

Een leven pellen als een artisjok

Sensitief theater en presence

Elvira Crois

Het afgelopen decennium gonst het van artikels, documentaires en kunstwerken over de veelheid aan prikkels in onze hedendaagse westerse samenleving. Een veelheid die vaak leidt tot verwarring, onbeslistheid en afvlakking van de ervaring. Colombiaans antropoloog en theatermaker Enrique Vargas werkt al zijn hele carrière rond de prikkeling van de zintuigen en bracht vanuit zijn Latijns-Amerikaanse achtergrond een nieuw soort theatrale beleving met zich mee naar de westerse samenleving. Van de Colombiaanse koffieplantages, via de grootsteden in Noord-Amerika naar de Montjuïc in Barcelona. Vargas legde de afgelopen zeventig jaar een traject af waarbij hij steeds op zoek ging naar de poëzie van de ruimte en de zintuigen, een theaterpraktijk die resulteerde in de compagnie *Teatro de los sentidos* (TDLS) waarmee hij de hele wereld afreist om zijn zintuiglijke voorstellingen en theaterfilosofie te delen.

Dit artikel onderzoekt op welke manier Vargas' sensitieve theatervorm een antwoord tracht te bieden op de uitdagingen van overprikkeling en het onderdrukken van emoties in onze hedendaagse maatschappij. Daarbij maken we gebruik van een analyse van presence om een vorm van theater te onderzoeken dat niet enkel gebaseerd is op het hermeneutisch streven naar betekenis. We gebruiken de term presence in het verlengde van een zintuiglijke ervaring, een belichaamde intensiteit die enkel beroep doet op de zintuigen. Met Gumbrechts visie als referentiekader, zullen we de twee belangrijkste uitdagingen 'ervaringsarmoede' en 'postemotionele samenleving' aankaarten om te duiden hoe sensitieve voorstellingen tegengewicht willen bieden als presence-effect via synchroniciteit. Deze theoretische uiteenzettingen worden geïllustreerd aan de hand van de sensitieve voorstelling *Between Us* (2012) waarbij vier theaterhuizen uit België, Frankrijk, Denemarken en Slovenië (onder coaching van Enrique Vargas) de handen in elkaar sloegen om een internationaal dorp van zintuiglijke ervaringen op poten te zetten met behulp van veertig jongeren. De voorstelling

gaat op zoek naar de 'missing link', datgene wat in ons leven ontbreekt en dat ons doet blijven zoeken, blijven *gaan* in het leven. Vanuit deze gedachte werden door de jongeren ervaringen gecreëerd, stuk voor stuk van verschillende aard, die bepaalde ontbrekende stukken eventueel kunnen uitlokken: iemand doen lachen, iemand een moment van tederheid geven, iemand bevreemden, etc.

Quoique nous faisons dans notre vie, nous le faisons, consciemment ou non, dans la recherche d'un sens. C'est notre condition humaine qui pense qu'il manque quelque chose. (...) *Between us* est une expérience immersive qui s'enroule autour de vous. Le spectacle est un voyage, un voyage dans une cité où le voyageur (spectateur) est invité par les habitants (les acteurs) à pénétrer et déambuler dans un espace: une cité? une fête foraine? pour y vivre des expériences intimes, des expériences collectives qui viennent aiguïser leur curiosité et qui les questionnent sur le chaînon manquant. La cité va peu à peu se connecter, entre habitants et voyageurs. Bientôt ils ne feront plus qu'un, bientôt ils seront tous habitants de cette cité. (Théâtre à l'envers)

De voorstelling bestaat uit enkele grote onderdelen. Zo wordt het publiek eerst verwelkomd aan de inkom van het dorp. Daar neemt een actrice de groep van een honderdvijftigtal toeschouwers mee richting een grondplan met tafels, waar de dorpsgenoten zich hebben verzameld. Na een 'choreography of chaos', waarin een ludiek spel wordt gespeeld van gecontroleerde wanorde, gaan de dorpsbewoners op zoek naar enkele toeschouwers in het publiek om hen aan de tafels te introduceren met de 'regels' van het dorp. Er wordt een verhaal verteld over iemand die alleen op een berg leeft, terwijl hij neerkijkt op een dorp aan de voet van de berg. Er ontbreekt iets. Daarom besluit hij/zij op een dag om zijn/haar koffers te pakken en van de berg te komen. Van zodra deze woorden worden uitgesproken, worden de tafels verplaatst en omgebouwd tot huizen, in samenwerking met de bewoners en de toeschouwers. Er ontstaat leven in het dorp. De huizen worden bewoond en het publiek wordt uitgenodigd om de bewoners te vergezellen in hun woning en hun ervaringen. Het dorp bestaat uit verschillende 'quartiers', zoals 'the red light district', 'the housewives', 'town square', 'the dark light district' 'Neverland' en 'the fairground'.

In de eerste wijk vinden we een cabaret waarin allerlei rariteiten aan bod komen, maar eveneens een vrouw met de mooiste handen ter wereld. Daarnaast vinden we de fairground met een geurencarrousel die de herinneringen van de toeschouwer vangt, de directeur van het kleinste circus ter wereld of een acrobate met een kijkdoos. Het dorpsplein wordt bewoond door de cafébaas die zijn drankjes serveert met knikkerbanen en autootjes, terwijl hij de vrouwen uit het nabije 'housewives district' niet uit het oog verliest. Deze vrouwen hebben elk hun geheim. De ene is een taaie tante, de andere een speelse flirt, terwijl nog een andere op zoek is naar tederheid: ze heeft zo veel te geven, wie wil wat? Het 'dark light district' ligt in het duistere gedeelte van het dorp, waarin we een hele resem rariteitenkabinetten terugvinden, al dan niet in duister gehuld. Uiteindelijk heb je 'Neverland', dat zich net buiten de dorpsgrens bevindt. Het is het speelterrein van tweelingzussen die constante gekte en chaos in het dorp veroorzaken, door dingen of mensen te laten verdwijnen. De voorstelling eindigt in een dorpsfeest en een uittocht van het publiek in een stoet, waarbij de inwoners hen uitzwaaien. Zoals in de andere Vargas-voorstellingen, wordt actief gewerkt met het gegeven van het spel. Iedere ervaring tijdens dit dorpsgebeuren is een spel, gecreëerd door de jongeren, vanuit een persoonlijke behoefte. Deze variëteit aan verlangens in het dorp reflecteert vele menselijke behoeftes, waarin de toeschouwers zich kunnen herkennen.

Enrique verwijst zelf altijd naar 'games': spelletjes spelen zoals kinderen doen. Van hun rijke verbeeldingskracht kunnen wij het meeste leren. Zij pakken een tafellaken en bouwen hiermee een huis in de tuin. Dat is wat wij ook proberen te doen: die beleving oproepen. Het is een interactieve voorstelling, maar de toeschouwer mag nooit het gevoel hebben dat hij 'moet' meedoen. We gaan het publiek zo kneden dat het een feest wordt waar iedereen door de stroom wordt meegenomen. (Lodewyckx 11)

Presence en betekenis cultuur

Vargas' filosofie inspireert al jaren theatergezelschappen om nieuwe manieren te vinden om met hun publiek te communiceren. Daarnaast zien we ook theatermakers oprijzen die onafhankelijk van Vargas een poëtische taal

ontwikkelen en zich, los van digitale media, richten op het lichaam en de zintuigen. Deze voorstellingen zijn meestal afgestemd op een beperkt aantal toeschouwers. Dit wil geenszins zeggen dat men zich op een selectief publiek richt. De voorstellingen zijn vanwege het belang van de lichamelijke ervaring en de grote afwezigheid van taal zeer laagdrempelig. Niets is voor de mens zo 'natuurlijk' als voelen. De verhouding van de toeschouwer tegenover de performers is radicaal verschillend van de doorsnee zaalvoorstelling. Het publiek zit niet langer verscholen in zijn theaterzitje, maar krijgt de positie van een bezoeker of reiziger aangemeten. De bezoeker gaat, in tegenstelling tot de 'kijkende' toeschouwer, op onderzoek en treedt in interactie met zijn omgeving. Er ontstaan ontmoetingen en er leeft een grotere balans tussen performer en publiek. De toeschouwer wordt in feite 'meemaker' aangezien hij initiatief neemt en zelf betekenis geeft aan zijn ervaringen tijdens de voorstelling. Een analytische interpretatie van hetgeen hij ervaart, wordt achterwege gelaten.

Ook theatermaker Antonin Artaud verlangde niet dat de toeschouwer het gebeuren op scène analyseert of interpreteert. Artaud is één van de spilfiguren in de grote ommekeer van het theater in de 20^{ste} eeuw. Hij formuleerde in zijn werk een fundamentele kritiek op het westerse theatergebeuren dat zijn essentie compleet verloren zou hebben door de logos op een voetstuk te plaatsen. Het theater was volgens hem een perversie en negatie geworden van wat het hoort te zijn. Artaud ziet het *Theater van de wreedheid* als een festival, een gebeuren met deelnemers zonder onderscheid tussen acteur en toeschouwer. Geen voorstelling, maar een 'event' waarin de viscerale beleving primeerde (Derrida 308). Deze wending naar het lichaam in het theater ging gepaard met eenzelfde beweging binnen academisch onderzoek. Zo zien we in de tweede helft van de twintigste eeuw een hernieuwde interesse voor het materiële lichaam, de zintuigen en de emoties in een groot aantal wetenschappelijke domeinen. Fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty was één van de eerste denkers sinds de renaissance die afstapte van het dualistische denken over lichaam en geest. In schrill contrast met de daarvoor heersende idee dat de ratio het centrum van alle kennis en ervaring was, zag hij het lichaam als bron van kennis. De idee dat de rede ons leven en onze wereld beheerst, vormt sinds de renaissance dé norm in onze westerse maatschappij. Er werd een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de actieve rede

en de passieve intuïtie, waarbij men gevoelens als stoorzender beschouwde voor het rationele denken en handelen. Het begrip emotie draagt dan ook tot op de dag van vandaag vaak negatieve connotaties met zich mee.

We kunnen deze fenomenologische filosofie verbinden met Hans Ulrich Gumbrechts kijk op dominante culturele normen. In zijn boek *Production of presence: what meaning cannot convey* (2004) introduceert hij de binaire scheiding tussen een 'betekeniscultuur' en een 'presence cultuur' om ons hedendaags verlangen naar momenten van 'presence' te verklaren. De hedendaagse westerse maatschappij is hierbij overwegend een betekeniscultuur, terwijl pakweg een traditionele Azteekse samenleving zich voornamelijk als presence cultuur presenteerde. Tussen deze twee begrippen zijn enkele fundamentele verschillen van toepassing. Zo is in een betekeniscultuur de dominante menselijke zelfreferentie de geest van het subject. In een presence cultuur blijkt echter het lichaam een dominantere positie in te nemen. De mens beschouwt zich als onafscheidelijk van de wereld en maakt deel uit van de kosmologie. "Presence effects (...) exclusively appeal to the senses" (Gumbrecht xv).

Ondersteund door de dualistische westerse traditie, is onze maatschappij overwegend een betekeniscultuur die aan bijna alles betekenis wil toeschrijven. Momenten van grote lichamelijke intensiteit (wat Gumbrecht 'presence' noemt) zijn steeds omgeven door wolken van betekenis. Hierdoor is het voor ons moeilijk om zintuiglijke ervaringen niet te 'lezen' of te analyseren (106). Wanneer we spreken over 'begrijpen', 'betekenis' of 'zingeving' in de context van een presence cultuur, moeten we echter attent zijn voor de idee dat voelen en weten onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. We nemen waar en leren doorheen ons lichaam. Onze omgeving begrijpen, is niet noodzakelijk een nabeschouwing van onze ervaringen. Dit kunnen we illustreren aan de hand van de Engelse definitie van het woord 'sense', wat zowel 'voelen' betekent (I sense a warm breeze) als 'begrijpen' (It makes sense). Terwijl we in onze hedendaagse betekeniscultuur de zin 'it makes sense' nog gebruiken om aan te duiden dat iets logisch is, impliceert dit in een presence cultuur dat dingen met elkaar verbonden zijn, maar niet noodzakelijk op een causale of logische wijze. Hoewel presence niet draait rond betekenis, kunnen we dus wel spreken van betekenisgeving door het lichaam; een gevoel van significantie waarbij de

verbondenheid van alles om ons heen uit spreekt. Deze vorm van verbondenheid speelt een belangrijke rol binnen de filosofie van sensitief theater.

Belangrijk is dat Gumbrecht de tweedeling betekenis cultuur en presence cultuur als twee uiteinden van een paradigma ziet, waarbij elke cultuur niet volledig het één of het ander is, maar steeds elementen van de beide uitersten in zich draagt. Opvallend bij de verschillende filosofische en sociologische denkkaders die we zullen aanraken, is de constante beweging tussen de twee verschillende culturen, waarbij steeds naar een tegengewicht wordt gezocht voor de overheersende cultuur. Hier moeten we termen als 'authenticiteit', 'traditionele cultuur' of zelfs 'vroeger' nuanceren. Het is geenszins de bedoeling om een nostalgisch romantisme met een hang naar het verleden te introduceren. Wel zien we een constante fluctuering tussen presence en betekenis culturen, waarbij men in de dominante cultuur steeds teruggrijpt naar elementen uit de voorgaande. Een evenwicht tussen de twee blijkt nooit mogelijk, een overmacht van de één of de ander is evenmin leefbaar.

Ervaringsarmoede

Onze maatschappij werkt vaak overweldigend vanwege de grote simultaneïteit waarmee informatie en indrukken zich aan ons opdringen. Dit gevoel van overweldiging merkte Walter Benjamin al op aan het begin van de twintigste eeuw en schreef erover onder de term 'ervaringsarmoede'. Het begrip slaat niet per se op een tekort aan ervaringen of genoegens. Veeleer is het een algemeen gevoel van verveling als gevolg van een overvloed aan prikkels, "een onmogelijkheid om [uit die belevenissen] werkelijk voedzame ervaringen (...) te destilleren" (De Cauter 43). De hedendaagse filosoof Giorgio Agamben neemt in *Enfance et histoire* (2002) deze gedachte over in het kader van het stadsleven:

la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat. Dans une journée d'homme contemporain, il n'est presque plus rien en effet qui puisse se traduire en expérience [...] L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires,

agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux se soit mué en expérience.
(24-25)

Ervaringsarmoede gaat dus om een afvlakking van de dingen die we voelen en beleven. Eenmaal een bepaalde emotie een gewoonte is geworden, wordt deze immers niet meer op dezelfde manier ervaren. “Autant les jouissances augmentent, autant diminue l'aptitude à les goûter: le plaisir devenu habitude n'est plus éprouvé comme tel” (Schopenhauer 1337). De ‘kwalitatieve duur’ wordt ondergeschikt aan de ‘kwantitatieve gelijkmatigheid’. Het gevoel van ervaringsarmoede laat zich vaak extra voelen op de kalenderfeestdagen, waar de verveling zich extra laat voelen. Dit heeft dan ook te maken met het verlies van hun voormalige invulling. Zo stelt de Amerikaanse socioloog Stjepan Mestrovic dat feestdagen niet langer de momenten zijn bij uitstek om als samenleving samen te komen en een hernieuwd gevoel van samenhang en emotie te creëren. De sacrale rituelen die verdwijnen, worden vervangen door plezierbelevissen. Zo gaan we op vrije dagen naar de cinema, naar pretparken, etc. waardoor een belangrijke bron van authentieke ervaring wegvalt. De massaliteit van dergelijke belevissen en de verwarrende simultaneïteit en gelijkwaardigheid waarmee ze gepresenteerd worden, zorgt voor een sociale en emotionele degradatie van de persoonlijke leefwereld.

There thus emerges the typical problematic condition of modern humanity: the feeling of being surrounded by an immense number of cultural elements, which are not meaningless, but not profoundly meaningful to the individual either; elements which have a certain crushing quality as a mass because an individual cannot inwardly assimilate every individual thing, but cannot simply reject it either, since it belongs potentially, as it were, to the sphere of his or her cultural development. (Osborne 86-87)

De handelingen van de westerse mens laten zich niet langer aaneensmeden tot ervaring. Om toch een bepaalde gewaarwording te verwerven, gaat men op zoek naar kicks: een schokbeleving zonder traumatiserend effect, die net stimulerend werkt. “Het is een verinnerlijking van de structuur van het moderne: de

rationalisering van het tijdsgebruik. De druk die van het moderne levensritme uitgaat, de stress, de haast, de jachtigheid en de rusteloosheid worden in de structuur van de lustbeleving opgenomen” (De Cauter 46). In een vlucht van zijn dagelijkse sleur, is de westerse mens op zoek naar een verheving van ervaring en steeds sterkere en meer afwisselende prikkels. “Crack en cocaïne zijn er de enigszins sensationele exponenten van, het zappen (...), de videoclips en de computerspelletjes de dagelijkse” (Ibid. 45).

Deze vorm van elektrisering vinden we voornamelijk terug in de massamedia, waar men standaardpakketten van ervaringen en emoties aanreikt. Dit gaat van uitgestippelde reizen door een reisbureau tot verjaardagsfeestjes in de McDonalds of eentonige pornografie. Hiermee gepaard treedt de conditie van ‘onmiddellijkheid’ in, waarbij alles tegelijk en alles ineens aan ons gepresenteerd wordt. Dit zorgt ervoor dat wij ook alles ineens en alles onmiddellijk willen. We verlangen naar onmiddellijk geluk, succes, macht, overwinning, etc. Meer dan in het echte leven, verkrijgen we in de virtualiteit sneller het gevoel van een pulserend bestaan. We verlangen naar meer voldoening in de werksfeer, een groter gevoel van gemeenschap en een boeiender, meer betekenisvol leven en gaan daarnaar op zoek in bijvoorbeeld videogames (McGonigal 6). Deze nood aan spel komt voort uit een vorm van honger (of zelfs depressie) die niet wordt gestild vanuit onze samenleving. We ervaren ons leven als ontoereikend en bezitten een moedeloos gebrek aan bedrijvigheid.

Toch zien we vandaag eveneens een grotere hang opduiken naar meer rijke, duurzame ervaringen die ingaan tegen de normalisering van industriële goederen en de commerciële, plezierige entertainmenteconomie. Voorbij een bepaald punt wordt de bloei en overvloed van producten immers betekenisloos (Dubos 28). Deze herwonnen interesse in de natuur en duurzaamheid gaat samen met de introductie van allerlei oosterse fenomenen. “These Eastern cults, which promise a unity of oneself and with the universe, have swept across the Western world because of the vacuum created by our artificial splitting of the body from the mind and spirit” (Levy 189). Het gaat om een verlangen naar een meer harmonieus welzijn, als tegenwicht tegen de extreme fragmentatie in onze maatschappij (Osaldiston 4). Men wil bewuster aandacht besteden aan de ontdekking van fysieke en emotionele sensaties die ontbreken in de mainstream

belevingen. Hieraan komt ook een bepaald uitstel van verlangens te pas, dat ingaat tegen de nood van onmiddellijkheid.

Postemotionele samenleving

Naast ervaring zou ook onze emotionele beleving in gevaar zijn. We zouden niet langer over spontane emoties beschikken, maar manipuleren emoties “into a bland, mechanical, mass-produced yet oppressive ethic of niceness” (Mestrovic 44). Postemotionalisme is een zeer ambigue term, die de idee oproept van een tijdperk waarin spontane emotie volledig dood is. Dit in navolging van Nietzsche die de moderniteit zag als de overwinning van het rationele Apollinische over het spontane Dionysische. Deze interpretatie van de dood van emotie is echter slechts een eerste lezing van de term. De strijd tussen de ratio en het gevoel is volgens Mestrovic veel genuanceerder. Emoties verdwijnen niet, maar worden als het ware getransformeerd tot een quasi-intellectueel fenomeen, vatbaar voor manipulatie. “A new hybrid of intellectualized, mechanical, mass-produced emotions has appeared on the world scene” (Ibid. 26). Mestrovic introduceert het concept van de postemotionele samenleving in reactie op het postmoderne denken waarin geen aandacht was voor emotie, ondanks de focus op het lichaam, de fragmentatie van de wereld en de subjectieve waarheden. Postmoderniteit blijft als het ware hangen in een betoog rond het denken. Mestrovic probeert in zijn boek *Postemotional Society* onze emotionele leefwereld in te voegen in het sociofilosofisch discours en ons hedendaags denkkader:

Postemotionalism holds that contemporary emotions are ‘dead’ in the analogous senses that one speaks of a dead current versus a ‘live wire’, or a ‘dead nerve’ in a limb or tooth. The current is still on, the nerve is still present anatomically, but neither is functioning as it was supposed to. The result is that all of the primal passions discussed from Aristotle to Hume to the present become shadows of their former selves. Anger becomes indignation. Envy – in the form of the traditional covetousness of a neighbor’s cow, children, wife, or whatever – now becomes an objectless craving for something better. Hate is transformed into a subtle malice that is hidden in all sorts of intellectualizations. Heartfelt

joy is now the bland happiness represented by the 'happy meal'. Loving really becomes liking (62).

Emotie is niet wat ze geweest is. Ze wordt verpakt en verkocht, als een flauw afkooksel van zichzelf en heeft niet dezelfde intensiteit als bij een presence gerichte samenleving. De hele dag door wordt het gevoel van plezier nagestreefd, iets waar de entertainmentindustrie gretig op inspeelt. Er worden ons massaal veel producten aangereikt waarbij we geen grote emoties voelen, maar alles plezierig, amusant, 'entertainend' is. Plezier is een gewoonte geworden. Plezier is geïnstitutionaliseerd. Zo heb je de 'happy meals' en kant en klare verjaardagspartijtjes in een fastfoodketen als McDonalds voor kinderen, maar bestaat er ook een hele plezierindustrie voor volwassenen. Denk maar aan all-in reizen van luchtvaartmaatschappijen of de vele standaardkaartjes die we vandaag de dag kunnen kopen met een vooraf bedrukte spreuk. Wat we ervaren als 'plezierig', blijkt echter lichtjes deprimerend te werken. Zo doen activiteiten die we als 'relaxerend' omschrijven (televisie kijken, op het web browsen, window-shopping, etc.) ons vaak helemaal niet beter voelen. Toch zoeken we dergelijke vormen van passief entertainment en activiteiten met lage betrokkenheid steeds opnieuw op als tegengewicht voor hoe overweldigd en opgehitst we ons voelen. "But by trying to have easy fun, we actually often wind up moving ourselves too far in the opposite direction. We go from stress and anxiety straight to boredom and depression. We'd be much better off avoiding easy fun and seeking out hard fun, or hard work that we enjoy, instead" (McGonigal 32). We zijn veel gelukkiger wanneer we tijd opgebruiken en verlevendigen dan wanneer we de tijd doden.

All this really constitutes the institutionalization of postemotionalism, the standardized, factory-like packaging of emotions pertaining to traditional events such as birthdays, weddings, anniversaries, and births, among others, which used to be more idiosyncratic, private and personal. (Mestrovic 51)

Deze standaardisering wordt in de hand gewerkt door het extreme bewustzijn van de postemotionele mens van de mening van zijn omgeving. Een emotionele

uiting moet immers 'geschikt' zijn voor de omstandigheden. Sensitief theater gaat, evenals het werk van Artaud, fundamenteel tegen deze idee in. Theater draagt immers de kracht in zich om door een lichamelijke ontmoeting 'de demonen' of emoties los te laten die anders door sociale conventie worden onderdrukt (Gordon 277). Iedere ervaring is anders, afhankelijk van de persoon die voor de performer staat. Op die individualiteit en grote variëteit aan emoties van iedere persoon speelt sensitief theater in om persoonlijke, oprechte ervaringen te creëren en de toeschouwer te raken. Enrique Vargas zegt hierover zelf: "De economie die nu de wereld stuurt, geeft aan consumptiegoederen maar één betekenis. Het maakt van ons bestaan één grote McDonalds. Daarom is zintuiglijk theater nodig. Het creëert de omstandigheden waarin je weer meester wordt van je eigen verhaal" (Hillaert C16).

Presence Effect

In de westerse maatschappij zien we gestaag een algemene desacralisering oprukken. Zo is bijvoorbeeld 'Dia de los Muertos', een feestdag die in traditionele samenlevingen van België (Allerzielen) tot in Mexico werd gevierd in een collectieve samenkomst van droefenis, vandaag getransformeerd tot het plezier van Halloween in de Verenigde Staten van Amerika (Mestrovic 118). Dit heeft belangrijke gevolgen volgens de Franse socioloog Emile Durkheim, die het sacrale ziet als bron van emotie. In traditionele gemeenschappen hernieuwen ceremonies en vieringen immers het groepsgevoel. Het belang van tradities wordt ook door Vargas verdedigd, vanuit zijn antropologische achtergrond. "Als antropoloog heeft hij bij de indianen onderzocht hoe belangrijk mythes en tradities zijn voor een samenleving. Zijn bevinding is dat die alles samenhouden, dat ze de lijm zijn. Dat is in alle culturen zo. Kijk naar Koninginnedag in Nederland. Heel het land is dan samen één blok oranje" (Lodewyckx 11). Ook de Franse theatermaker Antonin Artaud zag het theater als de plaats om de samenleving te hernieuwen. Theater was daarbij niet simpelweg het 'dubbele' van het leven. Leven ontstaat eveneens uit het 'ware' theater. Dit laatste kunnen we opvatten als rituele fenomenen, die vaak aan de basis lagen van een samenleving. De toeschouwers moesten in dit *Theater van de wreedheid* worden bevrijd van

de onderdrukking en zelfvervreemding die de toestand vormt van het hedendaags bewustzijn. (Gordon 281)

Vanuit dit inzicht maakt Vargas in zijn voorstellingen ruimte om samen een gevoel van verbondenheid te creëren. Sensitief theater kaart eveneens de thema's van vervreemding en verdeling aan. Zo vormt het centrale thema van *Between Us* generositeit, als tegengif voor een crisistijd waarin iedereen op zichzelf terugplooit. Inge Van Gestel, een Belgische coach, zegt hierover: "Het idee dat we samen sterk staan, is heel belangrijk, maar we willen zeker geen pedagogische boodschap geven. De kinderlijke naïviteit staat voorop. Laten we samen spelletjes spelen en vanuit ons enthousiasme zo de individuen raken en aansporen om mee te doen. Het gaat in *Between us* om wat wij – ondanks de crisis – aan mekaar willen geven" (Lodewyckx 11) Het is een voorstelling van geven tussen generaties, verschillende taalgroepen, culturen, etc. Generositeit geeft een gemeenschap immers een positieve dimensie. Ze verrijkt de wereld op immateriële wijze: ze opent de harten van mensen en creëert connecties tussen mensen. Het is een waarde die iedereen kan begrijpen, ervaren en appreciëren, ongeacht leeftijd, afkomst of generatie. Het is een gemoedstoestand die actief aanzet tot verandering in het dagelijkse leven. "L'aventure va être riche, multiculturelle et gigantesque, elle m'apparaît nécessaire dans un monde où la perte du sens, où la peur de l'autre, la peur de l'étranger ne cesse de croître." (Théâtre à l'envers) De voorstelling werkt dan ook sterk met een gevoel van saamenhorigheid en verbondenheid. Iedereen wil zowel zijn eigen identiteit hebben als in contact staan met anderen.

Between us searches for inspiration in generosity, a value that is completely marginalized in the present-day neoliberal society and has been rapidly losing [sic] its aura of an ideal quality in human beings. In the words of one of the foremost American thinkers and social critics, Christopher Lasch: "People nowadays complain that they are incapable of feeling anything. They chase diverse experiences, trying to reanimate their limp bodies and rejuvenate their numbed zest for life. They condemn the superego and glorify the lost sensual life." During the performance, through the staging of a village/a city out in the open,

youngsters (...) take the spectator through playful scenes, opening questions about the system of values, the value of generosity and interpersonal relationships, bridging the void between empathic and entropic forces within and between ourselves. (Balcan Contemporary)

Dit gevoel komt tot uiting tijdens de individuele ervaringen die opbouwen en uitmonden in een dorpsfeest en doen denken aan de roes, die traditioneel een herbronningsfunctie had. Vandaag de dag bezit de roes niet langer een cultische binding of inhoudelijke richting, maar staat op zichzelf. Deze roesvormen nemen in de moderniteit vele vormen aan, waarbij vlucht voor verveling vaak centraal stond. “Van de meest doordeweekse dronkenschap tot de manische concentratie van de workaholic”, “de verdoving en gewenning van de pendelaar, de lopende-bandwerker die somnambulant steeds dezelfde routines volbrengt”, “het gebiologeerd staren naar het televisietoestel” (De Cauter 34). Tegenover deze vormen van roes presenteert de vervoering in sensitief theater zich als een vorm die zich nestelt in van wijsheid verzadigde traagheid als strijd tegen het jachtige levensritme. Het tijdsbesef tijdens deze bedwelmingen heeft niets weg van de extreme versnelling en verveling van het dagelijkse leven, maar laat zich net beleven als een “vervulde tijd, een toestand van tijdloosheid” (Ibid. 47). Tijdens de roes verliezen “de coördinaten van ruimte en tijd hun vertrouwde vastheid”, dijen uit en transformeren (Ibid. 48).

In de bedwelming wordt het gevoel van ruimte en tijd dikwijls eerder versterkt dan verzwakt. Het wordt geïntensiveerd, maar op een desoriënterende manier. Baudelaire noteert dat hasjesj “een zeer levendig gevoel van omstandigheden en omgevingen” veroorzaakt. Door het wegvallen van de ‘tijdsdruk’ – als verveling en als haast – krijgt men een gevoel van duur. De horlogetijd bestaat niet meer. Men vergeet de tijd, zoals degene die opgaat in zijn werk of in een beschouwing. (Ibidem)

Dit doet ons denken aan Gumbrechts concept van de esthetische ervaring: “moments of intensity” als reactie tegen een al te Cartesiaanse, historisch specifieke dagelijkse wereld die we op z’n minst eens willen overwinnen (110).

Het zijn momenten van ervaring die ons vandaag de dag sterk aantrekken omdat onze dagelijkse leefwereld niet in staat is om deze vormen van ervaring voor ons te creëren, met andere woorden wat Benjamin ervaringsarmoede noemt.

And are we not precisely longing for presence, is our desire for tangibility not so intense – because our own everyday environment is so almost insuperably consciousness-centered? Rather than having to think, always and endlessly, what else there could be, we sometimes seem to connect with a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin. (Gumbrecht 106)

Het opzoeken van een ervaring van presence heeft betrekking op een voelbare verbondenheid van de wereld. In onze hedendaagse samenleving zien we deze verbanden echter niet langer van nature. Anders dan in een traditionele maatschappij, waarin men veeleer de verbondenheid van de dingen zag, hebben we dit gevoel in ons alledaagse leven verloren. Benjamin zag in de roes “een poging om de ervaring onder de huidige maatschappelijke omstandigheden ‘langs synthetische weg’ tot stand te brengen” (De Cauter 57).

Once we understand our desire for presence as a reaction to an everyday environment that has become so overly Cartesian during the past centuries, it makes sense to hope that aesthetic experience may help us recuperate the spatial and bodily dimension of our existence; it makes sense to hope that aesthetic experience may give us back at least a feeling of our being-in-the-world, in the sense of being part of the physical world of things. But we should immediately add that this feeling, at least in our culture, will never have the status of a permanent conquest. Therefore, it may be more adequate to formulate, conversely, that aesthetic experience can prevent us from completely losing a feeling or a remembrance of the physical dimension in our lives. (Gumbrecht 116)

Omdat we in een dominante betekenis cultuur leven, kunnen momenten van ‘presence’ zich volgens Gumbrecht niet voordoen in deze ruimte. Meer zelfs,

deze momenten van grote intensiteit lijken enkel plaats te vinden op een zekere afstand van de alledaagse wereld. Hier komen de sensitieve voorstellingen in het spel. Zintuiglijke ervaringen vinden immers steeds plaats in een ruimte verwijderd uit de dagdagelijkse wereld waarin de veelheid aan impulsen vaak een verdovende invloed heeft op de mens. Sensitief theater beoogt door de ervaringen de bezoeker iets mee te geven waarmee hij in zijn verdere leven aan de slag kan, een gevoel, een besef van iets dat ontbreekt. Dit sluit aan bij Schechners concepten van 'liminal' en 'liminoid experience'. Deze termen duiden een toestand aan waarbij je noch hier noch daar bent, tussen de oude en de nieuwe identiteit. Je verlaat je sociale achtergrond, ondergaat een 'rite de passage' om uiteindelijk te re-integreren met een andere graad van persoonlijkheid of identiteit. "The first phase breaks down the performer's resistance, makes him a tabula rasa. To do this most effectively the performer has to be removed from familiar surroundings. Thus the need for separation, for 'sacred' or special space, and for a use of time different than that prevailing in the ordinary" (Schechner 113-114).

Ook in sensitieve voorstellingen zien we steeds een overgangsruijme opduiken waarin de toeschouwer zich losmaakt van de overweldigende maatschappij om met een grotere openheid de voorstellingen mee te maken. Bij *Between Us* verzamelde het publiek op een vooraf afgesproken plaats, waar een jongedame hen tegemoet kwam, een verhaal vertelde en hen meenam, op pad naar het dorp. Dit vormde de overgang tussen de buitenwereld en het dorp. Het tweede deel, de initiatie of transitie, omvatte het hele verdere verloop van de voorstelling: de opbouw van het dorp, het 'leven' in het dorp en het feest. De uittocht als lange stoet leidde het publiek uiteindelijk terug naar de buitenwereld.

Het verschil tussen de term 'liminal' en 'liminoid' slaat voornamelijk op de tijdsgeest waarin de ervaringen werden gecreëerd. Liminale ervaringen zijn traditionele rites, zoals een bar mitzwa, die weliswaar vandaag de dag nog kunnen worden uitgevoerd. Liminoide ervaringen werden gecreëerd in een moderne samenleving in navolging van de traditionele beproevingen van transformatie. Ze zijn nieuw, recent uitgevonden. Sensitieve voorstellingen presenteren zich dus als een liminoide ervaring of een presence effect. Ze vormen

een soort van synthetische weg om opnieuw een gevoel van verbondenheid te ervaren via de eigen emotionele leefwereld, een transformatie teweeg te brengen. Sensitief theater tracht immers eenzelfde openheid te creëren als in de roes voor associaties. Anders dan de kick, die naar een korte verheving op zoek is, of massaliteit, wil de zintuiglijke ervaring een rijkere, meer duurzame ervaring meegeven. Een ervaring kan daarbij wel choqueren, maar niet met de bedoeling om kicks te verkrijgen. Het gegeven van de shock is geen doel op zich, maar kan wel een functie hebben in de zoektocht naar elementen van presence binnen onze maatschappij, gedomineerd door betekenis. Het is een verlangen naar ervaren, voelen; een zintuiglijke, lichamelijke beleving die “for moments at least, make us dream, make us long for, and make us perhaps even remember, with our bodies as well as with our minds, how good it would be to live in sync with the things of the world” (Gumbrecht 118).

Synchroniciteit

De mens bezit van nature een hoog mimetisch vermogen: een extreem grote bekwaamheid in het zien van verbanden en gelijkenissen. Tijdens ervaringen van roes wordt de verbondenheid van de wereld gemakkelijker ervaren vanwege het wegvallen van de over-rationalisering en de vrijere werking van het menselijke associatievermogen, gelinkt aan de zintuiglijke ervaringen. Benjamin gebruikt hier de term ‘Darstellung’ voor: “Het is geen ‘voorstelling’, maar een ‘weergave’. In de artistieke evocatie wordt iets ‘opgeroepen’, tot leven gewekt. Er wordt niet alleen iets nagebootst of bewaard, maar ook teruggegeven” (De Caeter 57). Er is dus sprake van een wederzijdse wisselwerking tussen mens en object. De reactievorm die we kennen tussen mensen wordt als het ware getransponeerd naar de relatie tussen de mens en het natuurlijke of levenloze object. Hier komen de sensitieve voorstellingen in het spel, waarin de ervaring overgankelijk is. Zo doe jij (met de woorden van Vargas) het werk, maar doet het werk evengoed jou. We kunnen deze gedachte koppelen aan het paradigma ‘new materialism’ dat dualismen verwerpt en in plaats daarvan oproept voor interrelaties tussen object en subject, emotie en ratio, lichaam en geest. Objecten zijn niet levenloos, maar bezitten een vitaliteit in hun energetische en materiële samenstelling. “Bodies as well as objects take shape through being oriented toward each other, an

orientation that may be experienced as the cohabitation or sharing of space” (Ahmed 244-245). Wij geven onze omgeving gestalte, maar evenzeer vormt onze omgeving ons zonder dat wij het merken.

I try to treat an object like a subject. For example: how to listen to a teaspoon or to a little stone on the ground? If I am able to listen to objects and realize that they are also subjects, then perhaps I am also able to listen to myself. The only way to listen to music, for instance, is being aware that the sound is also listening to you. When you touch a tree, the tree is also touching you. The same happens when you look at a painting, it is surely looking back at you. One can say I try to animate the world with a soul. (Saller 4)

Betekenisgeving werkt in twee richtingen en verwerpt geenszins significantie (Van der Tuin 110). Een gegeven krijgt betekenis, overstijgt zijn alledaagse waarde doordat de toeschouwer via zijn mimetisch vermogen een verband legt tussen het object en zichzelf. Er spreekt een essentiële verbondenheid uit: “het poëtische treedt in een onmiddellijk contact met het alledaagse, het subject met het object” (De Cauter 61-63). Ook in de roes, meer dan in nuchtere toestand, krijgt dit vermogen op oncontroleerbare wijze vrij spel – vergelijkbaar met het moment net voor je in slaap valt. De prikkelafweer van het bewuste valt als het ware weg, waardoor een vrijer correspondentieverkeer mogelijk is tussen het bewuste, halfbewuste en onbewuste (Ibid. 52). De persoon in roestoesand legt constant verbanden tussen elementen die anders geen causaal verband bezitten. Hij maakt grotere sprongen tussen semantische velden dan de nuchtere persoon. Gegevens die in ‘normale’ toestand volledig betekenisloos zijn, kunnen in de toestand van de roes opeens wel leesbaar worden door het verhoogde associatievermogen van de persoon, alsof een ondoordringbaar complex van tekens, een code, plots leesbaar is geworden. Belangrijk hierbij is wel dat anders dan een code, er geen enkele sleutel bestaat om deze tekens te lezen. Er is een veelheid aan sleutels, evenveel als er mensen zijn. Er is een veelvoudige interpreteerbaarheid. Dit gaat vaak hand in hand met de ontelbare herinneringen van die persoon, waar plots verbanden tussen worden gelegd. Die vervlogen ervaringen worden dan als het ware uitgediept op een speelse manier (Ibid. 54).

Deze vorm van betekenisgeving noemt Enrique Vargas 'synchroniciteit': een begrip uit de psychologie, bedacht door de psychiater Jung. "As its etymology shows, this term has something to do with time or, to be more accurate, with a kind of simultaneity. Instead of simultaneity we could also use the concept of a meaningful coincidence of two or more events, where something other than the probability of chance is involved" (Jung 90). Het betreft het gelijktijdig optreden van verschillende belevenissen die geen causaal verband hebben, maar waarvan de associatie een betekenis heeft voor de persoon die ze beleeft. Het is dus als het ware een vorm van betekenisgeving die puur op het associatievermogen van de toeschouwer stoelt. Om de notie van synchroniciteit beter te begrijpen, verwijst Vargas, evenals Benjamin, naar de roman *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust. In dit werk herinnert de schrijver zich lieflijk de dagen uit zijn jeugd bij zijn groot tante Léonie na het eten van een madeleine en het drinken van een kopje thee. Hierbij legt de auteur een betekenisvol verband tussen dit evenement uit het heden en dat uit zijn jeugd. Dit begrip van synchroniciteit is dus fundamenteel verbonden met het lichamelijke geheugen. Een geur, een smaak, een aanraking kunnen sterke en vergeten herinneringen oproepen. Dit noemt Vargas 'body memory'. Body memory prikkelt een herinnering die leidt tot de opwekking van een emotie. Dit proces van synchroniciteit wordt opgewekt door de resonantie in de leegte tussen twee objecten. Brian Massumi omschrijft deze resonantie als "converting distance, or extension, into intensity" (Massumi 14). Vargas vertrekt van een antropologische achtergrond en streeft naar de creatie van poëtische ruimtes, niet verlicht door de rede, maar opaak, waar alles (lichaam-geest, object-subject, emotie-ratio) met elkaar verbonden is.

Heel wat herinneringen liggen opgeslagen in de zintuiglijke ervaring en kunnen geactiveerd worden door ze te prikkelen. Niet iedereen zal geraakt worden door dezelfde ervaring, aangezien iedereen zijn eigen netwerk aan associaties heeft tussen objecten, beelden, geuren, etc. en zijn emoties. "There will necessarily be individual differences in emotional responses, depending on the way that people's personal experiences have shaped their particular emotion networks" (Smith 12). Er bestaat dan ook geen enkele zintuiglijke prikkel die bij iedereen eenzelfde reactie zal oproepen. "There is no single representation that must accompany any emotion" (Morton 15). De grote diversiteit van wat mensen

ervaren als ‘resonantie’ of ‘synchroniciteit’ komt duidelijk naar voor in het werk van Teatro de los Sentidos, waar men sterk inspeelt op de verschillende bezoekers in de (meestal) één-op-één ervaringen.

Wat er gebeurt, hangt grotendeels af van het toeval en van de eigen bereidwilligheid om mee te gaan in het spel. De vaste patronen en verwachtingshorizonten uit het dagelijkse leven worden danig in de war gestuurd. Vargas wil hierdoor meer ruimte scheppen voor een andere kennisbron, namelijk het aanvoelen en denken in beelden en herinneringen. Vargas is wantrouwig tegenover woorden die altijd reeds de realiteit interpreteren en ook schijnheilig zijn. Ze geven namelijk de indruk alles te weten en de waarheid te kunnen vatten. Voor Vargas is de waarheid echter poëtisch en moet zij ook zo uitgedrukt worden. Korrekte [sic] of foute antwoorden zijn hier dus niet aan de orde. Het gaat om de bevraging van onze zintuigen die een nieuw licht kunnen werpen op het begrip waarheid. (Van Assche 10)

Deze poëtische ervaring van synchroniciteit kunnen we illustreren aan de hand van de ervaringen van twee bezoekers in één van de huisjes in het dorp van *Between Us*. In het district van de ‘housewives’ stond een huis gehuld in transparante doeken. Een vrouw nodigde de bezoeker uit door haar handen, opgevouwen, door de doeken naar buiten te steken. Eenmaal de bezoeker zijn handen in de hare legde, leidde ze hem naar binnen. De bezoeker en inwoner zagen elkaar nauwelijks, doorheen de witte, transparante doeken. Een spel van zien en niet zien volgde meestal snel, waarbij doeken heen en weer gingen. Dit ging over in een spel van luisteren naar het hart met een stethoscoop. Eenmaal kwam een oude vrouw in het huisje terecht. Tijdens het luisteren, naar het hart van de inwonsters en naar haar eigen hart, begon ze te huilen. Dacht ze aan haar oude hart, nog heel sterk of misschien net zwak? Twintig jaar geleden had ze haar man gevonden op de oprit van het huis, gestorven aan een hartstilstand. De intieme setting, het kloppend hart, gooide haar als het ware terug in de emotionele beleving van een vervlogen moment.

Een andere voorstelling hield een vrolijkere verrassing in petto. Een jongedame hield het niet bij de uitwisseling van hartslagen tussen haar en de inwoner. Ze

luisterde door de stethoscoop naar haar buik, die licht zichtbaar, nauwelijks onderscheidbaar, de bolling toonde van een nieuw, nakend leven. Hoorde ze iets? Ze moest glimlachen. Een kort, gedeeld moment van vreugde. Niet enkel geluid, maar eveneens een beeld, een geur, smaak of aanraking bevat het vermogen tot een gevoel van synchroniciteit. Deze prikkels worden uitgezuiverd, waardoor de bezoeker zich voor even kan focussen op één of enkele van zijn zintuigen. De verbanden met de eigen leefwereld en de herinnering zijn volgens Benjamin van cruciaal belang om een echte ervaring te beleven. Zo stelt hij dat “ware ervaring een soort onbewuste herinnering veronderstelt” en dat “verheugde prikkelfweer’ in onze samenleving ‘dat proces van aanslibbing, samenklontering en kristallisatie’ om een ervaring te construeren, bemoeilijkt” (De Cauter 43-44).

Sensitief theater wil geen heldere antwoorden of waarheden meedelen. Veeleer wil het de toeschouwer de wereld en zichzelf laten ontdekken. We leren volgens Vargas immers door te ervaren, te voelen en de wereld rondom je in vraag te stellen, veeleer dan door een boodschap ingelepeld te krijgen. “Kunst, maar ook een goed spel, (...) [raakt] aan alles wat zich onder het topje van de ijsberg bevindt, in onszelf. Ze herinneren ons aan wat we niet weten dat we weten” zegt de theatermaker naar aanleiding van de theatervoorstelling *Between Us* (Hillaert C16). Vargas wil de verbeelding aan het werk zetten. Men zet daarom sterk in op het mimetisch vermogen van de toeschouwer, dat constant op zoek is naar verbanden. Hoewel we tijdens de ervaring van presence tijdelijk buiten betekenis staan, heeft dit moment impact op de manier waarop we betekenis geven (Gormley 10). Het presence effect is niet louter ontologisch, maar ook ontogenetisch. Het moet gelijk staan aan een ‘emergence’, aan de creatie van iets nieuws (Massumi 8): een inzicht verworven uit lichamelijke herinneringen. Sensitieve voorstellingen begeven zich dan ook buiten het cartesiaanse discours van betekenisgeving via de ratio. De voorstellingen bieden hierbij slechts een aanzet om tot een antwoord te komen. De ervaringen leggen de toeschouwer niets op, maar geven hem het gereedschap om zelf iets te doen. Klare antwoorden werken als dogma’s, terwijl sensitief theater eerder een reeks aan vragen in gang wil zetten. Wanneer we de dingen in vraag stellen, komen we immers tot veel betekenisvollere inzichten dan wanneer ons de dingen simpelweg worden meegedeeld.

Sensitief theater heeft dus geenszins de ambitie om een antwoord te geven op een prangende vraag of een sluimerende onzekerheid of wijsheden des levens te verkondigen. Geen concrete antwoorden, geen exacte kennis ontsproten aan het rationele denken, maar, volledig in de lijn van een presence cultuur, de aanzet van een zoektocht. Dat is wat de zintuiglijke voorstellingen in gang willen zetten: een zoektocht als de ontleding van een artisjok. De voorstellingen vormen hierbij geen directe messteek naar het hart van de artisjok, maar zijn de verwijdering van het eerste blad. Eén blad gedaan, nog vele te gaan: het beginpunt dat een rijkdom aan inzichten kan opleveren. Waarschijnlijk niet onmiddellijk wanneer je uit de sensitieve voorstelling stapt. Dan moet het pellen van de artisjok nog écht beginnen

Bibliografie

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris: Payot, 2002.

Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.

Balkan Contemporary. "Between Us." Web. 30 July 2012. 19 May 2015
<<http://www.balcancancontemporary.net/article.php?id=178>>

Benjamin, Walter. "Experience and Poverty." *Selected writings vol 2 1927-1934*. Massachusetts: Belknap Press, 2001.

De Cauter, Lieven. *Archeologie van de kick, over modern ervaringshonger*. Nijmegen: Vantilt, 2009.

Dubos, René. *So Human an Animal*. New York: Scribner Book Company, 1968.

Gormley, Paul. *The New-Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Bristol: Intellect, 2005.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

- Hillaert, Wouter. "Gemis is onze motor." *De Standaard*. (14-15 juli 2012): C16
- Hurley, Erin and Sara Warner. "Affect, Performance, Politics." *The Journal of Dramatic Theory and Criticism* 26:2 (2012): 99-107.
- Jung, Carl Gustave. *Jung on Synchronicity and the Paranormal*. London: Routledge, 1997.
- Levy, Joseph. *Play Behavior*. New York: Wiley & Sons, 1978.
- Lodewyckx, Katrien. "Vargas komt naar Turnhout met een genereuze theatervoorstelling." *Suiker*, 4:32 (2012): 11.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durnham: Duke University Press, 2002.
- McGonigal, Jane. *Reality is Broken, Why Games Make Us Bette and How They Can Change the World*. New York: Penguin, 2011.
- McLuhan, Marshall. *Stroomversnelling, De mens in het elektronisch tijdperk*. Hilversum: Paul Brand, 1970.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Mestrovic, Stjepan. *Postemotional Society*. London: Sage, 1997.
- Morton, Adam. *Emotion and Imagination*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Osbaldiston, Nick. *Culture of the Slow: Social Deceleration in an Accelerated World*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2013.
- Peeters, Jeroen. "Proef eens een labyrint." *Financieel-Economische Tijd* (20 oktober 1999).

Saller, Sofie. "Masterclass Teatro de los sentidos, Enrique Vargas." *DH-Magazine*. 9:31 (2014): 4-5.

Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. 1337.

Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Théâtre à l'envers. Persbericht Théâtre à l'envers 'Between Us'. Web. 19 May 2015
<<http://www.theatrealenvers.fr/app/download/5778223630/communiqu%C3%A9+presse+Between+us.pdf>>

Van Assche, Nele. "Teatro de los Sentidos speelt Oraculos." *Veto*, 26:4 (1999): 10.

Van Beek, Jozefien. "Gelieve in slaap te vallen: kunstenaar Kris Verdonck geeft uw recht op rust terug." *De Morgen* (21 februari 2012).

Van den Dries, Luk. Persoonlijk interview. 2011.

Vankersschaever, Sarah. "Kort geding: danceperformance Exit." *De Standaard* (23 januari 2012)

Vargas, Enrique. Teatro de los Sentidos Home Page. Web. 19 May 2015
<<http://www.teatrodelossentidos.com>>

Verdonck, Kris. Programmaboekje Kaaitheater Kris Verdonck / A Two Dogs Company EXIT, Brussel 12 april 2012. Web. 19 mei 2015
<http://www.kaaitheater.be/mediastorage/FSDocument/810/nl/2012_04_12_Kris_Verdonck-Exit.pdf>