeld niet zomaar 'berg' zeggen. Je zegt 'mijn berg', zoals je 'mijn elleboog' zegt. Het is een heel andere manier om de relatie tussen jezelf, de plaats waar je woont en de elementen die het leven mogelijk maken, zoals water, te begrijpen.

Voor mijn nieuwe stuk *Climatic Dances* werken we met de heropleving van een dans van de Nahuatl – de Masewal uit de Sierra Norte de Puebla. In de context van klimaatverandering, natuurrampen en accumulatie door plundering door transnationale mijnbouwbedrijven – 'megaprojecten van de dood' zoals de inlandse bevolking in de

Sierra ze noemt – komen sommige oude dansen terug. Men realiseerde zich dat de plicht om te gaan dansen en offers aan de bergen te brengen, verwaarloosd werd. De berg is voor hen een wezen, niet louter geologie. Hij kan niet vertaald worden naar materie alleen. Het is een wezen dat water geeft, dat zich verhoudt tot de wind om regen te creëren. Dus in deze performance worden de dansers de berg, of de geest van de berg.

**J.B.Y. Kan je de dansen die je onderzoekt dan ook zien als een vorm van technologie?**

**A.P.** Absoluut. De antropoloog Alessandro Questa, met wie ik samenwerk, vertelde me dat dansen voor het Masewal-volk begrepen kunnen worden als vormen van aloude technologie om relaties op te bouwen, zoals 3D-modellen van sociale-omgevingsrelaties. Voor de inlandse volkeren van de Amerika's zijn dieren, zoals de jaguar, al eerder mensen geweest. Alles is menselijk vanbinnen, met een gevoel van eigenwaarde en met een mensachtig bewustzijn. En niet andersom zoals in het westerse denken, waar we eerder dieren zijn geweest, maar nu een verheven, superieure staat bereikt hebben die we 'Mensheid' noemen. Deze alternatieve wijze om de ander te denken impliceert dat je sociale relaties kunt opbouwen met wat wij de natuur noemen.

Materie en energie gaan nooit verloren, ze transformeren gewoon. Materie is uiteindelijk ook energie. We beginnen ons dat nog maar pas te realiseren en het is heel moeilijk voor te stellen. We zijn hier al sinds het begin van de wereld, dus zijn we in dit proces alles al geweest. Ancestraliteit is geen metafoor.

Als we alles zijn geweest, dragen we natuurlijk de herinnering aan alles wat we zijn geweest met ons mee. Waarom niet denken dat we andere wezens kunnen belichamen en met hen kunnen communiceren op een andere manier dan door middel van taal?

Het gaat eigenlijk over deze derde ruimte tussen zijn en niet-zijn. Al mijn werk heeft het idee dat we niet louter één zijn. We kunnen niet alleen individueel zijn. We dragen vele wezens in ons die ons in staat stellen om te leven. Andere manieren van zijn, meer dan één zijn. Veel zijn (). Dier, mens en mineraal tegelijk zijn. Die derde ruimte, dat grensgebied, is echt belangrijk om te begrijpen. In staat zijn om niet te hoeven kiezen. Maar om ertussen te bewegen.

**J.B.Y. Doorheen alle intensieve relaties die je in de verschillende volumes hebt opgebouwd, lijkt het alsof je een**

**belangrijk archief aan het samenstellen bent. Je werk gaat dus in zekere zin processen van extinctie en 'epistemicide' tegen, en bevraagt hoe het je geheugen levend kan houden.**

**A.P.** Inderdaad, maar je moet ook rekening houden met de notie van 'imperiale' nostalgie. Mensen, vooral in het Westen, zien graag ruïnes omdat ze graag zien hoe datgene wat ze niet vertegenwoordigen, aan het verdwijnen is. Maar misschien is het niet echt aan het verdwijnen, maar aan het heropleven of verschijnen in, en aan het bewegen door andere, vreemde plekken. De dansen waarmee ik werk, verschijnen nu opnieuw in een museum in Mexico en misschien later in een theater in Wenen. Maar waar het ook opnieuw verschijnt, het wist de bron niet uit. Het is geen proces van toe-eigening, maar van *her-toe-eigening*. Het is cruciaal om de bronnen van dit materiaal te eren.



*The School of the Jaguar © nadaproductions*



Maar wat we proberen te doen is een beetje anders dan ‘het archiveren van de bedreigde bewegingen’. De basisbeweging is het verspreiden van verschillende opvattingen over dans, beweging en de wereld, met andere principes, andere spelregels, om deze heropleving op de een of andere manier te belichamen.

‘één’ of ‘verschil’, zonder relatie. Het hert is dan geen dier, het is niet ‘anders’ dan de mens, het wordt een voorouderlijk wezen dat zich tot ons verhoudt. In zoverre we ons tot het hert kunnen verhouden, kunnen we zones van weten en ervaren betreden die buiten de logica van de tekstualiteit vallen.

---

“Dé geschiedenis, hét hedendaagse: die universele claims zijn gebouwd op kolonialiteit. Het hedendaagse werkt als een systeem van exclusie dat bepaalde esthetieken, onderwerpen of non-issues bevoordeelt en andere uitsluit.”

*Amanda Piña*

---

**J.B.Y. Rolando, in je korte tekst ‘Precedence, Dance and the Contemporary’ over *The Jaguar and the Snake* begin je met een citaat van Mara’akame Juan Jose Ramirez,: ‘Het hert is onze leraar, onze bijbel, onze bibliotheek.’**

**R.V.** Dit openingsepigraaf van de Wixarika Mara’akame Juan Jose Ramirez plaatst de notie van het hert in contrast met de tekst. Het dier neemt de centrale plaats in die de tekst in het Westen inneemt. Het drukt een andere *aesthesis* uit, een begrip van de wereld dat niet tekstueel gebaseerd is, waar het dier niet alleen een metgezel (*companion species*, zoals de filosofe Donna Haraway het zou noemen) is. Het respecteert de scheiding tussen mens en dier niet. ‘Zijn’ en ‘verschil’ zijn essentieel voor de moderne / koloniale metafysica, maar niet voor de first-nations van Abya Yala, omdat de basis van hun denken relationeel is. In Meso-Amerikaanse culturen is er geen

De vraag naar het oeuvre is onlosmakelijk verbonden met deze logica van tekstualiteit, omdat het verbonden is met de auteur en de tekst en met de vraag naar het zijn. De canon en het oeuvre werken op een gelijkaardige manier. Het oeuvre monumentaliseert de auteur. Het canoniseert of bevestigt de autoriteit van de auteur. Je kunt vragen stellen bij de mechanismen waardoor een oeuvre tot stand komt, als een manier om de originaliteit, consistentie en nieuwigheid van een auteur te valideren. Maar dit zijn allemaal eigenschappen die behoren tot de logica en de kracht van de esthetica als een orde van zichtbaarheid en herkenning. De notie van de auteur en de notie van het oeuvre zijn er om gezag te claimen en de moderne / koloniale metafysica en haar ontologische claims te versterken.

Als we het dus hebben over het hert als voorouder, roepen we vragen op over de mogelijkheid van andere manieren om in de wereld te zijn.



Door het werk van Amanda als een oeuvre of als auteurschap voor te stellen, dreigt het meest fundamentele en waardevolle in haar werk te worden uitgewist: de temporaliteit die zij in de dans brengt. Die is precies niet de temporaliteit van de auteur en het oeuvre, maar de temporaliteit van het voorafgaande, van herstellen van vormen van zijn op aarde die door de notie van het subject zijn uitgewist, van het herinneren van bedreigde menselijke bewegingen.

**onmogelijkheid om naar deze fundamenteel andere kosmologie te luisteren. Ik vroeg me af waarom je specifiek de mogelijkheid van het luisteren gebruikt in je analyse van de voorstelling. Gaat het niet zozeer om de sonoriteit van het luisteren, maar meer om een mogelijke, ontvankelijke houding?**

R.V. De moderne/koloniale orde van de esthetiek functioneert door de controle van de locus van enunciatie.

---

“De idee van de auteur en het oeuvre is in wezen de bevestiging van het gezag van het één-zijn. Centraal in dit misverstand staat de notie van eigendom, eigendom dat de voorwaarde schept van wereldloosheid, het verlies van werelden door eurocentrisme en de controle over de esthetiek.”

*Rolando Vázquez*

---

Voor Amanda als kunstenaar kan het strategisch belangrijk zijn om deze categorieën van choreograaf of auteur van een oeuvre te gebruiken. Maar de dekoloniale inhoud van wat ze doet, wordt niet in de eerste plaats geassocieerd met dat begrip van choreografie, noch met dat van de auteur, omdat ze de mogelijkheid van het dier worden uitvoert. Centraal in deze uitvoering staat een begrip van dierlijkheid dat ons voorafgaat. We hebben dus de mogelijkheid om het te worden, juist omdat het voor ons is, wat betekent dat het in de ruimte voor ons verschijnt, terwijl het ook van voor ons in de tijd komt. Voor het voorgaande, als het ware.

J.B.Y. **In jouw lezing van haar werk kies je ervoor om voorrang te geven aan het luisterend vermogen, of de**

Dekoloniale esthetiek moet verder gaan dan het primaat van representatie, door zich te verplaatsen van de *aegis* van de enunciatie naar de *aegis* van de receptie. Het is belangrijk om ons af te vragen wat het zou betekenen om ons bezig te houden met een *aesthesis* van receptie, waarbij de horizon niet het individuele zijn, maar een proces van worden is. Wanneer je de logica van de receptie betreedt, kun je het menselijke subject overkomen door de ander te ontvangen en te worden, niet door toe-eigening of representatie. De receptie van de ander impliceert een diepe transformatie van het zelf, of zelfs een vorm van overwinnen van het zelf, van het overwinnen van gender en andere insluitende verschillen.

In Amanda's werk is de beweging van de receptie van de ander, de receptie van het dier om de mens te overkomen.



Omdat het dier niet alleen een metgezel is in het heden, maar ook een voorouder, laat het de receptie toe van een andere temporaliteit, die ons eigen lichaam in staat stelt om ander te worden. Dans wordt een vorm en een beweging, maar een vorm en een beweging, ondersteund door modi van receptie, door te luisteren en zich te herinneren, die zich zo in staat stelt het koloniale verschil in de moderne / koloniale esthetische orde te oversteken. Het overbrugt het uitwissen van andere vormen van beweging, die het zwijgen zijn opgelegd. Luisteren gaat dus over het ongedaan maken van die stiltes, het overwinnen van de dominante vorm van representatie, de kunstgreep van de moderniteit en het verkennen van manieren van luisteren, manieren van ontvangen, die de uitsluiting uit het spreken overwinnen. De inspanning van het luisteren brengt dan een andere *aesthesis* teweeg, doorheen een tot stem-koming, vlees te geven aan wat

is uitgewist. Het maakt het koloniale verschil, de stiltes die worden geproduceerd door de controle van de esthetiek en epistemologie ongedaan.

Luisteren als een modus van kritiek kan ons helpen om voorbij de moderne / koloniale orde van epistemologie en esthetiek te gaan. Dekoloniale kritiek is dus niet zozeer te begrijpen als zelfreflexiviteit, maar als luisteren naar wat buiten ons kader van begrip valt, als het ontvangen van wat uit dat kader is uitgesloten. Om te kunnen luisteren als een vorm van kritiek, is het belangrijk om je je eigen onwetendheid te realiseren. Weten dat je het niet weet, is een van de voorwaarden om te luisteren. De dominante epistemologische en esthetische kaders bescheidener maken, faciliteert dit vermogen om niet te weten. De realisatie van onwetendheid heeft geen betrekking op dat wat nog niet geweten is, in de zin van toekomstigheid. Dat zou het niet-weten van de moderniteit zijn. Het heeft te maken met



een niet-weten dat zich bewust is van de grotere uitwissingen om ons heen en met ons onvermogen om alles te weten wat ons voorafgaat. Dit sluit aan bij de notie van tijd en het voorafgaande. In de moderne/koloniale epistemologieën is het verleden gefixeerd en monumentaal, terwijl het verleden van het niet-weten het verleden is van een oneindige pluraliteit, waar uitgewiste werelden, mogelijkheden en gevoeligheden weer opduiken.

**J.B.V. Het is dus fundamenteel tegen-  
gesteld aan het idee van de utopie?**

**R.V.** Ja, utopie en monumentaal verleden behoren tot eenzelfde begrip van tijd. Als je het over het voorafgaande hebt, zegt men dat je conservatief of zelfs fundamentalistisch bent. Wij zijn geen fundamentalisten, integendeel. Utopisten zijn gehecht aan een toekomstigheid die overeenkomt met een vaste notie van het verleden. Ons begrip van temporaliteit valt nooit te herleiden tot deze logica. De open pluraliteit van wat geleefd wordt, kan nooit een monument worden, het kan nooit worden vastgelegd. Het kan nooit worden toegeëigend als object, nooit slechts een archief zijn. Tijd is een radicale pluraliteit. De tijd die door mensen, maar ook door aardse wezens is geleefd, is een oneindig meervoudig erfgoed. Wanneer de Wixarika Mara'akame zegt: 'Het hert is onze leraar, onze bijbel, onze bibliotheek', wordt het hert deze relatie tot een diepe temporaliteit, die de wijsheid en de manieren van zijn in de wereld in zich draagt. We verzinnen geen utopieën voor de toekomst, maar werken met een temporele ethiek van hoop die beantwoordt aan de roep om gerechtigheid en om heling van wat onder kolonialiteit gewond is geraakt.

*Dance and Resistance © Joeri Thiry*

**J.B.Y. Kan je dieper ingaan op jouw kritiek op het idee van één-heid, de stelling om meer dan één te zijn of de mogelijkheid te overwegen om niet één te zijn, en jouw verwijzing naar het sjamanisme als een praktijk in het niet één zijn, het meer dan één zijn? Gaat het om de singulariteit van subjectiviteit, meer dan om het holistische aspect van een bepaalde *aesthesis*?**

**R.V.** De idee van de auteur en het oeuvre, is in wezen de bevestiging van het gezag van het één-zijn. Het subject staat voorop. Het produceert het soevereine zelf, maar ook de auteur of de *conquistador*. De positie van het soevereine zelf is de dominante positie in de orde van de representatie, als een singulariteit beschikt het over een positie om vanuit te spreken, de macht van de representatie. Je leeft in de illusie dat jij degene bent die jou als auteur vertegenwoordigt, enuncieert, die jou als auteur en je corpus van werk als je oeuvre produceert. Centraal in dit misverstand staat de notie van eigendom, eigendom dat de voorwaarde schept van wereldloosheid, het verlies van werelden door eurocentrisme en de controle over de esthetiek.

Zowel Maria Lugones als Edouard Glissant spreken over het niet één zijn, het zijn van 'niet één'. Ook de trilogie van Fred Moten draagt de ondertitel 'Consent to not be a single being'. De vraag over 'niet één zijn' gaat over bewustzijn. Wanneer we van representatie naar receptie overgaan, moeten we ook onze opvatting over het bezitten (owning), als een belangrijke relatie tot de wereld, veranderen in een relatie van verschuldigd zijn (owing). Wanneer je overgaat van bezitten naar verschuldigd zijn, besef je dat je diep in het krijt

staat bij menselijke en niet-menselijke anderen. Amanda's werk faciliteert het herstel van de lichaam-aarde als antwoord op de aardloosheid, op de afscheiding van de aarde, maar ook op het tijdverlies aan de oppervlakte van het heden. Je wordt je ervan bewust dat je lichaam de aarde is. Het herstel van de lichaam-aarde houdt ook in dat je een diepe relatie met het gemeenschappelijke en het ancestrale terugkrijgt. Het herstel van het voorafgaandelijke lichaam, is het herwinnen van een lichaam dat zich bewust is van zijn herkomst en zijn relatie tot de tijd, als een reactie op het verlies van tijd in het hedendaagse.

De verbinding met aardse wezens in *Endangered Human Movements* is een manier om andere bewegingen te herstellen, die ik niet menselijk zal noemen, maar die een *aesthesis* en receptiewijze uitdrukken die voorbijde mens gaan. Ze brengen een lichaam tot stand dat niet geïnvesteerd is in het produceren van zichzelf als de eigenaar van de *enunciatie*, de eigenaar van de wereld en van de aarde, maar een gemeenschappelijk lichaam dat geïnvesteerd is in het openen, in het worden van een plaats van receptie, in het meer dan een mens, meer dan één zelf worden. Het is een belichaming die een moment lang de fictie van het zelf en de binaire verhoudingen die het construeert, in het bijzonder de binaire genderverhouding, verlaat.

---

*Joachim Ben Yakoub* is doctor in de politieke wetenschappen, verbonden aan de MENARG- en S:PAM- onderzoeksgroepen aan de UGent. Hij geeft daarnaast ook les aan Sint-Lucas Antwerpen en is lid van de grote redactie van *Etcetera*.