

Toen ik dan meedreef op de rustige Rivieren,  
Kon ik de sleepers op het pad niet meer verdragen:  
Roodhuiden hadden hen naakt en met luid tieren  
Als schietschijf aan de bonte totempaal geslagen.

Onverschillig was ik voor bemanning aan boord,  
Volgestouwd met Engels katoen of Vlaams graan.  
Toen met de sleepers ook die kreten waren gesmoord,  
Lieten de Stromen mij drijven waar ik wilde gaan.

Dover dan een kinderziel, die winterdagen,  
Snelde ik door het woest geklots van de getijden  
En de Schiereilanden die waren losgeslagen,  
Hadden nooit van dit spektakel zo te lijden.

In de gezegende storm ben ik maritiem ontwaakt.  
En lichter dan een kurk dreef ik op elk getij,  
Dat, zegt men, eeuwig slachtoffers maakt,  
Tien nachten liet ik de stomme bakens achter mij!

Zoeter dan kinderen zuur appelvlees zal smaken,  
Drong het groene sop in mijn romp van hout en pek  
En spoelde de blauwe wijn en de troep van 't braken  
Weg, sloeg ook mijn anker en helmstok van het dek.

(Uit Le Bateau Ivre van Arthur Rimbaud)

## Inhoudstafel

Dankwoord .....	3
Inleiding.....	4
Le Théâtre Laboratoire Vicinal .....	6
Er zijn geen meesterwerken meer.....	6
In het spoor van Arthur Rimbaud en Vincent van Gogh.....	7
Het surrealisme en dada .....	11
Rimbaud's erfenis .....	15
Kinderen van van Gogh.....	18
De Rimbauds van de muziek.....	23
Een verborgen theatergeschiedenis .....	24
Het Mechelse avontuur .....	29
Grotowski in de overtreffende trap.....	31
Tekstexplosies – en verpulveringen.....	33
De ontmenselijking van de acteurs en de opeenvolging van scenische momenten .....	34
Van Real Reel tot Chaman Hooligan .....	36
'T als hoogtepunt.....	39
Elitair theater?.....	41
Scenische momenten uit Real Reel.....	41
Plan K.....	44
De weg van de anti - psychiatrie .....	45
Burroughs en de Beats.....	47
Burroughs op de planken.....	49
De oude suikerfabriek .....	51
John Cage en de zijnen.....	52
Internationale doorbraak.....	56
Avant – Garde waar zijt gij?.....	59
Slot.....	60
De weg van het Vicinal en Plan K.....	61
Bibliografie .....	64

## Dankwoord

Deze thesis had nooit tot stand kunnen komen zonder hen...

In de eerste plaats wil ik Frederic Baal – de stichter van het *Vicinal* – bedanken voor de inspirerende gesprekken en het ter beschikking stellen van zijn archief. Zijn gedachtengoed heeft mijn kijk op de theaterpraktijk beslissend veranderd.

Ook Tone Brulin en Franz Marijnen – allebei betrokken bij de oprichting van het *Vicinal* – waren bereid mij hun aandeel in dit verhaal uit de doeken te doen. Hun inzichten hebben dit werk op een subtiële manier verrijkt.

Mijn oprechte dank gaat ook uit naar Pol Arias voor het belangeloos ter beschikking stellen van zijn adressenboekje, zijn archieven en zijn kennis over het *Vicinal* en *Plan K*. Graag bedank ik ook mijn promotor – prof. Ronald Geerts – voor de boeiende momenten en het vertrouwen gedurende de afgelopen twee jaren.

## Inleiding

We schrijven woensdagochtend 16 november 2006, ik wandelde langs een in mist gehulde Brusselse haven op zoek naar de gebouwen van het CIFAS (*Centre international de formation en arts du spectacle*). In de archieven van deze instelling lagen nog enkele videobanden met voorstellingen van de Poolse theatermaker Jerzy Grotowski die ik absoluut wilde bekijken. Grotowski inspireerde me en op basis van zijn theorieën wilde ik nieuwe wegen verkennen. Tevergeefs, uiterlijk veelbelovende paden bleken vaak doodlopende straatjes, hermetisch afgesloten door een Poolse mentaliteit die wij niet kunnen vatten. Auschwitz is nu eenmaal te ver weg... Op deze bewuste woensdagochtend zou ik echter ontdekken dat één van de meest uitdagende paden op enkele honderden meters van mijn Brusselse deur lag.

In het CIFAS vertelde men mij over het *Théâtre Laboratoire Vicinal* en *Plan K*, twee Brusselse theatergezelschappen die volgens de ‘traditie’ zogenaamde Grotowski – epigonen waren. Benieuwd naar de manier waarop zij met Grotowski omsprongen begon ik me over hen te informeren. Eén ding werd me al snel duidelijk: het *Vicinal* en *Plan K* bleken veel meer te zijn dan louter ‘Grotowski – epigonen’. Grotowski was voor hen slechts een schakel – een belangrijke weliswaar – in een veel groter verhaal. Ik ontdekte een fascinerend geschiedenis die aanving bij Arthur Rimbaud en Vincent van Gogh om vervolgens te leiden naar Michaux, Joyce, COBRA, Dubuffet, Burroughs, de Beat - Generation, ea.

Toen eind 1969 het *Théâtre Laboratoire Vicinal* werd opgericht gebeurde dat immers met een grote kennis van de nieuwste ontwikkelingen in verschillende kunsttakken. Het is dan ook onmogelijk om het *Vicinal* te begrijpen zonder een breed onderzoek op te zetten naar hun inspiratiebronnen in de literatuur, de beeldende kunsten en de muziek. Geen makkelijke opdracht, want datgene wat het *Vicinal* bracht was zodanig nieuw – in de toenmalige theaterwereld – dat hun inspiratiebronnen soms moeilijk waren/zijn te traceren. In het eerste deel van dit onderzoek zal ik alvast een poging ondernemen. Hun inspiratiebronnen zijn immers van cruciaal belang om niet te verdwalen in deze nieuwe wereld waarheen *le bateau ivre* van het *Vicinal* ons zal voeren...

Mijn keuze om naast het *Vicinal* ook *Plan K* te bespreken is niet toevallig. *Plan K* werd immers opgericht door enkele ontevreden acteurs van het *Vicinal*. Voor hen was het *Vicinal* een origineel idee dat zichzelf maar bleef herhalen. Meer dan het *Vicinal* ging *Plan K* zijn

blikveld verruimen naar de andere kant van de oceaan, naar het Amerikaanse continent. Zijn geschiedenis is echter als een siamese tweeling verbonden met de geschiedenis van het *Vicinal*. Niet toevallig zijn de stichters van het *Vicinal* en *Plan K* broers...

Het *Vicinal* hield in 1977 op te bestaan maar *Plan K* zou evolueren tot een choreografisch theater, de jaren 80 overleven en uiteindelijk opgaan in *Charleroi/Danses*. Het is nooit mijn bedoeling geweest *Plan K* te blijven volgen tot de fusie met *Charleroi/Danses*. Het eindpunt van dit onderzoek is hun voorstelling in samenwerking met de Munt: *La chute d' Icare*. Deze uitstekende productie miste naar mijn gevoel het opstandige dat het *Vicinal* en *Plan K* steeds heeft gekenmerkt. De voorstelling toonde ons de paradoxen van deze tijd zonder er zelf nog één te zijn. Plots kregen ze applaus in de Munt... Avant – garde waar zijt gij?

Omdat de Belgische theatergeschiedenis van de jaren 70 zowat de prehistorie is, ben ik in de eerste plaats moeten terugvallen op privé - archieven van mensen die er toen reeds bij waren. Van onschatbare waarde zijn ook de interviews die ik met enkele hoofdrolspelers heb kunnen voeren: Frederic Baal, Franz Marijnen, Tone Brulin en Pol Arias. Frederic Flamand – de oprichter van *Plan K* – heb ik niet kunnen spreken omdat hij momenteel in Marseilles woont en werkt.

Van grote waarde bleek ook het audiovisuele archief van Annie Declerck. In de jaren 70 heeft zij in haar cultuurprogramma's voor de openbare omroep regelmatig aandacht besteed aan zowel het *Vicinal* als *Plan K*.

Omdat ik voor deze thesis gebruik heb kunnen maken van niet eerder gepubliceerd materiaal hoop ik een nieuw licht te kunnen werpen op één van de boeiendste periodes uit de Brusselse theatergeschiedenis. Het *Vicinal* en *Plan K* volgden immers als een dronken boot – met nog onbekende navigatietechnieken – een koers die de theaterwereld nooit eerder had gezien...

## Le Théâtre Laboratoire Vicinal

Het laboratoriumtheater *Vicinal* werd eind 1969 begin jaren 70 opgericht in Schaarbeek. De naam heeft te maken met het idee van de vroegere buurtspoorwegen: een *chemin vicinal* was een spoorweg die van het ene dorp naar het andere liep. Weg uit conformisme, buiten het gangbare culturele circuit, dat was het idee van het *Théâtre Laboratoire Vicinal*. Vandaar een toneel dat geen verhaal vertelde, nauwelijks verstaanbare taal gebruikte en geen voor de hand liggende logica respecteerde maar *situations scéniques* neerzette waarbij de lichamelijke van de acteurs het eerste uitdrukkingsmiddel was en hun fysieke arbeid even bevreedend aanded als de objecten die ze daarbij gebruikten: kachelbuizen, strijkijzers, stangen, touwen...

### Er zijn geen meesterwerken meer...

Het dodelijke auto – ongeval van theatermaker Henri Chanal (1939 – 1969) was de directe aanleiding tot de oprichting van het *Théâtre Laboratoire Vicinal*, in de volksmond afgekort tot '*le Vicinal*'.

Naast theatermaker was Chanal ook docent aan het IAD. In zijn lessen maakte een hele generatie studenten voor het eerst kennis met de Amerikaanse avant – garde. Geïnspireerd door het *Living Theatre* besloot Chanal vervolgens om een eigen onderzoeksgeselschap op te richten. De nog jonge groep bestond uit een danseres, Frederic Flamand (één van zijn studenten) en Chanal zelf<sup>1</sup>. Het noodlot maakte echter een vroegtijdig einde aan hun ambities. Chanal kwam om en Frederic Flamand bleef radeloos achter. Zijn broer Charles (1940) – die door het leven ging als Frederic Baal – zou hem echter ter hulp komen<sup>2</sup>. Onder diens leiding werd uiteindelijk het *Vicinal* opgericht. Het netwerk en de inspiratiebronnen van Frederic Baal zijn van cruciaal belang om de latere demarches van het *Vicinal* te begrijpen. Het loont dan ook de moeite om Baal's inspiratiebronnen zo volledig mogelijk te reconstrueren.

---

<sup>1</sup>ARON (P.). *La Mémoire en Jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*. Théâtre National de Belgique, Bruxelles, 1995, p. 249.

<sup>2</sup>Interview met Pol Arias op 13/03/07.

*“Al wat mij doen doen we ook in het besef van wat de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de andere kunsttakken in deze tijd tot stand brengen. Onze ideeën over toneel zijn niet de meest gangbare. In tegenstelling tot veel theatermensen leeft bij ons een grote kennis van de moderne kunst. Duizenden kilometers, tijdens de tournees, en nachten lang hebben we gepraat over literatuur en over de vraag waarom het theater zo weinig meesterwerken voortbrengt in deze tijd, en waarom er bij toneelmensen zo weinig een breed bewustzijn van deze tijd leeft, en zo weinig algemeen – culturele en literaire kennis. Het Vicinal heeft gepoogd iets van de vertraging waaronder het toneel lijdt in vergelijking met andere kunsten, in te lopen<sup>3</sup>.”*  
(F. Baal)

Wat Baal precies bedoelde met 'deze vertraging' wordt duidelijk wanneer hij spreekt over de Franse *poet maudit* Arthur Rimbaud of over schilder Vincent van Gogh: *“In Frankrijk en bij ons wordt nog veelal toneel gespeeld alsof Rimbaud en Van Gogh niet bestaan hadden. In België zijn de jongste jaren tientallen jonge gezelschappen gevormd, maar ze zijn niet inventiever dan de klassieke theaters. Het enige verschil is dat de acteurs twintig jaar jonger zijn. Dat er sleet op komt is niet zo erg, maar de fakkel wordt niet doorgegeven<sup>4</sup>.”* Het vertrekpunt van elke studie over het Vicinal is dan ook de poëzie van Artur Rimbaud en de kunstwerken van Vincent van Gogh.

## **In het spoor van Arthur Rimbaud en Vincent van Gogh**

*“Hij stonk naar genie”*, was het oordeel van een tijdgenoot over Arthur Rimbaud (1854 - 1871)<sup>5</sup>. Deze dichter uit Charleville – in de Franse Ardennen – verscheen als een komeet aan het firmament van de Franse negentiende – eeuwse literaire wereld maar zou al even snel weer verdwijnen. Na een stormachtige relatie met de oudere dichter Paul Verlaine – die eindigde met een pistoolschot in een Brusselse hotelkamer – zwoer de nog jeugdige Rimbaud de literatuur af en begon een zwervend bestaan dat hem onder andere als (wapen)handelaar in het huidige Jemen (Aden) en Ethiopië (Harar) zou brengen. Rimbaud stierf op 37 – jarige leeftijd – na de amputatie van zijn linkerbeen – aan de gevolgen van kanker. De gedichten die hij naliet bleken literaire tijdbommen te zijn: *‘Le Bateau ivre’*, *‘Voyelles’*, *‘Une saison en enfer’* en het prozawerk *‘Illuminations’*<sup>6</sup>. Tijdens zijn postume carrière

---

<sup>3</sup>DE ROECK (J.). “Vicinal, buiten het gangbare circuit.” IN: *Toneel Teatraal*, jg. 99, nr. 7, 1978, p. 28.

<sup>4</sup>*ibidem*

<sup>5</sup>ROBB (G.). *Rimbaud, de biografie*. Bert Bakker, Amsterdam, 2003, p. 570.

<sup>6</sup>*ibidem*

als symbolist, surrealist, *beat poet*, opstandige student, rocksongtekstschrijver, homopionier en druggebruiker is Rimbaud door vier generaties avant – garde gebruikt als ‘nooduitgang’ uit het huis van de conventie, zo ook door het *Vicinal* en nadien *Plan K*.

In het kader van dit onderzoek zijn twee van Rimbaud's brieven van cruciaal belang<sup>7</sup>. Deze brieven bevatten een vergelijking die wordt beschouwd als het poëtische equivalent van  $E=mc^2$ : “*je est un autre*”. De identiteit – die gemakshalve wordt benoemd als ‘ik’ – is volgens Rimbaud louter fictieel, een naamkaartje dat de menselijke geest voorstelt als een op zichzelf staande klomp bewustzijn. Dit inzicht kwam voort uit Rimbaud's introspectie – de geest die kijkt hoe hij zelf werkt. In zijn tweede brief beschreef Rimbaud dit proces van introspectie met een prachtig beeld: “*De dichter is zowel het publiek als de dirigent van zijn eigen orkest. Ik ben aanwezig als mijn eigen gedachten uit het ei komen. Ik kijk en luister. Een kleine beweging van het dirigerestokje en de symfonie roert zich in de diepte of komt met een grote sprong het podium op*”<sup>8</sup>.

In termen die in 1871 nog niet tot zijn beschikking stonden: hij overwoog de mogelijkheid om zijn superego los te koppelen van zijn verbeeldingsrijke id. 'Id' en 'superego' zijn begrippen uit de theorieën van Sigmund Freud (1856 - 1939). Volgens Freud wordt het menselijk gedrag sterk beïnvloed door de persoonlijkheid, dewelke is opgebouwd uit drie delen die constant met elkaar in conflict zijn: het id, het ego en het superego. Het id staat voor onbewuste en primitieve instincten. Het wordt echter geremd door het ego en het superego. Het superego is dat deel van de geest dat maatschappelijke waarden en normen representeert. Superego en id staan lijnrecht tegenover elkaar. Het ego is de bemiddelaar tussen beide delen van de persoonlijkheid<sup>9</sup>.

Dit abstracte scenario is beter te vatten in de vorm van het verhaal van Rimbaud's jeugdijaren. De plaatsen waar hij zijn geest aan het werk beschreef – de zolder, de kelder, de slaapkamer, de wc – waren allemaal schuilplaatsen voor zijn moeder, het belichaamde *superego*, “*de schaduwmond*” zoals hij haar noemde. “*Je est un autre*” was het motto van een kind dat geleerd had om keer op keer zijn eigen oprechtheid in twijfel te trekken. De tirannieke trekken van zijn moeder hadden hem naar alsmear diepere delen van zijn geest gedreven, tot in ondergrondse gangen waar zijn gedachten nog vrij waren (id) en hij zijn verzet kon organiseren. Enkel via deze weg kon de dichter volgens Rimbaud 'een ziener' worden<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup>*De eerste aan Izimbard, de tweede aan Demy.*

<sup>8</sup>ROBB (G.). *op cit.*, p. 102.

<sup>9</sup>ISBISTER (J.B.). *Freud, an introduction to his life and his work*. Polity Press, Cambridge, 1985, 318 p.

<sup>10</sup>ROBB (G.). *op cit.*, p. 102.

In zijn tweede brief *Lettre du voyant* borduurde Rimbaud verder op deze gedachten. Hierbij enkele passages die zijn ideeën samenvatten<sup>11</sup>:

- 1) De ware dichter is een ziener, maar een ziener die nieuwe werkelijkheden schept en pionier van een nieuw ras wordt. Daarvoor is een speciaal trainingsprogramma nodig (oa. introspectie): *“De eerste studie van de man die dichter wil worden is die van totale zelfkennis. Hij doorzoekt zijn geest, inspecteert hem, beproeft hem en leert hem te gebruiken. Zodra hij zijn geest kent moet hij die cultiveren.”* Die cultivering zou bestaan uit het knoeien aan de geest om de ziel monsterlijk te maken: *“Stel u een man voor die wratten op zijn gezicht plant, en die verzorgt.”* Rimbaud gaf hiermee een voorbeeld van de zogenaamde 'zintuiglijke ontregeling'.
- 2) De dichter – ziener creëert een nieuwe universele taal. *“Die taal zal de ziel tot de ziel zijn en alles samenvatten, parfums, geluiden en kleuren, gedachten die zich vasthouden aan andere gedachten en eraan trekken.”* Dit is een prachtige samenvatting van het idioom dat Rimbaud aan het vormen was: de samensmelting van verschillende zintuigen en beelden die zich uit andere beelden los draaiden zonder terug te verwijzen naar het controlerende 'ik'.

De teksten van Rimbaud betekenen op zichzelf, *“ze exploderen in je gezicht”<sup>12</sup>*. Ze staan immers niet in dienst van een boodschap, een plot of uitgewerkte personages. Anders gezegd: Vorm en inhoud zijn niet te scheiden. Na Rimbaud zou de literatuur nooit meer hetzelfde zijn...

*“Een vergelijkbare breuk als deze teweeggebracht door Arthur Rimbaud, is in de beeldende kunsten veroorzaakt door Vincent van Gogh”* (1853 - 1890)<sup>13</sup>. (F. Baal)

In het kader van dit onderzoek zijn Van Gogh's laatste twee levensjaren in de Provence van cruciaal belang. In de lente van dat eerste jaar schilderde hij bloeiende boomgaarden, in de zomer de oogst op het land en stilleven van zonnebloemen als decoratie voor het Gele Huis. In de herfst van datzelfde jaar arriveerde zijn vriend Paul Gauguin in Zuid - Frankrijk. Beide kunstenaars werkten even zij aan zij maar hun tegenstrijdige temperamenten leidden al gauw tot hevige ruzies. Van Gogh bedreigde Gauguin met een scheermesje en sneed uiteindelijk het lletje van zijn eigen linkeroor af. Eens terug uit de

---

<sup>11</sup>*ibidem*, pp. 104 – 105.

<sup>12</sup>*Interview met Frederic Baal op 16/05/07.*

<sup>13</sup>*ibidem*

kliniek van *Arles* liet van Gogh zich vrijwillig opnemen in het krankzinnigengesticht van Saint Remy. Hij zou er een volledig jaar verblijven. Geteisterd door wanhoop en hallucinaties bleef hij niettemin koortsachtig doorwerken. Hij schilderde er het ene meesterwerk na het andere. In mei 1890 keerde hij terug naar Parijs. Na een schijnbaar rustige periode begon hij opnieuw geestelijk te wankelen. Op 27 juli 1890 schoot hij zich in een korenveld rond Auvers – sur – Oise een kogel door de borst. Vincent van Gogh werd – net als Arthur Rimbaud – slechts 37 jaar oud<sup>14</sup>.

Zijn grootste successen behaalde hij als schilder in de Provence. Hij ging er op zoek naar de stilte en het licht dat hij zo bewonderde in de Japanse prenten. Zijn jaren in de Provence zouden de loop van de kunstgeschiedenis voorgoed veranderen. Het licht van het Zuiden laadde zijn doeken met een kleurintensiteit die rechtstreeks tot de ziel spreekt. Kleur ontwikkelde zich bij van Gogh tot een expressief middel om bepaalde emoties over te brengen<sup>15</sup>. In Van Goghs schilderijen zien we aanlopen naar wat later zo typerend zou zijn voor de expressionistische schilderkunst: niet de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid maar de innerlijke expressie van de kunstenaar is belangrijk. De vormen van voorwerpen kunnen een verandering ondergaan tot ze nauwelijks meer te herkennen zijn en de kleuren hebben een eigen symbolische waarde, ze drukken meer uit dan de zichtbare kleur van het voorwerp<sup>16</sup>. Na Van Gogh kwam er volgens Baal een hallucinante versnelling los in de schilderkunst met Klee, Kadinsky, ...<sup>17</sup>.

*“Kunstwerken moeten sinds Van Gogh niet langer waarheidsgetrouwe imitaties van de zichtbare werkelijkheid zijn. Een schilderij heeft immers een eigen taal die niets te doen heeft met de zichtbare werkelijkheid. Net als bij Rimbaud zijn vorm en inhoud niet te scheiden<sup>18</sup>.”*

Voor Frederic Baal hinkte het theater van zijn tijd hopeloos achterop. Men kende er immers geen Rimbaud of van Gogh. Met het *Vincinal* zou Baal die achterstand deels trachten in te halen<sup>19</sup>. Wat van Gogh deed voor de schilderkunst, Rimbaud voor de literatuur, dat wilde het *Vincinal* doen voor de podiumkunsten.

De teksten van Rimbaud en de schilderijen van van Gogh betekenen op zichzelf. Ze staan niet in dienst van een plot of de zichtbare werkelijkheid, ze spreken een eigen taal waarbij

---

<sup>14</sup>JOORIS (A.). “Vincent van Gogh, een gedreven visionair.” IN: *Vincent van Gogh*. Beaux – Arts collections. Bruxelles, pp. 7 – 9.

<sup>15</sup>HUGHES (R.). “Het licht van het zuiden.” IN: *Vincent van Gogh*. Beaux – Arts collections. Bruxelles, p. 11.

<sup>16</sup>*ibidem*, p. 15.

<sup>17</sup>DE ROECK (J.). *op cit.*, p 28.

<sup>18</sup>DEBROUX (B.). *op cit.*, p. 99.

<sup>19</sup>DE ROECK (J.). *op cit.*, p. 28.

vorm en inhoud onlosmakelijk verbonden zijn. Ook het theater zou een eigen taal moeten ontwikkelen (of terugvinden). Een taal bevrijd van 'lichaamsvreemde' elementen zoals een boodschap, een plot, personages of de zichtbare werkelijkheid.

Baal zocht zijn inspiratie voor het *Vicinal* dus niet in de theaterwereld maar wel in de literatuur en de beeldende kunsten. Zijn voornaamste inspiratiebronnen waren kunstenaars die hij beschouwde als de actuele erfgenamen van van Gogh en Rimbaud.

Om het *Vicinal* – en haar taal – te begrijpen is het absoluut noodzakelijk onze verkennende tocht doorheen Frederic Baal's inspiratiebronnen in de andere kunsten verder te zetten. De weg die uiteindelijk zou leiden tot het *Vicinal* begon in de Franse Ardennen, in Charleville – in het laatste deel van de 19<sup>de</sup> eeuw – en zou zonder veel omwegen leiden naar 1916, naar de met bloed doordrenkte loopgraven langs de Somme.

## Het surrealisme en dada

De eerste wereldoorlog bepaalde niet enkel het politieke maar ook het kunstzinnige lot van de 20<sup>ste</sup> eeuw. Het 19<sup>de</sup> eeuwse vooruitgangsoptimisme werd er immers definitief stukgeschoten. De waanzin nabij vroeg een jonge brancadier – André Breton (1896 – 1966) – om zijn overplaatsing naar een militair ziekenhuis in Saint Dizier, waarin soldaten die aan een geestesziekte lijden werden ondergebracht. De jonge verpleger – dichter raakte er geïntrigeerd door afwijkende geestesgesteldheden. Na het lezen van vakliteratuur vroeg hij in 1917 om zijn overplaatsing naar het Salpêtrière – ziekenhuis in Parijs om te kunnen werken voor de beroemde psychiater – neuroloog Babinski. In zijn poëzie schilderde Breton de waanzin af als een manier om aan de ondraaglijk gruwelijke realiteit te ontsnappen. In Parijs ontmoette hij in die jaren tal van gelijkgestemde – en door de oorlog getraumatiseerde – dichters die de latere kern van het literaire surrealisme zouden uitmaken: Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard... Net als hemzelf waren het grote bewonderaars van het Franse wonderkind Arthur Rimbaud<sup>20</sup>.

In 1918 leerde Breton het werk van Lautréamont (1846 – 1870) kennen. De schrijfsels van Lautréamont zouden hem blijvende beïnvloeden. Het levensverhaal van de geheimzinnige graaf van Lautréamont was lange tijd één van de grootste raadsels uit de Franse

---

<sup>20</sup>OOSTERLING (H.). *Surrealisme en de filosofie* (lezing) en PASSERON (R.). *Le Surréalisme*. Pierre Terrail, Paris, 2001, 208 p.

literatuurgeschiedenis. De schrijver Isidore Ducasse – die achter dit pseudoniem schuilging – schreef twee boeken en stierf op 24-jarige leeftijd in Parijs tijdens de Commune van 1870<sup>21</sup>. Ducasse slaagde erin delen van zijn twee literaire werken ‘*Les chants du Maldoror*’ en ‘*Poésies*’ uit te geven, maar ze bleven vrijwel onopgemerkt tot de surrealisten ze onder ogen kregen. De surrealisten bejubelden in ‘*Les chants de Maldoror*’ onder andere de ‘ontregelende werking’ van de poëzie op de zintuigen (iets wat ze ook bij Rimbaud prezen)<sup>22</sup>. Centraal in diens proza staat de wrede Maldoror die als een gevallen engel voortdurend in strijd is met – een overigens eveneens wrede – God. Maldoror ervaart schoonheid in de meeste gevallen als ‘onnozel en zielloos’ en ziet de dood als een bekroning. Het boek wemelt van de sadistische passages. Zo is er een fragment waarin de auteur oproept de nagels te laten groeien om een onschuldig jongetje er dan de borst mee open te rijten, zijn bloed te drinken, hem te kussen, te troosten en naar het ziekenhuis te brengen<sup>23</sup>. De retorische stijl van Lautréamont sloot erg aan bij het lyrische temperament van Breton en al gauw keerde hij de bondige schrijfstijl van Rimbaud de rug toe.

In 1919 werd het eerste belangrijke surrealistische dichtwerk uitgegeven: ‘*Les Champs Magnétiques*’ van Breton en Soupault<sup>24</sup>. Ze trachtten een soort van droomtoestand te bereiken waarbij het verstand zoveel mogelijk werd uitgeschakeld en de impulsen rechtstreeks uit het onbewuste kwamen. Het boek is vandaag de dag nog steeds het beroemdste voorbeeld van de zogenaamde ‘*écriture automatique*’. Het is een techniek waarbij de talige uitdrukking zich automatisch voltrekt, zonder bewuste en rationele controle. Met andere woorden, het creatieve proces laat zich in deze techniek leiden door het onbewuste associatievermogen van de menselijke psyche. Deze manier van schrijven heeft evenveel te danken aan Rimbaud en Lautréamont als aan de woordenvloed van sommige geesteszieken. Dit zou de nieuwe weg worden voor Breton en de zijnen...<sup>25</sup>

In diezelfde periode kwam ook dada op. Even ging de groep rond Breton met de dadaïsten optrekken. De dadaïsten – ook uit de loopgraven teruggekeerd – vonden dat ze door de oorlog de werkelijke, valse gedaante van de burgerlijke schoonheidsidealen hadden leren kennen. In hun werk trachtten ze dit inzicht door allerlei grillige combinaties tot uitdrukking te brengen. Voor de dadaïsten was het leven chaotisch en doelloos. Dada kwam het best tot uiting in de zogenaamde collages. De voorwerpen die ze voor hun collages kozen waren vaak vulgair en alledaags. De dadaïsten negeerden ieder logisch

---

<sup>21</sup>Ook Rimbaud verbleef in die tijd in Parijs maar ze hebben elkaar waarschijnlijk nooit ontmoet.

<sup>22</sup>OOSTERLING (H.). *op cit.*, s.p. en PASSERON (R.). *op cit.*, 208 p.

<sup>23</sup>LAUTREAMONT *Les Chants de Maldoror*. Apollo, Bruxelles, 1984, 190 p.

<sup>24</sup>BRETON (A.). en SOUPAULT (P.). *Les Champs Magnétiques*. Lachenal & Ritter, Paris, 1988, 256 p.

<sup>25</sup>OOSTERLING (H.). *op cit.*, s.p. en PASSERON (R.). *op cit.*, 208 p.

verband tussen de dingen en brachten ze in een uitsluitend gevoelsverband. Ze geloofden dat wanneer ze de dingen geheel voor zichzelf lieten spreken – ze niet wijzigden al naargelang hun visie op het onderwerp, maar ze alleen groepeerden – hun betrekkingen het zuiverst tot uiting kwamen. Sommige dadaïsten – zoals Marcel Duchamps – gebruikten als direct uitdrukkingsmiddel het liefst complete voorwerpen – bij voorkeur industriële massaproducten – en noemden ze *ready-mades*<sup>26</sup>. Frederic Baal was een groot bewonderaar van Marcel Duchamps. Diens collagetechniek zou sterk tot uiting komen in de producties van het *Vicinal*<sup>27</sup>.

Al snel distantieerde Breton zich echter van de Dadaïsten: "*Laat alles vallen. Laat dada vallen. Laat je vrouw vallen. Laat je minnares vallen. Laat hoop en vrees vallen. Verveek je kinderen aan de kant van de weg. Laat de buit vallen omwille van de onbekendheid. Laat de behoefte aan een comfortabel leven vallen, het offer voor zekerheid in de toekomst. Ga op weg*"<sup>28</sup>. Heel wat dadaïsten zijn uiteindelijk surrealist geworden en heel wat belangrijke dadaïstische tendensen zouden ook verder gezet worden in het surrealisme: nl. tegen de burgerlijke, christelijke cultuur (ook hierin beschouwden ze Rimbaud als hun grote voorloper) en voor mystieke betrekking tussen dingen (collages), ... Deze gang van zaken ontlokte bij sommige waarnemers de uitspraak dat het surrealisme een volwassen versie van het dadaïsme was<sup>29</sup>.

In 1924 schreef Breton zijn *Manifestes du surréalisme*. Breton presenteerde er het surrealisme als de radicale opvolger van het dadaïsme<sup>30</sup>. Het manifest pleitte voor een verregaande revolutie in het persoonlijke en maatschappelijke (politieke) leven. Het nihilisme van dada werd afgezworen ten gunste van politiek engagement. De door hun voorgestelde revolutie moest de bestaande dualiteit tussen lichaam en geest, gevoel en verstand, droom en werkelijkheid opheffen. De logica van alle dag speelde dus geen enkele rol meer. In het onbewuste loopt alles immers door elkaar, schuiven tegendelen zonder probleem in elkaar en wordt de tijd probleemloos teruggezet. Alles kan gebeuren op ieder moment in iedere gedaante. In de voorstellingen van het *Vicinal* was het net zo...

Met de theorieën van Sigmund Freud als richtsnoer werden irrationele uitingen van de psyche – de droom, de intuïtie en de vrije associatie – door de surrealisten verder gecultiveerd. Deze irrationele uitingen van de psyche vinden hun bronnen immers in het onbewuste en zijn bijgevolg vrij van alle culturele en burgerlijke codes<sup>31</sup>. We zien hier

---

<sup>26</sup>*ibidem*

<sup>27</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>28</sup>PASSERON (R.). *op cit.*, p. 102.

<sup>29</sup>*ibidem*

<sup>30</sup>BRETON (A.). *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1963, 188 p.

<sup>31</sup>OOSTERLING (H.). *op cit.*, s.p. en PASSERON (R.). *op cit.*, pp. 7 – 208.

duidelijk passages opduiken die ruiken naar de ziensbrieven van Rimbaud. In zijn ziensbrieven beschikte Rimbaud echter nog niet over dit Freudiaanse vocabularium.

In de literatuur vertaalde dit alles zich in erg beeldrijke verwoordingen. De surrealisten waren immers gefascineerd door beelden en de verbeeldingskracht die hen tot leven wekte. Het waren beelden die vaak absurd of zelfs beangstigend overkwamen. Droom en werkelijkheid vloeiden door middel van taal samen. Het spontaan opborrelen van beelden moest volgens hen de kern van elk artistiek scheppingsproces uitmaken. Dit proces werd in de hand gewerkt door de willekeurige koppeling van woorden en zinnen aan elkaar. Daarnaast waren zwarte humor, waanzin, vrije seksuele expressie en de *écriture automatique* de belangrijkste technieken om de *surréalité* – die een superieure werkelijkheid is – te bereiken<sup>32</sup>. Eind jaren 20 werden de belangrijkste leden van de surrealistische beweging lid van de Franse communistische partij. Voor sommigen – zoals theatervisionair Antonin Artaud (1896 – 1948) – zou het, het definitieve vertrek uit de beweging inluiden<sup>33</sup>.

Al snel ontgroeide de surrealistische beweging het louter literaire. Zo was er de schilder André Masson (lid tussen 1924 en 1929) Door zichzelf – mantra's zingend – in trance te brengen ontwikkelde Masson zijn *écriture automatique* waarmee hij de filosofie van Friedrich Nietzsche tot uitdrukking poogde te brengen. Daarbij werd verf en zand op ongecontroleerde wijze tegen het doek gesmeten. Hierdoor ontstonden patronen en beeldassociaties die vervolgens verder werden uitgewerkt. Andere bekende surrealistische schilders waren Max Ernst, Juan Miro, Salvador Dali en de Belg René Magritte<sup>34</sup>. Over Magritte – die een goede vriend van Frederic Baal was – zal in een volgend hoofdstuk nog uitgebreid gesproken worden. Daarnaast waren er ook surrealistische stromingen in de fotografie (Man Ray) en de film (Luis Bunuel). In het kader van dit beperkte onderzoek kan ik hier echter niet dieper op ingaan.

---

<sup>32</sup>*ibidem*

<sup>33</sup>*ibidem*

<sup>34</sup>*ibidem*

## Rimbaud's erfenis

Frederic Baal's eerste (onrechtstreekse) kennismaking met het surrealisme geschiedde via het oeuvre van Henri Michaux (1899 - 1984), een Naamse schrijver – kunstschilder. Hoewel Michaux geen zuivere surrealist was lagen zijn wortels wel in vruchtbare surrealistische humus. Ook Rimbaud had zijn sporen nalaten in Michaux' oeuvre. Michaux zou – na Rimbaud – de eerste grote mijlpaal vormen op Baal's literaire pad. Michaux' credo luidde: “*Wie de gek in zichzelf het zwijgen oplegt, sterft zonder stem*”<sup>35</sup>. Hij is zijn eigen adagium steeds trouw gebleven. Gedreven door een instinctief verzet tegen iedere beperking van de bewegingsvrijheid wilde hij grenzen verleggen, alle innerlijke en uiterlijke obstakels ondersteboven schoppen, aan alle bindingen ontsnappen. Zijn ontsnappingsdrift resulteerde in verhalen over echte en imaginaire reizen en verslagen van zijn experimenten met drugs.

Wie ooit verdovende middelen heeft gebruikt – of eenvoudig in slaap valt – weet volgens Michaux dat het bewustzijn bij het minste of geringste wordt uitgeschakeld, terwijl het onbewuste onverstoort blijft doorwerken. Daarom concentreerde Michaux zich bij het schrijven op die oerkracht. Hij noteerde allerlei beelden die het onbewuste hem ingaven en werkte die nadien uit. Zijn manier van werken was dus erg verwant aan de *écriture automatique* van de surrealisten.

Deze onbewuste herkomst verklaart tevens het fantastische, droomachtige karakter van zijn werk. Personages komen daarin nauwelijks voor. Er is meestal sprake van een anonieme ‘ik’ die in conflict komt met andere anonieme personages.

Met zijn surrealistische uitvergroting creëerde Michaux vaak nachtmerrie – achtige taferelen, maar hij ging ze keer op keer met humor te lijf<sup>36</sup>. Wat te doen als roofvogels van de ene kant van de hemel naar de andere willen oversteken en verblind jouw wonderbaarlijk vergrote lichaam gebruiken als traject en ze zich vervolgens een weg banen door de grote weefsels en met hun kromme snavels nodeloos schade aanrichten terwijl hun klauwen verward raken in je organen?

Al schrijvend probeerde Michaux zich net als Rimbaud en de surrealisten te onttrekken aan gangbare/rationele regels van denken en taal. De waarheid die hij gestalte gaf was

---

<sup>35</sup>MICHAUX (H.). *Het huiskameronweer*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1989, p 11.

<sup>36</sup>*ibidem* pp. 7 – 12.

fragmentarisch. Voegwoorden vermeed hij omdat hij bindmiddelen verafschuwde en de voorkeur gaf aan 'de gong' van het woord<sup>37</sup>.

In de jaren 20 ontwikkelde Michaux enkele schilderijen om de tekortkomingen van het woord op te vangen. In zijn schilderijen zien we dat woord en beeld elkaar keer op keer penetreren. Schilderen was voor hem een andere versie van het 'woord'<sup>38</sup>.

Het werk van Michaux heeft – zoals nog uitgebreid zal worden aangetoond – een ontzettend grote invloed uitgeoefend op Frederic Baal en de theatertaal van het *Vicinal*.

Frederic Baal verslond ook de romans van Céline en James Joyce, twee tijdgenoten van Michaux<sup>39</sup>. De werken van beide auteurs vertonen kenmerken – de minachting voor burgerlijke waarden en normen, verheerlijking van de droomtoestand,... – die we reeds zijn tegengekomen bij de surrealisten, de dadaïsten en Michaux. Deze overeenkomsten zijn allerminst toevallig. Ze zijn allen immers schatplichtig aan Rimbaud.

Céline (1894 – 1961) raakte tijdens de eerste wereldoorlog in de loopgraven nabij Ieper invalide voor het leven. Na de oorlog ging hij medicijnen studeren en schreef hij zijn eerste meesterwerk: *Voyage au bout de la nuit*. In deze roman – die de lotgevallen van de arts Barmadu verhaalt – manifesteert Céline's pessimistische, nihilistische levenshouding zich voor het eerst. Het boek toont zijn wanhoop over de absurditeit van het menselijk bestaan, dat geen andere afloop kent dan de dood en dikwijls niet dragelijk is door lichamelijk lijden, zoals de schrijver als arts en als soldaat ervaren had. Deze visie op het leven uitte zich in een permanente opstand tegen alle conformisme. Deze opstand springt het sterkst in het oog in Célines taalgebruik. In *Voyage* had Céline zijn gevoelens ten aanzien van de verschrikkingen van de hem omringende wereld in een vrij traditionele vorm gegoten. Later zou hij dit betreuren<sup>40</sup>. Aan *Le Guignol's Band* uit 1944 is echter niets nog traditioneel. Het boek is van groot belang geweest voor Baal, wiens honger naar schrijvers die de klassieke cultuur, normen en waarden en taal onderuit haalden niet te stillen was. Céline – ondertussen in opspraak gekomen omwille van zijn fascistische houding tijdens de tweede wereldoorlog – zou met *Le Guignol's Band* de klassieke constructie van zinnen doorbreken. Het boek is een tweeluik over een oorlogsinvalide in de Londense onderwereld en zou de Franse literatuur voor altijd veranderen: “*Braoum ! Vraoum !... C'est le grand décombre !... Toute*

---

<sup>37</sup>*ibidem*

<sup>38</sup>[www.kunstbus.nl](http://www.kunstbus.nl)

<sup>39</sup>DEBROUX (B.). *op cit.*, p. 98.

<sup>40</sup><http://louisferdinandceline.free.fr>

*la rue qui s'effondre au bord de l'eau !... C'est Orléans qui s'écroule et le tonnerre au Grand Café !... Un guéridon vogue et fend l'air !... Oiseau de marbre !... virevolte, crève la fenêtre en face à mille éclats !... Tout un mobilier qui bascule, jaillit des croisées, s'éparpille en pluie de feu !... Le fier pont, douze arches, titube, culbute, au limon d'un seul coup ! La boue du fleuve tout éclabousse !... brasse, gadouille la cobue qui hurle étouffe déborde au parapet !... Ça va très mal...<sup>41</sup>”*

Van even groot belang voor Frederic Baal was het literaire werk van James Joyce (1882 - 1941), de schrijver van *Ulysses* (1922). In *Ulysses* paste hij een revolutionaire literaire techniek toe: de *Stream of consciousness*. In de *stream of consciousness* techniek wordt een op het eerste gezicht onsamenhangende stroom van gedachten, gevoelens, stemmingen en verlangens van een persoon beschreven. Gezien de vele associaties en gedachtesprongen die zich daarbij voordoen, leidt dit in de geschreven taal tot een vaak fragmentarische zinsbouw<sup>42</sup>. Toch verwijst Baal meer naar *Finnegans Wake* (1939) als belangrijke inspiratiebron voor de taal van het *Vicinal*<sup>43</sup>. Met *Finnegans Wake* schreef Joyce het meest onleesbare meesterwerk van de 20ste eeuw, er is geen enkel narratief stramien meer in terug te vinden. Het boek bevat slechts een keten van associaties. *Finnegans Wake* houdt zich op tussen slapen en waken, in een bewustzijnstoestand waarin de hele wereld, en vooral alle taal van de wereld samenkomt. Mythen, volksverhalen, losse anekdotes, liedjes, maar ook reclameslogans, wetenschappelijke formules, woordenreeksen, krantenkoppen en alledaagse conversatie zijn de grondstof voor een hallucinante verkenning van de werking van de menselijke geest in droomtoestand<sup>44</sup>. Taal heeft daarin een onnavolgbare hoofdrol: klanken, betekenissen raken in elkaar verstrikt en gaan met elkaar op de loop. De woorden betekenen nog slechts op zichzelf<sup>45</sup>.

Om het subversieve karakter – en de minachting voor klassieke (literaire) normen en waarden – van bovengenoemde stromingen en schrijvers naar de scène te vertalen ging Baal eerst kijken naar de manier waarop simultane ontwikkelingen zich in de beeldende kunsten manifesteerden. Daar had zich sinds van Gogh immers een gelijkaardige breuk voorgedaan...

Michaux, diens voorlopers (Rimbaud, Lautréamont) en tijdgenoten (de surrealisten en dada, Joyce en Céline) moeten echter voortdurend in het achterhoofd worden gehouden bij het

---

<sup>41</sup>CELINE (L.F.). *Guignol's band*. Gallimard, Paris, 1986, 377 p.

<sup>42</sup>[www.kunstbus.nl](http://www.kunstbus.nl)

<sup>43</sup>DEBROUX (B.). *op cit.*, p. 98.

<sup>44</sup>*De surrealisten zijn niet ver...*

<sup>45</sup>JOYCE (J.). *Finnegans Wake*. Viking Press, New York, 1959, 540 p.

bestuderen van het *Vicinal*. Ze waren de vruchtbare humus voor hun gehele oogst. Het *Vicinal* – en haar bevreemdende theatertaal – kan slechts begrepen worden binnen de contouren van deze avant – gardistische literaire context.

## Kinderen van van Gogh

De surrealistische schaduw van Michaux leidde Baal geruisloos naar de Belgische sleutelfiguren van de COBRA – beweging (1948 – 1951). Kunstschilder en musicus Jacques Calonne zou hem introduceren in kunstenaarskringen die de kern van de vroegere COBRA – beweging vormden<sup>46</sup>. COBRA maakte deel uit van een grotere vloedgolf in de kunst die men aanduidt als de tweede expressionistische golf. Net als de kunstenaars van de eerste expressionistische golf beschouwden ze Vincent van Gogh als hun geestelijke vader.

De tweede expressionistische golf – die van grote invloed was op Frederic Baal's gedachtengoed – ontstond in de eerste plaats als een heftige reactie op de tweede wereldoorlog. Kunstenaars gingen het doek spontaan en agressief te lijf zonder uit te gaan van formele beginselen. Ze deden dat met verf, maar ook andere materialen werden gebruikt. Men ontdeed zich van alle remmingen en liet gevoelens naar buiten komen die altijd in het onderbewustzijn weggedrukt of verstopt waren. Men keerde zich af van de Westerse maatschappij en vereenzelvigde zich met de door die maatschappij geminachte 'primitieven': niet – gecultiveerde volken, onmondige kinderen en geestelijk gestoorden. Hielden de kunstenaars uit de eerste golf van het expressionisme zich – met uitzondering van Klee en Kadinsky – bezig met de zichtbare wereld, dan zouden die van de tweede golf het terrein van de zichtbare werkelijkheid totaal verlaten<sup>47</sup>. Kadinsky en Klee waren voorlopers van deze tweede expressionistische golfbeweging. Baal bewonderde hen dan ook enorm<sup>48</sup>.

Het verhaal gaat dat Kadinsky (1866 – 1944) op een dag zijn studio binnenkwam en geen enkel onderwerp kon vastknopen aan één van zijn schilderijen, enkel kleuren en vorm. Pas nadien realiseerde hij zich dat het schilderij op zijn zij stond. Mythe of werkelijkheid? Kadinsky – die zijn eerste abstracte kunstwerk in 1910 schilderde – kan beschouwd worden

---

<sup>46</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>47</sup><http://members.home.nl/kunstna1945>

<sup>48</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

als één van de grondleggers van de abstracte kunst. Meer en meer vervaagden figuren en herkenbare landschappen in zijn werk<sup>49</sup>.

Paul Klee (1879 – 1940) op zijn beurt liet zich beïnvloeden door primitieve kunst, kindertekeningen en werk van geestelijk gestoorden. Na een reis naar Tunesië (1914) ontplooipte Klee zich pas ten volle. Zijn werk werd abstracter, met een geraffineerd gebruik van kleur. Zijn thema's waren veelzijdig: landschappen, sterk vereenvoudigde portretten, dieren, mythologie, geheimzinnige machines, ... Klee gebruikte veel combinaties van abstracte en figuratieve vormen. Mede daardoor zijn Klee's schilderijen vaak humoristisch en dromerig. Niet toevallig kenmerken die we reeds zijn tegengekomen in het oeuvre van de surrealisten en Michaux. Vooral de COBRA – beweging is door Klee's ideeëngoed beïnvloed<sup>50</sup>.

Samengevat: De surrealisten hadden het deksel van het onderbewustzijn gelicht en tuurden geïnteresseerd in de chaotische brij die zich daaronder bevond, Klee en expressionisten van na 1945 gingen verder dan het alleen exploreren van dit gebied: zij stortten zich er hals over kop in. De meeste expressionisten verlangden terug naar een primitiever stadium van de mens, zowel maatschappelijk als psychologisch, een stadium waarin de mens nog niet bedorven was door een overdaad aan civilisatie. De beroemde kreet “*terug naar de natuur*” die al halverwege de achttiende eeuw door de Franse filosoof Jean Jacques Rousseau werd verkondigd – en die ook te beluisteren viel bij vele bewegingen en individuele kunstenaars in de negentiende eeuw – werd in de twintigste eeuw op felle en bittere toon herhaald<sup>51</sup>.

Toen Frederic Baal Calonne ontmoette ging deze geheel nieuwe wereld – waarvan hij dankzij Michaux reeds het surrealistische voorgeborchte van had kunnen verkennen – open. Baal's wereld schudde op zijn grondvesten toen Calonne hem een nacht lang onderhield over de COBRA – beweging<sup>52</sup>.

Calonne's grote leermeester was de surrealistische musicus André Souris. Via Souris kwam Calonne terecht in de surrealistische kringen rond Christian Dotremont (1922 - 1977)<sup>53</sup>. Het was Dotremont die met een pamflet: ‘*La cause était entendue*’ (de zaak is beklonken) in 1948 op een speelse manier reageerde tegen het Frans - Belgische surrealistische manifest

---

<sup>49</sup>ROSKILL (M.). *Klee, Kadinsky and the thought of their time: a critical perspective*. University of Illinois Press, 1992, 279 p.

<sup>50</sup>*ibidem*

<sup>51</sup><http://members.home.nl/kunstna1945>

<sup>52</sup>*Interview met Frederic Baal op 16/05/07.*

<sup>53</sup>*ibidem*

van een jaar eerder: *‘La cause est entendue’*. De verleden tijd geeft aan dat van die gezamenlijkheid niet veel meer over was. Het pamflet van Dotremont betekende het startschot van de Cobra – beweging<sup>54</sup>. Calonne zou het jongste lid van Cobra worden.

Constant – één van de vroegste leden – lichtte enkele jaren geleden nog toe hoe het manifest tot stand is gekomen: *‘We hebben samen de tekst bedacht. Ik heb daarvan een kladje gemaakt en Dotremont heeft dat kladje meegenomen en het hier en daar nog bewerkt’*<sup>55</sup>.

Het begin van de verklaring luidt: *‘Les représentants belges, danois et hollandais à la conférence du Centre International de Documentation sur l’Art d’Avant-Garde à Paris jugent que celle-ci n’a mené à rien.’* En verder: *‘La résolution qui a été votée à la séance de clôture ne fait qu’exprimer le manque total d’un accord suffisant pour justifier le fait même de la réunion.’* Daarop werd geconcludeerd: *‘Nous voyons comme le seul chemin pour continuer l’activité internationale une collaboration organique expérimentale qui évite toute théorie stérile et dogmatique’*<sup>56</sup>.

De kunstenaars van Cobra keerden zich dus – als kinderen van de tweede expressionistische golf – tegen elk esthetisch academisme dat het intellectualisme benadrukte. Ze verwierpen het verlichte Westerse verleden en geloofden ten gevolge van de wereldoorlog niet meer in de rede. Vandaar het voor de hand liggende tegengestelde: vorm, lijn en kleur werden de weergave van een puur spontane actie waarbij ze niet aarzelden terug te grijpen naar primitieve kunst, kindertekeningen en *outsider art*. In deze voorbeelden zagen ze – net als Paul Klee – een overeenkomstige puurheid vanuit het naïeve karakter. Ze wilden werken zonder vooropgezet plan en met veel fantasie<sup>57</sup>.

*‘We waren ons bewust van het feit dat we onszelf hadden losgesneden van het verleden en dat we een onbelemmerde vrijheid genoten. Enkel primitieven, kinderen en psychopaten konden rekenen op onze sympathie’*<sup>58</sup>. (Constant)

*‘Het kind kent geen andere wet dan zijn spontaan levensgevoel en heeft geen andere behoefte dan dit te uiten. Hetzelfde geldt voor de primitieve culturen, en het is deze eigenschap ook, die deze culturen een zo*

---

<sup>54</sup>VAN LINDERT (J.). “Alle mensen zijn kunstenaars. 50 jaar COBRA.” IN: *Ons Erfdeel*, jg.41, nr.5, pp. 753 – 755.

<sup>55</sup>*ibidem*

<sup>56</sup>DOTREMONT (C.). *La Cause était entendu*. 1948 (manifest)

<sup>57</sup>VAN LINDERT (J.). *op cit.*, pp. 753 – 755.

<sup>58</sup>*ibidem*, p. 753.

*grote bekoring verleent voor de mens van beden die in een morbide sfeer van onechtheid, leugen en onvruchtbaarheid moet leven*<sup>59</sup>.” (Constant)

De COBRA – kunstenaars lieten zich bij het maken van hun afbeeldingen inspireren door mythen, kindertekeningen, volkskunst, de prehistorie, oosterse kalligrafie, primitieve kunst (niet-westerse kunst uit o.a. Afrika en Oceanië) en kunst van geesteszieken. Corneille zei hierover het volgende: “*Wij gebruikten alles, hielden van alles. Van kindertekeningen, folklore, tekeningen van krankzinnigen, negermaskers*<sup>60</sup>.” In België – waar de interesse voor het schrift het grootst was – bestudeerden een aantal COBRA – kunstenaars de Oosterse kalligrafie. Dotremont en Alechinsky waren gefascineerd door het persoonlijk handschrift. Z zagen dit als de meest intieme en directe uiting van de psyche van de mens. Samen realiseerden Dotremont en Alechinsky in de jaren 60 enkele ‘woordschilderingen’ waarbij Dotremont een geheel eigen onleesbaar schrift creëerde en Alechinsky stripachtige tekeningen maakte<sup>61</sup>. Met een penseel gedoopt in Chinese inkt creëerden ze kronkelige vormen op papier, snelle en nerveuze tekens als was het een mysterieuze taal. Deze woordschilderijen zijn niet toevallig verwant aan de logogrammen van Michaux. Zowel Dotremont en Alechinsky als Michaux poogden in zekere zin taal in een afbeelding te integreren. Het *Vicinal* paste deze procedure ook toe – beeld nam vaak de plaats van het woord in – en ontlokte hiermee Pol Arias de uitspraak dat ze eigenlijk beeldende kunsten op het podium brachten<sup>62</sup>.

De introductie binnen kringen die de vroegere COBRA – beweging uitmaakten zou Baal’s artistieke netwerk en zijn inspiratiebronnen gevoelig uitbreiden. Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, Reinhoud en Olivier Strebelle – die zijdelings betrokken was bij COBRA – werden intieme vrienden. Over Reinhoud zou hij in de jaren 90 van vorige eeuw nog een standaardwerk schrijven en Alechinsky zou de affiche van een voorstelling van het *Vicinal* ontwerpen<sup>63</sup>.

Net als COBRA was ook het *Vicinal* geïnspireerd door zogenaamde kinderspelen: “*Het is beslist boeiend hoe zich in hun producties een mogelijke evolutie blijkt af te tekenen naar een naïef spelen, opgevangen in formules die dicht staan bij wat getrainde lichamen op kermissen en in circussen doen*<sup>64</sup>.”

---

<sup>59</sup>*ibidem*

<sup>60</sup>*ibidem*

<sup>61</sup><http://www.kunstbus.nl>

<sup>62</sup>Interview met Pol Arias op 13/03/07.

<sup>63</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>64</sup>*Tramp*. (ongedateerd krantenartikel)

Een andere gelijkenis tussen COBRA, hun geestelijke voorouders en Michaux was de interesse voor de anti – psychiatrie. De anti – psychiatrie maakte eind jaren 60 grote opgang. In 1969 – hetzelfde jaar wanneer TPG met *Dyonisos 69* van start ging – werd in Londen een bijzonder gekkenhuis geopend onder de naam *Kingsley Hall*. Het zou het symbool worden voor de nieuwe visie op de psycho – analyse en gek – zijn. De anti – psychiatrie ging ervan uit dat waanzin een gezonde reactie was op een scheve situatie. In haar maatschappelijke implicaties betekende dat een kritiek op het gezin. De ‘gekken’ uit *Kingsley Hall* werden dan ook als ‘normaal’ behandeld. Het taboe ‘gek – zijn’ werd doorbroken en je mocht ‘raar doen’, het bleek zelfs gezondmakend te zijn. ‘Gek doen’ bracht zelfs een catharsis met zich mee<sup>65</sup>. Dat was ook de boodschap van het *Living Theatre* met *Paradise Now* waarvan Frederic Baal en zijn broer zulke grote bewonderaars waren. Vooral in *T’* – het laatste stuk – en absolute meesterwerk – van het *Vicinal* – zou de invloed van de anti – psychiatrie heel duidelijk merkbaar zijn.

Baal kwam op een heel directe manier in aanraking met de anti – psychiatrie dankzij zijn werk bij de Franse kunstschilder Jean Dubuffet (1901 - 1985)<sup>66</sup>. Dat Baal het pad van deze ‘intellectuele barbaar’ zou kruisen stond in de sterren geschreven. Dubuffet vormde in zijn eentje een soort aan COBRA verwante beweging. Begin jaren 60 werkte hij voor een muzikaal project trouwens samen met Asger Jorn, prominent lid van de vroegere COBRA – beweging. Bij Dubuffet deed Baal in de jaren 60 onderzoek naar “*d’art et d’écrits bruts*”<sup>67</sup>. Dubuffet lanceerde het begrip ‘*Art Brut*’ toen hij samen met André Breton en Jean Paulhan in juni 1948 de *Compagnie de l’Art Brut* stichtte. Het was de bedoeling exposities te organiseren van een kunst, die hij omschreef als “... *allerlei producties (tekeningen, schilderijen, haakwerken, ...) met een spontaan en inventief karakter, die zo weinig mogelijk afhankelijk zijn van de gewone kunst of van culturele voorschriften en die voortkomen van duistere personen, die vreemd zijn aan de professionele artistieke milieus...*”<sup>68</sup>. Dubuffet had – net als de surrealisten, Klee, COBRA,... – een grote belangstelling voor tekeningen van kinderen, gedetineerden en krankzinnigen. Deze laatsten waren immers nog niet aangetast door de ‘dodende’ invloed van sociale conventies en academische kunstvormen. Baal zou – samen met Anne Beyers<sup>69</sup> – in

---

<sup>65</sup>HELLEMANS (D.), VAN KERKHOVEN (M.), VAN DEN DRIES (L.). (eds.). *Het teater zoekt teater. Deel2: werken aan vernieuwing*. VUB, Brussel, 1990, p. 160.

<sup>66</sup>Interview met Frederic Baal op 16/04/07.

<sup>67</sup>BAAL (F.). *Le procès qui est derrière le procès*. (persoonlijke notities F. Baal)

<sup>68</sup>[www.kunstbus.nl](http://www.kunstbus.nl)

<sup>69</sup>Beyers ging later ook deel uitmaken van het *Vicinal*.

opdracht van Dubuffet tal van Belgische gevangenissen en gestichten bezoeken om door geïnterneerden gemaakte tekeningen te bestuderen<sup>70</sup>.

Baal zelf liet zich in volgende bewoordingen uit over de invloed van Dubuffet op de producties van het *Vicinal*: *“De onvatbaarheid voor modetrends, het misprijzen van conventies, de anti-psiCHIATRIE en zijn anticulturele blik – wat wortelde in het surrealisme en dadaïsme – spraken me enorm aan”<sup>71</sup>.*”

Ook Dubuffet trachtte vorm en inhoud met elkaar te verbinden door de nadruk te leggen op een 'eigen' taal: *“Each material has its own language so there is no need to make it serve a language”<sup>72</sup>.*”

Vermeldenswaardig zijn ook de contacten tussen Baal en René Magritte (1898 – 1967). Acht maanden voor diens dood leerde Baal deze beroemde surrealistische schilder kennen. Hun gesprekken over de complexe relatie tussen vorm en inhoud zouden hem sterk beïnvloeden. *“Hoe kan men vorm en inhoud verbinden zonder te didactisch of te vormelijk te worden”<sup>73</sup>?*” Het was een vraag die Baal – zoals reeds aangetoond in alle vorige onderdelen – blijvend zou inspireren.

Sommige critici beweren echter dat het *Vicinal* – ondanks talrijke pogingen – nooit uit het vormelijke is losgekomen. Franz Marijnen – bewonderaar van het eerste uur – zei me hierover het volgende: *“Ik hoopte dat ze na Saboo een nieuwe stap zouden zetten, weg uit dat vormelijke. Helaas is dat niet gebeurd. Toch heb ik respect voor wat ze brachten. Het zijn kunstenaars en het is niet aan ons om hun te zeggen hoe ze zichzelf moeten uitdrukken in de kunst”<sup>74</sup>.*”

## De Rimbauds van de muziek

Frederic Baal liet zich in de jaren 50/60 dus meedrijven met de uitlopers van de tweede expressionistische golf. Voor een groot aantal van de daartoe behorende kunstenaars werd jazz de muziek waarin zij een uitdrukking vonden van hun diepste gevoelens. In die muziek klinkt immers het verlangen van de Amerikaanse zwarte naar een wereld die voor deze daadwerkelijk heeft bestaan en nog bestaat: 'het onbezoedelde, primitieve land' waaruit zijn

---

<sup>70</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>71</sup>*ibidem*

<sup>72</sup>JANUSCZAK (W.). *Techniques of the Great Masters of Art*. Book Sales, London, pp. 453 – 554.

<sup>73</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>74</sup>Interview met Franz Marijnen op 11/04/07.

voorouders werden ontvoerd (als tegenpool van onze rationele, verdorven Westerse maatschappij)<sup>75</sup>. Ook Baal gaf meermaals te kennen dat het *Vicinal* sterk beïnvloed was door een jazzstroming: de *free jazz*<sup>76</sup>.

*Free jazz* is de benaming voor atonale en vaak a-ritmische avant - garde jazz zoals die tot stand kwam tussen 1960 en 1970. In wezen is *free jazz* minder een stijlaanduiding dan een verzamelnaam voor de ontwikkelingen in de jazz die braken met traditionele patronen, tonale harmonie en een gelijkmatig ritme. Kenmerkend voor *free jazz* is het bewust afwijken van de (in die tijd) gangbare conventies binnen de jazz-improvisatie zoals vaste akkoordopvolgingen, tonale harmonie, of gelijkblijvend tempi en een vast metrum. De muziek maakt veelal niet of nauwelijks gebruik van vooraf gecomponeerde melodieën of akkoordopvolgingen en de muzikanten weten allerlei merkwaardige geluiden te produceren. *Free jazz* komt hard en agressief over en er wordt vaak gebruik gemaakt van sterke dissonanten, grotere verschillen in toonhoogte en ook het gebruik van zeer hoge registers (altissimo) is gebruikelijk<sup>77</sup>. “*Charlie Parker, John Coltrane, ... waren de Rimbauds van de muziek. Alle kenmerken van de free jazz komen ook terug in de producties van het Vicinal*”<sup>78</sup>.” Voor een concreet voorbeeld van de invloed van de *free jazz* op het *Vicinal* verwijzen we naar het laatste hoofdstuk van dit eerste deel.

## Een verborgen theatergeschiedenis

Naast deze ontdekkingen in de literatuur en de wereld van de beeldende kunsten bewoog duizendpoot Baal zich op het terrein van de podiumkunsten. Hij ging op zoek naar theoretici die hem hefboomen in handen zouden geven om de hierboven geschetste breuk – in de literatuur, de beeldende kunsten en de muziek – door te trekken naar de podiumkunsten. In de eerste plaats zocht hij dus theatermakers die de nadruk legden op een 'eigen' theatertaal, een taal die niet in dienst stond van aan het theater 'vreemde' elementen. Baal was dus gedoemd het pad van Artaud, Craig en Grotowski te kruisen...

*“Plots ontdekte ik de geschriften van Artaud, Craig en Grotowski. Ze maakten me duidelijk dat er naast de traditionele theatergeschiedenis ook nog een meer verborgen geschiedenis is...”*<sup>79</sup> (F. Baal)

---

<sup>75</sup><http://members.home.nl/kunstna1945>

<sup>76</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>77</sup>CARLES (P.) en COMOLLI (J.L.). *Free Jazz, Black Power*. Champ Libre, Paris, 1971, 327 p.

<sup>78</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>79</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

In 1957 – op 17 – jarige leeftijd – kwam Frederic Baal voor het eerst in aanraking met de theaterwereld – op een plaats niet ver gelegen van zijn geboortehuis in de *Rue de Potagère* in *Saint Josse ten Node*: de Brusselse zavelput. Teruggetrokken in een onopvallend rijtjeshuis woonde aldaar de meest mysterieuze (en verbitterde) theatermaker van Brussel: Michel de Ghelderode (1898 – 1962). Baal was gefascineerd door Ghelderode en diens theaterteksten. “*Zijn teksten hadden het in zich om de podiumervaring volledig te omwentelen*<sup>80</sup>.” Baal doelde hiermee vooral op het door Ghelderode aangeboorde stempalet en diens thematiek: *La Flandre espagnole*. “*Geen andere schrijver vertolkte beter het absurde, hopeloze, visionaire, sarcastische levensgevoel dan deze burleske, pamflettaire, door Hieronimus Bosch en Pieter Bruegel de Oude geïnspireerde en door de dood en het genot geobsedeerde theaterman*<sup>81</sup>.” Zijn werk ontstond tijdens het Interbellum maar hij werd de vertegenwoordiger van de jaren vijftig van de 20ste eeuw. Sinds het schandaal dat ‘*Fastes d'enfer*’ op de Parijse planken veroorzaakte (1949) werd hij overal gespeeld. De artistieke wereld sprak toen zelfs van een ‘acute Ghelderoditis’. In 1952 creëerde hij zijn laatste stuk: ‘*Marie la Misérable*’. Het was een openluchtspektakel gebaseerd op de middeleeuwse mysteriespelen<sup>82</sup>.

Baal raakte aan Ghelderodes adres via de ouders van zijn vriend – en latere acteur in het *Vicinal* en *Plan K* – Arthur Spilliaert. Als 17 – jarige stuurde hij ‘*de seigneur van de zavelput et autres lieux*’ een vier meter lange brief<sup>83</sup>. Deze brief zou de basis vormen van een opmerkelijke vriendschap tussen een theatermaker aan het einde van zijn leven en een *Brusselse ket* voor wie het allemaal nog moest beginnen. Net als Michel de Ghelderode – wiens werkelijke naam Adhémar Martens was – zou Charles Flamand in zijn latere artiestennaam verwijzen naar een karakteristiek Vlaams dorpje dat hij kende uit zijn jeugdijaren: Baal, alwaar zijn ouders een buitenverblijf hadden.

In de jaren die daarop volgde ging Baal tal van boeken over de *mise – en – scène*, theatertheorie en het spel van de acteur lezen. Antonin Artaud (1896 – 1948) en Gordon Craig (1872 – 1966) waren de eersten die een diepe indruk nalieten. “*Craig en Artaud wezen me van jongsaf de weg naar wat theater zou moeten zijn*<sup>84</sup>.” Hun geschriften konden volgens Baal een hefboom zijn om de eerste barsten in een weerbarstige theatertraditie te veroorzaken. Deze barsten zouden vervolgens kunnen leiden tot een totale breuk. Artaud en Craig waren

---

<sup>80</sup>*ibidem*

<sup>81</sup>VERSCHOORE (N.). “De Ghelderode Michel.” OP: <http://www.litterair.gent.be>

<sup>82</sup>*ibidem*

<sup>83</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>84</sup>*ibidem*

echter al jaren dood en de breuk was er nooit gekomen. Toch zag Baal begin jaren 60 enkele lichtpuntjes. Om dit te begrijpen moeten we even kort ingaan op de enkele aspecten van de theorieën van Artaud en Craig.

Dat Baal reeds in de jaren 60 in contact kwam met de moeilijk vindbare geschriften van Artaud had hij te danken aan zijn in surrealistische klei geboetseerde Parijse netwerk<sup>85</sup>. Artaud was immers – tot aan zijn ruzie met Breton – een vooraanstaande surrealist. Zo schreef hij het scenario voor de eerste surrealistische film en enkele opmerkelijke surrealistische prozateksten<sup>86</sup>. In menig opzicht moesten de geschriften van Artaud – en vooral zijn theater van de wreedheid – Baal doen terugdenken aan het theater van de Ghelderode<sup>87</sup>. Voor beide theatermakers was de kunst van de Vlaamse Primitieven immers een belangrijke inspiratiebron. De schilderijen van de Vlaamse primitieven waren voor hen manifestaties van het onbewuste, bezinksels van dromen. Ze hebben de kracht in zich om onbewuste wreedheid en obsessies aan de oppervlakte te brengen, iets dat het 'klassieke' theater volgens Artaud miste. In de ontwikkeling van zijn theatertaal zou Artaud dan ook vaak verwijzen naar de Vlaamse primitieven<sup>88</sup>. Ghelderode en Artaud waren een eerste stap in de vertaling van de literaire breuk – waarbij het onbewuste zulke belangrijke rol speelde – naar de scène. Cruciaal hierbij is Artaud's pleidooi voor een eigen theatertaal.

Voor Artaud moest het theater beschikken over een eigen theatertaal. *“Ik beweet dat het toneel een tastbare werkelijkheid vertegenwoordigt die een eigen uitdrukkingwijze vereist... alles wat zich op het toneel bevindt, alles wat zich daar kan voordoen en zich wezenlijk manifesteert... muziek, dans, beelden, pantomime, mime, bewegingen, geluiden, architectuur, verlichting en decors”<sup>89</sup>.*

Artaud ontwierp een taal met onder meer een visuele, een plastische en een verbale code, waaruit onmiddellijk blijkt dat de verbale code – en vooral de voorstelling van een tekst – aan belang inboette ten voordele van een fysieke en een materiële taal. Een fysieke taal, in de zin dat de speler zich zou ontpoppen tot een ‘driedimensionale hiëroglief’; materieel in de zin dat ook decor, maskers, costumering, belichting en andere technische middelen deel ervan zouden uitmaken. Via deze theatertaal zou volgens Artaud een poëzie van de zintuigen ontstaan. Poëzie moet hier begrepen worden als iets metafysisch, zodat door

---

<sup>85</sup>*ibidem*

<sup>86</sup>DULAC (G.). *La Coquille et le clergyman*. (film)

<sup>87</sup>*Interview met Frederic Baal op 16/05/07.*

<sup>88</sup>HELLMAN (H.). “Hallucination and cruelty in Artaud and Ghelderode.” IN: *The French Review*, vol.41, nr.1, 1967, pp. 1 – 10.

<sup>89</sup>ARTAUD (A.). *Le Théâtre et son double*. Gallimard, Paris, 1964, p. 83.

middel van de poëzie van de zintuigen de religieuze en mythische zin van het theater teruggevonden kon worden. Het was Artaud's bedoeling de magische banden van het theater met het leven en de natuur bloot te leggen. Net als de pest moest het theater voor Artaud een epidemie zijn, met of de dood, of de totale loutering tot gevolg. Dit geeft uiting aan de therapeutische waarde die Artaud aan het toneel toekende. De metafysica moest doorheen de huid weer in de geest van de mens worden gebracht. Artaud ageerde ook tegen het al te literaire Westerse theater van zijn tijd. Hij stelde dat dit theater door het gebruik van het woord steeds weer belandt bij de behandeling van psychologische en morele conflicten, die geen behoefte hebben aan een podium om opgelost te worden. Ze maken zelfs geen deel uit van het theater omdat het theater volgens Artaud plastisch en fysiek is. Tegenover dit verbaal, psychologische Westerse theater stelde Artaud het Oosterse theater dat voor hem de vereiste metafysische tendenzen wel incorporeerde<sup>90</sup>.

Ook bij Gordon Craig klonk die roep naar een eigen theatertaal. Gordon Craig zag een theater dat doorheen de eeuwen werd gebruikt door artiesten die enkel hun eigen talenten in de schijnwerpers wilden plaatsen. Zo zag hij toneelauteurs die de scène slechts gebruikten om hun kwaliteiten als schrijver te tonen. De scène verwerd tot een slaaf van de tekst. Het probleem ging echter nog verder dan dat. Muzikanten grepen voorstellingen aan om een concert te geven, kleermakers gebruikten de scène als catwalk, ... Op zijn beurt ging Craig pleiten voor een onderdrukking van al deze aan het theater vreemde elementen<sup>91</sup>.

Een eerste stap in de door Artaud en Craig aangegeven richting werd volgens Baal gezet door de Absurdisten. Via Paul Delsemme – Baal's leraar aan het atheneum van Schaarbeek – werd hij al op jeugdige leeftijd geïntroduceerd in het theater van het absurde. Hij zag in Brussel voorstellingen van *'La Cantatrice Chauve'* en *'En Attendant Godot'*. Beckett was in de jaren 50 de eerste die afstapte van het literaire theater. Voor Baal waren Ionesco en Beckett – maar ook voorlopers als Alfred Jarry – goddelijke openbaringen. Beckett en Ionesco maakten teksten voor het theater, geen literaire teksten. Hun manier van spelen was echter nog erg klassiek. Baal wilde dus nog verder gaan<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup>HELLEMANS (D.), VAN KERKHOVEN (M.), VAN DEN DRIES (L.). (eds.). *op cit.*, pp. 172 – 174 en ARTAUD (A.). *Le théâtre et son double*. Gallimard, Paris, 1964, 241 p.

<sup>91</sup>CRAIG (G.). *On the art of the theatre*. Heinemann, 1980, sp.

<sup>92</sup>DEBROUX (B.). *op cit.*, p. 98.

De opkomst van het lichaamstheater was een volgende belangrijke stap. Voor Baal actualiseerden Grotowski en het *Living Theatre* in de jaren zestig wat Gordon Craig in 1905 en Antonin Artaud in 1932 hadden gedroomd. Via twee beklivende voorstelling zou Baal eind jaren zestig voor het eerst in contact komen met dit zogenaamde lichaamstoneel: een voorstelling van het *Living Theatre* in *Théâtre 140* van Jo Dekmine en 'Akropolis' van Grotowski in het Paleis voor Schone Kunsten<sup>93</sup>.

Omdat het de jongens van het *Vicinal* vaak wordt verweten Grotowski – epigonen te zijn loont het de moeite even in te gaan op enkele karakteristieken van diens leer.

Jerzy Grotowski (1933 – 1999) wilde het theater herleiden tot het essentiële, nl. een soort van mystieke communicatie tussen een acteur en zijn publiek. Hierbij nam hij afstand van costumering, make – up, muziek, lichteffecten, podia... zodat alleen de acteur nog overbleef, die zijn relatie met het publiek moest vinden. Dankzij intense acteurstrainingen verlegde Grotowski de lichamelijke en vocale grenzen van de acteurs tot ver voorbij wat men voor mogelijk hield. Net als Artaud en Craig ging Grotowski dus op zoek naar de eigenheid van het theater, naar een 'arme' theatertaal. En net als Artaud ging ook hij verwijzen naar de 'religieuze' rol ervan. Volgens Grotowski maakte het theater – toen het nog deel uitmaakte van de religie – gebruik van de mythe. Dit had tot gevolg dat de persoonlijke, onderbewuste waarheid van de toeschouwer een nieuwe impuls kreeg door de identificatie met de waarheid in de mythe. Die nieuwe impuls was dan de catharsis. Omdat men niet langer kan spreken over een gemeenschappelijke traditie, religie en waarheid die een collectieve catharsis mogelijk maken, wilde Grotowski ook niet langer komen tot een identificatie met de mythische waarheid, maar tot een confrontatie die zou leiden tot inzicht. Het catharsis – effect zou dan te situeren zijn in een soort psycho – analyse (hier is Freud weer) van de acteur met een parallel effect voor de toeschouwer. Net als Artaud kwam Grotowski hier tot een vergelijking met de poëzie: *"The actor must be able to construct his own psychoanalytic language of sounds and gestures in the same way that a great poet creates his own language of words"*<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup>*ibidem*

<sup>94</sup>HELLEMANS (D.), VAN KERKHOVEN (M.), VAN DEN DRIES (L.). (eds.). *op cit.*, p. 175. en GROTOWSKI (J.). *Towards a poor theatre*. Methuen, London, 1968, 218 p.

In navolging van Artaud en Grotowski ging Baal zich ook verdiepen in het Oosterse theater. “Het verband dat het Vicinal legt tussen woord en beeld is ook in het Nob – theater terug te vinden<sup>95</sup>.” (F. Baal)

Ook Michaux, Dotremont en Alechinsky waren met hun 'woordtekeningen' beïnvloed door de Oosterse kunsten. Nu nog steeds maakt Jacques Calonne aquarellen met Japanse tekens<sup>96</sup>. Herinner ook van Gogh die in de Provence op zoek ging naar het licht dat zo kenmerkend was voor de Japanse prenten.

## Het Mechelse avontuur

Op het ogenblik dat hij zijn broer ter hulp kwam, spookte de Grotowskivoorstelling in het Paleis voor Schone Kunsten nog door zijn hoofd. Meer dan de eerder traditionele teksten van Wispyanski bewonderde Baal de fysieke aanwezigheid van de acteurs, bevrijd van alle mogelijke blokkages. Van in den beginne was het dus vooral de acteurstraining die zijn aandacht trok. Via Pol Arias kwam hij in contact met een Mechelse groep die trainde volgens de principes van Grotowski: ‘*Camera Obscura*’ van Franz Marijnen<sup>97</sup>.

Franz Marijnen was op dat moment een jonge beloftevolle – maar moeilijk handelbare – regisseur. Via Tone Brulin – zijn leermeester aan het RITCS – hoorde hij voor het eerst van Grotowski. Na zijn terugkeer uit Grotowski’s laboratorium (1969) ging Marijnen zijn Mechelse acteurs pogen te trainen in de geest van Grotowski. Tone Brulin – de vroegere leermeester van Marijnen en één van de ontdekkers van Grotowski – werd er zijn artistiek adviseur. *Camera Obscura* zou slechts enkele maanden overleven in het Vlaamse theaterlandschap. Gedurende al die tijd stond de acteur en zijn lichaam centraal. De trainingen en de nieuwe spelmethodieken die Marijnen wilde introduceren konden niet op een langdurig enthousiasme rekenen bij de MMT – acteurs. De acteurstraining van Grotowski vereist immers een totale opoffering. Buiten Tuur De Weert was niemand van de acteurs bereid om Marijnen blindelings te blijven volgen<sup>98</sup>. In een poging om iets van het *Camera Obscura* – initiatief te behouden gingen Tone Brulin en Franz Marijnen in 1969 enkele experimentele workshops in de zwarte zaal van het NTG leiden. Binnen dit nog jonge Gentse stadstheater was er op dat ogenblik nog enigszins ruimte voor vernieuwende

---

<sup>95</sup>DE ROECK (J.). *op cit.*, p. 28.

<sup>96</sup>Galerie Didier Devillez, 17/04/07.

<sup>97</sup>Interview met Pol Arias op 13/03/07.

<sup>98</sup>JANS (E.). “Franz Marijnen” IN: *Kritisch Theater Lexicon*, VTI, Brussel, 2002, pp. 12 – 13.

experimenten. Tone Brulin regisseerde er *'Ach du kleines Wernerlein'*. Deze tekst was gebaseerd op *'Ik Jan Cremer'* van Jan Cremer. Franz Marijnen regisseerde er op zijn beurt *'De Meninas'*. Ook deze workshops werden echter vroegtijdig stopgezet. Het katholieke Vlaanderen leek elke vernieuwingspoging te fnuiken<sup>99</sup>.

In tegenstelling tot de kleinburgerlijke Vlamingen waren de stoutmoedige Brusselse jongelingen wel geïnspireerd door Marijnen en Brulin. In de zomer van 1969 richtten ze in de *Rue Verte 109* te Schaarbeek het *Théâtre Laboratoire Vicinal* op. Het gezelschap bestond in z'n begindagen uit Frederic Baal – de eigenlijke stuurman – en zijn broer Frederic Flamand, Nicole Colchat, Jean – Paul Ferbus en Bernard Graczyk<sup>100</sup>.

Tone Brulin en Franz Marijnen reikten hen een helpende hand. Marijnen trainde er de acteurs in het eerste seizoen 1969 – 70. Tone Brulin superviseerde hen in *'Saboo'*, een tekst van Han Epp en Frederic Baal<sup>101</sup>. Frederic Baal kan niet genoeg benadrukken hoezeer beide Vlamingen hen geholpen hebben. *"Eens om de paar dagen kwam Tone langs om onze vorderingen te bekijken. Zijn bezoeken dwongen ons om steeds met iets nieuws af te komen. Zijn aanwezigheid – die nooit stiefmoederlijk werd – stimuleerde ons dan ook enorm"*<sup>102</sup>. Voor zowel Brulin als Marijnen was het hun laatste theateractiviteit op Belgische bodem. Eén dag voor de première vertrok Brulin naar de VS. Marijnen volgde hem iets later en zou in de VS een nieuwe *Camera Obscura* oprichten. Beide Vlaamse theatermakers vergaten het *Vicinal* echter niet. Door hun contacten met de Amerikaanse avant - garde legden ze de basis voor de internationale doorbraak van het *Vicinal* en enkele succesrijke tournées in de Verenigde Staten<sup>103</sup>. Zo ver was het op dat moment echter nog niet. Marijnen schreef in 1969 nog het volgende:

*"Er is een nieuwe Camera Obscura uit de grond gestampt, dit keer in Brussel. Een atelier dat tot een theater is omgebouwd en tegelijk tot een researchcentrum waar de dagelijkse confrontatie met dit vervloekte beroep niet uit de weg wordt gegaan. Vijf jonge mensen verdelen dagelijks hun tijd tussen lange repetities en afmattende lichaams oefeningen. Ze hebben ingezien dat het niet voldoende is te repeteren en voorstellingen te geven. Ze werken integendeel meer aan zichzelf, aan hun essentiële theatermedium: hun lichaam"*<sup>104</sup>.

---

<sup>99</sup>*ibidem*, pp. 14 – 16.

<sup>100</sup>Interview met Frederic Baal op 16/04/07.

<sup>101</sup>*ibidem*

<sup>102</sup>Interview met Franz Marijnen op 11/04/07.

<sup>103</sup>Interview met Frederic Baal op 16/04/07.

<sup>104</sup>VREUX (B.). "Verandering en continuïteit. Het theater bij de Waalse burenen." IN: *Etcetera*, jg.11, nr.41, p. 29.

Volgens Marijnen hadden de Brusselaars in Schaarbeek een exacte kopie gemaakt van de *Camera Obscura* – ruimte in Mechelen<sup>105</sup>. De scenografie bij de producties van het *Vicinal* werd bijzonder sober gehouden. Er was geen decor of aankleding, alleen de strikt noodzakelijke toneelattributen en een eenvoudige houten toneelvloer op gelijke hoogte met het publiek. Aan weerszijde van de vloer stonden banken waarop een honderdtal mensen konden plaatsnemen. De belichting bestond uit een paar schijnwerpers in de vier hoeken van de toneelruimte, enkel en alleen bestemd om die ruimte te verlichten en niet om enigerlei lichteffecten te bereiken. Er was ook geen achtergrondmuziek. Alle geluiden werden door de acteurs zelf voortgebracht.

De acteurs – in al hun naaktheid – stonden centraal. Ze droegen slechts een lendendoek. Zo konden ze elk hun eigen lichaam accentueren. In *T* omvatte het kledingstuk van Anne West bijna haar gehele lichaam maar tegelijkertijd was het zeer onthullend<sup>106</sup>. Het naakte lichaam hielp de acteurs om zichzelf te ontmenselijken: *“Le costume déshumanise l’acteur jusqu’au mythe. Mais le corps nu trouve seul ce chemin.”*<sup>107</sup> Op de bedoeling van deze ontmenselijking zal in het vervolg van deze studie nog uitgebreid worden teruggekomen.

## Grotowski in de overtreffende trap

Hoewel enkele belangrijke elementen van het *Théâtre Laboratoire Vicinal* duidelijk verwezen naar Grotowski’s arme theater (de sobere scenografie, het beperkte publiek en de fysieke aanwezigheid van de acteur) kunnen we deze groep uit Schaarbeek niet zomaar afdoen als één van Grotowski’s vele epigonen. Marijnen bewonderde hen omdat ze iets origineels deden met Grotowski. Ze zochten naar een persoonlijke interpretatie, en niet naar een imitatie van de grootmeester. Het was een visie waarin Marijnen zich helemaal kon vinden. *“Het is onmogelijk om die Poolse mentaliteit te transponeren naar het Westen. Polen heeft ontzettend geleden onder de oorlog en Grotowski maakte theater op enkele kilometers van Auschwitz.”*<sup>108</sup> Bij Marijnen zelf zou het spelelement belangrijk worden. Het mocht allemaal iets minder serieus dan bij Grotowski.

---

<sup>105</sup>Interview met Franz Marijnen op 11/04/07.

<sup>106</sup>VREUX (B.). *op cit.*, p. 30.

<sup>107</sup>BAAL (F.). *Le Vicinal est un laboratoire*. (persoonlijke notities F. Baal).

<sup>108</sup>*ibidem*

Het *Vicinal* ging Grotowski gebruiken om Baal's doel te verwezelijken: nl. de breuk in de literatuur en beeldende kunsten – veroorzaakt door Rimbaud en van Gogh – naar de scène te vertalen. Met andere woorden, het door hun gemaakte theater mocht niet ten dienste staan van andere 'kunsten' (zie de kritiek van Craig en Grotowski) maar moest een eigen taal ontwikkelen die op zichzelf betekende, een taal die voortkwam uit het onbewuste, net zoals bij Baal's voorbeelden uit de literaire wereld en de wereld van de beeldende kunsten<sup>109</sup>. Het zogenaamde 'sobere theater' van Grotowski – en vooral zijn trainingen – boden hiertoe dus interessante mogelijkheden.

Baal geloofde immers – in navolging van de surrealisten, Michaux en de expressionisten – in de oerkracht en de 'spontaniteit' van het onbewuste. Reeds eerder is aangetoond dat ook Rimbaud in zijn ziensbrieven – in zijn geheel eigen terminologie – verwees naar dit onbewuste.

Geen drugs – zoals bij Michaux – maar Grotowski's trainingen wezen Baal een pad om in contact te komen met deze oerkracht en ze dienstbaar te maken voor de theaterpraktijk<sup>110</sup>.

Door Grotowski's oefeningen kwam het lichaam in een toestand van 'ontspannen spanning', klaar om spontaan (bevrijd van culturele codes<sup>111</sup>) te reageren op impulsen, de geest volstrekt helder, alles in zich opnemend, in trance haast. Lichaam en geest vormden zo – net als in het Oosterse theater – een 'creatieve eenheid'<sup>112</sup>. De acteurs van het *Vicinal* moesten onmiddellijk kunnen reageren op lichamelijke impulsen en die in tekens omzetten. Baal vergelijkt deze toestand met de gemoedsgesteldheid van een schilder die voor een leeg doek staat, klaar om in actie te schieten<sup>113</sup>. Baal erkent met deze laatste uitspraak zeer duidelijk zijn schatplichtigheid aan het surrealisme. Het is een uitspraak die een vergelijking oproept met de *écriture automatique* van de – reeds eerder besproken – surrealistische kunstschilder Masson.

*“Par un entraînement physique et psychique, l'acteur doit retrouver une intelligence corporelle, sortir de son confort, prendre des risques, fondre corps et esprit en une unité créatrice si difficile pour l'Européen: l'acteur sera alors cet être qui répond directement à ses impulsions, pour le transmuier en signes<sup>114</sup>.”* (F. Baal)

---

<sup>109</sup>Zie eerder.

<sup>110</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>111</sup>Onder 'eigen zelfbestuur' gebracht zou Rimbaud zeggen.

<sup>112</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>113</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>114</sup>BAAL (F.). *Le Vicinal est un laboratoire*. (persoonlijke notities Frederic Baal).

Zijn broer – Frederic Flamand – verwoordde op een nog duidelijkere manier de subversieve doeleinden van deze trainingen: *“Je me suis intéressé à la notion de dépassement que Grotowski introduit dans la recherche de ce qu’il appelle le corps – mémoire. Le corps mémoire. C’est à dire un corps qui pouvait fonctionner indépendamment des diktats de la pensée ou des codes gestuels établis, qui pouvait retrouver une certaine spontanéité”*<sup>115</sup>.

## Tekstexplosies – en verpulveringen

De acteurs van het *Vicinal* reikten de tekstschrijvers voorstellen/situaties aan die in het onbewuste hen ingaf: beschrijvingen van situaties, suggesties, woorden, woordspelingen... Baal noteerde deze beelden en gebruikte ze als basis voor zijn teksten. Deze teksten werden op hun beurt opnieuw voorwerp van improvisaties. Het tekstschrijven was dus een collectief werk waarin iedereen zijn inbreng had. *“To work a text is to pulverize it so that it explodes into images of sight and sound. It is also to find, through association or contrast, scenes unpredictable from the start”*<sup>116</sup>.

Dit citaat van Spilliaert zou evengoed uit de mond van Henri Michaux kunnen komen. Michaux zei immers het volgende over zijn werk: *“Soms blijven bepaalde woorden staan als torens. Ik moet ze meermaals bestormen en als ik een stuk ben opgeschoten met mijn vernietigingswerk zie ik plotseling, om de hoek van een idee, die toren opnieuw. Die had ik dus niet afdoende neergebaald, ik moet terug om het juiste gif te vinden en zo ben ik eindeloos bezig”*<sup>117</sup>.

De tekens – tot stand gekomen via improvisaties – moesten elke voorstelling opnieuw tot leven worden gebracht. Wegens de intensiteit van de voorstelling – voor zowel acteurs als publiek – duurde het spektakel nooit langer dan een uur<sup>118</sup>.

We kunnen dus besluiten dat Frederic Baal een soort *van écriture automatique* – dienstbaar voor het theater – had ontwikkeld. Het *Vicinal* zou deze manier van werken blijven huldigen.

*“Le metteur en scène suscite l’éclosion des acteurs, qui s’improvisent. L’auteur les oriente ensemble parmi les signes. Comme une composante participe au sens énigmatique grace au contexte, que celui – ci soit un*

---

<sup>115</sup>FLAMAND (F.). *Repertoire*. Charleroi/Danses et Plan K, 1997, s.p.

<sup>116</sup>KIRBY (M.). “Towards Abstraction, the Vicinal's Tramp.” IN: *The Drama Review*, vol.16, nr.4, p. 102.

<sup>117</sup>MICHAUX (H.). *op cit.*, p. 11.

<sup>118</sup>*Interview met Frederic Baal op 16/05/07.*

*accessoire, une phrase, un espace, ou la présence d'un autre acteur, l'auteur écrit une partition. Le rapport entre les composantes peut être modifié par le metteur en scène et les acteurs au cours des répétitions, s'il se constitue en une nouvelle unité et se développe sur les voies créées par l'auteur<sup>119</sup>.*”

We stuiten hier op een opmerkelijke dubbelzinnigheid van het *Vicinal*: spontaniteit ging blijkbaar hand in hand met controle. Er werd geïmproviseerd, maar steeds binnen gecontroleerde grenzen. Misschien was dat net het verschil uit tussen het *Vicinal* en minder succesvolle Grotowski – epigonen die slechts schuimbekkend, hysterisch en schreeuwend over de scène rolden, zonder daar ook maar enige consequenties aan vast te knopen.

Ook Franz Marijnen moest bekennen dat het ontzettend moeilijk is om hoogstaand bewegingstheater te brengen zonder een tekstschrijver die de improvisaties van de acteurs in goede banen kan leiden. Hij zou het slechts één keer proberen met zijn Amerikaanse *Camera Obscura – Toreador* uit 1975 – en hij beschouwt het nog steeds als zijn minst succesvolle moment uit die glorieperiode.<sup>120</sup>

## **De ontmenselijking van de acteurs en de opeenvolging van scenische momenten**

Grotowski ging voor de jongens van het *Vicinal* dus duidelijk niet ver genoeg. *“Van Grotowski konden we enkel de trainingen gebruiken. Zijn teksten waren oerklassiek. Hij ging niet ver genoeg. In Shiraz hoorde hij via via onze kritiek en het is nooit meer goed gekomen tussen ons<sup>121</sup>.”*

Het werken met dat ‘onbewuste’ had inderdaad consequenties voor het ‘klassieke’ verhaal en de karakters – twee elementen die bij Grotowski nog erg belangrijk waren. Dit wordt duidelijk wanneer we de zienersbrief van Rimbaud opnieuw bestuderen: *“Je est un autre”*, het ondeelbaar geachte ‘ik’ wordt volgens Rimbaud volledig bepaald door opgelegde culturele codes. Rimbaud ging in de diepste krochten van zijn geest op zoek naar een plaats waar die culturele codes (verpersoonlijkt door zijn moeder, *“de schaduwmond”*) vervielen. In de woorden van Freud: hij zocht naar een manier om het superego lost te koppelen van het id. Dankzij zintuiglijke ontregeling – datgene cultiveren wat verafschuwd wordt door culturele

---

<sup>119</sup>BAAL (F.). *Le Vicinal*. (persoonlijke notities F. Baal).

<sup>120</sup>Interview met Franz Marijnen op 11/04/07.

<sup>121</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

codes – zou de dichter uiteindelijk ziener worden . De dichter – ziener zou vervolgens een universele taal ontwikkelen door het samensmelten van verschillende zintuigen: beelden die zich uit andere beelden los draaien zonder terug te verwijzen naar een controlerende ‘ik’. De surrealisten en Michaux beschikten wel over dat Freudiaans vocabularium. Hun ‘onbewuste’ vertoonde sterke gelijkenissen met wat Rimbaud reeds jaren eerder schreef. In het onbewuste van de surrealisten loopt alles door elkaar, schuiven tegendelen zonder probleem in elkaar en wordt de tijd probleemloos teruggezet. Alles kan gebeuren op ieder moment in iedere gedaante. Deze summiere samenvatting van inzichten – grondiger uitgewerkt in het eerste deel van dit onderzoek<sup>122</sup> – verklaart de door Baal en zijn acteurs ingeslagen weg.

Het *Vicinal* had dus geen verhaal en geen uitgewerkte karakters (ondeelbare ik - entiteiten). De acteurs hadden – net zoals de personages in Michaux’ romans – geen specifieke identiteit. De acteurs ontleenden hun energie niet van een persoonlijke motivatie maar van een universele niet – geïndividualiseerde bron, het onbewuste<sup>123</sup>. Voor Baal waren de acteurs van het *Vicinal* dan ook ontmenselijkt, een teken in een golf van tekens...

*“L’acteur, le dépersonnaliser, signe dans le flux des signes. Ni petits ni grands rôles, des moments de l’être soudain incarnés. L’homme n’est que le quotidien de l’homme: que l’acteur rejoigne l’indifférencié, qu’il devienne les choses, que les choses le deviennent. Je perdrai mon âme à force de les avoir toutes, son aphorisme. Aussi une actrice sera – t – elle un homme, ou une femme et un homme, ou deux hommes simultanément, ou une Pierre<sup>124</sup>.”*

Een schreeuw, een woord, een steen, een gebaar of een ruimte werden allemaal op hetzelfde niveau geplaatst. Uit hun gelijkwaardige positie onstonden nieuwe tekens en aldus een nieuwe taal, een werkelijke theatertaal.

De filosofieën achter de collage technieken van de dadaïsten werden door Baal toegepast op de theaterpraktijk. De verschillende elementen werden niet zomaar samengevoegd maar geïntegreerd tot iets nieuws. Deze integratie leidde immers tot de unieke theatertaal van het *Vicinal*, ontstaan uit het lichaam. Het was een taal die betekende, zonder in dienst te staan van een plot of personages.

---

<sup>122</sup>Zie eerder.

<sup>123</sup>BAAL (F.). “Play of the Wheel.” IN: *The Drama Review*, vol.15, nr.4, p. 33.

<sup>124</sup>BAAL (F.). *Le Vicinal est un laboratoire*. (persoonlijke notities F. Baal).

*“Chacune des composantes du théâtre – geste, parole, masque, lumière, costume – associée à une ou plusieurs autres, concourt à l’émission d’un sens polyvalent. Il n’y a pas synthèse des arts, mais amalgame d’éléments parcellaires qui s’intègrent. Là se révèle l’essence du théâtre: elle échappe à la littérature, à la peinture, à la pantomime, ainsi qu’à la musique ou au ballet. Fin des faiseurs de dialogues et des metteurs en scène despotiques<sup>125</sup>.”* (F. Baal)

Er waren geen uitgewerkte karakters en evenmin een verhaal. In navolging van Rimbaud, de surrealisten en Michaux kreeg men een niet – logische opeenvolging van scenische momenten. Alles kon gebeuren, op ieder moment en in iedere gedaante. Deze niet – logische opeenvolging van scènes zou de producties van het *Vicinal* een even dromerig (nachtmerrie – achtig?) karakter geven als het werk van Baal's literaire voorbeelden: Rimbaud, Michaux, de surrealisten, Joyce, ...

*“We have never tried to seek a characterization and to have definite characters... Every time we have a succession of scenes, one could ask oneself whether the actors were performing a succession of characters, when it was, in fact, only the development of a series of images or of elements called actors or called shouts or called prophecies or called space<sup>126</sup>.”* (F. Baal)

## **Van Real Reel tot Chaman Hooligan**

De ontmenselijking van acteurs en de niet logische opeenvolging van scenische momenten kwamen duidelijk tot uiting in *‘Real Reel’* (1971), de tweede voorstelling van het *Vicinal*. *‘Real Reel’* refereerde naar een soort van industriële spoelen die gebruikt werden voor elektrische kabels. Het stuk had geen verhaal maar was een opeenvolging van beelden zonder logische sequentie. De kijker werd als het ware getransporteerd van het ene onbekende naar het andere. Omdat er geen verhaal was, waren er ook geen personages. De acteurs waren abstracte en onpersoonlijke zijnsvormen<sup>127</sup>.

Zoals aangegeven in het vorige deel bewonderde Baal iemand als Beckett omdat die was afgestapt van het literaire theater. Maar waar de personages bij Beckett nog getuigden van

---

<sup>125</sup>BAAL (F.). *Le Vicinal*. (persoonlijke notities F. Baal)

<sup>126</sup>KIRY (M.). *op cit.*, p. 100.

<sup>127</sup>BAAL (F.). *Le jeu de la roulette*. (persoonlijke notities F. Baal).

angst en eenzaamheid, daar zagen we bij het *Vicinal* geen enkele persoonlijke motivatie meer opduiken. “*Un objet vaut bien un homme, il rouille de la même façon*”<sup>128</sup>.”

‘*Real Reel*’ won de eerste prijs op het theaterfestival van Belgrado in 1971, ex – aequo met het Open Theatre van New York, Le Théâtre du Soleil geleid door Ariane Mnouchkine en Tenjosajki uit Tokio. Terwijl het *Vicinal* in België vaak werd genegeerd behaalde het grote successen in het buitenland, vooral in de VS<sup>129</sup>. ‘*Tramp*’ (1972), ‘*Chamam Hooligan*’ (1973) en ‘*T*’ (1975) waren een vervolg op de zoektocht die ‘*Real Reel*’ had ingeleid. Over de speciale positie die ‘*Lunapark*’ (1974) bekleedt zal in het tweede deel van dit onderzoek worden uitgewijd.

‘*Tramp*’ is een zeevaartterm: het is een cargo die geen regelmatige dienst verzekert, maar volgens het toeval van de aanvraag – met sterk variërende vracht – de gewenste haven aandoet. De voorstelling wilde een exploratie zijn van de signalen die het onbewuste ons in bepaalde situaties geeft. Ook hier bleef de tekst louter een aanleiding en elementair: hijgend, zwaar ademen, overhellend naar muziek, een kreet, ...<sup>130</sup>

“*De bemanning van dit schip bestaat uit vijf acteurs, de piloot is nergens en de richting is overal. Men zoekt tevergeefs in het logboek naar een spoor van een bestemming. Wat de lading betreft... Eerlijk gezegd, men weet niet waarheen men gaat, en toppunt van de onzekerheid, niemand heeft ooit de acteurs gevraagd ergens heen te gaan. Tijdens een exploratiewerk van de aarde, het water, het vuur, het leven worden, uitgaande van een zeer schamele tekst, vlug verbrokene scènes geschetst en verduidelijkt. Het ontbreken van een logische band, van personages moet niet meer in de war brengen dan het plots ontwaren van een kust of het kenteken van een mededinger*”<sup>131</sup>.”

Het is niet moeilijk om in ‘*Tramp*’ de schaduw van Rimbaud’s ‘*Bateau Ivre*’ te zien. Ter illustratie een stukje tekst uit ‘*Tramp*’:

*Where is my little finger? It left without notice.*

*And my heart? It pumps.*

*My fins? Under the arms.*

*And my finger? In the eye.*

---

<sup>128</sup>BAAL (F.). *Le Vicinal*. (persoonlijke notities Frederic Baal).

<sup>129</sup>Interview met Pol Arias op 16/05/07.

<sup>130</sup>BAAL (F.). *Ou nous allons?* (persoonlijke notities F. Baal).

<sup>131</sup>*Tramp*.(ongedateerd artikel)

Of nog:

*Who led us here?*

*Who among us is inhabited?*

*We are all inhabited*

*We are inhabited by what?*

*We are inhabited by our house.*

Hun volgende stuk kreeg de naam ‘*Chaman Hooligan*’. Een Chaman is een tovenaars die leeft in primitieve samenlevingen. De chaman voorspelt de toekomst en danst als een magiër op het ritme van de trommel tot hij in vervoering raakt. Hij is dan zodanig intuïtief dat het bewuste en het onbewuste in één massa samenvloeien. ‘Hooligan’ verwijst dan weer naar de subversieve doeleinden van het *Vicinal*. De hooligan is opstandig, neemt het op tegen gevestigde en traditionele waarden, hunkerend naar een vrijheid die hem niet wordt gegund door de samenleving...<sup>132</sup> De titel omvatte alles waar het *Vicinal* voor stond en was tegelijk een subtiele verwijzing naar de Tamahura – ervaring van Artaud<sup>133</sup>.

In ‘*Chaman Hooligan*’ werd de traditionele notie van tijd en ruimte volledig door elkaar gehaald: de handeling kon – net als in een droom – op ieder ogenblik opnieuw plaatsgrijpen of de meest onverwachte wending nemen. Men wilde niet dat de toeschouwer alles kon verklaren. Het extra – ordinaire dat de dagelijkse ervaringen te boven gaat kan men immers niet inpassen in rationele denkschema’s<sup>134</sup>.

Frederic Baal schreef de tekst voor dit stuk. Drie acteur – regisseurs – Jean de La Fontaine, Rafael Godinho en Anne West – hebben op basis van die tekst gedurende maanden geïmproviseerd. Dit zette Baal ertoe aan nieuwe teksten te schrijven die op hun beurt onderwerp werden van nieuwe improvisaties. Toch is hiermee niet alles gezegd. Voor ‘*Chaman Hooligan*’ beantwoordde de taal in het *Vicinal* nog enigszins aan bepaalde normen voorgeschreven door de klassieke syntaxis. Vanaf deze voorstelling werd de tekst voorgoed ontworpen. Het *Vicinal* ging dus verder dan Rimbaud en Michaux. Een soort droomspraak ontstond vanuit het gesproken Frans. Daardoor kreeg iedere zin een bredere en meer diepgaande betekenis dan bij het klassieke proza. De toneeltekst springt van de hak op de tak, is een smeltkroes van woordspelingen, klanknabootsingen en allerhande uitvindingen. De klanken werden uitgestoten en gezongen, gelispeld en geschreeuwd. In tegenstelling tot

---

<sup>132</sup> “*Chamam Hooligan*” IN: *Kunst en Cultuur*, jg.1, nr.6, 20/03/73.

<sup>133</sup> *Interview met Frederic Baal op 16/05/07.*

<sup>134</sup> “*Chamam Hooligan*” IN: *Kunst en Cultuur*, jg.1, nr.6, 20/03/73.

wat men zou vermoeden werd er geen obscurisme betracht. Met deze benadering kon men het werk zelfs universeel maken, iedereen kon het immers – even goed of even slecht – verstaan<sup>135</sup>.

## 'I' als hoogtepunt

Zoals reeds opgemerkt speelden in de abstracte wereld van het *Vicinal* levenloze objecten een even belangrijke rol als de acteurs zelf. Ze namen soms verschillende identiteiten aan en ze hadden vaak verschillende functies. In tegenstelling tot de objecten die Grotowski gebruikte in zijn voorstellingen (bv. de stoofpijpen in Akropolis) refereerden de objecten bij het *Vicinal* niet naar een basissituatie. Vaak waren het gewoon objecten op zichzelf of kregen ze een andere functie. Het waren objecten die te vergelijken zijn met de *ready mades* van dadaïsten/surrealisten als Marcel Duchamps. In *'Saboo'* – hun eerste voorstelling – gebruikten de acteurs twee ijzeren staven, twee springplanken, een mobiele en demonteerbare stijger, ... Geïntegreerd in het spektakel veranderde hun functie – afhankelijk van het gebruik – van minuut tot minuut<sup>136</sup>.

Over hun attitude ten aanzien van objecten zei Baba het volgende: *'For us, the objects are almost like actors when we start to play. The choice of an object is as important as the choice of an actor. One rejects certain objects just as certain actors are rejected. And one also has the impression that the work of entering the object is as difficult as to have relations with a person. In the beginning it doesn't respond; for a long time there is no result. It's only little by little that one starts to find'*<sup>137</sup>.

Vermeldenswaardig in dit register is de samenwerking tussen het *Vicinal* en Olivier Strebelle (zijdelings verbonden met COBRA en voormalige klasgenoot van Tone Brulin aan la Cambre). Voor *T'* maakte hij zeven sculpturen in polyester die konden gemanipuleerd worden door de actrice. *T'* was de laatste voorstelling van het *Vicinal*. Het was het eindpunt en de synthese van de theoretische en praktische research die erin bestond het (theater)systeem voortdurend opnieuw in vraag te stellen en er tegen te rebelleren. *T'* was geschreven door Frederic Baal en werd vertolkt door Anne West. Anne West was een

---

<sup>135</sup>*ibidem*

<sup>136</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>137</sup>KIRBY (M.). *op cit.*, p. 101.

Amerikaans actrice afkomstig uit Chicago. Ze werd lid van de groep in 1971. Het was Tone Brulin die deze opmerkelijke actrice aan het *Vicinal* voorstelde tijdens één van hun tournées in de VS<sup>138</sup>. De tekst die Frederic Baal schreef voor *T* is zijn meest opmerkelijke literaire prestatie. Deze tekst werd in 1978 bekroond met de driejaarlijkse literatuurprijs<sup>139</sup>. Taal en gebaar werden volledig ontwricht. Om de haverklap doken er gedachtensprongen, woordspelingen en onomatopoeën op. De droomspraak van ‘*Chaman Hooligan*’ werd nog geraffineerder en deed sterk denken aan *Finnegans Wake* van Joyce. Volgend stukje tekst uit *T* is daar een mooi voorbeeld van.

Seule  
si  
là  
le  
fol  
mi  
ré  
do

West stond met zeven uit polyester gebeeldhouwde accessoires van de hand van Olivier Strebelle op het podium. Deze accessoires konden op verschillende manieren gecombineerd worden tot onder andere kostuums en personages. Het was dus geen *one – woman show*. Nog radicaler dan in hun andere stukken probeerde het spel van de actrice datgene naar boven te brengen wat de culturele taboes eeuwenlang zorgvuldig hebben verdrongen<sup>140</sup>. Het *Vicinal* ging *T* opvoeren in de psychiatrische instellingen van *Triëste* en *Belluno*, die werden geleid door Franco Basaglia, een van de theoretici van de anti – psychiatrie. Nadat het stuk zowat op alle belangrijke theaterfestivals werd vertoond vond *T* het publiek waar het op gehoopt had in een zaal van een inrichting waar tweehonderd mensen die weinig of niets van de regels van een theatergezelschap afwisten bij elkaar zaten. Anne West zou later verklaren: “Zodra ik begon te spelen, voelde ik dat ik niet moest vechten zoals met een normaal publiek. Ik was een deel van hun verbeelding geworden. Ze beleefden een vitale gebeurtenis en we communiceerden op een bijna natuurlijke manier<sup>141</sup>.” *T* was zowel het hoogtepunt – als eindpunt van het *Vicinal*. De cirkel was rond, het *Vicinal* had zijn publiek gevonden.

<sup>138</sup>Interview met Tone Brulin op 14/02/07.

<sup>139</sup>ARON (P.). *op cit.*, p. 254.

<sup>140</sup>*T* (programmaboekje, 1975)

<sup>141</sup>VREUX (B.). *op cit.*, p. 30.

Frederic Baal en Anne West verlieten de theaterwereld – die ze maar als een tussenstation zagen – om zich opnieuw te wijden aan de literatuur. Op dit eigenste moment legt Frederic Baal de laatste hand aan een boek...<sup>142</sup>

## Elitair theater?

Al de hierboven geschetste ontwikkelingen – een reeks beelden en een hoge graad van abstractie door het taalgebruik – bracht het werk van het *Vicinal* dicht bij bepaalde dansgezelschappen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Frederic Flamand uiteindelijk volledig voor de dans zou kiezen.

Volgens Flamand kon niet iedereen op deze vernieuwende manier acteren. Voor hem was het van belang dat iedereen dezelfde instelling had. Deze laatste vereiste maakte het bijzonder moeilijk om geschikte acteurs te vinden. Wanneer men zich niet kon verplaatsen in de 'algemene geest' van het *Vicinal*, dan betekende het immers niets om met een wafelijzer in de lucht rond te huppelen<sup>143</sup>.

Dit alles kan de indruk wekken dat het *Vicinal* slechts theater maakte voor een beperkte groep van kenners, een elitepubliek. Flamand ontkende dit: *“The Vicinal is far from being a theatre accessible only to initiates. On the contrary, in this theatre the actor lives certain fundamental rhythms that every man may feel. To approach the play through reason would be to condemn oneself: logic has long ceased to be our guide. We address ourselves to the unconscious of the spectator, and it is with a set of images incarnated to the utmost, outside of space and time, that we seek to attain that goal toward which we work everyday: the abounding of being”*<sup>144</sup>.

## Scenische momenten uit Real Reel

Het kan de lezer bevreemden dat deze studie geen uitgebreide literaire analyses van het tekstwerk van het *Vicinal* bevat. Dat is echter onmogelijk gebleken. Scripts van het *Vicinal*

---

<sup>142</sup>Interview met Frederic Baal op 16/05/07.

<sup>143</sup>KIRBY (M.). “Towards Abstraction, the Vicinal's Tramp.” IN: *The Drama Review*, vol.16, nr.4,p. 101.

<sup>144</sup>*ibidem*, p. 103.

zijn amper beschikbaar omdat analyses hun betekenis slechts zouden reduceren. Datgene wat het *Vicinal* een kleine tien jaar bracht valt niet in te passen in rationele denkschema's. Om de lezer toch enig inzicht te verschaffen wordt in volgend onderdeel een opeenvolging van scenische momenten uit *Real Reel* weergegeven. De tekst is afkomstig uit Frederic Baal's persoonlijke notities en is later naar het Engels vertaald om als basis te dienen voor een duidend artikel in TDR<sup>145</sup>.

We hopen dat de lezer – aan het einde van deze uiteenzetting gekomen – voldoende instrumenten in handen heeft om dit niet – alledaagse script te contextualiseren. Soms zijn de aanwijzingen naar Baal's inspiratiebronnen duidelijk, soms meer verborgen. Zo zijn de plotse breuken die her en der opduiken niet enkel terug te brengen tot Rimbaud, maar ook tot de *Free Jazz*...

1 apparaît sur la roue. Il tient en main un tuyau, sorte de totem, ou de marquise, de personne indéfinie avec laquelle 1 et 2 auront durant ce passage diverses relations. L'apparition s'écroule. 1 et 2 rapportent ses attributs à la marquise plantée au centre de la roue: des morceaux de sa roulette, un morceau de son chapeau. Ils la couronnent, l'insultent chacun à leur tour, en un concours ou l'un annonce chaque fois par son de trompe (un tuyau) les imprécations de l'autre. Les tuyaux se transforment en chevaux que montent 1 et 2 tournoyant autour de la marquise qu'ils vilipendent. 1 et 2 se battent. Lors du combat, 1 s'empare du tuyau – totem, court, revient vers la roue avec l'intention de frapper la marquise. Il se rend compte qu'il la tient en main. La violence de 1 et 2 tombe d'un coup. "Elle n'était qu'un tuyau" disent – ils. "Couronné...insulté...un tuyau!"

Ici, rupture. 1 et 2 se retrouvent sur la roue. Ils parlent de villes gonflées qui envahissent les campagnes, de la ville de F et d'un cimetière d'échasses.

Nouvelle rupture. Se saisissant chacun d'un coude en métal 1 et 2 deviennent deux animaux. Ils se combattent, meurent tous deux.

Changement de direction encore. "Vent de mer...vent amer" dit l'un sur un ton de litanie. "Eh ! Une vague !" s'exclame 2 en renversant la roue. Le voyage sous l'eau commence. Rencontre d'un noyé. Il évoque le music hall du fond des mers. 1 et 2 aussitôt annoncent le spectacle qui s'y donne: "Venez voir Real Reel au music – hall de la marine... Avec un concours d'insultes, plusieurs combats, une ville gonflée! Le moment scénique ou 1 et 2 parlaient peu avant du cimetière d'échasses est joué burlesquement. 1, métamorphosé en

---

<sup>145</sup>BAAL (F.). *Le jeu de la roulette*. (personnelles notities F. Baal).

voyante extra – lucide, répond aux questions de 2. Suivent le 2ème acte, et le 3ème acte nommé “corrida”. Ces deux actes, parodie érotique, n'entretiennent aucun rapport avec ce qu'on a vu auparavant ni avec ce qu'on verra: on remarquera qu'on annonce une pièce sous le nom de Real Reel, et qu'on en joue une autre, étrangère à la première bien qu'en faisant partie pour les spectateurs du Vicinal. Développement classique congédié.

Rupture. Que se manifeste l'esprit de l'ancien ermitage. Les acteurs – animaux se mettent à pondre. L'un pond un son, à l'étonnement de l'autre cherchant le son dans l'espace. Il en pond un deuxième qui disparaît aussi vite. 1, au moyen d'un tuyau dont l'extrémité est posée contre le mur, écoute les sons en voyage au loin.

“Vacarme!” s'écrie 2 lui aussi à l'écoute. 1 et 2 appellent les bruits, qui reviennent dans les tuyaux et tuent les deux acteurs par l'oreille. 1 et 2 forment un géant. Haut mais divisé. 1, sur les épaules de 2, se dispute avec ce dernier, veut le vendre. 2 annonce: “Chute des prix ! Deux acteurs pour le prix, d'un seul !” Le géant se décompose. 1 et 2 continuent à se vendre l'un l'autre, et de moins en moins cher. A ce marché se mêlent diverses tortures. 2 chevauchant 1 s'écrie: “Les paris sont ouverts ! A deux contre un. Jouez sur l'un, vous gagnerez l'autre.” 1 se couche encore sur la roue...

## Plan K

Het woord '*Plan*' hield in dat de theatrale activiteit zich niet tot de *bühne* beperkte, maar een onophoudelijk reflectie vereiste, dat ze zichzelf onafgebroken ter discussie en in vraag stelde. De letter 'K' was niets anders dan een letter van het alfabet. Ze had geen andere inhoud dan het voornemen elke vooropgestelde inhoud te weren<sup>146</sup>.

Van in den beginne heeft *Plan K* een zwervend bestaan geleid. De creaties vonden vaak plaats in een niet – theatrale omgeving: leegstaande kerken, loodsen, tempels, ...”*Dès le début, ma position a été très tranchée par rapport à l’architecture théâtrale traditionnelle. Je me suis écarté de la scène à l’italienne et de sa conception perspectiviste et j’ai réalisé des spectacles dans des lieux hors théâtre*<sup>147</sup>.”

*Plan K* werd in 1973 opgericht door Frederic Flamand, Arthur Spilliaert en Baba. Alledrie maakten ze deel uit van het *Vicinal*. '*Lunapark*' van het *Vicinal* staat symbool voor de richting die *Plan K* wilde uitgaan. '*Lunapark*' – op scène gezet door Frederic Flamand – was een voorstelling zonder tekst. *Plan K* zou de dynamische lijn tussen tekst en lichaam volledig verlaten. Het zwaartepunt kwam te liggen op het lichaam<sup>148</sup>. Doorheen de ontwikkeling van *Plan K* nam het belang van woorden snel af. Voor Flamand was 'dans' ook een veel boeiender terrein dan 'theater': "*Ik denk dat in dans nog alles mogelijk is. De dans – in tegenstelling tot het theater – is nog niet vastgeroest in zijn systemen. Zij heeft nog geen Brecht of Artaud gehad. Haar vernieuwers drukken zich uit met gebaren, niet met woorden. De dans verkent territoria waar het woord onmachtig blijkt*<sup>149</sup>.”

Toch zou *Plan K* in hun eerste voorstellingen gebruik blijven maken van teksten. Anders dan in het *Vicinal* werkten ze niet meer met eigen teksten die collectief tot stand kwamen, maar met teksten van anderen<sup>150</sup>.

Vanaf de eerste opvoeringen van zijn nieuwe gezelschap had Frederic Flamand een duidelijk doel voor ogen: raakvlakken scheppen tussen dans, theater, muziek, beeldende

---

<sup>146</sup>*Plan K: 1973 – 1993*. (brochure)

<sup>147</sup>*ibidem*

<sup>148</sup>VAN TIEGHEM (J.P.). “The Sugar Convention.” IN: *Alternatives Théâtrales*, 1, p. 41.

<sup>149</sup>FLAMAND (F.). *op cit.*, s.p.

<sup>150</sup>VAN TIEGHEM (J.P.). *op cit.*, p 41.

kunsten, audiovisuele kunsten, enz... om een dialoog tussen alle kunstvormen mogelijk te maken<sup>151</sup>. Deze praktijken gingen duidelijk in tegen het door Grotowski geïnspireerde sobere theater van het *Vicinal*.

Andere – meer prozaïsche – redenen voor de split: Frederic Flamand wilde zich los werken uit de schaduw van zijn oudere broer<sup>152</sup>.

## De weg van de anti - psychiatrie

De eerste voorstelling van *Plan K* was *'Le Nu Traversé'*. Deze productie werd samengesteld rond teksten van Camille Bryen, Francois Dufrene, Pierre Guyotat, André Martel, Arthur Spilliaert, Adolf Wölfi en enkele onbekende schizofrenen. Net als bij het *Vicinal* was de anti – psychiatrie prominent aanwezig. Op basis van de gekozen tekstfragmenten ging men improviseren en op zoek naar mogelijkheden om hartstochten uit te drukken buiten de orthodoxe communicatiepatronen om, in de sfeer van kinderspelen en handelingen van geestelijk gestoorden<sup>153</sup>.

*“A coup d’images violentes, deux acteurs et un mannequin de bois articulé, présentent dans ‘le Nu Traversé’ une exploration sensuelle et sonore de la schizophrénie: métaphore de l’isolement ou la communication ne s’établit pas avec le semblable mais s’adresse au mannequin”<sup>154</sup>.*”

De toeschouwers kregen niets anders voorgeschoteld dan twee bijna naakte mannen die manipuleerden met een houten pop en enkele rekwisieten: een schildersezels, een metalen pijp, een eierdopvormige helm en een oude koffergrammofoon. Als decoratie diende een rond perkje grint in het midden van de zaal dat aanvankelijk onaangeroerd bleef, maar ten slotte werd ontwijd en uit elkaar getrapt. De opkomst van de drie personages was behoorlijk imposant: één van de mannen droeg de andere plus de pop die onderling – door middel van een lange buis – aan elkaar gesmeed leken. Ook in het verdere verloop van de voorstelling werden mooie effecten bereid door de gelijkstelling van de mens aan de pop: soms werd de houten figuur toegesproken en gebruikt, soms gedroeg een acteur zich als mechanische pop. De teksten gebruikt in deze voorstelling waren in de eerste plaats

---

<sup>151</sup>*Plan K: 1973...1993*. (brochure)

<sup>152</sup>*Interview met Pol Arias op 13/03/07*.

<sup>153</sup>VAN TIEGHEM (J.P.) *op cit.*, p. 41.

<sup>154</sup>*Festival International de Theatre Bruxelles*. 1979, p 89. (programmaboekje)

klankmateriaal dat de handeling ritmisch begeleidde<sup>155</sup>. De dynamische lijn tussen tekst en lichaam helde – in tegenstelling tot bij het *Vicinal* – duidelijk over in het voordeel van het lichaam en haar bewegingen.

*“In het prille onderzoek naar dingen en lichamen hebben de bewegingen nog geen naam en nauwelijks een doel, althans niet volgens onze afgesloten volwassen maatstaven. Hetzelfde geldt voor de associatieve assonerende woordklanken die in de reeksen worden geproduceerd. Het is een geheimtaal waarvan het geheim ook verborgen is voor de spelers zelf. Ze zijn op weg naar taal, maar weten het nog niet<sup>156</sup>.”* (R. ten Cate)

De richtlijnen voor het latere onderzoekswerk vloeiden uit deze eerste voorstelling voort: onderzoek van het fysieke en het vocale domein, studie van de relatie tussen de stem, de voorwerpen en instrumentale muziek, benadering van hedendaagse niet – dramatische teksten<sup>157</sup>.

*Le Nu Traversé* is opgevoerd op verschillende plaatsen: een scoutslokaal, de hallen van Schaarbeek, ... De acteurs konden zich niet fixeren op een ruimte want men was altijd in beweging. Men speelde de voorstelling vaak voor een verschillend aantal toeschouwers: een duizendtal op het Rogierplein en een hondertal in de *Botanique* of op het Houwaertplein in de gietende regen<sup>158</sup>. Net zoals het *Vicinal* wilde *Plan K* zich niet vastpinnen op een klassieke theaterruimte. Omwille van dit zwervende bestaan werden de producties constant aangepast. Vandaar dat sommige spektakels het soms jarenlang hebben volgehouden<sup>159</sup>.

*Plan K* brak ook onmiddellijk internationaal door met *Le Nu Traversé*. Er was een rondreis die hen onder meer in Amsterdam (Mickery theater) en Teheran (op uitnodiging van het festival van Shiraz in Persepolis) bracht<sup>160</sup>. *Le Nu Traversé* was het eerste deel van een triologie. Deze voorstelling zou worden gevolgd door *The Penny Arcade Peep Show* in 1975 en *23 Skiddoo* in 1977.

---

<sup>155</sup>*Le Nu Traversé* in MEDIUM, 28/11/73. (beeldfragment)

<sup>156</sup>VAN DEN BERGH (H.). “Hartstochten speels belicht.” IN: *Het parool*, 31 januari 1974.

<sup>157</sup>*Festival International de Theatre Bruxelles*. 1979, p 89. (programmaboekje)

<sup>158</sup>“Het doorboorde naakt.” IN: *De Standaard*, 2 juli 1974.

<sup>159</sup>*Interview met Pol Arias op 13/03/07*.

<sup>160</sup>T.V.S. “Een reis door de leegte van tijd en ruimte.” IN: *Knack*, 23 april 1975, p 109.

## Burroughs en de Beats

In beide vervolgvorstellingen zou schrijver William Burroughs een belangrijke rol spelen. Burroughs – geboren in 1914 te Missouri – was één van de vaders van de *Beat - generation*. Jack Kerouac (bedenker van de term), Allen Ginsberg en William S. Burroughs vormden de harde kern van de *Beats*. Ze ontmoetten elkaar in Manhattan in 1940 en brachten hun tijd door in het appartement van Burroughs dat al snel een ontmoetingsplaats werd voor jonge ambitieuze schrijvers. De groep breidde zich uiteindelijk verder uit en veel leden verhuisden naar San Francisco<sup>161</sup>.

De *Beats* vormden een generatie die na de tweede wereldoorlog volwassen is geworden. Uit het onconventionele werk en de buitengewone levensstijl van de *Beats* sprak een grote onvrede met de maatschappij waarin ze leefden. De *Beats* stonden voor een andere manier van leven. Ze verzetten zich tegen elitisme en massacultuur. Ze wilden zich distantiëren van een cultuur waarin de mens volgens hen slaaf was van de consumptiemaatschappij: “*Je ne peux pas vivre dans ce monde / Et je refuse de me tuer / ou de vous laisser me tuer / je serai moi – même / Libre, un génie embarrassant / Comme l’Indien, le bison...*”<sup>162</sup> In hun kunst stonden spontaniteit, toeval en totale toewijding centraal.

De *Beats* waren duidelijk geïnspireerd door Rimbaud, het surrealisme en het dadaïsme. Van het dadaïsme namen ze de veroordeling van de burgerlijke cultuur, het verheerlijken van de spontaniteit en het toeval over. Dankzij het surrealisme werd deze houding vervolgens vertaald in links maatschappelijk engagement.

Figuren als André Breton en Antonin Artaud oefenden grote invloed uit op de *beats*. In de jaren 50 waren er ook sterke en nauwe contacten met de surrealisten en vroegere dadaïsten in Parijs. *Beat poets* gingen in die tijd heel wat surrealistische werken uit het Frans naar het Engels vertalen<sup>163</sup>.

Tegenover de paranoia en de hypocrisie van de Koude Oorlog – die in volle gang was – werd de onthechting van *on the road* zijn geplaatst (naar de gelijknamige en invloedrijke roman van Kerouac). Ook de *Beats* gingen zich dus verzetten tegen burgerlijke waarden en verheerlijkten het rebelse bohemiënleven dat zo prachtig werd verwoord door Rimbaud in ‘*ma bohème*’. In plaats van te kiezen voor een gezapig bestaan gaven ze zich over aan

---

<sup>161</sup>*Le Plan K et W.S. Burroughs*. (brochure)

<sup>162</sup>J.S. “The Penny Arcade Peep Show.” IN: *La libre Belgique*, 24 april 1975.

<sup>163</sup>[www.kunstbus.nl](http://www.kunstbus.nl)

experimenten met verdovende middelen. De *beat* van de zwarte jazz bepaalde het ritme van het leven. Het waren jaren van seks, drugs en bebop<sup>164</sup>.

*Plan K* zou dus in contact komen met één van de meest kleurrijke figuren uit de hierboven beschreven wereld: William S. Burroughs. Burroughs zou vooral bekend worden omwille van zijn invloed op David Bowie en de teksten die hij schreef voor *'The Clockwork Orange'* van Stanley Kubric... Hij oefende alle beroepen uit (detective, parasietenvernietiger, publiciteit, ...) Ooit sneed hij zijn eigen pink af om een indianenritueel uit te voeren en niet veel later doodde hij zijn vrouw in een poging Willem Tehl te evenaren. In plaats van de appel raakte zijn pijl jammerlijk genoeg haar hoofd...<sup>165</sup>

Zijn vroege teksten stelde hij samen door knip – en plakwerk. Hij ging letterlijk stukken tekst verknippen en op een andere manier weer samenvoegen: de zogenaamde *'cut ups'*. Burroughs legde het procédé als volgt uit: *“Neem een bladzijde uit een krant, snij vanaf de bovenkant de bladzijde doormidden en daarna nog eens vanaf de zijkant, zodat je vier delen krijgt. Leg vervolgens deel 1 tegen deel 4 en deel 2 tegen 3. Zo krijg je een hele nieuwe pagina”*<sup>166</sup>. Deze attitude ten aanzien van tekstmateriaal is duidelijk beïnvloed door het dadaïsme en het surrealisme. De beroemde surrealist/dadaïst Tristan Tzara zei ooit: *“gooi alle woorden in een ton en voeg ze willekeurig samen om een gedicht te creëren”*<sup>167</sup>. Burroughs ging zelfs verder dan het putten uit bestaande teksten. Voor het schrijven van *'The Naked Lunch'* smeedde hij sublitteraire tekstsoorten aaneen: sciencefiction, journalistiek, detectives, filmscripts, strips, televisie, radio en porno. Al doende creëerde Burroughs een nieuw literair amalgaam<sup>168</sup>. Bedoeling was om alle betekenis te weren en op die manier te voorkomen dat het een controlemechanisme van de kapitalistische wereld kon worden.

Ook John Cage (1912 – 1992) ging op deze manier onrust zaaien. Hij liet zogenaamde *loops* door middel van tapes in diverse snelheden afspelen en maakte opnamen van omgevingsgeluiden die eveneens een knip- en plakbehandeling kregen. Ook Cage is – zoals verderop nog duidelijk zal worden – belangrijk in het verhaal van *Plan K*<sup>169</sup>. Hij mag terecht beschouwd worden als de initiatiefnemer van een beweging die vanuit de happening een nieuwe inhoud aan het theatergebeuren zou geven door middel van zijn confrontatie met

---

<sup>164</sup>*ibidem*

<sup>165</sup>*Le Plan K et WS Burroughs.* (brochure)

<sup>166</sup>[www.kunstbus.nl](http://www.kunstbus.nl)

<sup>167</sup>*ibidem*

<sup>168</sup>*Le Plan K et WS Burroughs.* (brochure)

<sup>169</sup>*Interview met Pol Arias op 13/03/07.*

andere kunsten. Deze beweging in Amerika liep ongeveer gelijktijdig met de ontdekking van Grotowski in Europa<sup>170</sup>. *Plan K* ging zijn wagon vasthaken aan deze nieuwe en uitdagende Amerikaanse wagon ontstaan uit de locomotief die ook het *Vicinal* inspireerde.

## Burroughs op de planken

Flamand en de zijnen waren erg onder de indruk van de *Beats* in het algemeen en Burroughs in het bijzonder. Net als de *Beats* was *Plan K* steeds *on the road* en verheerlijkten ze de onthechting van een zwervend bestaan. Ze zwierven niet alleen door Brussel maar reisden ook naar Indië, Afghanistan, Zuid – Amerika, ... op zoek naar nieuwe inspiratiebronnen.

In *The Penny Arcade Peep Show*' benaderden ze het verlangen en het gewelddadige universum van Burroughs het best. Ze bekritiseerden – in navolging van de *Beats* – het groeiende mechanisatieproces en de controlemechanismen van de kapitalistische samenleving. De voorstelling schiep een beeld van een koude wereld van metaal en neon, een wereld van geweld, lunaparken, geldmachines en verstikking die er niet in slaagde een speelse geest te ontwikkelen<sup>171</sup>. Volgende mededeling in de programmabrochure wekt dan ook geen verwondering: *“Nous pensons que par ce spectacle, nous reculons certaines limites, cet univers de violence ne s'adresse pas aux estomacs déliés. Moins de 16 ans s'abstenir”*<sup>172</sup>.

De titel van de voorstelling is ontleend aan *Les Garçons Sauvages*' en het tekstmateriaal werd gevonden in een vijftal boeken van de Amerikaanse auteur<sup>173</sup>. *Plan K* was het eerste theatergezelschap dat een spektakel bracht dat zo steunde op de teksten van Burroughs. De groep wilde geen vrije vertaling geven maar wel een ontmoeting – met onverwachte gevolgen – tussen de wereld van Burroughs en het werk van de acteurs waarin de sculpturen van de Belgische beeldhouwer Felix Roulin (elk zo'n 500 kg zwaar) zich integreerden. Deze structuren creëerden – door hun bewegende oppervlakten van vervormde en weerkaatsende spiegels – een spel met ingewikkelde en grenzeloze beelden. Het spektakel was dus verschillend voor iedere kijker en dit naar gelang de plaats die hij/zij innam in de zaal. Flamand: *“Soms zal het publiek zelfs misnoegd zijn als hij de acteurs niet altijd*

---

<sup>170</sup>Festival International de Theatre Bruxelles. 1979, pp. 4 – 5. (programmaboekje)

<sup>171</sup>T.V.S. “Een reis door de leegte van tijd en ruimte.” IN: *Knack*, 23 april 1975.

<sup>172</sup>“Le Plan K présente son nouveau spectacle.” IN: *La Libre Belgique*, 12 april 1975.

<sup>173</sup>J.S. “The Penny Arcade Peep Show.” IN: *La Libre Belgique*, 24 april 1975.

*duidelijk zal zien, maar slechts de vage weerschijn van lichaamsdelen, meegesleept in de beweging van het spektakel*<sup>174</sup>.”

De fragmentatie van de lichamen – door Rolin’s spiegels – waren een visualisatie van de gefragmenteerde teksten van Burroughs. De decentralisatie (*cut up – techniek - “to move away from the control machine”*) – die in de volgende voorstellingen nog meer tot uiting zou komen – was het duidelijkste verband met Burroughs. Drie mensen brachten het stuk: Frederic Flamand, Baba en nieuwkomer Bruno Garny<sup>175</sup>.

Ondanks de split zien we nog steeds opmerkelijke overeenkomsten tussen het *Vicinal* en *Plan K*. De manier waarop Flamand en de zijnen de sculpturen van Rolin manipuleerden doet onvermijdelijk denken aan het spel van Ann West – in datzelfde jaar – met de sculpturen van Olivier Strebelle. Flamand antwoordde op deze opmerkelijke overeenkomst tussen beide groepen het volgende: *“Het is aan zuiver toeval te wijten dat het nieuwe project van Le Plan K en dat van het Vicinal allebei werken rond en met een sculptuur. Er zitten altijd trends in de lucht die een dergelijke samenloop van omstandigheden minder toevallig maken.*<sup>176”</sup>

Ook het lichtgebruik in deze voorstelling is het vermelden waard. In dit stuk was er geen sprake van een klassieke belichting. Licht was er alleen van lichtgevendende dingen die als zodanig in het stuk voorkwamen: flits – en ander fotograferenlicht, neon, duikbotenverlichting<sup>177</sup>.

In de Orangerie van de *Botanique* – de enorme zaal waar dit spektakel werd opgevoerd – werden maar zestig mensen per keer binnengelaten omdat men van het publiek een zekere beweeglijkheid verwachtte om deze twee uur durende reis door Burroughs' universum mee te maken<sup>178</sup>. Opnieuw waren de kritieken op de voorstelling erg lovende. Toch waren er nog steeds commentaren die stelden dat de spektakels van zowel het *Vicinal* als later *Plan K* teveel in het beeldende bleven zitten<sup>179</sup>.

Ook in ‘23 *Skiddo*’ gebruiken ze naast teksten van Sade en Reich materiaal van Burroughs. ‘23 *Skiddo*’ is de naam die Burroughs gaf aan een gigantische machine die het leven van mens en maatschappij controleerde en onderdrukte<sup>180</sup>. Opnieuw greep *Plan K* dus terug naar de gevaren van het steeds maar groeiende mechanisatieproces. Ze schiepen met deze

---

<sup>174</sup>Plan K: *The Penny Arcade Peep Show*. 1974. (programmabrochure)

<sup>175</sup>*ibidem*

<sup>176</sup>T.V.S. “Een reis door de leegte van tijd en ruimte.” IN: *Knack*, 23 april 1975.

<sup>177</sup>*ibidem*

<sup>178</sup>*ibidem*

<sup>179</sup>MEERT (H.). “Veel leven om niets.” IN: *Het Laatste Nieuws*, 24 april 1975.

<sup>180</sup>J.F. “23 Skiddoo par le Plan K.” IN: *La Libre Belgique*, 21 januari 1977.

voorstelling opnieuw het beeld van een koude wereld van metaal en neon die er maar niet in slaagde een speelse/spontane geest te ontwikkelen. De teksten van Burroughs kwamen uit verschillende van zijn romans: *Le Festin Nu*, *La Machine Molle*, *Le Ticket qui explosa*, *Nova Express* en *Les Garçons Sauvages*. Het stuk werd voor het eerst opgevoerd in *Het paviljoen der Lusten* van Victor Horta<sup>181</sup>. Het toen nog onbekende paviljoen van Horta – dat de zonden van Sodom en Gomorra uitbeeldt – was het perfecte decor voor het door hun verbeelde 'Burroughs – universum'.

## De oude suikerfabriek

In *Le Nu Traversé* werd er nog geconcentreerd op één bepaalde ruimte en één bepaald object. De aanzet tot decentralisatie (geïnspireerd door Burroughs) werd geleverd door de grote ruimte die *Plan K* vanaf zijn vierde voorstelling – *Scenic Railway* – ter zijner beschikking had: een oude suikerraffinaderij in Brussel. De vestiging in een oude suikerraffinaderij sproot voort uit een onvrede met de klassieke theaterruimtes die technisch niet meer voldeden voor het gezelschap. De suikerraffinaderij Graeffe dateert uit 1850 en heeft de bevolking meer dan een halve eeuw voorzien van kandijnsuiker. In de fabriek werkten ooit 2000 arbeiders. De omvorming tot een opslagplaats voor verf door de firma Dupont de Nemours in 1958 betekende het einde van de industriële roeping van het 4300 m<sup>2</sup> grote gebouw. *Plan K* werd verleid door de architectuur van het gebouw. Uit een vijftigtal bezochte plaatsen kozen ze deze vroegere raffinaderij om er hun thuishaven van te maken. De zalen werden op enkele machines na volledig leeggehaald. Een enkele suikermolen of kleurmengmachine vormden de laatste overblijfsels uit het industriële verleden. Vandaag de dag is *la Raffinerie* een immens ijzeren beeldhouwwerk, een kunstenlabyrint van 22 zalen van verschillende grootte die over vier verdiepingen met trappen en gangen met elkaar verbonden zijn. De met opzet kaal gehouden ruimten kunnen snel en eenvoudig omgevormd worden<sup>182</sup>.

In *Scenic Railway* was de decentralisatie – dankzij de ideale ruimte – totaal. Iedere toeschouwer kon zijn eigen voorstelling samenstellen. De toeschouwer werd tijdens een *wandeling (on the road)* – van de eerste tot op de vierde verdieping – geconfronteerd met een reeks van beelden, contrasten, bewegingen en klanken die ofwel de lichamen in objecten,

---

<sup>181</sup>*Festival International de theatre Bruxelles*. 1977. (programmaboekje)

<sup>182</sup>*Plan K: 1973..1993*. (brochure)

ofwel de voorwerpen in acties, transformeerden. “Een polyfonie van geluiden, materialen, vormen, acties trekt aan ons voorbij: zijde en staal, glas, hout, acetyleen, lampen, lichaamskreten, stiltes, geschreven woorden, badkuipen... Misschien droeg het niet bij tot de logica maar het deed zeker geen afbreuk aan de schoonheid<sup>183</sup>.”

‘*Scenic Railway*’ was zowel een reis in de tijd als in de ruimte. Het stuk had zich verrijkt met elementen uit verschillende niet – Europese culturen. Vermeldenswaardig in dit register is de ontmoeting in Turkije met draaiende derwisjen uit *Konya*. *Plan K* gebruikte trouwens niet alleen materiaal dat ze mee brachten van hun reizen, ze gebruikten ook ruwe – in de fabriek gevonden – onderdelen. Deze benadering was niet toevallig, maar vloeide voort uit de wil om verschillende werelden te doen herleven die onder een monolitische cultuur dreigden teloor te gaan.<sup>184</sup>

Vanaf 1980 begon *Plan K* ook aan de uitbouw van een internationaal centrum voor meervoudig kunstonderzoek in de gebouwen van de *Raffinerie*. *Plan K* heeft op die manier getracht om het toneelgenre open te breken. In de diverse zalen werden uiteenlopende stukken uitgewerkt en opgevoerd. Om de genres open te breken, nieuwe verbindingen aan te gaan en de diverse publieksgroepen te vermengen, heeft *Plan K* in 1985 een dansstudio en filmzaal ingericht. Hierdoor werden de artistieke mogelijkheden sterk uitgebreid. De *Raffinerie* zou een werkplaats worden van jonge kunstenaars met één gemeenschappelijk verlangen: het zoeken naar nieuwe voorstellingsvormen op het kruispunt van theater, muziek, dans, plastische en audiovisuele kunsten<sup>185</sup>.

## John Cage en de zijnen...

Zoals eerder vermeld werd *Plan K* niet enkel beïnvloed door de *Beats* maar ook door componist John Cage en wat er in diens zog plaatsgreep. Het loont de moeite om even in te gaan op deze met de *Beats* verwantte stroming.

Cage gaf sinds 1948 les aan het *Black Mountain College*. Het was daar dat hij enkele roemruchte experimenten ondernam. In de partituur ‘*Water Music*’ uit 1952 werden

---

<sup>183</sup>*Festival International de Theatre Bruxelles*. 1977, pp. 90 – 91.(programmaboekje)

<sup>184</sup>*ibidem*

<sup>185</sup>*Plan K: 1973...1993*. (brochure)

tijdstippen opgenomen wanneer er een radio moest aangezet worden. Dat wat de radio op dat moment speelde ging vervolgens deel uitmaken van de compositie. Muziek is volgens Cage puur klank en die komt het best tot zijn recht wanneer het is bevrijd van de wil van de componist. Met andere woorden, het toeval is erg belangrijk. Nog in 1952 werd Cage's beroemdste stuk uitgevoerd: '4'33', geïnspireerd op de 'White Paintings' van Rauschenberg. Het stuk werd voor het eerst uitgevoerd door David Tudor. Gedurende de aangegeven tijd nam Tudor plaats achter een concertvleugel zonder ook maar een klank te produceren, alleen driemaal zijn armen uitstrekkend om daarmee aan te geven dat het stuk uit drie delen bestond. Cage – beïnvloed door Oosterse filosofieën – nam hier de meest extreme positie in: de geluiden van het leven zelf zijn muziek geworden. Kunst is in deze optiek gelijk aan het leven zelf. "Kunst zou niet vreemd mogen zijn aan het leven, maar zou er inherent deel van moeten zijn"<sup>186</sup>. Aan het verlangen om de scheiding tussen kunst en leven op te heffen heeft het *Living Theatre* rond 1960 met 'Paradise Now' een uitgesproken politieke betekenis gegeven.

Cage was gefascineerd door de niet – Westerse opvattingen over tijd van mediacriticus McLuhan. Deze laatste constateerde dat bij de Hopi – Indianen tijd geen uniforme opeenvolging is maar een pluralisme van dingen die tegelijkertijd gebeuren, een idee dat *Plan K* in bijvoorbeeld 'Scenic Railway' zou uitwerken. In de 'Music for...' serie componeerde Cage met behulp van *I Ching* voor iedere speler een solopartij die de musici tegelijkertijd uitvoerden in een zelfgekozen opstelling in de zaal. Al deze composities droegen in zich de kiemen van wat karakteristiek was voor de toenmalige Amerikaanse theaterwereld en zo kenmerkend voor *Plan K* op dat moment: beroep doen op gewilde irrationaliteit door het gelijktijdig optreden van handelingen zonder onderling verband, uitbannen van het dramatische en het virtuose, de bepaling van een nieuwe verhouding tot het publiek: niet - centraal gesitueerd toneel dat op een verschillende manier wordt waargenomen door toeschouwers die verspreid zitten over gans de ruimte. Daarnaast was er ook plaats voor toeval en improvisatie<sup>187</sup>.

Samen met Merce Cunningham en Rauschenberg lag Cage ook aan de basis van de eerste happenings. Toch zou het tot 1959 duren vooraleer Alan Kaprow (1927 – 2006) de term 'happening' ingang deed vinden. Een happening speelt steeds in op het milieu en grijpt plaats in een lift, een station, een grootwarenhuis, ... Aan al deze ruimtes tracht ze een nieuwe bestemming te geven. Door het toeval een ruime plaats toe te kennen creëert de happening

---

<sup>186</sup>Festival International de Theatre Bruxelles. 1979, pp. 4 – 5. (programmaboekje)

<sup>187</sup>ibidem

een context waarbinnen vaak gebruik wordt gemaakt van wegwerpobjecten (*ready mades* haast). De menselijke tussenkomst wordt geïntegreerd in het geheel maar is niet geprivilegieerd.

'*Tableau Vivant*' is een synoniem voor het woord 'happening' en legt de nadruk op de plastische invloed die aan dit verschijnsel ten grondslag ligt. "De happening is een substituut voor de gebeurtenis die door de schilderkunst niet wordt voortgebracht"<sup>188</sup>. De happening – die de bedoeling heeft het individu wakker te schudden voor de omringende werkelijkheid en zijn waarnemingsvermogen te intensifiëren – moest volgens Kaprow "de scheidingslijn tussen kunst en leven zo vaag en en fluïde mogelijk houden"<sup>189</sup>. De happeningkunst opende in haar begintijd nieuwe terreinen voor het theater. Zo werden er bepaalde vragen gesteld met betrekking tot de ruimte (schouwburg/scène). *Plan K* ging zelden in traditionele schouwburgen spelen maar gaf wel dikwijls voorstellingen op straat...

Dankzij de happenings werden ook vragen gesteld met betrekking tot het publiek. Kijken ze toe of moeten ze zelf deelnemen? Moet men doen alsof of juist gewoon doen?

*"In tegenstelling tot de kunst van vroeger hebben happenings geen structuur waarin een begin, midden en slot zijn aan te wijzen. Ze hebben een open, vloeiende vorm en niets wordt nagestreefd. Er gebeurt weliswaar iets waardoor men meer dan gewoonlijk aandacht opbrengt"*<sup>190</sup>.

De afwezigheid van een bedoeling, het verbannen van dramatische accenten, de handeling die zich zonder hoogte- of laagtepunten afwerkt, mensen en voorwerpen hebben hetzelfde belang,... Het zijn allemaal kenmerken van de *happenings* die overgenomen werden door theatermakers als Baal en Flamand. Hun beider gezelschappen worstelden met dezelfde thema's als de toenmalige Amerikaanse avant – garde. Toch zou het vooral Frederic Flamand zijn die met zijn *Plan K* dit Amerikaanse spoor verder ging uitdiepen.

Vanaf 1970 ging het theater in de VS zich vooral richten op een verkenning van de uitdrukkingmogelijkheden. Dit laatste gegeven werd vooral gekenmerkt door een intensere samenwerking tussen de beoefenaars van verschillende artistieke disciplines. Deze ontmoeting tussen verschillende kunstdisciplines was ook hét kenmerk van *Plan K* en de raffinaderij.

---

<sup>188</sup>*ibidem*

<sup>189</sup>*ibidem*

<sup>190</sup>*ibidem*

In de voetsporen van J. Cage en M. Cunningham werden tal van conventies die de artistieke drempels bepaalden opgeheven.

De aanwezigheid van visuele kunstenaars als Rauschenberg en van dansers als Paxton, Childs, Brown en later Monk heeft het onderzoek doen toespitsten op de ruimte en het tijdsverloop in verhouding tot de beweging. Men weigerde zich – in navolging van Cage – te confirmeren aan universele dansregels. *“Het is interessant dat de choreografen steeds meer interesse betonen voor het individuele karakter van hun dansers en met deze karaktertrekken en verschillen spelen, zelfs in de groepsbewegingen. De laatste jaren maakte de dans een sprong naar de herontdekking van het lichaam en de lichaamstaal”*<sup>191</sup>.” (F. Flamand)

Grotowski speelde een belangrijke rol in de bewustwording van het individuele lichaam van de danser. Dankzij Grotowski – wiens methode Flamand van nabij had leren kennen in zijn periode bij het *Vicinal* – leerde hij zijn dansers/acteurs steeds een eenheid zoeken tussen het innerlijke en de beweging, een eenheid die ook zo kenmerkend is voor het Oosterse theater en het *Vicinal*<sup>192</sup>. Dit evenwicht ligt volgens Flamand voor elke danser anders: *“De basis van elke beweging ligt immers in het lichaam van de danser zelf. Diep in zichzelf – bevrijd van alle rationele codes – vinden de dansers dan een zekere spontaniteit terug die niets te maken heeft met virtuositeit”*<sup>193</sup>.” Terwijl Baal die toestand van spontaniteit ging aanwenden in de creatie van teksten gaat Flamand deze toestand – vandaag nog steeds – gebruiken als een choreografisch beginpunt.

Frederic Flamand ging zich – in navolging van Rauscheberg, Brown e.a. – ook bezig houden met het ruimtelijke aspect: *De dans is net zoals de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de architectuur, een ruimtelijke kunst. Binnen de plastische kunsten heeft men het best over ruimte nagedacht: denk maar aan de kubisten, de dadaïsten en de constructivisten. In de dans vinden we de eerste aanzet om de uitbeelding van de ruimte in vraag te stellen terug bij de Ballets russes en de Ballets suédois. Maar hun choreografieën bleven nog vrij traditioneel hoewel hun decors revolutionair waren. Het radicaal in vraag stellen van het perspectivistisch concept van de ruimte, overgeërfd van de renaissance, blijkt pas op te duiken in de experimenten van Merce Cunningham”*<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup>*ibidem*

<sup>192</sup>Zie eerder.

<sup>193</sup>FLAMAND (F.). *op cit.*, s.p.

<sup>194</sup>*ibidem*

## Internationale doorbraak

Na 'Scenic Railway' volgde 'Quarantine'. Deze voorstelling werd in Mexico gemaakt. 'Quarantine' refereerde naar de nachtmerrie – achtige droomwereld van Hieronymus Bosch. Een verre herinnering aan Ghelderode? De voorstelling ging in de lente van 1980 in première in het El Galeon Theater in Mexico City. Aan deze voorstelling werkte de New Yorkse violist Michael Galasso mee (medewerker van Bob Wilson). Hij bracht zijn vioolmuziek live tijdens de show. 'Quarantine' begon als een tableau vivant<sup>195</sup>. Op een golvende massa polyethyleen – dewelke samen met de muziek van Galasso (geïnspireerd op Perzische klanken) – een audiovisueel oceanisch universum voorstelde. De acteurs bevonden zich in levensgrote proefbuizen op de scène. Ze verbeelden een imaginaire wereld met brieven, grafieken, nummers, ... De boodschappen raakten echter niet heelhuids uit de proefbuizen en waren dus bijzonder verwarrend. Hiermee stelde *Plan K* onze drang naar het logische en het figuratieve op de proef<sup>196</sup>.

Deze voorstelling was een belangrijk moment in de geschiedenis van *Plan K*. Het betekende de absolute doorbraak van *Plan K* maar ook – en bijgevolg – de langzame verwijdering van de avant - garde. Deze voorstelling stond mijlenver af van het 'extravagante wandelen' in 'Scenic Railway'. Zowel tijd, ruimte als discours waren in deze voorstelling netjes vastgelegd en gestructureerd<sup>197</sup>. Meer nog dan in andere voorstellingen waren de toenmalige perscommentaren eenduidig in hun beschrijving van de voorstelling. Twee kernwoorden kwamen steeds terug: visueel en dans. Toch bleef de pers deze voorstelling subversief en gewelddadig vinden, twee elementen die zo kenmerkend waren voor het *Vicinal* en alle vorige stukken van *Plan K*. Een Amerikaanse krant sprak zelfs van *dada – dance*<sup>198</sup>. Wat rest waren kleine aanwijzingen dat *Plan K* zichzelf langzaam aan het transformeren was...

In 1981 werd *Plan K* uitgenodigd op het Festival van Sao Paulo. Ze bleven uiteindelijk zes maanden in Brazilië en maakten er kennis met de dansers van Salvador de Bahia. Eén van hen – Elisabete Santos – zou *Plan K* vervoegen. In deze Zuid - Amerikaanse periode maakten ze 'Memory Stop'. De voorbereiding van het stuk begon op de Amazone tijdens een tocht met een vissersboot. Filmbeelden van die tocht werden tijdens de voorstelling getoond. Er werd aan doorgewerkt in Bahia, centrum van Afro – Braziliaanse cultuur en

---

<sup>195</sup>Niet toevallig een verwijzing naar de *Happenings* uit de jaren 60.

<sup>196</sup>*Plan K International Tour: Scan Lines, Quarantaine*. (programmaboekje)

<sup>197</sup>DE BRUYCKER (D.). "Quarantaine au Plan K: retour en force, grisant." IN: *Le Soir*, 14 november 1980.

<sup>198</sup>*Plan K International Tour: Scan Lines, Quarantaine*. (persmapje)

ten slotte in Sao Paulo waar de première plaatsgreep. Santos voerde samen met een andere danseres een dans uit die afstamde van bepaalde worsteltechnieken van de vroegere zwarte slaven. Ze raakten elkaar niet aan – tenzij toevallig – terwijl ze schijnaanvallen uitvoerden. Het begeleidende instrument was de *beimbau*, een boog met snaren. Het decor was bijzonder sober gehouden. Belangrijkste objecten waren twee elektrische structuren met ra's waaraan witte stroken papier bevestigd waren en een driehoekige kooi met tralies (verwijzing naar de slaven). De papieren panelen deden dienst als filmscherm of als zeilen van een boot (verwijzing naar hun tocht op de Amazone). *Memory stop*' was in de eerst plaats (opnieuw) een visueel gebeuren, plastische kunst in beweging. Er werd geen woord in gesproken. Het was een aaneenschakeling van performances, omgebouwd tot een één uur durende voorstelling. De acteurs vervulden geen rol, ze stonden in dienst van het geheel en leken volgens sommige waarnemers enkel instrumenten om visuele effecten te bereiken<sup>199</sup>.

De voorstellingen van *Plan K* werden dus meer en meer een ontmoetingsplaats van verschillende kunsten: cinema, plastische kunsten, theater, dans, muziek, ... De invloeden van *La Raffinerie* en de heersende tijdsgeest werden steeds duidelijker. De ontwikkelingen uit *'Quarantaine'* zetten zich voort<sup>200</sup>. Het subversieve karakter – toch nog steeds aanwezig – werd onderstreept door een opmerkelijke vergelijking die men maakte tussen deze voorstelling en de werken van de Belgische surrealist Magritte, toch een inspiratiebron voor het vroegere *Vicinal*: “Met *'Memory Stop'* is het als met schilderwerken van Magritte: er zijn duidelijk herkenbare, concrete beelden, maar deze betekenen niet zonder meer wat ze tonen. Een zeer figuratieve abstracte kunst: de afbeeldingen of uitbeelding openbaart niet een onmiddellijk vatbare, eenduidige, rationele inhoud. Denk maar aan Magrittes “*Ceci n'est pas une pipe*”<sup>201</sup>.

Twee jaar later – tijdens hun eerste Canadese tournee – maakte *Plan K* *'Scan Lines'* in het museum van hedendaagse kunst te Montreal. *'Scan Lines'* onderzocht de relatie tussen kunst en technologie, een weg die Frederic Flamand tot op vandaag blijft bewandelen. Een jaar later volgde de creatie van *'Scan Lines II'* op het festival van Toga (Japan). In *'Scan Lines'* stelde men zich vragen naar televisiebeelden, hun gebrek aan spontaniteit en de manier waarop ze mensen manipuleren<sup>202</sup>. Deze dansvoorstelling – waarin ook weer een

---

<sup>199</sup>DE ROECK (J.). “Plan K terug uit Brazilië.” IN: *De Standaard*, 23 maart 1982.

<sup>200</sup>J.M.D.B. “Memory Stop au Plan K: un fulgurant travelling.” IN: *Le Soir*, 23 mei 1982.

<sup>201</sup>DE ROECK (J.). *op cit.*, p. 26.

<sup>202</sup>*Plan K International Tour: Scan Lines, Quarantaine*. (programmaboekje en persmapje)

kruisbestuiving tussen verschillende kunsten plaatsgreep – is de aanloop naar wat hun grootste succes tot dan toe zou zijn... *If Pyramids were square*'.

In 1986 ontmoette *Plan K* de jonge plastische kunstenaar Marin Kasimir. Deze laatste zou de decors voor *If Pyramids were square*' ontwerpen. Kasimir combineerde in zijn werken meestal twee- en driedimensionale beelden. Ook voor deze voorstelling paste hij een combinatie van ruimtelijk en vlak werk toe.

*If Pyramids were square*' – of de theatrale geschiedenis van het perspectief – werd gecreëerd op het festival van Cervantino in Mexico. Het leverde *Plan K* de prijs voor de beste buitenlandse groep op. In 1987 werden ze met deze productie uitgenodigd op Documenta 8 in Kassel. Tournées doorheen Europa en de VS volgden elkaar snel op. Met deze voorstelling wilde Flamand een studie maken van het thema perspectief, “*omdat die artistiek – wetenschappelijke uitvinding het middel bij uitstek is om de werkelijkheid te vatten en te organiseren.*” Hoe zien we de wereld? Hoe vat de kunstenaar de realiteit? Wat zou er gebeuren als de visuele pyramide van het perspectivisme nu eens een vierkant was<sup>203</sup>? Over deze vragen heeft Flamand zich met zijn dansers – geheel naar de reeds eerder geschetste tijdsgeest – gebogen. Op kritische wijze gaven ze vorm aan de historie van het perspectief en voegden ze vragen toe: “*hoe komt het dat dit wetmatig principe in de 20<sup>ste</sup> eeuw – met haar snelheid van beeld en informatie – niet meer afdoende is, wat kan het nieuwe perspectief zijn dat misschien een nieuwe renaissance inluidt?*”<sup>204</sup>”

Flamand ging verder: “*Ik heb de indruk dat het uit de renaissance overgeërfde perspectiefbeeld beantwoordt aan de wil om de realiteit achterna te hollen. En ze is een overheersende weg geworden, maar misschien een straatje zonder einde. We zijn ons bewust geworden van de beperkingen die door ons perceptievermogen aan onze conceptie van de ruimte opgelegd worden. Enkel de televisie pretendeert nog een open venster te zijn op de realiteit. Ze overstelpt ons met beelden die ons de illusie geven van intensieve beweging, hoewel de kijker, afgestompt door een onderdompeling in een valse realiteit nog nooit zo passief was, nog nooit zo weinig afstand heeft gehad van een medium waarvan hij de codes maar niet kon ontcijferen*”<sup>205</sup>.” Flamand plaatste dus het vierkant van de perspectivisten tegenover het vierkant van onze tijd, de televisie. De televisie, een toestel dat ons afsluit van de realiteit.

Ook in deze dansvoorstelling vinden we nog sporen uit het nabije verleden terug. Via een opeenvolging van beelden ontwikkelden de dansers immers een associatieve vertelling, een

---

<sup>203</sup>J.V.G. “Le Plan K met 'If pyramids were square': perspectief? Welk perspectief?” IN: *De Morgen*, 19 september 1987.

<sup>204</sup>FLAMAND (F.). *op cit.*, s.p.

<sup>205</sup>*ibidem*

verhaal dat zich meer liet vatten als een droom dan als theoretische verhandeling over het perspectief. De surrealistische geest zweefde nog steeds rond bij *Plan K*. *Plan K* was ondertussen een echt dansgezelschap was geworden. Steeds mooier, steeds minder subversief...

## Avant – Garde waar zijt gij?

Nog een jaar later zou Gerard Mortier hen – in het kader van zijn nieuwe danspolitiek – uitnodigen in de Muntchouwburg. De Munt zou optreden als coproducent van *La Chute d'Icare*. De scenische machines en de als videoscherm gebruikte cirkel – die later een wiel zou worden – van Fabrizio Plessi toonden aan dat *Plan K* verder ging op de ingeslagen weg: de relatie tussen mens en machine, integratie van verschillende kunsten., dans en sterke nadruk op het visuele.

Met zijn zwijgende acteurs/dansers die in hun bewegingen wel de motieven van emoties toonden, maar niet de emoties zelf<sup>206</sup>, beeldde Flamand een symbolentaal uit die verwees naar de wereld van Breughel. Flamand riep oerbeelden op van een beschavingsontwikkeling: de zwaartekracht en de pogingen die te overwinnen: lopen, Breughels blinden, zijn schaatsers, het wiel, zweven aan een stok, ... Icarus sleepte zich naakt en gevleugeld voort, de voeten vastgemaakt aan videotoeestellen waarop weer andere voeten bewogen. Het was een statement over onze angstaanjagende onderworpenheid aan de technologie, een thema dat reeds werd aangesneden in *'Scan Lines'* en *'If pyramids were square'*. De overgeleverde videobeelden tonen ons een mooie, boeiende en interessante voorstelling maar nergens was ze schokkend. Het was een voorstelling geworden met verwachte statements en symbolen. Deze voorstelling toonde ons de paradox, maar was er zelf geen meer. *"Plan K dat zijn tijd steeds ver voorop was beet hiermee in zijn eigen staart en werd een klok die met zijn tijd meeliep..."*<sup>207</sup>

Avant Garde, waar zijt gij?

---

<sup>206</sup>Deze ontmenselijking van acteurs stammend uit het Vicinal werd doorgezet bij *Plan K*.

<sup>207</sup>VAN GANSBEKE (W.). "Avant Garde, waar zijt gij?" IN: *De Morgen*, 20/10/89.

## Slot

Toen ik dit onderzoek naar het *Vicinal* en *Plan K* begon, spookte er één vraag voortdurend door mijn hoofd: Hoe kan men de waardevolle methode van Grotowski – ontstaan uit een specifieke Poolse mentaliteit – dienstbaar maken voor het Westerse theater? Het *Vicinal* heeft me één van die wegen getoond.

Het *Vicinal* was een onderzoeksgezelschap in de ware zin van het woord, het tegengestelde van alles wat naar commercieel theater ruikt. In ware laboratoriumtraditie maakten ze slechts één voorstelling per jaar. Ze brachten iets dat de theaterwereld nog nooit gezien had. Het *Vicinal* slaagde er zelfs in zichzelf – in haar korte bestaan – in de marge van het zogenaamde experimentele theater te manoeuvreren, een dronken boot op drift. Het *Vicinal* weigerde zich te confirmeren en voer een nooit eerder geziene koers. Het gezelschap heeft met de acteurstraining van Grotowski een soort *écriture automatique* voor het theater ontwikkeld. Hiermee speelde het in op eigentijdse Westerse ontwikkelingen in de literatuur en – parallel daarmee – ook in de beeldende kunsten en de muziek. Grotowski's oerklassieke teksten (met een plot en personages) werden opzij gelegd en men ging aan de hand van zijn acteurstraining theater maken op een manier waarop Rimbaud schreef, van Gogh schilderde en Coltrane muziek maakte. Net als Rimbaud maakte het *Vicinal* echter snel een einde aan zijn spraakmakende artistieke bestaan. De redenen voor het plotse zwijgen zijn nooit helemaal uitgeklaard. Is het misschien de tol voor zij die als eersten morrelen aan de vastgeroeste scharnieren van de traditie?

*Plan K* – ontstaan uit het *Vicinal* – volgde een heel andere maar even ongewone koers. Ze droegen de traditie van het *Vicinal* met zich mee maar werden geleidelijk a – literair, minder abstract en minder subversief. In hun voorstellingen waren nog herkenbare aanknopingspunten te onderscheiden. Ze gingen inspiratie zoeken in de bruisende Amerikaanse scène en transformeerden zichzelf uiteindelijk tot een dansgezelschap. Meer dan het *Vicinal* gingen ze in de loop der jaren als een klok met hun tijd mee lopen. Natuurlijk, er zijn veel manieren om met de tijd mee te lopen. Het kan minder knap, oninteressanter, laag – bij de – grondser en minder intellectueel onderbouw. Maar het zou wanhopiger kunnen, strijdbarder, subversiever en verontrustender. Feit is dat *Plan K* op het einde nog bezwaarlijk avant – garde genoemd kon worden.

## De weg van het Vicinal en Plan K

### *Théâtre Laboratoire Vicinal*

Seizoen 1969 – 1970

*Saboo* van Han Epp en Frederic Baal

Regie: Tone Brulin

Acteurstraining: Franz Marijnen

Seizoen 1970 – 1971

*Real Reel* van Frederic Baal

Regie: Jean – Pol Ferbus en Frederic Flamand

Seizoen 1971 – 1972

*Tramp* van Arthur Spilliaert

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1972 – 1973

*Lunapark*, zonder tekst

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1973 – 1974

*Chamam Hooligan* van Frederic Baal

Regie/vertolking: Jean de la Fontaine, Raphaël Godinho en Anne West

Seizoen 1974 – 1975

*I* van Frederic Baal

Vertolking: Anne West

Beeldhouwwerk van Olivier Strebelle

Internationale tournees tot 1978

Het *Vicinal* realiseerde drie tournées doorheen de VS en de Amerikaanse zender C.B.S. nam twee van hun voorstellingen integraal op. Daarnaast reisden ze met *I* ook doorheen Japan. Het *Vicinal* nam ook deel aan de internationale festivals van Shiraz (Iran), Bordeaux, Edinborough en Luik. Voorts speelden ze in Amsterdam, Rotterdam, Londen, Zwitserland en de biënnale van Parijs. Voor die gelegenheid maakte Alechinsky een affiche voor hen. Enkele van hun voorstellingen speelden ze gratis in Brusselse straten en op de grote markt. In 1971 ontvingen ze voor *Real Reel* de eerste prijs op het festival van Belgrado, ex aequo met het *Open Theatre* en *le Théâtre du Soleil*.

### *Plan K*

Seizoen 1973 – 1974

*Le Nu Traversé*

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1974 – 1975

*The Penny Arcade Peep Show* (ook opgevoerd in Centre Pompidou, betekende het begin van grote internationale tournées, 3 maanden VS)

Regie: Frederic Flamand

In 1977 maakte *Plan K* een tocht doorheen Turkije waar het de draaiende derwisjen van Konya ontmoette. De groep reisde vervolgens door naar Afghanistan.

Seizoen 1977 – 1978

*23 Skiddoo* (in de tempel der Menselijke Driften in Brussel)

Regie: Frederic Flamand

In 1978 komt de Amerikaanse avant – garde bijeen rond Burroughs (Nova Convention). *Plan K* is uitgenodigd en geeft een reeks voorstellingen in het Westbeth Centre. Andere aanwezigen zijn Allen Ginsberg, Merce Cunningham, John Cage, Bob Wilson, ... In datzelfde jaar restaureren ze de vroegere Graeffe – raffinaderij in Brussel die een jaar later heropend zal worden.

Seizoen 1978 – 1979

*Scenic Railway*

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1979 – 1980

*Quarantaine* (creatie in Mexico en de internationale tournées volgen elkaar op)

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1980 – 1981

*Memory Stop* (creatie in Brazilië)

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1982 – 1983

*Scan Lines* (creatie in Canada, Museum voor Moderne Kunst van Montréal)

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1983 – 1984

*Scan Lines II* (creatie in Japan, festival van Toga)

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1985 – 1986

*If Pyramids were square* (prijs voor beste buitenlandse groep op het festival van Cervantino in Mexico en uitnodiging voor Documenta 8 in Kassel)

Regie: Frederic Flamand

Seizoen 1988 – 1989

*The Fall of Icarus* (ism. De Munt)

Regie: Frederic Flamand

## Bibliografie

### Boeken:

- Alphabet des Lettres Belges de Langue Francaise*. Bruxelles, 1982, 311 p.
- ARON (P.). *La Mémoire en Jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*. Théâtre National de Belgique, Bruxelles, 1995, 365 p.
- ARTAUD (A.). *Le théâtre et son double*. Gallimard, Paris, 1964, 241 p.
- AUROUSSEAU (L.). *Grotowski in Vlaanderen*. Antwerpen, 2006, 176 p. (onuitgegeven thesis)
- BRETON (A.). en SOUPAULT (P.). *Les Champs Magnétiques*. Lachenal & Ritter, Paris, 1988, 256 p.
- CARLES (P.) en COMOLLI (J.L.). *Free Jazz, Black Power*. Champ Libre, Paris, 1971, 327 p.
- CELINE (L.F.). *Guignol's band*. Gallimard, Paris, 1986, 377 p.
- CRAIG (G.). *On the art of the theatre*. Heinemann, 1980, sp.
- DEKMINE (J.). *Le Décalage horaire. Vingt années d'aventures au Théâtre 140*. Atelier Vokaer, Bruxelles, 1983, 224 p.
- DE NAEYER (K.). *Franz Marijnen: Theater van het risico*. Gent, 1987 – 88, 257 p. (onuitgegeven thesis)
- DOTREMONT (C.). *La Cause était entendu*. 1948 (manifest)
- DUPLAT (G.). *Une Vague belge*. Editions Racine, Bruxelles, 2005, 208 p.
- FLAMAND (F.). *Repertoire*. Charleroi Danses/Plan K, Bruxelles, 1997, s.p.
- GROTOWSKI (J.). *Towards a poor theatre*. Methuen, London, 1968, 218 p.
- HELLEMANS (D.), VAN KERKHOVEN (M.), VAN DEN DRIES (L.). (eds.). *Het teater zoekt teater. Deel2: werken aan vernieuwing*. VUB, Brussel, 1990, 382 p.
- HUGHES (R.). “Het licht van het zuiden.” IN: *Vincent van Gogh*. Beaux – Arts collections. Bruxelles, pp. 10 – 15.
- ISBISTER (J.B.). *Freud, an introduction to his life and his work*. Polity Press, Cambridge, 1985, 318 p.
- JANS (E.). “Franz Marijnen.” IN: *Kritisch Theater Lexicon*, VTI, Brussel, 2002, 74 p.
- JANUSCZAK (W.). *Techniques of the Great Masters of Art*. Book Sales, London, 541 p.
- JOORIS (A.). “Vincent van Gogh, een gedreven visionair.” IN: *Vincent van Gogh*. Beaux –
- JOYCE (J.). *Finnegans Wake*. Viking Press, New York, 1959, 540 p.

- LAUTREAMONT *Les Chants de Maldoror*. Apollo, Bruxelles, 1984, Arts collections. Bruxelles, 190 p.
- MICHAUX (H.). *Het huiskameronveer*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1989, 174 p.
- OPSOMER (G.). "Tone Brulin." IN: *Kritisch Theater Lexicon*, VTI, Brussel, 1997, 64 p.
- PASSERON (R.). *Le Surréalisme*. Pierre Terrail, Paris, 2001, 208 p.
- ROBB (G.). *Rimbaud, de biografie*. Bert Bakker, Amsterdam, 2003, 570 p.
- ROSKILL (M.). *Klee, Kadinsky and the thought of their time: a critical perspective*. University of Illinois Press, 1992, 279 p.

### Internet

<http://louisferdinandceline.free.fr>

<http://members.home.nl/kunstna1945>

<http://www.kunstbus.nl>

VERSCHOORE (N.). "De Ghelderode Michel." OP: <http://www.literair.gent.be>

### Tijdschriften:

- BAAL (F.). "Play of the Wheel." IN: *The Drama Review*, vol.15, nr.4, 1971, pp. 33 – 35.
- DEBROUX (B.). "Entretien avec Frederic Flamand." IN: *Alternatives théâtrales*, 47, pp. 56 – 60.
- DEGAN (C.). "If pyramids were square." IN: *Alternatives théâtrales*, 27, 1986, pp. 64 – 67.
- DE ROECK (J.). "Bloot in Brussel." IN: *Toneel Teatraal*, jg. 100, nr. 9/10, 1979, p. 31.
- DE ROECK (J.). "Vicinal, buiten het gangbare circuit." IN: *Toneel Teatraal*, jg. 99, nr. 7, 1978, pp. 27 – 29.
- HELLMAN (H.). "Hallucination and cruelty in Artaud and Ghelderode." IN: *The French Review*, vol.41, nr.1, 1967, pp. 1 – 10.
- KIRBY (M.). "Towards Abstraction, the Vicinal's Tramp." IN: *The Drama Review*, vol.16, nr.4, 1972, pp. 100 – 109.
- THIELEMANS (J.). "Franz Marijnen." IN: *Etcetera*, jg. 1, nr. 3, 1983, pp. 20 – 25.
- T.V.S. "Een reis door de leegte van tijd en ruimte." IN: *Knack*, 23 april 1975.
- VAN LINDERT (J.). "Alle mensen zijn kunstenaars. 50 jaar COBRA." IN: *Ons Erfdeel*, jg.41, nr.5, 1998, pp. 753 – 755.

VAN TIEGHEM (J.P.). "The Sugar Convention." IN: *Alternatives Théâtrales*, 1, pp. 41 – 45.

VREUX (B.). "Verandering en continuïteit. Het theatre bij de Waalse burenen." IN: *Etcetera*, jg. 11, nr. 41, 1993, pp. 28 – 32.

OOSTERLING (H.). *Surrealisme en de filosofie*. (lezing, niet gedateerd)

### **Brochures:**

Festival International de Theatre Bruxelles (19 octobre – 10 novembre 1979).

Le Plan K represente l'avant garde belge au Festival International de Londres.

Le Plan K et WS Burroughs.

Plan K 1973...1993.

Plan K *International Tour: Scan Lines, ou le paradis de l'oeil artificiel. Quarataine*. (1984)

Plan K: *Scenic Railway*. (1979)

Plan K: *Seizoen 74/75. Voor het eerst op toneel een van de belangrijkste Amerikaanse auteurs uit onze tijd: WS Burroughs*.

Théâtre Laboratoire Vicinal: *I* (1975).

Théâtre Laboratoire Vicinal: *I* (1977, speciaal ontworpen brochure voor Japanse tournée)

Théâtre Laboratoire Vicinal: *Tramp* par F. Baal, F. Flamand, A. Spilliaert. (niet gedateerd)

### **Krantenartikels:**

DEGAN (C.). "Avec le Plan K à Caracas." IN: *Le Soir*, 21 april 1988.

DEGAN (C.). "Du haut de ses Pyramids, le Plan K migrateur tourne rond." IN: *Le Soir*, 14 maart 1988.

DEGAN (C.). "Le Plan K tourne partout, sauf ici." IN: *Le Soir*, 23 oktober 1984.

DEGAN (C.). "The Penny Arcade Peep Show." IN: *Le Soir*, 24 april 1975.

DEGAN (C.). "Un jeune troupe expérimentale: le Plan K face au problème des subsides." IN: *Le Soir*, 18 november 1976.

DEGAN (C.). "23 Skiddoo par le Plan K: recherché en voie d'accomplissement." IN: *Le Soir*, 20 januari 1977.

- DE BRUYCKER (D.). “Quarantaine au Plan K: retour en force, grisant.” IN: *Le Soir*, 14 november 1980.
- DE ROECK (J.). “Plan K terug uit Brazilië.” IN: *De Standaard*, dinsdag 3 maart 1982.
- J.F. “23 Skiddoo par le Plan K.” IN: *La Libre Belgique*, 21 januari 1977.
- J.S. “The Penny Arcade Peep Show.” IN: *La Libre Belgique*, 24 april 1975.
- J.V.G. “Le Plan K met ‘If pyramids were square’: Perspectief? Welk perspectief.” IN: *Vooruit*, 19 september 1987.
- MEERT (H.). “Plan K: Veel leven om niets.” IN: *Het Laatste Nieuws*, 24 april 1975.
- X. “Le Plan K aux Etats – Unis pour six semaines.” IN: *La Libre Belgique*, 15 november 1978.
- X. “Le Plan K présente son nouveau spectacle.” IN: *La Libre Belgique*, 19 april 1975.
- X. “Memory Stop au Plan K: un fulgurant travelling.” IN: *Le Soir*, 23 mei 1982.
- X. “Plan K: Het doorboorde naakt.” IN: *De Standaard*, 2 juli 1974.
- X. “Plan K in Iran.” IN: *Ayandegan*. (Uit het Arabisch naar het Frans vertaald, niet gedateerd)
- X. “Planète K.” IN: *Le Soir*, 17 november 1993.
- X. “Tournée en Pologne pour le Plan K.” IN: *La Libre Belgique*, 26 november 1975.
- X. “Plan K: Verbazing opgewekt met kleine middelen.” IN: *De Volkskrant*, 25 januari 1974.
- VAN DEN BERGH (H.). “Plan K: Hartstochten speels belicht.” IN: *Het Parool*, 31 januari 1974.

### **Niet – gepubliceerde bronnen**

- BAAL (F.). *Le procès qui est derrière le procès*. (persoonlijke notities F. Baal)
- BAAL (F.). *Le Vicinal*. (persoonlijke notities F. Baal)
- BAAL (F.). *Le Vicinal est un laboratoire*. (persoonlijke notities F. Baal).
- BAAL (F.). *Le jeu de la roulette*. (persoonlijke notities F. Baal).
- BAAL (F.). *Ou nous allons?* (persoonlijke notities F. Baal).
- BAAL (F.). *Vicinal: Une feuille du livre des fouilles*. (persoonlijke notities F. Baal)
- BAAL (F.). *Vicinal: Chemins vicinaux*. (persoonlijke notities F. Baal)

### **Interviews**

Interview met Arias Pol op 13/03/07.

Interview met Baal Frederic op 16/05/07.

Interview met Brulin Tone op 14/02/07.

Interview met Marijnen Franz op 11/04/07.

### **Audiovisueel materiaal (archief Annie Declerck)**

6/5/71: 'Real Reel' door Theatre Laboratoire Vicinal. (VTi: VRT 0431) *Met commentaar door Frederic Baal.*

9/2/75 'T' door Theatre Laboratoire Vicinal, opgericht in 1970. (VTi: VRT 0002) *Met commentaar door Frederic Baal.*

28/11/73: 'Le Nu Traversé' door Plan K. (VTi: VRT 0520) *Met commentaar door Frederic Flamand.*

