

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
FACULTEIT LETTEREN
MASTEROPLEIDING GESCHIEDENIS



MARIAN VERSTRAETEN

**Een alternatieve verkenning van de recente
cultuurgeschiedenis**

Promotor
Prof. dr. J. Tollebeek

Masterproef
ingediend door

Kristof Smeyers

Leuven 2010

INHOUDSTAFEL

Inhoudstafel	3
Woord vooraf	4
Proloog	6
I. Critici en historici	9
Een lange voorgeschiedenis.....	11
Communautaire verwickelingen, postmodernisme en de ‘tsjoek-tsjoeke van de traditie’.....	15
II. Tussen kunst en museum	24
<i>D’un mythe de création Kongo</i>	24
‘Marian Verstraeten vertikt het haar opdracht na te leven’. De zoektocht naar een Museum voor Hedendaagse Kunst.....	27
Nieuwe oorden.....	35
Intermezzo: ‘Gens de mémoire’	38
De erfenis van Nora.....	38
De rhizomentheorie van Deleuze en Guattari.....	41
‘Gens de mémoire’.....	43
III. Fabrieken van de kunst	45
Een museum zonder muren.....	45
<i>Aspects of Landscape</i>	48
Tussen museum en galerij.....	57
Vertaalwerk.....	61
IV. De ware psychoanalyse en de valse	70
Nieuwe oorden.....	71
‘De ware psychoanalyse en de valse’.....	74
Wat wil een vrouw?.....	78
Epiloog	87
Bibliografie	91
Illustratieverantwoording	96
Bijlagen	97

WOORD VOORAF

‘Reaching for the sky just to surrender.’¹

Een studie als deze is ten dode opgeschreven als ze niet vanuit een zeker enthousiasme voor haar onderwerp kan vertrekken. Om die reden kan ik me gelukkig prijzen Marian Verstraeten te zijn tegengekomen. Deze studie is de neerslag van een archiefcampagne die me introduceerde tot een voor mij onbekend en onverkend domein. Het spreekt dan ook voor zich dat ik de mensen, die hiervoor verantwoordelijk zijn, bijzonder dankbaar ben: Dirk Pültau en Koen Brams van tijdschrift *De Witte Raaf*, die me mijn amateurisme op archieftechnisch vlak nooit kwalijk hebben genomen of dat alleszins niet lieten blijken. Het is in de eerste plaats dankzij hen, dat dit privéarchief voor mij toegankelijk geworden is.

Dit had niet kunnen gebeuren zonder het enthousiasme en de bereidwilligheid van Joannes Késenne, wiens medewerking van onschatbare waarde is gebleken bij het verwerken van het archief en voor het bij elkaar leggen van de puzzelstukken. Omdat met enthousiasme alleen geen masterproeven worden geschreven, bedank ik ook diegenen die me de juiste paden hebben getoond in de overvloedige literatuur; en zij die met luisterend oor en kritische blik het onderzoek hebben gevolgd: niet in het minst opnieuw Joannes Késenne, maar ook mijn begeleider Jo Tollebeek. Meredith dank ik tenslotte voor de wegwijs doorheen het postmoderne kunstkritische labyrint. Het maakte een inzicht des te bevattelijker.

¹ L. Cohen, ‘The Stranger Song’, aangehaald in: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.F.37. Brief van Verstraeten aan Maxim Meijer, 15 september 1969. Zie ook: Idem, IV.A.1., Notitieboekje (+ droombeschrijvingen 26 mei 1985 – 28 mei 1985).



Marian Verstraeten op vijftwintigjarige leeftijd

PROLOOG

‘Marian Verstraeten, kunsthistorica en psychoanalytica.’²

Wanneer Marian Verstraeten op 11 februari 1997 overlijdt, laat zij een chaotische overvloed aan dagboeken, droombeschrijvingen en andere curiosa na aan haar echtgenoot, Karel Goetghebeur. Dit veelvoud aan kartonnen dozen kwam via Goetghebeur bij Joannes Késenne, docent kunstpsychologie aan de Provinciale Hogeschool Limburg en eind jaren 1980 bij Verstraeten in psychotherapie. Toen kunsttijdschrift *De Witte Raaf* me vroeg deze verzameling documenten te ordenen, was het allerm minst mijn bedoeling ze uit te puren tot een biografie. Het is de loutere fascinatie voor de figuur van Verstraeten zoals die door het archiveren aan de oppervlakte kwam, die me overtuigde om er meer mee te doen, daarin gesteund door de veelheid aan verwijzingen naar namen en gebeurtenissen uit cultureel Vlaanderen. In die archiefverzameling kwam een vrouw naar voren die een stuwende kracht op de achtergrond van het artistieke beleid doorheen de jaren 1970 bleek en wiens leven in groeiende mate werd bepaald door een interactie met prominente cultuurdragers in een globaliserende Vlaamse kunstwereld. Toch is deze figuur niet terug te vinden in de bestaande literatuur over de naoorlogse artistieke wereld.

Verstraetens archief beslaat een uitgebreide correspondentie met uiteenlopende figuren uit haar privé- en professionele leven, van pennenvrienden uit haar jeugd tot The British Council, van grootmoeder Katinka tot Karel Geirlandt, tot aan zijn dood in 1989 eredirecteur van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. In dagboeken, agenda’s en notitieboekjes komt een vrouw tevoorschijn die meerdere levens heeft geleid, die naast een overtuigd liefhebster van de hedendaagse kunst ook een gedegen vertaalster was, een kunsthistorica en een psychoanalytica. Haar interviews met internationale artiesten voor de toenmalige Radio 3 zijn op band bewaard, net als de vele vertalingen van kunstkritische, kunsthistorische en psychoanalytische teksten.³ Dit veelvoud aan bewaarde documenten maakt een reconstructie van Verstraetens leven relevant voor een bredere cultuurgeschiedenis van Vlaanderen. Deze geschiedenis kan weliswaar gecontesteerd zijn, daar ze vertrekt vanuit een persoonlijke bronnenverzameling en pretendeert meer te zijn dan slechts de reconstructie van het leven van een weliswaar erg bezige vrouw zonder te willen vervallen in een *petite histoire*.

² ‘In memoriam: Marian Verstraeten’, in: *Cahier*, 21 (1997), 2.

³ In de bijlage bevindt zich een gedigitaliseerde versie van deze interviews.

Deze studie is in de eerste plaats een analyse van een bronnenverzameling, aangevuld met secundaire literatuur om waar nodig lacunes in te vullen, de nodige achtergrond te voorzien en het onderwerp te verbreden tot een maatschappelijk relevant niveau. Zij moet dus ook eerder worden beschouwd als een biografie als uitgangspunt voor een aanzet tot vernieuwend onderzoek naar kunst en cultuur in Vlaanderen dan als een ambitieuze studie van het Vlaamse cultuurleven in de recente geschiedenis. Daarvoor verwijs ik graag naar het lopende onderzoek van Dirk Pültau en Koen Brams bij *De Witte Raaf*.

In de plaats daarvan biedt deze studie een verhaal dat op drie niveaus kan worden gelezen. Ten eerste is zij een professionele biografie van Verstraeten, een neerslag van de ordening en analyse van een archief aangevuld met gesprekken met Késenne. Een bredere interpretatie schetst het Vlaamse cultuurlandschap en de kunstenaarswereld in de jaren 1970 tot 1997, daarbij vanzelfsprekend voornamelijk ingaand op de personen en instituten waaraan Verstraeten was verbonden. Tegelijkertijd biedt haar verhaal ook de mogelijkheid bruggen te leggen naar de evolutie van de psychoanalytische beweging in Vlaanderen in diezelfde decennia. Een derde, minder voor de hand liggende invalshoek is eerder conceptueel en geschiedtheoretisch van aard. Zij wil een nieuw instrumentarium aanreiken voor een benadering in de (kunst)geschiedenis die vertrekt vanuit een individu aan de zijlijn van grote historische processen en bouwt daarvoor verder op de theorieën van Pierre Nora en Gilles Deleuze en Felix Guattari. Deze zijsprong dient slechts om naast een contextueel ook een conceptueel kader te bieden waarin het verhaal van Verstraeten wordt ontwikkeld. Deze studie wil dus een blik bieden op het culturele landschap in het Vlaanderen van Verstraeten en trekt daarbij de lijn naar psychoanalytische tendensen. Zij doet dit aan de hand van de aangereikte bronnen, in wezen Verstraetens persoonlijke archief en interviews met betrokkenen, en tracht de reconstructie in een bredere context te plaatsen aan de hand van beknopte onderzoeken naar relevante instituties, ontwikkelingen en personen.

Verstraeten wordt in het Oost-Vlaamse Zelzate geboren, op 31 mei 1951. Ze blijft er tot aan haar plechtige communie in 1963 en rondt er haar lagere school af, alvorens haar vader haar verhuist naar een kostschool in Laken. Haar Franstalige moeder, die er op stond haar dochter een tweetalige opvoeding mee te geven, was in 1962 omgekomen in een tragisch auto-ongeluk waarbij de vader zich wel wist te redden. Het betekende enerzijds het begin van een moeizame en getroebleerde relatie tussen vader en dochter, anderzijds is het gemis ook duidelijk in de plotse overschakeling naar het Frans in dagboeken, brieven en kaartjes. Het Frans werd nu haar voertaal en zou dat blijven tot aan haar dood. Toch bleef ze ook na haar

studies nog talen bijleren. Zo zou ze naast Nederlands en Frans ook Engels, Duits, Italiaans, Arabisch, Pools, Spaans en Russisch leren spreken.

In 1968 zat Verstraeten in haar laatste jaar van de middelbare school in Brugge. Ze rondde er haar klassieke studies af en beleefde een stormachtige relatie met de Tunesiër Moustafa El-Kouki. Een huwelijk van enkele maanden later bleef Verstraeten berooid achter na het onaangekondigde en plotse vertrek van de Tunesiër. De echtscheidingsprocedure zou echter aanslepen tot in 1974. In een brief van Verstraetens vader, van 6 mei 1974, werd schuchter geïnformeerd naar de kwestie, anderzijds ook naar ‘de toestand die nu elf jaar duurt’.⁴ Een poging tot reconciliatie met haar vader maakte een inschrijving aan een universiteit mogelijk. Verstraeten studeerde in 1975 af aan de Université Libre de Bruxelles met een verhandeling over de Congolese stichtingsmythe, waarin ze interesse toonde voor psychoanalytische verklaringsgronden en theoretische constructies. Op dat moment had haar professionele carrière echter al een vliegende start genomen.

De structuur van deze studie beoogt geen consequent chronologische of thematische weergave van Verstraetens leven te bieden. Eerder staan hier haar interesses en haar netwerken binnen die interessesferen centraal. Deze fungeren als ordenende principes, zij het enigszins arbitrair. Op deze manier wordt Verstraeten ingepast in een bredere geschiedenis van een naoorlogs cultuurlandschap en wordt zij de spil van een nieuw invalshoek daarvoor. Haar nalatenschap maakt van Verstraeten een *compagnon de route*, doorheen de culturele geschiedenis van het laatste kwart van de twintigste eeuw. De hoofdstukken zijn zo gestructureerd dat zij eerst Verstraetens groeiende interesse voor en betrokkenheid in de kunstwereld en de psychoanalyse uitdiepen en daarna de professionele bestending van beide passies beschrijven in de latere fase van haar leven. Hierbij wordt ook aandacht besteed aan haar periode als interviewster bij de toenmalige BRT en haar psychoanalytische praktijk in Oostende. Vooraleer daarmee van start te gaan wordt echter een korte schets gemaakt van de traditionele kunsthistoriografie in naoorlogs Vlaanderen, waarbij ook enige aandacht gaat naar Belgische en Europese perspectieven. Zo komt de context op kunsthistorisch, - kritisch en – theoretisch vlak waarbinnen Verstraeten zich plaatste, aan bod.

4 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.D.3., Brief van Alphonse Verstraeten, 6 mei 1974.

Hoofdstuk 1

CRITICI EN HISTORICI

‘De geschiedenis van de kunst in België na 1975 zal in drie opzichten een andere kunstgeschiedenis moeten zijn: ze zal gebaseerd zijn op een nieuwe notie van geografische specificiteit, op andere methodes om de kunsthistorische realiteit op verhaal te brengen, en ze zal worden begeleid door een fundamentele reflectie op de eigen subjectiviteit.’⁵

De ontstaansgeschiedenis van de Belgische musea voor hedendaagse kunst is stevig in de artistieke ontwikkelingen van de jaren 1960-1980 verankerd. Omdat deze musea ook tegenwoordig in sterke mate het cultuurbeleid beïnvloeden, heeft een geschiedschrijving van deze periode gevolgen voor onze perceptie van het huidige artistieke klimaat. Maar deze periode is nog op een ander vlak van belang voor dit onderzoek. De jaren 1970 en 1980 getuigen immers van het afsterven van de traditionele kunstgeschiedenis en de geboorte van een ‘New Art History’. Het postmodernisme en deze ‘nieuwe’ kunstgeschiedenis zijn de uitingen van de crisis van de discipline. Marian Verstraeten vestigde zich in deze ‘antitraditie’, niet alleen door in haar engagement resoluut te kiezen voor de promotors van de hedendaagse kunst, maar ook door zich te scharen achter de critici van de behoudsgezinde kunstgeschiedenis.

In deze beknopte literatuurstudie zal eerst worden ingegaan op de problemen en onopgeloste maar belangrijke vragen die gepaard gaan met het schrijven van kunstgeschiedenis, specifiek in Vlaanderen en België. Deze problemen leggen in grote mate de structuur, de relevantie en de beperkingen van deze studie bloot. Er wordt hier voornamelijk gekeken naar grote lijnen die een systematisering, zij het arbitrair, makkelijker maakt. In plaats van een exhaustief, gedetailleerd overzicht van alle historiserende publicaties werd hier gekozen voor de meest toonaangevende en invloedrijke. Bij een overzicht van de historische literatuur over de recente kunstgeschiedenis rijzen enkele problemen die – ook al is er geen kant en klare oplossing voorhanden – dienen te worden vermeld.

Het is, vooreerst, bijzonder moeilijk een chronologisch startpunt voor de historiografie hieromtrent aan te duiden. Daar deze studie wil focussen op het artistieke landschap van de jaren 1960-1990, lijkt het voor de hand liggen om haar aan te laten vangen met publicaties uit

5 K. Brams en D. Pültau, ‘Naar een andere geschiedenis van de kunst in België van 1975 tot heden. Problemen, hypotheses en onderzoeksvoorstellen’, in: *De Witte Raaf*, 100 (2002), 4.

de jaren 1960. Maar dan wordt er voorbij gegaan aan de intrinsieke evoluties die de historiografie in het algemeen en de kunstgeschiedenis in het bijzonder hebben gekenmerkt in de aanloop naar die jaren 1960. Dit overzicht begint daarom bij de Bevrijding van België, na de Tweede Wereldoorlog, maar niet vooraleer de wortels van die evoluties te schetsen, en gaat vervolgens chronologisch verder. Hierbij wordt vooral gekeken naar de problemen die eigen zijn aan de Belgische kunstgeschiedenis, de lacunes in het onderzoek en de manier waarop volgende generaties die leemtes dachten op te vullen.

Hoewel het niet in het bestek van deze studie ligt een oplossing te bieden voor de tekortkomingen van de kunstgeschiedschrijving in België, is het belangrijk deze problemen aan te kaarten. De evoluties die de Belgische en Vlaamse kunstwereld(en) na de Tweede Wereldoorlog doormaakten, en vooral ook de perceptie van ingrijpende verandering die daarmee gepaard ging, plaatsten de traditionele kunstgeschiedenis voor het blok. De staatkundige situatie dwong vele kunsthistorici in een provincialistisch discours zonder daarbij de snelle internationalisering in de kunstwereld – *De Witte Raaf* maakt gewag van een globalisering avant la lettre – in acht te nemen. Vooral in een ‘kruispuntland’ als België speelde dat internationale aspect een bepalende rol. Het specifieke, Belgische politieke landschap vestigt de aandacht nog op een andere lacune in de kunstwetenschap, namelijk de maatschappelijke en beleidsgerichte condities waarbinnen kunst gecreëerd wordt. De staatsvormingen en de opdeling in cultuurgemeenschappen hadden vanzelfsprekend een nefast effect op een kunstbeleid dat volop in ontwikkeling was, omdat zij die ontwikkelingen in een communautaire agenda wilden inpassen. Het ontbreekt de historiografie met andere woorden aan een institutioneel raamwerk.

Een ander probleem wordt in *De Witte Raaf* kort aangestipt, maar verdient hier een vermelding omdat het het uitgangspunt vormt van deze literatuurstudie. Dat probleem is de vervlechting van kunstgeschiedenis en kunstkritiek, en expliciteert de moeilijke relatie tussen de twee, net omdat Marian Verstraeten zich tussen deze disciplines positioneerde. Kunstkritiek observeert hoe kunstgeschiedenis in het hier en nu wordt geproduceerd, kunstgeschiedenis ‘historiseert dit “inactuele heden”’.⁶ Dit overzicht wil geen volledig beeld bieden van de evolutie in beide disciplines, eerder wil het aan de hand van enkele voorbeelden de grote lijnen uitzetten die de kunstgeschiedenis en -kritiek hebben gevormd in de tweede helft van de twintigste eeuw, om zo in de eerste plaats deze studie in een ruimere

6 Brams en Pültau, ‘Naar een andere geschiedenis’, 5.

historiografische context te plaatsen en anderzijds een eerste verkenning te bieden van de wereld waarin Verstraeten zich bewoog.

Een lange voorgeschiedenis

Het academisch debat dat na de Oorlog zou worden en waarvan de inzet de manier was waarop kunstgeschiedenis en kunstkritiek beoefend moesten worden, kende reeds zijn voortekenen in de discussies die in de jaren 1920 en 1930 plaatsvonden. Deze discussies zijn in belangrijke mate bepalend voor het nationalistische en soms reducerende discours dat tijdens en na de Oorlog als paradigma werd gehandhaafd. Die discussies kwamen voort uit algemenere debatten die gevoerd werden en handelden over begrippen als ‘cultuur’ en ‘cultuurgeschiedenis’, en de problematische verenging die een finalistische visie in studies betekende. De finalistische, en vaak Belgicistische, historici van de eerste decennia van de twintigste eeuw schetsten de contouren van een cultuurbegrip binnen de grenzen van de jonge Belgische staat. Het determinisme waarmee historici een cultuurgeschiedenis van de Belgische natie schreven, werd door zijn critici bestempeld als finalisme. Een cultuurgeschiedenis van de Lage Landen legde de nadruk op die elementen waarin een nationale identiteitsvorming reeds leek door te schemeren. Ook Henri Pirenne, vaandelvoerder van de nationale geschiedschrijving, maakte gewag van een nationaal Belgisch cultuurbegrip in het laatste deel van zijn monumentale *Histoire de Belgique* uit 1932. Overzichtswerken als *L’art belge du XIXe siècle* en *L’Art Belge: Encyclopédie des arts en Belgique* plaatsten een Belgische cultuuridentiteit centraal in hun opzet.⁷

Het protest dat hiertegen rees, kreeg vanaf 1920 een gezicht met de Nederlander Pieter Geyl, die vanuit een Groot-Nederlandse ideologie de Belgicistische historiografie te lijf ging. Hoewel zijn antifinalistische pijlen in de eerste instantie tegen de politieke geschiedschrijving en de ‘Belgische mythe’ van Pirenne en de zijnen waren gericht, haalde hij ook argumenten uit de cultuurgeschiedenis.⁸ Zijn romantische taalnationalisme vond zijn pendant in een nadruk op de vermeende gezamenlijke culturele identiteit van de Lage Landen. In ‘De kunsthistorie onder de ban van de moderne staat’ uit 1930 legde Geyl de schuld van de

⁷ G. Vanzype, *L’art belge du XIXe siècle* (Brussel 1923) en *L’Art Belge: Encyclopédie des arts en Belgique* (Brussel 1934).

⁸ J. Tollebeek, *De IJkmeesters. Opstellen over geschiedschrijving in Nederland en België* (Amsterdam 1994) 94-97.

‘dwalingen van de kunsthistorici’ bij de historici die een Belgische identiteit transponeerden op het verleden, dat in feite een gezamenlijk, Diets cultuurverleden was.⁹

Het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, sinds 1931 de erfgenaam van het in 1929 ter ziele gegane *Bulletin* van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, vervoegde resoluut en vanzelfsprekend het kamp van de Belgicisten en werd tot een staatsblad voor de nationale cultuur. Toch kan men stellen dat het land in de jaren voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog dun bezaaid was met kunsthistorici en - critici. Aan de vooravond van die oorlog was de kritiek op het finalistisch discours aangewakkerd tot een verhitte polemiek. De inzet van die verbale strijd was echter veranderd. Door de geleidelijke verbreding van de term ‘cultuur’ kreeg deze ook een wezenlijk maatschappelijk karakter. Cultuurhistorici schreven niet langer over kunst en literatuur, maar over een ‘nieuwe onderbouw van een samenleving’. ‘Cultuur’ kreeg na 1945 een zo brede invulling dat zij als concept opnieuw een finalistische plaats in de geschiedschrijving kon innemen. ‘Cultuur’ en ‘identiteit’ werden inwisselbaar.

Met deze evolutie wilden kunsthistorici zich niet langer vereenzelvigen. Door de verbreding van de cultuurgeschiedenis in deze decennia ontstond de nood aan specialisatie. Kunsthistorici behoorden niet langer tot dezelfde stam als cultuurhistorici, noch waren zij er slechts de afgeleiden van; zij gingen eigen methodologieën ontwikkelen en zich organiseren in eigen tijdschriften en eigen verenigingen. Hun timing kon niet beter zijn.

De popularisering van de kunst in de jonge, dynamische samenleving van de jaren 1960 droeg in haar kielzog de ontwikkeling en verbreding van een discipline die in de daaropvolgende decennia snel geprofessionaliseerd en geïnstitutionaliseerd zou raken. De kunstkritiek als zodanig kent een even lange geschiedenis als de kunstproductie, maar hier is het vooral zaak om haar ontwikkeling te schetsen tegen de achtergrond van het besproken cultuurlandschap. Reeds in de jaren 1950 werd er gereflecteerd over de rol van de kunstkritiek. In zijn artikel ‘Psychoanalysis in art criticism’ uit 1958 pleitte Campbell Crockett reeds voor een begrip van de kunstkritiek dat voorbij de typering van het kunstwerk gaat en in plaats van een opdeling in fasen een onderscheid maakt op basis van methodologie.¹⁰ Hoe kijkt de criticus naar een kunstwerk?

9 P. Geyl, *De Groot-Nederlandsche gedachte* (Antwerpen 1930) dl.2, 203-213. Eerder was dit artikel reeds verschenen in het tijdschrift *Jong Dietschland*.

10 C. Crockett, ‘Psychoanalysis in art criticism’, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17 (1958), 34-44.

Voor Crockett bepaalde deze vraag de manier waarop op haar beurt naar kunstkritiek moest worden gekeken. Centraal in zijn betoog staat het concept ‘frame of reference’, een representatiemodel dat een kader moet bieden voor de uiteenlopende motivaties en tactieken die de criticus naar een oordeel leiden. Crockett ziet geen hiërarchische orde in deze strategieën. Integendeel, ‘interne’ en ‘externe’ vragen die door de kunstcriticus aan het kunstwerk gesteld worden zijn relevant naargelang het aangewende ‘frame of reference’: voor de ene analyse is het kleurenpalet van een schilderij meer richtinggevend dan de latente boodschap ervan, voor de andere zijn empirische kenmerken en representatieve inhouden elkaars gelijken.¹¹

Crockett bekritiseerde hier impliciet de door de psychoanalyse beïnvloede variant van kunstkritiek. Deze substroming, die vooral in de jaren 1960 opgang maakte, legde de nadruk op de aantrekkingskracht van kunstwerken op hun publiek in de kritiek. In Crocketts terminologie beperkten de psychoanalytische critici hun referentiekader dus tot de relatie tussen werk en kunstbeschouwer. Deze relatie werd dan uitgediept om tot de psyche van de beschouwer door te dringen. Die psyche kenmerkte zich bovendien door onderdrukte verlangens die, weliswaar onbewust, opgewekt werden door het kunstwerk dat appelleerde aan die beschouwer.

Zoals Willem Elias opmerkte, kon men hier bezwaarlijk spreken van een methodologie, ontwikkeld vanuit de psychoanalyse, met specifiek het verklaren van kunstmodellen tot doel.¹² Eerder bezondigden deze critici zich aan een enthousiasme dat algemene modellen uit de analyse toepaste op het domein van de kunst. Toch waren de kiemen van deze specifieke vorm van kunstkritiek uiterst vruchtbaar. Nog in 1975 studeerde Verstraeten af in de kunstgeschiedenis met een verhandeling die sterk in de traditie van de psychoanalytische kunstinterpretatie lag. Later zal dieper worden ingegaan op de getroebleerde relatie die Sigmund Freud zelf onderhield met de hedendaagse kunst en op Jacques Lacans interpretaties van kunstgeschiedenis en -kritiek. Voorlopig volstaat het te kijken naar hoe professionele kunstcritici, geïnspireerd door de gangbare psychoanalytische theorieën, een subjectiverende nieuwe vorm van kritiek in het leven wilden roepen.

¹¹ Crockett, ‘Psychoanalysis in art criticism’, 38-39.

¹² W. Elias, *Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie* (Antwerpen 1993) 19.

Crocketts kritiek op de psychoanalytische kunstbeschouwing was alles welbeschouwd mild vergeleken met de polemische pletwals van ‘La mort de l’auteur’, dat in 1968 werd gepubliceerd.¹³ Roland Barthes’ essayistische stijl radicaliseerde zijn boodschap. De hoofdgedachte was duidelijk en contrasteerde sterk met de centrale positie die de ‘auteur’ – de maker van een werk – door de psychoanalytische critici toebedeeld kreeg: niet deze schepper legt betekenis in de dingen die hij maakt, maar de toeschouwer. Deze idee leek aan te sluiten bij de groeiende popularisering van de hedendaagse kunsten in de jaren 1960. Barthes introduceerde de semiologie in gebieden buiten de taalwetenschap, een discipline die volgens hem tot dan toe geen vat had gekregen op de beeldende kunst en opende de deur voor een taalkritische theorievorming.

Barthes was zelf geen enthousiast bezoeker van musea. Toch uitte hij zich ook als criticus. In zijn postuum verschenen bundel *L’obvie et l’obtus* ging hij dieper in op zijn methode om een schilderij te benaderen.¹⁴ Hoewel de schilderkunst door velen als een taal werd gepercipieerd, was er geen consensus over de grammatica en vocabulaire ervan.¹⁵ Net als een tekst benaderde Barthes een kunstwerk van dichtbij en distantieerde hij zich zo van de gangbare kunsthistorische methodes: ‘Ce qu’on a appelé histoire de la peinture n’est qu’une suite culturelle et toute suite participe d’une Histoire imaginaire.’¹⁶ Een schilderij werd de som van de mogelijke interpretaties. Bijgevolg was de analyse van een werk zonder eind: er kon een oneindig aantal betekenissen vervat liggen achter de verf. De toeschouwer kreeg het lot van het werk in handen en doodde door deze subjectivering de auteur om zich op drie niveaus van waarneming - informatief, symbolisch en betekenisgevend - het werk eigen te maken.

Deze benadering vond vooral ingang in de Franse academische wereld en was een van de fundamenteën van een poststructuralistische theorievorming. Ze deed ook de hedendaagse

13 R. Barthes, ‘La mort de l’auteur’, voor het eerst verschenen in het Frans in *Manteia*, 5 (1968), maar een jaar eerder al in Engelse vertaling gepubliceerd in het Amerikaanse *Aspen*, 5-6 (1967). ‘La mort de l’auteur’ werd in 1977 door Stephen Heath opgenomen en vertaald in de bundel *Image, Music, Text* (Londen 1977).

14 R. Barthes, *L’obvie et l’obtus, essais critiques III* (Parijs 1982).

15 B.R. McGraw, ‘Semiotics, Erotographics, and Barthes’s Visual Concerns’, in: *SubStance*, 26 (1980), 71.

16 Barthes, *L’obvie et l’obtus*, 208.

kunstkritiek in Frankrijk op haar grondvesten daveren en hertekende het kritische veld, bijvoorbeeld in de werken van Georges Didi-Huberman. In België en Vlaanderen was de kunstkritische wereld sterk verbonden met de ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis en in de kunstscène zelf. In 1949 werd de Belgische afdeling van de Association Internationale des Critiques d'Art opgericht, de Belgische Vereniging van Kunstkritici. Onder haar erevoorzitters kent de vereniging tegenwoordig Flor Bex, Jan Hoet, Jean-Pierre van Tieghem en andere prominenten uit de kunstwereld. Ze had van bij aanvang de ambitie kunstkritici te groeperen, en tegelijkertijd was zij een belangenorganisatie voor die critici. In belangrijke mate onderhield en beïnvloedde de Vereniging het kritische klimaat in België. In de praktijk werd zij na enkele jaren echter verdeeld door taalkwesties die haar autoriteit onderuit haalden. Als vereniging kreeg zij voornamelijk de aandacht van een (beperkt) publiek door de tentoonstellingen die ze organiseerde.

Kunstgeschiedenis werd in de jaren 1960 dikwijls geschreven vanuit de interactie tussen kunst en samenleving. Debatten gingen nu vaak over de rol die kunst in de samenleving kon of moest spelen. De marxistische opvatting over esthetiek en kunstbeleving werd daarbij ter hand genomen. Kort genomen stelde Karl Marx de ontwikkeling van een culturele zintuiglijkheid als een voorwaarde tot sociale emancipatie. Zintuigen moeten aangescherpt worden om tot een volwaardige appreciatie van kunst te komen, een appreciatie die niet viel los te koppelen van de sociale omgeving. Dit impliceerde dat kunstkritiek onvermijdelijk ook altijd maatschappijkritiek is. Deze andere vorm van kritiek beperkte zich niet tot opiniemakers en kenners, ook kunstenaars zelf koesterden nu sociaal relevante aspiraties en bekeerden zich tot de activistische kunst. In Vlaanderen bleef de maatschappijkritische schare van artiesten beperkt.¹⁷ Het werk van Jef Geys en Roland van den Berghe plaatste zich wel in deze traditie. Zoals Jeroen Boomgaard betoogt, werkte deze nieuwe positie van kunst en kunstgeschiedenis een debat over de autonomie van de kunst in de hand.¹⁸

Het is bijgevolg niet overdreven te stellen dat de jaren 1960 het decennium van de 'maîtres de la soupçonne' waren, zoals de Franse filosoof Paul Ricoeur Freud en Marx noemde, waarin deze 'meesters' hun invloed lieten gelden ook in de kunstgeschiedenis en

17 In Wallonië daarentegen werd in 1972 de Cercle d'Art Prospectif opgericht, met toonaangevende leden als Jacques Lizène en Jacques Lennep.

18 J. Boomgaard, "De tsjoek-tsjoeke van de traditie", in: *De Witte Raaf*, 61 (1996), 13.

-kritiek. Wie wilde schrijven over kunst, stond aan het eind van het decennium voor de keuze: breken met zulke ideologisch gekleurde modellen of vastroesten in dogmatisme. Het was de vooravond van de institutionalisering en musealisering van de beeldende kunsten in België. Een nieuwe politieke agenda zou zich opdringen.

Communautaire verwickelingen, postmodernisme en de 'tsjoek-tsjoeke van de traditie'

‘Het is niet om de knikkers, maar om het recht van ’t spel dat het hier gaat.’¹⁹

Die agenda was eigenlijk toch niet zo nieuw als men deed uitschijnen. De kunst en de kunstgeschiedenis stonden al sinds de constructie van de Belgische staat in functie van het imago van het land, een strategie die met de verdere communautarisering van België een nieuwe richting uitging. Voortaan werd het cultuurbeleid niet langer vanuit nationaal perspectief uitgestippeld, maar vanuit Waalse en Vlaamse (en Brusselse) programma's. Kunstgeschiedenissen werden in toenemende mate catalogi van een gemeenschappelijke culturele rijkdom, maar deden daarbij schromelijk tekort aan de feitelijke ontwikkelingen die zich in Vlaanderen en Wallonië in de jaren 1960 hadden voorgedaan en waarop later zal worden ingegaan. Eerder dan een accurate historische reconstructie te schetsen was het doel van deze publicaties de creatie van een typisch geacht Vlaams respectievelijk Waals cultuurlandschap. Toch moet deze evolutie niet worden overdreven: monografieën over hedendaagse kunst waren in het België van de jaren 1970 hoe dan ook zeldzaam.

Tegelijkertijd echter groeide de tendens tot een andere aanpak. Kunstgeschiedenissen die nu werden gepubliceerd, bouwden verder op structuralistische werken uit de vorige decennia, maar gingen dat structuralisme nu meer expliciet benadrukken door de geschiedenis van de beeldende kunst te schetsen aan de hand van een overzicht van stromingen. Hier kwamen de twee werelden samen: de kunstgeschiedenis en de kunstwereld raakten in deze werken verstrengeld, niet in het minst omdat deze werken geschreven werden door prominente spelers op cultuurbeleidsniveau. Het volstaat hier kort in te gaan op twee zulke figuren en hun publicaties, enerzijds om een overzicht te bewaren, anderzijds omdat zij een belangrijke plaats innemen in het verhaal van Verstraeten: Karel Geirlandt en Flor Bex.

¹⁹ Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.D.24., W. van Mulder, 'Kunstkritiek?', vertaald naar het Engels door Marian Verstraeten, 5. Het artikel verscheen onder de naam 'Inleiding (Kunstkritiek, een bijlhamer?)' in de catalogus *De Biënnale van de Kritiek*, ICC (Antwerpen 1984) 8-17.

Wie een geschiedenis over de kunst in België schrijft, kan niet om Karel Geirlandt heen. Zijn naam zal nog regelmatig terugkeren, maar hier moet gefocust worden op diens publicaties over de kunstwereld. Sinds 1974 directeur van het Paleis voor Schone Kunsten, had hij immers een bevoorrechte positie om te schrijven over het milieu waarin hij zich dag in dag uit bewoog. Zijn monumentale *Kunst in België na 45* uit 1983, in het Frans *L'art en Belgique depuis 45*, wordt beschouwd als een standaardwerk, met als voornaamste troef de exhaustieve kroniek.²⁰ Daarnaast heeft Geirlandt tal van catalogi uitgegeven en monografieën verzorgd van Belgische kunstenaars als Roger Raveel.²¹ Zijn werken situeren zich op de as tussen de structuralistische theoretische benadering van weleer en de nieuwe aanpak die uitgaat van perspectieven die voorheen onbehandeld waren gebleven, zoals het beschrijven van de kunst vanuit een welbepaalde instelling.²² Anderzijds zijn ook overzichtswerken als *De jaren '60, Kunst in België – Van object naar nieuwe figuratie* van zijn hand.²³ Geirlandt wordt niet geheel onterecht de promotor van de hedendaagse kunst genoemd door zijn biograaf Philip Willaert.²⁴ De Leerstoel Karel Geirlandt in Gent is het beste bewijs van zijn blijvende invloed op het hedendaagse kunsthistorische klimaat.

Flor Bex heeft als directeur van het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) in Antwerpen eind jaren 1970 en begin jaren 1980 ook enkele monografieën en catalogi van onder andere Raoul de Keyser, Leo Copers en Yves de Smet uitgegeven. Zijn magnum opus verscheen echter in 2001, bij zijn afscheid als directeur van het MuHKA: *Kunst in België na 1975* wordt onder andere door Kunst Online de opvolger van Geirlandts *Kunst in België na*

20 K. Geirlandt, *Kunst in België na 45* (Antwerpen 1983).

21 K. Geirlandt, *Roger Raveel* (Brussel 1983); Idem, *Somville: Oeuvres de 1946 à 1979* (Brussel 1979) en Idem, *Antoine Mortier: Tekeningen* (Brussel 1986).

22 K. Geirlandt, *Een halve eeuw tentoonstellingen in het Paleis voor Schone Kunsten* (Gent 1981). Ook in het Frans: *Un demi-siècle d'expositions au Palais des Beaux-Arts*. Vijftien jaar eerder al had hij eenzelfde uitgangspunt aangewend in zijn *Oude en moderne kunst Museum voor Schone Kunsten Gent* (Ledeberg 1967).

23 K. Geirlandt, *De jaren '60, Kunst in België – Van object naar nieuwe figuratie* (Gent 1960).

24 P. Willaert, *Karel Geirlandt, promotor van de hedendaagse kunst na de tweede wereldoorlog* (Gent 1993).

45 genoemd.²⁵ Bex was niet alleen een toeschouwer op de eerste rij, maar ook een van de bepalende spelers in het kunstklimaat. *Kunst in België na 1975* was immers bedoeld als zijn erfenis na zijn pensioen als conservator van het MuHKA in Antwerpen. Bex was bovendien ook actief in kunstkritische middens, als voormalig uitgever van het tijdschrift *Artefactum*. Bex' conclusies zijn van een fundamenteel andere aard dan de door de cultuurgemeenschappen op poten gezette kunsthistorische initiatieven. Hij stelt immers dat er in de kunstwereld– in tegenstelling tot de politieke en maatschappelijke niveaus –nog wel degelijk sprake is van een Belgische identiteit.

Toch toont *Kunst in België na 1975* enkele gevaarlijke en structurele tekorten en aanpassingen ten opzichte van haar zelfverklaarde voorganger. Zo beperkte Bex zich 'bewust' tot een exclusief-Belgische benadering, waarin geen plaats gemaakt werd voor internationale invloeden of vergelijkingen, noch voor buitenlandse kunstenaars in Belgische musea en galerieën. 'Meteen is het niet meer moeilijk om de Belgische kunst als een eigenzinnig product aan te prijzen. Elke vorm van contextualisering en relativering is immers bij voorbaat uitgesloten', stelde *De Witte Raaf* in haar recensie.²⁶ Het essaygedeelte van *Kunst in België na 1975* is in tegenstelling tot Geirlandts studie niet langer chronologisch, maar thematisch opgevat, een aanpassing die door *De Witte Raaf* afgedaan wordt als spijtig innovatisme, maar die wel degelijk de voordelen biedt van een veelzijdige interpretatie van de periode. Helaas zijn de uitgangspunten van deze essays wel origineel, maar situeren ze zich in de marge van een kunsthistorisch onderzoek, zoals bijvoorbeeld de bijdrage van Johan Pas over de ecologische aspecten van de Belgische kunst. Daarenboven rijst een ander gevaar. De kunstenaars die niet in een vakje ondergebracht kunnen worden, vallen uit de boot van Bex en worden als 'autonome' artiesten bestempeld, wat in de context van *Kunst in België na 1975* niet als een compliment klinkt. Voor een volledige opsomming van alle euvels van het werk van Bex wordt verwezen naar de recensie van *De Witte Raaf*, zaak is om duidelijk te maken dat naast een gemeenschapsgerichte literatuur nog steeds Belgisch-geïnspireerde kunsthistorische initiatieven werden genomen en dat een kunstgeschiedenis ook nog in de jaren 1990 vanuit een structuralistische benadering van stromingen werd geschreven.

25 F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001) en <http://www.kunstonline.info/levelone/php/biblios/bibliopage.php?id=8376&chapter=about>

26 D. Pültau en K. Brams, "De verantwoordelijkheid over wie en wat dit boek wel en niet bevat, berust in laatste instantie bij ondergetekende", in: *De Witte Raaf*, 99 (2002), 2.

Willem Elias sloot zich in 2006 in zijn tweedelige *Aspecten van de Belgische kunst na '45* bij die rangen aan.²⁷ Het volstaat om naar Elias' inhoudstafel te kijken om te begrijpen dat zijn *Aspecten van de Belgische kunst* een structuralistische benadering van de moderne kunst in België bood. Elias gaf, per kunstpraktijk, een overzicht van de voornaamste stromingen en illustreerde deze aan de hand van bepalende kunstenaars. Dit resulteert in een opdeling die niet reducerend werkte: een onderverdeling in stromingen heeft immers enkele dwingende consequenties. Zo bood zij geen ruimte voor andere interpretaties en kwamen kunstenaars die niet binnen een stroming te plaatsen zijn of zich van de gangbare trends distantieerden, niet aan bod. Het maakte het ingewikkelde kluwen van evoluties in techniek, stijl en figuratie bevattelijker, maar slechts ten koste van zijn complexiteit.

Elias heeft echter ook *Tekens aan de wand* geschreven. Dat boek, gepubliceerd in 1993, was een eerder kunstfilosofische reflectie die een overzicht bood van kunstfilosofie vanuit het perspectief van de toeschouwer. Daardoor contrasteerde ze met vroegere werken, die vooral op kunstwetenschap en -geschiedenis, en op kunsttheorieën met focus op het product 'kunst' concentreerden.²⁸ Elias trachtte zijn doel te bereiken aan de hand van een overzicht van theoretische stromingen als het neomarxisme en het poststructuralisme. Deze verschillende stromingen mogen, zoals Elias bepleit, niet in enige onevenwaardigheid bestudeerd worden. Zij moeten vanuit een ondogmatisch standpunt worden bekeken, met aandacht voor de anarchie in hun onderlinge diversiteit. Eenheid mag niet het doel zijn daar ze de verschillende evoluties onrecht zou aandoen, maar er kan wel sprake zijn van continuïteit, van een voortdurend spel van afstoten en aantrekken, van actie en reactie. Ook de kunstkritiek ziet in de laatste jaren deze veelvoudigheid als een troef bij het beantwoorden van existentiële vragen als 'Wat is kunst?', vragen die slechts te beantwoorden zijn vanuit een pluralistische interpretatie van de kunsttheorieën.

In de kunstkritiek werden voorgaande evoluties verder doorgetrokken. De opkomst van postmoderne ideeën was in zekere zin een verderzetting van het pad dat werd ingeslaan door Barthes. De toon werd in 1978 gezet in Jacques Derrida's *La vérité en peinture*. Hierin radicaliseerde Derrida de idee van intertekstualiteit tussen werken door zijn teksten niet louter in interactie te brengen met de schilderijen die hij afbeeldde en besprak, maar door ze in een

27 W. Elias, *Aspecten van de Belgische kunst na '45*, (Gent 2006-2008), 2 dln.

28 W. Elias, *Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie* (Antwerpen 1993).

constante communicatie ermee te reconstrueren. Nu werd een instrumentarium aangereikt om kunstwerken analytisch te deconstrueren. Spreken over een kunstwerk werd vanaf nu geacht een spreken op afstand te zijn. Op lange termijn betekende dit vooral een evolutie van beoordelen naar beschrijven. Kunstkritiek zou in de eerste plaats een descriptieve functie krijgen, de essentie van wat kritiek de voorafgaande decennia had betekend, werd een taboe. Een onmiddellijk effect van deze nieuwe vorm van kritiek was wat Derrida het onderscheid tussen ‘les arts de l’espace en les arts du temps’ noemde: kunstwerken konden en moesten ‘verruimtelijk’ en ‘vertijdelijk’, en dus in een historiserende context worden geplaatst.²⁹

De aard van kunst zelf kwam nu centraal te staan. Sceptici en kunstpuristen deden de notie van deconstructie af als een ‘perverterende repetitie van de filosofische conceptie van kunst’.³⁰ Filosofische concepten werden als indringers gepercipieerd, de kunst moest immers gevrijwaard blijven van zulke theorievorming! Twijfels over de ‘zuiverheid’ van de kunst deden een postmoderne en poststructuralistische stroming aan kracht groeien. De aard van kunst zelf veronderstelt een kader, zo klonk het nu, ‘een frame als parergon’, dat waarheden binnen die kunst onvatbaar en irrelevant maakt.³¹ Een gevolg was dat niet alleen de tekenaar, de schepper, blind was - ‘mémoires d’aveugles’, ook de criticus werd nu bijziend. Critici die zich, door deze these beïnvloed, beperkten tot een descriptieve kunstkritiek, kregen in de jaren 1980 zware tegenwind te verduren.

In de jaren 1980 vertaalde Verstraeten regelmatig kunstkritische artikels voor het tijdschrift *Artefactum* van Bex. De driedelige bijdrage van criticus Wim van Mulders, ‘Art Criticism’, werd door haar naar het Frans vertaald, nadat zij al eerder door Nadine Malfait naar het Engels was overgezet.³² Hierin werd door Van Mulders de slechte reputatie van de kunstkritiek in België, de facto Vlaanderen, toegelicht. Hij toonde zich een gepassioneerd criticus van de kritiek, maar wilde toch een lans breken voor de relevantie ervan. Zijn evaluatie was grotendeels negatief: er restte de criticus ‘alleen nog het luchten van een hermetische, schele geleerdheid, die hem koning maakt in’t land der blinden (lees “Art Press”

29 J. Derrida, *La vérité en peinture* (Parijs 1978) 121.

30 Archief NICC Antwerpen: Ongeordend, Notities ‘Deconstructie en kunst’.

31 Archief NICC Antwerpen: Ongeordend, Notities ‘Deconstructie en kunst’.

32 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.D.24., Van Mulders, ‘Art Criticism’, met vertalingen naar het Nederlands en Frans door Marian Verstraeten.

en je weet niet eens of de klok hier luidt voor een dienst of voor een dode)'.³³ Van Mulders trok van leer tegen de 'kunstrechtter' en de criticus die willens nillens afhankelijk was van zijn krant of uitgever. In het tweede deel kloeg hij de situatie in België aan, maar nuanceerde hij tegelijkertijd de clichébeelden die de kunstcriticus tot een karikatuur herleiden.

Het kunstkritische klimaat in de jaren 1970-1980 oogde nochtans niet erg fraai: 'teksten over kunst' werden veroordeeld tot de cultuurbijlagen van *De Morgen* en *De Standaard*, of kwamen summier aan bod in enkele weekbladen en in de gespecialiseerde pers, met periodieken als *+0 revue d'art contemporain* en *Kunst & Cultuur*. Daarnaast bestonden nog enkele algemene culturele bladen en publicaties van privé-instellingen als de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst van Geirlandt, waarop later nog zal worden teruggekomen. De uiteenlopende agenda's van deze instituten en hun publicaties resulteerden in erg verschillende houdingen tegenover en oordelen van de hedendaagse kunst in België. Eén zo'n voorbeeld was de grove borstel waarmee Frans Boenders en Freddy de Vree in *Kunst & Cultuur* door de kunstwereld gingen. De Vree's artikel 'Het einde van de Avant-Garde?' uit 1984 noemde Carl André een oplichter wiens werk 'niets betekent of voorstelt behalve sommen geld die men uitkeert voor de rotzooi'.³⁴ Boenders was nauwelijks milder voor Geirlandt en Jan Hoet en noemde hen 'provincialen in een geglobaliseerde kunstwereld'.³⁵

Hoewel de kritiek op de kunstcritici en het kunstkritische klimaat in België een zekere legitimiteit had, kon er geenszins sprake zijn van een Belgische *Sonderweg*. Ook in Nederland bestond en bestaat de perceptie van een 'belabberde kunstkritiek'. Katalin Herzog vergeleek de kunstkritiek in haar land in 1986 met de toren van Babel. De Nederlandse dagbladkritiek, zo stelde zij, is onleesbaar.³⁶ Net als Van Mulders struikelde zij over de moeilijkdoenerij en de gebrekkige communicatie tussen werk en kritiek.

De postmoderne herinterpretatie van kritiek had begrippen als 'avant-garde', 'kwaliteit' en 'vertoog' tot gecontesteerde termen gemaakt, en bracht in die zin de positie van

33 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.D.24., Van Mulders, 'Kunstkritiek', vertaald uit Engels door Marian Verstraeten, 3.

34 F. de Vree, 'Het einde van de Avant-Garde?' in: *Kunst en Cultuur*, 14 (1984), 16.

35 F. Boenders, 'New York: Mekka voor de kunsthandel', in: *Kunst en Cultuur*, 19 (1988), 7.

36 K. Herzog, <http://www.denieuwe.nl/column/artikelen/KatalinHerzog4.html>

de criticus aan het wankelen. Hoewel het postmodernisme met wat goede wil als de erfenis van Barthes kan worden gezien, kwam nu de criticus in het gedrang, niet de auteur. Om deze paradigmawisseling als de dood van de criticus te bestempelen zou echter al te kort door de bocht zijn. De criticus is allerminst dood, maar ziet zijn taak geherdefinieerd. Dat is een ondankbare taak geworden: de criticus ziet zich gedwongen een verhaal te vertellen dat in se hyperindividueel (de kunstenaar) en niet communiceerbaar is. Als deze decoding niet lukt, wordt hij een leugenaar genoemd. Voor de Amerikaanse kunstcritica Lucy Lippard moest een benadering van de hedendaagse kunst noodzakelijkerwijs een gefragmenteerde benadering zijn.³⁷ De gangbare, literair getinte kunstkritiek had haar functie verloren.

Van Mulders ging verder in polemieken met Cor Blok, tegenwoordig emeritus hoogleraar kunstgeschiedenis aan de universiteit van Leiden en eertijds criticus bij het Nederlandse *Museumjournaal*. Blok maakte in dat blad geen onderscheid tussen een begeleidende tekst in een catalogus en kunstkritiek.³⁸ De conservator van een tentoonstelling was even kritisch en bevooroordeeld ten opzichte van de kunstenaars die hij uitkiest, als de criticus in zijn oordeel. Het engagement van de organisator was vergelijkbaar met het kunstoordeel van de criticus, zelfs een vorm van kritiek. Hier ging Van Mulders tegen in. Enerzijds stelde hij dat de catalogustekst slechts de weerslag is van beleidsbeslissingen die al in de accrochage werden vastgelegd, anderzijds legde hij de verantwoordelijkheid van deze belabberde kunstkritiek niet bij de critici maar bij de instellingen waaraan zij verbonden waren. Zij waren ‘tenslotte de hoofdverantwoordelijken voor hoe een “aktuele kunstscène” eruit ziet’.³⁹

De polemieken van Van Mulders en Blok illustreerde een meer globaal opgelaaide discussie, aangezwengeld door Jürgen Habermas. Habermas nam de draad weer op waar de maatschappelijk geïnterpreteerde kunsttheorie ze in de jaren 1960 had laten liggen. Kunst was voor hem een reservaat voor een onwerkelijke, virtuele bevrediging van verlangens die maatschappelijk ‘illegaal’ geworden zijn. Maar in de jaren 1970 en daarna was voor zulke ideologieën geen plaats meer in de kunst. Van Mulders stelde het cru: ‘De ideoloog ziet in kunst slechts een achtertuinje waar men kan bekomen van de beslommingen van de

37 L. Lippard, *The Dematerialisation of Art* (Berkeley 1973) 318.

38 C. Blok, ‘Geloofwaardigheid van beeldende kunst in de openbare ruimte’, in: *Museumjournaal*, 1 (1983), 34.

39 Van Mulders, ‘Kunstkritiek’, in *Archief Verstraeten*, V.D.24, 5.

rationele maatschappij.⁴⁰ In de plaats van de maatschappijgerichte historiografie had zich sinds Barthes een ‘New Art History’ meester gemaakt van de internationale kunstgeschiedenis, die haar opnieuw bij de cultuurgeschiedenis onderbracht. Interdisciplinariteit werd het veelbelovende buzzwoord, maar stond in feite voor een literatuurwetenschappelijke injectie in het onderzoeksveld. Kunstgeschiedenis werd een lezen van beelden, en raakte zo des te meer vervlochten met de kunstkritische methoden.

Tal van nieuwe kunstvormen maakten in de jaren 1970 en 1980 – zoals de conceptkunst, videokunsten en performances – de evolutie naar een *New Art History* noodzakelijk. Kunsthistorici wilden voortaan opnieuw aansluiten bij de ‘cultural studies’ om de kunst een context mee te geven waardoor ze grip hoopten te krijgen op de hedendaagse ontwikkelingen. De nood aan alternatieve representatiemodellen leidde tot wat Boomgaard een dubbelheid in de kunstgeschiedenis noemt:

‘Kunstwerken zijn van toen en nu. Ze vallen in twee vertogen, het historische en het theoretische, die zich niet laten verenigen. Maar juist die dubbelheid, die strijd tussen twee benaderingen die telkens opnieuw gestreden moet worden, is het kenmerk van de kunstgeschiedschrijving.’⁴¹

Aan de twee vertogen die Boomgaard onderscheidt, valt een derde, kritisch vertoog toe te voegen.

Wat de actuele staat van de kunstkritiek in Vlaanderen betreft, beperk ik me hier tot een korte comparatieve kijk op drie periodieken: *H-ART*, *Psychoanalytische perspectieven* en *Rekto:Verso*. *H-ART* verschijnt sinds januari 2006 op driewekelijkse basis en heeft zichzelf tot expliciete vijand van de ‘verschraling van de cultuurberichtgeving in de gevestigde media’ uitgeroepen.⁴² Vanuit een uitgesproken ‘buiten de grenzen’-beleid en een stevig internationaal katern legt *H-ART* sterk de nadruk op Europese interacties. *Psychoanalytische perspectieven* is een maandblad dat de nadruk legt op theorievorming en praktijken in de hedendaagse psychoanalyse, maar altijd ingebed in een cultuurhistorische context. De artikelen, afwisselend in het Nederlands, Frans, Duits en Engels, dragen nog sterk de stempel van de kunsthistorische traditie uit de jaren 1960. *Rekto:Verso* tenslotte schuwt de

40 Van Mulders, ‘Kunstkritiek’, in Archief Verstraeten, V.D.24, 14.

41 Boomgaard, “De tsjoek-tsjoeke van de traditie”, 15.

42 <http://www.kunsthart.org/nl/10/over-kunsthart.aspx>

zelfreflectie niet. In de meest recente aflevering bijvoorbeeld stelde Tom Viaene het gezag van de (post)moderne kunstcriticus in vraag.⁴³ Deze korte omschrijving van drie spelers in het kunstkritische milieu toont aan hoe opvattingen naast elkaar blijven bestaan en hoe de evolutie in de kunstkritiek geen of-of-verhaal, maar een en-en-verhaal is.

De hedendaagse kunstcriticus neemt een fundamenteel andere positie in dan zijn negentiende-eeuwse voorganger. Charles Baudelaire beoordeelde werken door zich in te leven in de artistieke aspiraties van de kunstenaar; de criticus van de twintigste eeuw kon zich door de ontwikkeling van kunsttheorieën enkele algemene criteria eigen maken om ze vervolgens toe te passen op werken. Hij is niet langer een pedagoog, maar een proseliet, zoals Rudi Laermans in 2006 in ‘Kunstkritiek als politiek schaduwboxen’ stelde.⁴⁴ Wie is dan de ‘ware’ kunstcriticus in deze woelige tijden? Is hij, zoals het New Yorkse *Artforum* stelt, een Don Quichot die zijn ideologische positie wil verzoenen met zijn missioneringdrang? Of moet de ‘criticus’ worden vervangen door de ‘bewonderaar’, zoals Van Mulders bepleitte?⁴⁵ Antwoorden zouden ook in de jaren 1980 en daarna niet meer worden gegeven, integendeel: een steeds verdere versnippering en fragmentering van hoe er over kunst geschreven werd, leidde niet tot de verhoopte vervolmaking van de kunsthistoriografie en -kritiek.

43 T. Viaene, ‘Redactioneel’, in: *Rekto:Verso*, 40 (2010), 1.

44 R. Laermans, ‘Kunstkritiek als politiek schaduwboxen’, in: *De Witte Raaf*, 123 (2006), 3.

45 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.D.24., Van Mulders, ‘Kunstkritiek’, 4.

Hoofdstuk 2

TUSSEN KUNST EN MUSEUM

‘Dat ik liever eiers eet en dure boeken koop dan biefstukken eet.’⁴⁶

In een vroege brief uit 1970 aan haar vader schreef Marian Verstraeten over de Matisse-tentoonstelling in Parijs, die ze wilde bezoeken. Alphonse Verstraeten vond dat vooral een verspilling van tijd en geld en zag haar liever een studie aanvatten, maar dat schoot bij zijn dochter in het verkeerde keelgat. In de brief stak ze een lange tirade af, waarin ze naast de aanslepende problemen met haar vader over de dood van haar moeder ook geldkwesties niet schuwde. Haar conclusie was dat haar vader slechts inzat met de financiële toekomst van zijn dochter, niet met haar geestelijke ontwikkeling. Ze verwees naar zijn Oost-Vlaamse arbeiderswortels, contrasteerde deze met haar opvoeding in het Brussel van de jaren 1960 en eindigde met te stellen dat, voor haar, de kunsten evenzeer voedsel waren als de biefstukken van haar vader. Ze zou in 1970 naar Parijs gaan. Bij haar terugkeer schreef ze zich in aan de Université Libre de Bruxelles, voor een (Franstalige) opleiding in de kunstgeschiedenis.

In dit hoofdstuk wordt een grotendeels chronologisch overzicht geboden van de ontwikkelingen die het artistieke klimaat bepaalden waarin Verstraeten haar weg zocht, laverend tussen haar passie voor hedendaagse kunst en de teleurstellingen van haar tewerkstelling in artistieke beleidsorganisaties. Met haar verhaal als uitgangspunt komen figuren, instellingen en netwerken aan bod die al in de jaren 1950 en 1960 voor een hervorming in het kunstbeleid ijverden, maar daar pas in de eerste helft van de jaren 1970 ten dele in zouden slagen.

D'un mythe de création Kongo

Aan de Université Libre de Bruxelles voelde Verstraeten zich bevrijd van de kostscholen en het verre Zelzate. In 1970 nog ving ze er haar studies kunstgeschiedenis en archeologie aan, met als specialisering niet-Europese kunsten. De interesse voor Afrikaanse kunst zou niet alleen culminereren in haar licentiaatsthesis van 1975, begeleid door Luc de Heusch, maar ook later nog een invloed uitoefenen op haar professionele keuzes, onder andere haar vertalingen

46 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.D.22., Brief van Verstraeten aan Alphonse Verstraeten, ongedateerd 1970.

van catalogi van Afrikaanse tentoonstellingen, zoals die van de expositie *Utotoombo: l'art d'Afrique noire dans les collections privées belges* uit 1988.⁴⁷ Haar verhandeling, *D'un mythe de création Kongo*, zou nog om andere redenen een interessant startpunt voor Verstraetens verhaal kunnen bieden. Haar voorliefde voor voorwerpen en de 'tribal art' van zwart Afrika stuurde haar thesis in postmodern en psychoanalytisch vaarwater. Ze begon haar studie met een citaat uit Jacques Lacans *La logique du fantasme*, over een symbolische orde, 'constitué par le langage'.⁴⁸ Hiermee zette Verstraeten onmiddellijk de toon. De reconstructie van de Congolese stichtingsmythe werd de facto een deconstructie van een orale cultuur. Riten en fetisjismen werden door Verstraeten in interferentie met andere mythen geplaatst. Zo wilde ze een intertekstuele context scheppen voor de stichtingsmythe en deze tegelijkertijd als een ware mythe ontmaskeren.

Het postmoderne ideeëngoed speelde dan ook een dominante rol. De gedachte dat originaliteit een arbitraire constructie was, was het centrale uitgangspunt van *D'un mythe de création Kongo*. De mythe werd hier immers als een tekst in interactie met andere teksten geïnterpreteerd, en diende op een gelijkaardige manier te worden geanalyseerd, gedeconstrueerd. Om die constructie aan te tonen, liet Verstraeten enkele Congolese objecten de revue passeren. Aan de hand van een archeologische analyse van die materiële symbolen wilde ze de verschillende achtergronden, waarvan de stichtingsmythe uiteindelijk een collage werd, aantonen.

Naast Lacan werden ook andere, op het eerste zicht ongebruikelijke, auteurs aangewend. Verstraeten citeerde de postmoderne denker François Lyotard wanneer ze inging op de relatie tussen 'deux "états" hétérogènes et cependant juxtés dans une anachronie irréversible'.⁴⁹ Ze haalde Felix Guattari en Gilles Deleuze aan wanneer ze de betekenisdragende functie van objecten wilde theoretiseren: 'Bref, le signifiant apparaît deux fois (...)

47 J. Debaut, D. Favart en G. van Geertruyen, *Utotoombo: l'art d'Afrique noire dans les collections privées belges: exposition: Bruxelles, 25 mars – 5 juin 1988*, vert. door Marian Verstraeten (Brussel 1988). De begeleider van Verstraetens thesis, Luc de Heusch, verzorgde de bijdrage 'Arts d'Afrique, une approche esthétique'.

48 J. Lacan, *La logique du fantasme* (Parijs 1966) 445, geciteerd in: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, III, M. Verstraeten, *D'un mythe de création Kongo*, licentiaatsthesis aan de ULB, 5.

49 Verstraeten, *D'un mythe de création Kongo*, 5.

dans la chaîne des éléments (...) et une seconde fois dans l'objet détaché.⁵⁰ De positie van de mythe als een concept stond centraal, ten opzichte van riten en Congolese maatschappijvormen, eerder dan de eigenlijke mythe. Die mythe beantwoordde aan mythische 'systemen' als dialectische negaties. Zij werd deel van een discursief ordesysteem alvorens, zo besloot Verstraeten, in essentie een narratief te zijn. Het verbaasde dan ook niet dat naast Lyotard en Deleuze en Guattari ook Michel Foucault in de bibliografie was te vinden, net als Barthes, Walter Kaufmann, Herbert Marcuse, en Freud zelf. Lacans *La science et la Vérité* was het meest aangehaalde werk in *D'un mythe de création Kongo*.

In de referenties bij haar verhandeling stond tenslotte nog een andere naam die aandacht vereiste: M. Verstraeten, 'Extraits d'un débat Lyotard – Gaudibeit – Damisch ...' ter gelegenheid van Exprmntl V in Knokke-Heist, +-0, (januari 1975). Reeds sinds 1974 was Verstraeten immers aan het werk bij het Franstalige +-0, dat onder leiding van Elisabeth Rona werd uitgegeven. Ze zou tot 1976 interviews met onder andere Robert Ryman afnemen. Ook sinds 1974 was ze echter gelieerd aan de openbare omroep. Dat de combinatie van het schrijven van een licentiaatsthesis en het werken voor de Belgische Radio en Televisie enige complicaties met zich meebracht, was te voorzien. Verstraetens vader toonde zijn bezorgdheid in een brief uit de lente van 1975: 'Ik hoop dat de thesis naast de momentele interesse voor het radiogekwak prioriteit krijgt.'⁵¹ De thesis zou uiteindelijk in september 1975 worden ingeleverd, maar op dat moment was Verstraeten alweer van decor veranderd. In januari 1974 echter was Verstraeten nog aan de slag bij BRT 3, het derde net van de nationale omroep, dat op 1 oktober 1961 'het uitzenden van ernstige muziekprogramma's en woorduitzendingen serieus voor zijn rekening' was beginnen te nemen. In 1967 had BRT 3 een radiozender gekregen.

Verstraeten kwam dus terecht in een relatief jonge omgeving, een omgeving bovendien die nog volop een duidelijk omljnd beleid aan het ontwikkelen was. Eenmaal ingewerkt, kreeg zij de verantwoordelijkheid over een kunstrubriek, waar zij terecht kwam bij Frans Boenders, die er sinds 1967 producer was samen met Freddy de Vree. Boenders en De Vree zouden later de hoofdredacteurs worden van het tijdschrift *Kunst en Cultuur*, waarin ze zich uitten als polemische kunstcritici. Onder de vleugels van Boenders groeide Verstraeten snel in

50 G. Deleuze en F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. L'anti-Oedipe* (Parijs 1972) 245, geciteerd in Verstraeten, *D'un mythe de création*, 12.

51 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.D.8., Brief van Alphonse Verstraeten, 20 mei 1975.

haar rol van interviewer. Haar enthousiaste bezoeken aan grote en kleine tentoonstellingen maakten haar bekend met de hedendaagse kunstontwikkelingen. Boenders en zij ondervonden ook in wezen een feitelijke internationalisering van de kunst: in galerieën en op de tentoonstellingen van onder andere het Internationaal Cultureel Centrum (ICC) en de Gentse Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst kwamen conceptuele kunstenaars als Robert Rauschenberg en David Hockney aan bod, die in de musea onbelicht bleven.

Onder impuls van Boenders en Lowie Weynants begon Verstraeten vanaf januari 1974 interviews af te nemen van deze kunstenaars. Op 25 januari 1974 werd Weynants zelf geïnterviewd ter gelegenheid van diens *De Zeven Kunsten*. Op 2 maart 1974 was Yves de Smet aan de beurt, en van dan af aan volgden ze elkaar aan een snel tempo op. Op 28 maart 1974 werd Robert Rauschenberg geïnterviewd, ter ere van diens vernissage en tentoonstelling in februari. Jean-Pierre Raynaud kwam twee keer aan de beurt in april, op 12 april Sol LeWitt, op 6 mei Marcel Broodthaers, Robert Ryman op 25 april 1975 naar aanleiding van diens tentoonstelling *Fundamental Painting* in het Stedelijk Museum van Amsterdam...: de lijst gaat nog verder. Ze werkte meestal alleen, maar werd af en toe bijgestaan door Weynants of Van Tieghem.

De interviews kenmerkten zich door de doorgedreven sérieux en kritische zin van de interviewster, maar evengoed door de uniciteit van de interviews zelf. Koen Brams haalde op 16 juli 2010 in zijn lezing ‘Belgian people #1: M.V.’ het voorbeeld van het interview met Broodthaers aan: ‘It is also a unique [tape]. When Ludion published the book compiled by Anna Hakkens, Marcel Broodthaers aan het woord – “Marcel Broodthaers speaks” – in 1998, it did contain an interview with Marian Verstraeten. But not the one we have just heard. Despite all their painstaking efforts, until now the conversation I played a moment ago has eluded even the most diligent of Broodthaers scholars. As of today, it is back in the public domain.’⁵²

Achteraan deze studie is een volledige lijst te vinden van alle afgenomen interviews en bijgevoegd op cd zijn ook de gedigitaliseerde versies van die interviews, die in Verstraetens archief zijn opgenomen. Het volstaat hier erop te wijzen dat Verstraeten met vele van de kunstenaars die ze voor BRT 3 had geïnterviewd, langdurige contacten opbouwde die ook na haar periode bij de openbare omroep nog zouden worden onderhouden. Het betekende ook haar introductie bij veel van de alternatieve kunsthuisen in Vlaanderen. De openbare omroep

52 K. Brams, ‘Belgian people #1: M.V.’, lezing gegeven aan het Kunstverein Amsterdam, 16 juli 2010.

opende in de vroege jaren 1970 dus geleidelijk de deuren voor meer aandacht voor ontwikkelingen die zich om de traditionele musea voor schone kunsten heen voltrokken.

'Marian Verstraeten vertikt het haar opdracht na te leven'. De zoektocht naar een Museum voor Hedendaagse Kunst

Deze relatief nieuwe aandacht van de openbare omroep voor kunstenaars van internationaal allooi was slechts één van de bijverschijnselen van een rilling die over het artistieke oppervlak van België en Europa liep. De intrede van een 'nieuwe' kunst, die zich expliciet 'hedendaags' liet noemen en zich onder andere middels performances, videokunst en installaties wilde onderscheiden van wat de 'brave' jaren voordien hadden getekend, deed immers een meer fundamentele vraag rijzen. Ze richtte zich direct tot de musea. Concreet stelde de hedendaagse kunst vast dat er eenvoudigweg te weinig aandacht naar haar ging in de traditionele kunstinstellingen. Reeds op 8 november 1957 was onder auspiciën van Karel Geirlandt de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (VHMK) opgericht in Gent. Deze pleitte voor de oprichting van een nieuw museum dat de hiaten van de traditionele musea zou kunnen opvullen met tentoonstellingen die inspeelden op de artistieke actualiteit. Niet alleen in Gent vond deze idee ingang: in Antwerpen ijverde het Hessenhuis voor een publieke ruimte voor de hedendaagse kunst, in Brugge was er De Raaklijn. Er was dus wel degelijk een draagvlak voor zulke musea.

Toen Verstraeten in 1970 terugkeerde van de Matisse-tentoonstelling in Parijs, kon ook zij zich niet van de indruk ontdoen dat er in België nood was aan een actualisering van het artistieke beleid, specifiek met betrekking tot de hedendaagse kunstvormen. In een brief aan haar vader hekelde ze het 'cultuurbeleid in ons land, of beter het gebrek daaraan'.⁵³ Dat cultuurbeleid was tot op zekere hoogte het slachtoffer van de communautaire kwesties in België. In 1962-1963 was een taalgrens getrokken tussen twee cultuurgemeenschappen. Van dan af aan zou er in toenemende mate sprake zijn van een afzonderlijk Vlaams en Waals cultuurbeleid. Aan de andere kant echter bleven oude vooronderstellingen intact. Overheidssteun werd geschonken aan de Musea voor Schone Kunsten, die vasthielden aan de traditionele tentoonstellingsprincipes en geen ruimte afstonden voor initiatieven voor hedendaagse kunst. De nood aan een aanpassing ten gunste van de actuele werkelijkheid was

53 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.D.22., Brief van Verstraeten aan Alphonse Verstraeten, ongedateerd.

dus hoog. Voor Verstraeten zou de VHMK de voornaamste instelling worden op weg naar een carrière in de kunstwereld.

Dat had enerzijds te maken met de ambities van de vereniging. In de statuten van de VHMK werd het doel samengevat als ‘ten eerste, te ijveren voor het oprichten en verdedigen van een Museum voor Hedendaagse Kunst te Gent, beantwoordend aan de hedendaagse noden en aan de vereisten van een levend, opvoedend en leidend cultuurcentrum voor hedendaagse stijlvorming en ten tweede, het verrijken van de verzameling van het museum en intussen het eventueel ter beschikking stellen van het bestaande Museum voor Schone Kunsten te Gent van hedendaagse kunst’.⁵⁴ De doelstellingen waren dan ook ambitieus: naast een autonoom museum dat het museumpubliek warm moest maken voor de actuele stromingen in de kunstwereld zou er ook een aankoopbeleid moeten worden uitgestippeld dat tot een collectie zou leiden. Die actualisering dreigde een voortschrijdend probleem te worden, zoals Dirk Schuytzer in zijn bijdrage in *What’s in a name? Musea voor Hedendaagse Kunst in vraag gesteld* illustreerde aan de hand van de eveneens in Gent door de schilder en liberaal Ferdinand Scribe opgerichte Société des Amis du Musée de Gand, uit 1897.⁵⁵ De Société stelde immers als uitgangspunt dat werken slechts aangekocht konden worden indien ze waren gemaakt door kunstenaars die minstens dertig jaar waren overleden. Deze problematiek indachtig, voegde de VHMK een derde artikel aan de statuten toe: ‘De door de Vereniging ingezamelde fondsen dienen hoofdzakelijk tot de aankoop van kunstwerken en deze werken moeten van levende kunstenaars zijn of minstens van ontwerpers die minder dan dertig jaar overleden zijn op het ogenblik van de aankoop.’⁵⁶

De oprichting van de VHMK betekende ook een politieke verschuiving in het stedelijke cultuurbeleid, zoals dat door de Gentse museumcommissie werd bepaald. Deze commissie werd echter vanouds gedomineerd door de Vrienden van het Museum van Gent, een vereniging die al in de negentiende eeuw was opgericht om fondsen aan te leggen en collecties op te bouwen. Door de intrede van de Vereniging in de beleidsstructuren, en

54 Artikel 2 van de Statuten van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, 8 november 1957.

55 D. Schuytzer, ‘De ontstaansgeschiedenis van het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.)’, in: C. van Damme, P. van Rossem en P. Pirotte ed., *What’s in a name? Musea voor Hedendaagse Kunst in vraag gesteld* (Gent 2002) 13-20.

56 Artikel 3 van de Statuten van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, 8 november 1957.

specifiek door het lidmaatschap van Geirlandt in de museumcommissie, werd aan dat monopolie geleidelijk een eind gemaakt. Geirlandt wist enkele leden van de Raad van Beheer van de VMHK de museumcommissie in te loodsen. Toch zou het aankoopbeleid van het Museum van Gent niet gevoelig veranderen. De scepsis tegenover de hedendaagse kunst bleef gehandhaafd en leidde niet tot de verhoopte geboorte van een museum voor moderne kunst. Het Museum van Gent en zijn commissie hielden vast aan de traditionele artistieke keuzes van de vorige decennia, wat de VMHK noopte tot een onafhankelijke koers. De moderne kunst in Gent kwam, zo stelde Geirlandt het, met de keizersnede.

Anderzijds werden Verstraetens professionele keuzes in de jaren 1970 beïnvloed door haar contacten met de figuur van Geirlandt zelf. Als stichter van de Vereniging en lid van de museumcommissie betrachtte Geirlandt een stimulans te forceren voor de oprichting van een museum voor hedendaagse kunst in Gent. Zijn project, dat middels de VMHK diende te worden gerealiseerd, was er echter een van lange duur. Via tentoonstellingen in de jaren 1960 en vooral de overzichtstentoonstelling *Kunst na '45* in 1971, werd het publiek overtuigd van de noodzaak van een eigen locatie. In januari 1974 trok hij zich echter terug uit de Vereniging en verplaatste zijn werkterrein naar Brussel, waar hij directeur-generaal werd van de Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten. Het is in die hoedanigheid dat hij in 1974 Verstraeten tewerkstelde als persattaché van zijn nieuwe queeste. De Vereniging voor Tentoonstellingen, gesticht in 1929, één jaar na de opening van het Paleis voor Schone Kunsten, fungeerde als een voorhoede van het tentoonstellingsbeleid van het Paleis. Zij vaarde onder Geirlandt een gewijzigde koers, die radicaal op de golf van hedendaagse tentoonstellingen surfte.

Vanouds werd de programmering van evenementen en exposities in het Paleis begeleid door interne of externe verenigingen. De Vereniging voor Tentoonstellingen was er daar één van. Zij coördineerde in 1975 bijvoorbeeld het Europalia-project, vanzelfsprekend in samenwerking met de Stichting Europalia. Dit multidisciplinaire culturele festival wilde om de twee jaar een land centraal stellen, niet alleen met een overzichtstentoonstelling in het Paleis maar ook met voorstellingen, lezingen en concerten. Het evenement plaatste in 1975 Frankrijk in de kijker. Het Paleis deed dit aan de hand van grootschalige tentoonstellingen als *Henri Matisse, De impressionistische gravure* en *Les Nabis*. De maquette van het Centre Pompidou werd er voorgesteld. Pas twee jaar later zou het Parijse museum voor hedendaagse kunst voor het publiek openen.



Affiche voor de Matisse-tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten, ter gelegenheid van de Europalia-festiviteiten.

De Europalia was een succes (het evenement trok volgens de website van Europalia meer dan 400 000 bezoekers). Voor Verstraeten betekende ze al een ommekeer in haar loopbaan aan het Paleis. Reeds snel na haar aankomst in de Vereniging werden haar bevoegdheden uitgebreid. Geirlandt maakte haar medeverantwoordelijk voor de organisatie van kleinere tentoonstellingen, voornamelijk van jonge avant-gardeartiesten.⁵⁷ Die ommekeer werd vooral duidelijk in de correspondentie die Verstraeten onderhield met Geirlandt. Op 29 mei 1975, volop in de voorbereiding van de tentoonstellingen kreeg Verstraeten een zoveelste brief van de directeur-generaal van de Vereniging, met de waarschuwing dat ze niet tijdig in orde was met haar nota's voor de voorbereidingen van de Matisse-tentoonstelling.⁵⁸ Dit was niet de eerste keer. Geirlandt stuurde Verstraeten regelmatig zulke aanmaningen, waarin haar gebrek aan punctualiteit werd aangeklaagd. Verstraeten had moeite met zulke kritiek en bood op 31

57 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.B.7., Aanbevelingsbrief van Geirlandt aan The British Council, 12 maart 1976.

58 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.B.1., Brief van Geirlandt, 29 mei 1975.

mei 1975 haar ontslag aan Geirlandt, waarbij ze ook voorstelde de voorbereiding van de perscampagnes van Europalia/France te beëindigen.⁵⁹

Eerder dan ook echt op te stappen, was het haar intentie om aan Geirlandt duidelijk te maken dat zij haar eigen werktempo had en dat dat diende te worden gerespecteerd. Op 15 september 1975 kreeg Verstraeten nog een brief waarin Geirlandt haar gelukwenste met haar thesis.⁶⁰ Drie dagen later volgde al een nieuwe brief waarin hij haar dringend verzocht om het boek *Le temps des musées* van Germain Bazin naar het Paleis voor Schone Kunsten te brengen voor de tentoonstelling van Matisse in het kader van de Europalia.⁶¹ Er was reeds overeengekomen dat Verstraeten na het festival ontslag zou nemen. Een vacature bij de Brusselse afdeling van The British Council had haar aandacht getrokken, en ze vroeg Geirlandt om een aanbevelingsbrief. Op 12 maart 1976 kwam een antwoord. Naast een kopie van de aanbevelingsbrief liet hij niet na Verstraeten nogmaals te wijzen op haar laconieke werkhouding: ‘Of hebt ge liever dat ik schrijf: “Marian Verstraeten vertikt het haar opdracht na te leven?”’⁶² Twee dagen voor een vernissage moest hij immers nog altijd wachten op een tekst van de schilder Jean Le Gac, die door Verstraeten moest worden vertaald maar waar ze nog niet aan was begonnen.

Deze woordenwisseling speelde zich echter af op een achtergrond die op een complexere relatie tussen werkgever en werknemer duidde en die uiteindelijk de reden van Verstraetens vertrek bij het Paleis van Schone Kunsten zou vormen. Uit brieven wordt duidelijk dat al eind 1974, het jaar van Verstraetens aanwerving, zij en Geirlandt een verhouding hadden. In juni van dat jaar vond de derde triënnale van hedendaagse kunst plaats in Brugge, waar Verstraeten in opdracht van BRT 3 naast Geirlandt ook Phil Mertens, Willy van den Bussche, Yves Gevaert, Dirk de Vos en Jaak Fontier interviewde.⁶³ Sinds juni 1974

59 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.B.3., Brief van Verstraeten aan Geirlandt, 31 mei 1975.

60 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.B.4., Brief van Geirlandt, 15 september 1975.

61 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.B.5., Brief van Geirlandt, 18 september 1975.

62 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.B.7., Brief van Geirlandt, ongedateerd, maart 1976.

was Verstraeten de minnares van Geirlandt. Dit had ook implicaties die tot buiten het Brusselse Paleis reikten.

In Gent was de strijd voor een museum voor hedendaagse kunst immers verzand in een loopgravenoorlog tussen de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst en het stadsbestuur. De Schepen van Cultuur hield nog in 1973 vast aan zijn mening van 1970, namelijk dat hedendaagse kunstenaars als Karel Appel en Pierre Alechinsky het Gentse museum onwaardig waren. Geirlandt was, ondanks zijn vertrek uit de VMHK, nog steeds nauw verbonden met de Gentse ontwikkelingen. ‘In 1973 werd de museumcommissie onder impuls van de modernisten die als een paard van Troje de vijandelijke burcht waren binnengehaald, uiteindelijk onderverdeeld in twee subcommissies, verantwoordelijk voor de aankoop van respectievelijk oude en moderne kunst,’ schrijft Schuytzer nog in zijn ontstaansgeschiedenis van het SMAK.⁶⁴ Hoewel de ontwikkelingen in de vroege jaren 1970 cruciaal gebleken zijn voor de oprichting van het museum van hedendaagse kunst, is het gevaarlijk de Gentse geschiedenis als een teleologisch proces te beschrijven.

De Vereniging had ambitieuze, maar geen concrete plannen met betrekking tot de oprichting van een huis voor actuele kunst behalve het doel een eigen locatie te vinden. Het beleid dat daar uiteindelijk zou moeten toe leiden was gericht op verbreding. Middels tentoonstellingen, filmavonden en uitstappen werd het ledenbestand uitgebreid en een publieke belangstelling gewekt. Een eerste beslissende overwinning was de terbeschikkingstelling van een zijvleugel van Museum voor Schone Kunsten, in 1975. Deze verwezenlijking leidde ook tot verre gaande bestuurlijke veranderingen in de Gentse kunstwereld. De VMHK zou gaandeweg haar ambities uitbreiden tot de vestiging van een eigen museum, onafhankelijk van het Museum voor Schone Kunsten. Met de nieuwe locatie als uitgangspunt zou nu ook in Gent uiting kunnen worden gegeven aan de groeiende internationalisering en professionalisering van de kunstwereld. Door de provisoire infrastructuur in de zijvleugel beperkte de Vereniging zich echter noodzakelijkerwijs tot tijdelijke tentoonstellingen.

Anderzijds vroeg de tentoonstellingsruimte om een conservator. Aangezien Geirlandt in zijn functie als directeur-generaal voornamelijk in Brussel zat en bovendien een job als

63 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.D.6., Kopie artikel ‘Troisième triennale d’art actuel de Bruges’, in: *Clés pour les arts*, 44 (1974), 23-24. [Eerste pagina van interview met Phil Mertens, Willy Van den Bussche, Yves Gevaert, Karel Geirlandt, Dirk de Vos, Jaak Fontier].

64 Schuytzer, ‘De ontstaansgeschiedenis van het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst’, 14.

advocaat met zijn bezigheden in de kunst combineerde, had hij iemand nodig die op prospectie kon gaan en een geschikte kandidaat zou kunnen voordragen. Verstraeten bleek niet alleen de juiste connecties en vaardigheden te hebben opgebouwd om op zoek te gaan, ze bleek ook iemand te kennen waar de Vereniging kon achterstaan. Jan Hoet was ook voor Geirlandt geen onbekende. Enkele jaren eerder had hij Hoet aangeraden kunstgeschiedenis te gaan studeren aan de universiteit. Voor Hoet ging het dan snel. Na zijn studies zetelde hij in de commissie voor plastische kunsten en werd hij door Verstraeten voorgedragen in de strijd om het conservatorschap van het Museum voor Hedendaagse Kunst waar te nemen. Hij haalde het op 1 augustus 1975 van zijn tegenstander, Jan-Piet Ballegaer. Het leverde Verstraeten de steun van Hoet op, de rijzende ster aan het kunstfirmament, ook in de voor haar professioneel woelige tijden die weldra zouden aanbreken.⁶⁵ Nog in 1978 verwees Hoet in een tekst over Jean-Pierre Raynaud naar een interview, dat Verstraeten met de kunstenaar had afgenomen in april 1974. De tekst zelf werd ook door haar naar het Frans vertaald.⁶⁶ Bijgevoegd was een brief die Verstraeten moed wilde inspreken. In haar dagboeken beschreef Verstraeten haar vertrek uit het Paleis als volgt: ‘Puis, Geirlandt, qui est un salaud, a joué avec les pieds de Marian pendant un an, puis il a un jour, eu un peu peur pour sa place et pour son équilibre et tout ça. Marian: elle part.’⁶⁷

In Gent heerste voorlopig echter een feeststemming. Geirlandt had de eerste stap naar een volwaardig museum voor actuele kunst gezet. Een Museum was geboren.

65 Dit komt bijvoorbeeld naar voren in: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.3.c., Brief van Jan Hoet, ongedateerd.

66 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.3.g., J. Hoet, ‘Jean-Pierre Raynaud ou la simplicité d’un rêve’, vertaald door M. Verstraeten.

67 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.D.3., Dagboek met verschillende tijdsaanduidingen variërend van 1974 tot 1980.

Beste Marica

Ik wens u hartelijk te danken
en veel te moed te geven.
denk dat je daar braver
zijt. De anderen kennen
er niets van. Je hebt
dus alle reden om met
hen om te gaan alsof
zij braver zijn.

Ambassadeur
Burgemeester
en Schepers v. Cultuur
en andere Schepers
zullen u wel volgen.

Eerste pagina van de ongedateerde brief van Jan Hoet, waarin hij Verstraeten aanspoort niet af te wijken van haar overtuigingen.

De breuk met Geirlandt en haar ontslag bij de Vereniging voor Tentoonstellingen in eind 1975 betekenden een professionele ommekeer voor Verstraeten.⁶⁸ In november 1975 had ze reeds contact gelegd met Florent Bex, die sinds 1972 directeur van het Internationaal Cultureel Centrum in Antwerpen was.⁶⁹ Eind 1975 zou ze voor het ICC de poster, de plaatopname en verdere organisatorische kwesties regelen voor de tentoonstelling van Michael Hawley, die op 21 november 1975 opende. In januari 1976 voerde ze gelijkaardige taken uit voor Fernand Spillemaeckers van de MTL, één van de meest invloedrijke galeries in Brussel. Haar samenwerking met Spillemaeckers was van korte duur, maar van een intense aard. In dagboeken van 1975 komen plannen en notities tevoorschijn die het vertrouwen aantoonen dat Spillemaeckers in zijn nieuwe medewerkster had. In de Italiaanse kunstperiodiek *Flash Art* van februari 1976 werd gewag gemaakt van een wel erg opvallende carrièrewending:

‘Marian Verstraeten is the new owner-director of Gallery M.T.L. [sic], Mechelsesteen Weg [sic] 113, 2000 Antwerpen, Belgium. Fernand Spillemaeckers [sic], the former owner of the gallery, is presently involved in the translation of Art & Language texts into French for the first time.’⁷⁰

Zoals Koen Brams in zijn lezing van 16 juli 2010 voor de Kunstverein in Amsterdam bemerkte, stonden in dit bericht meerdere spellingsfouten, die ook de inhoud verdacht maakten. Inderdaad, zes maanden later corrigeerde *Flash Art* zijn eerdere *announcement*. Verstraeten had MTL niet overgenomen. Evenmin bleek Spillemaeckers van het toneel te zijn verdwenen.⁷¹ De gezamenlijke plannen van Spillemaeckers en Verstraeten wezen integendeel op een verregaande samenwerking. De galeriehouder had haar betrokken in de

68 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.5., Brief van Geirlandt ‘De bijdraaier’, 15 januari 1976. Zie ook: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.E.3., Agenda 1975.

69 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.E.3., Agenda 1975. Deze agenda bevat een verwijzing naar een telefoongesprek met Bex op 19 november 1975.

70 ‘Announcements’, in: *Flash Art*, 60-61 (1975-1976), 45.

71 ‘Announcements’, in: *Flash Art*, 66-67 (1976), 47.

voorbereidingen voor een nieuwe galerie, ‘probablement dans la rue aux Lains’.⁷² Spillemaeckers zou de ‘oude’ MTL blijven bestieren, Verstraeten zou de leiding over de nieuwe locatie op zich nemen. Hoewel deze plannen vergevorderd waren, zijn ze om onduidelijke redenen nooit tot uitvoering gebracht. Al op 18 november 1975 noteerde Verstraeten in haar dagboek: ‘Ça fait 18 jours que je fais MTL et je suis déjà sur le point de dire MERDE, je me borne à chômer. Seulement voilà, je suis bien trop pourrie et gâtée pour pouvoir me démerder avec ce fric-là.’⁷³ Zes maanden later verliet ze MTL. Ze was toen 25 jaar.

Tegen deze achtergrond raakte Verstraeten geleidelijk aan meer geïntegreerd in artistieke sociale netwerken, niet in het minst gestimuleerd door haar relatie met beeldend kunstenaar Michel Smets. Verstraeten interviewde Michel Smets eind 1977, nadat de uitslag van de Prijs van de Jonge Belgische Beeldhouwkunst was bekend gemaakt.⁷⁴ De prijs, een tweejaarlijks evenement dat er voornamelijk op was gericht de jonge kunst onder de aandacht te brengen, werd uitgereikt aan Smets. Bovendien werd het winnende werk tentoongesteld in het Paleis voor Schone Kunsten. Smets was geboren in 1950 en stapte in 1969 de toonaangevende Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels binnen, waar hij twee jaar studeerde en waar hij zich voornamelijk toelede op schilderen, alvorens in 1974 de overstap te wagen naar beeldhouwwerken.

Dit zou Smets geen windeieren leggen. Een eerste resultaat boekte hij met zijn expositie in het ICC. Daar zou hij van 11 februari tot 12 maart 1978 enkele titelloze beeldhouwwerken tentoonstellen en zich er mee in het professionele gezelschap van conceptuele artiesten als Calder en Carl André inwerken. De tentoonstelling werd samengesteld en van een catalogus voorzien door Bex. De catalogus werd ingeleid door Serge André.⁷⁵ Het oeuvre van Smets heeft België rondgereisd en Smets heeft meerdere keren in het SMAK tentoongesteld. Zijn *Blauwe steen en zoutzuur* heeft een lange tijd in het MuHKA in

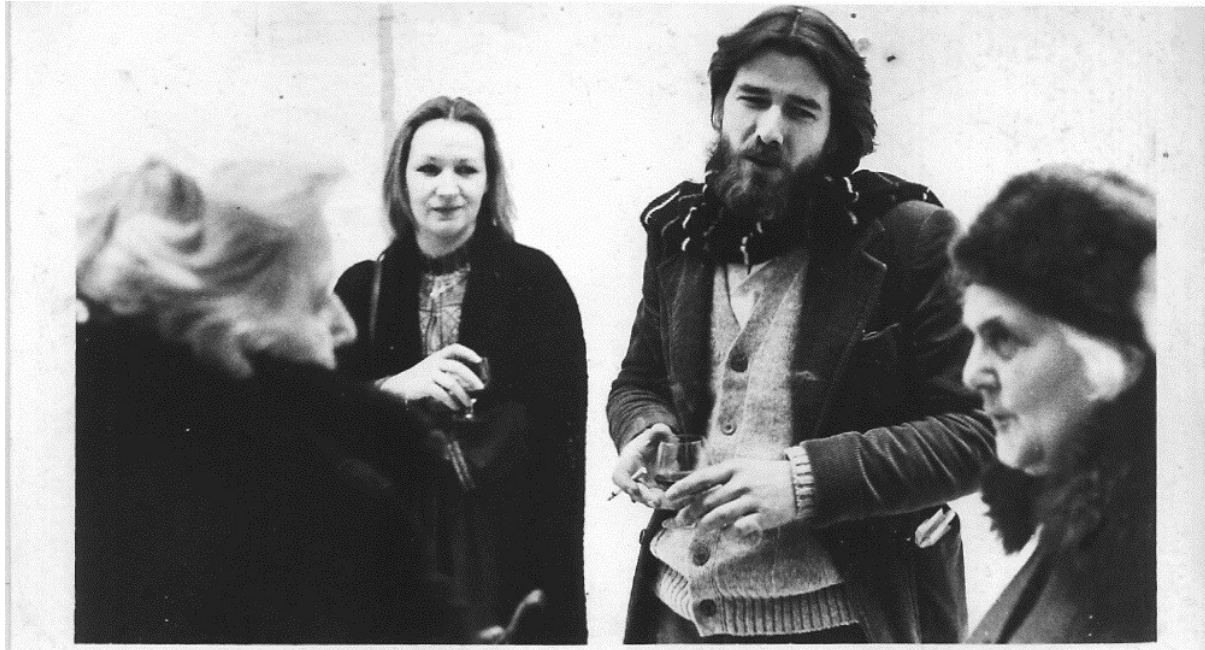
72 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.B.3., Notitieboekje.

73 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.E.3., Dagboeknotitie 18 november 1975.

74 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, VII.A.12., Interview met Michel Smets, 1977.

75 S. André, *Catalogus* (Antwerpen 1978).

Antwerpen gehangen. Ook in de galleries bleef hij een graag geziene gast. Nog in 2003 liep in het Atelier 340 Muzeum in Brussel *History of a Collection 1979-2003*, een groepstentoonstelling waarin de nadruk werd gelegd op postmoderne beeldhouwkunst en driedimensionale werken met steen, en waarin het werk van Smets dan ook prominent aanwezig was.



Verstraeten met Smets op een van diens vernissages.

Op 8 augustus 1980 trad Verstraeten in het huwelijk met Smets, maar het was slechts een tijdelijk kruispunt van twee erg verschillende paden. ‘Michel Smets et Marian Verstraeten vous invitent à venir passer la soirée du 31 mai chez eux au 36 rue Faider 1050 Bruxelles à partir de 20.00h, à l’occasion d’un anniversaire qu’il vous est loisible de déterminer’: op 31 mei nodigden Verstraeten en Smets enkele vrienden uit om Verstraetens verjaardag te vieren.⁷⁶ Eén van de gasten waarmee Verstraeten voor de rest van haar leven in nauw contact zou blijven, was Serge André, een psychoanalyticus en *intimus* van Smets die het voorwoord van diens catalogus had verzorgd. Smets introduceerde haar bij psychoanalytisch geïnspireerde kunstcritici en kunstenaars. Voor Verstraeten was het een heropenbaring. Sinds haar verhandeling en haar werk bij de openbare omroep waren Freud en Lacan op de achtergrond geraakt, maar in de avant-gardistische kunstmiddens van Smets en André werden zij te pas en

⁷⁶ Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.4.a.5., ‘Michel Smets et Marian Verstraeten vous invitent’, 31 mei 1980.

te onpas aangehaald. Het was, alles wel beschouwd, erg trendy om Lacan te lezen. Voor Verstraeten betekende het het begin van een ommekeer.

Intermezzo

‘GENS DE MEMOIRE’

‘[...] Moments d’histoire arrachés au mouvement de l’histoire, mais qui lui sont rendus. Plus tout à fait la vie, pas tout à fait la mort, comme ces coquilles sur le rivage quand se retire la mer de la mémoire vivante.’⁷⁷

De geschiedenis van Marian Verstraeten is er onvermijdelijk een van anekdotische aard. Deze ‘kleine’ verhalen kunnen de perceptie creëren van irrelevantie. Welke meerwaarde kan haar verhaal immers bieden voor een interpretatie van het artistieke leven in Vlaanderen? Verstraeten leefde in de marge en kwam slechts lukraak in aanraking met de bepalende figuren van het Vlaamse cultuurlandschap. Haar verhaal is een aaneenschakeling van toevalligheden. Zoals in de voorgaande hoofdstukken reeds duidelijk is geworden, is deze studie geen onderzoek naar een ‘belangrijke’ gebeurtenis of een ‘groot’ figuur. Integendeel, hier wordt een alternatief perspectief aangeboden om de recente kunstgeschiedenis in Vlaanderen in een andere context te zien. Om zulk een aanpak enige wetenschappelijke waarde mee te kunnen geven is het dan ook nodig een ander uitgangspunt te hanteren dan de traditionele cultuurgeschiedenis heeft gedaan. Daarom worden hier kort enkele theoretische begrippen besproken die toegepast worden op dit model van cultuurgeschiedenis.

De erfenis van Nora

Dat uitgangspunt is niet nieuw. In 1984 kwam Pierre Nora in Frankrijk met een conceptuele paradigmawisseling die de geschiedschrijving van zijn land een impuls gaf die sterk afstak tegen de nationaal gekleurde Franse historiografie. Hij noemde haar ‘lieux de mémoire’, een structurerende term die de geschiedschrijving een nieuwe wending zou geven. Deze ‘plaatsen van herinnering’ wezen op het onderscheid dat tussen het verleden en de herinnering aan dat verleden gemaakt diende te worden. Nora’s geschiedenis van Frankrijk was er een van plaatsen, *lieux*, die zich tussen geheugen en geschiedenis bevonden. Zij construeren een artificieel landschap van een nationaal en cultureel geheel aan herinneringen. Hiermee problematiseerde Nora de constructie van een nationale herinnering en een door de natie gevoede constructie van het verleden, en doorbrak hij de ‘natuurlijke orde’ van de

⁷⁷ P. Nora ed., *Les lieux de mémoire* (Parijs 1984) dl.1, 29.

geschiedenis als een continuïteit van bevestigingen van een gezamenlijk Frans verleden.⁷⁸ De noodzaak om van deze *lieux de mémoire* een geschiedenis te schrijven zag Nora in het verdwijnen van de zogenaamde *milieux de mémoire*. Hij stelde vast dat werkelijke omgevingen uit het verleden waren vervaagd.⁷⁹ Bijgevolg was een geschiedenis die een directe verbinding met het verleden legde, niet langer haalbaar.

Nora stelde vast dat de geschiedenis versnelde en veranderingen elkaar in een steeds hoger tempo opvolgden. Een historisering van het collectief geheugen was volgens hem gedoemd altijd een geschiedenis van de tweede graad te zijn, maar tegelijkertijd verdrong zij ook figuren, symbolen en objecten van het historische toneel die niet collectief genoeg werden herinnerd en die in de vergeetput belanden. Een structuralistische herinterpretatie van zulke herinneringsplaatsen riep onvermijdelijk een hiërarchie op, daar ze een selectie maakt die onmogelijk exhaustief kon zijn. Zij creëerde een canon van de herinnering, een canon die per definitie ook normatief werkte. Zij die niet vertrouwd waren met deze plaatsen van herinnering in hun eigen land, kunnen zich bezwaarlijk cultureel volwassen burgers van Frankrijk noemen. Dit weerhield deze nieuwe theorievorming er echter niet van een groot succes te worden, binnen en buiten academische kringen, temeer omdat zij aantoonde dat het verleden op erg verschillende manieren kon worden herinnerd.

Nora's *lieux de mémoire* konden op verschillende manieren worden ingevuld. Zij namen een materiële betekenis in, in die zin dat zij zich in de concrete ruimte manifesteerden, als gebouwen of monumenten die nog steeds een (letterlijk) tastbare nawerking hadden in de hedendaagse samenleving. Daarnaast is het hier van belang erop te wijzen dat Nora zijn plaatsen ruimer interpreteerde dan slechts de fysieke memorialen van het verleden. Zijn herinneringen waren vervat in de stenen van de Arc de Triomphe, maar evengoed in de Marseillaise en in de figuur van Jeanne d'Arc.

De *milieux de mémoire*, relieken uit de tijd van traditionele culturen, mochten dan wel irrelevant geworden zijn, het landschap dat Nora schetste van een moderne recreatie van het nationaal en cultureel geheugen was evenzeer artificieel. Zijn Frankrijk was net zozeer een cultureel surrogaat van de geschiedenis, maar in de verbeelde culturele identiteit; het was net zozeer een selectie die een onderscheid maakte tussen welke herinneringen in leven gehouden

78 J. Bodnar, 'Pierre Nora, National Memory, and Democracy: a Review', in: *The Journal of American History*, 87 (2000), 952.

79 P. Nora, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', in: *Representation, themanummer: Memory and Counter-Memory*, 26 (1989), 7.

werden en welk verleden werd vergeten. Dat aspect werd nog versterkt door de ruime interpretatie die Nora aan zijn herinneringsplaatsen toedichtte. Vergeten en herinneren waren twee zijden van dezelfde medaille. Daarbij is het niet onbelangrijk te wijzen op het feit dat herinneren een actieve inspanning vergt.

Het model van Nora werd na 1992 een exportmiddel van de nieuwe geschiedvorsing, niet in geringe mate door haar verovering van het Angelsaksische historiografische bastion met de vertaling *Realms of Memory*, waarvan het laatste deel werd uitgebracht in 1998, maar ook doordat andere landen het model adopteerden, zij het niet altijd met diezelfde ruime invulling.

De Duitse *Erinnerungsorte*, gepubliceerd in 2001, kregen een gelijkaardige brede interpretatie en werden er expliciet ingepast in de politieke agenda van na de Duitse hereniging.⁸⁰ De Nederlandse *Plaatsen van Herinnering* uit 2005-2007 daarentegen verengden de definitie van herinneringsplaatsen tot daadwerkelijke materiële locaties die symbolen zijn van een Nederlandse geschiedenis en die een continuïteit in dat verleden moeten (re)construeren.⁸¹ De creatie van een *musée imaginaire* was niet langer de doelstelling, wel het aanleggen van een inventaris van fysieke herinneringsplaatsen die de facto een normerend effect had op de Nederlandse discussies over de nationale canon. De Belgische variant uit 2008, *België, een parcours van herinnering*, volgt grotendeels het voorbeeld van zijn noorderburen.⁸² Ook hier wordt een kaart uitgetekend van Belgische herinneringsplaatsen die toonaangevend zijn voor het collectief geheugen en die, meer dan als symbolen voor gebeurtenissen in het verleden, symbool staan voor de herinnering aan dat verleden.

De ijver waarmee nationale en internationale indices van herinneringsplaatsen worden aangelegd, onderstreept de ingang die Nora's these gevonden heeft in brede kringen van het historische spectrum. De website *Cultures of Remembrance* bijvoorbeeld heeft zich tot doelstelling gemaakt een internationale verzamelplaats te zijn van alle memorialen 'that commemorate the victims of National Socialist terror'.⁸³ Die initiatieven over landsgrenzen

80 E. François en H. Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte* (München 2001).

81 Een vierdelige reeks met anachronistische titels als *Nederland van prehistorie tot Beeldenstorm*: H.L. Wesseling, ed., *Plaatsen van herinnering* (Amsterdam 2005-2007).

82 J. Tollebeek e.a. ed., *België, een parcours van herinnering* (Amsterdam 2008).

83 www.cultures-of-remembrance.net

heen zijn een radicalisering van de oorspronkelijke *lieux de mémoire*. Ook andere vormen van herinterpretatie die deze term verbreden in plaats van verengen, zijn echter mogelijk.

Door Verstraetens verhaal te schrijven vanuit een gelijkaardig perspectief, ontstaat de mogelijkheid dat verhaal te reconstrueren aan de hand van uiteenlopende herinneringen, die samengevoegd een vollediger beeld kunnen schetsen. Zo wordt Verstraeten vanuit deze invalshoek een ‘ruimte’, ingericht met herinneringen die vanuit verschillende hoeken komen en een persoonlijk verhaal reconstrueren dat het mogelijk maakt een groter verhaal te vertellen. Deze benadering wint aan slagkracht omdat het verhaal van Verstraeten nog jong is. De herinneringen eraan zijn nog vers. Bovendien wordt hier nadrukkelijk gekozen voor een aanpak die niet hiërarchisch is. In plaats van een atlas te willen zijn van Verstraetens ‘ruimte’, biedt deze studie een route die niet rechtlijnig is, noch een selectie maakt door vooraf opgelegde structuren of methodologieën. Die route kan op een labyrint lijken, maar deze aanpak is noodzakelijk om recht te doen aan elk aspect van, elke herinnering aan Verstraeten.

De rhizomentheorie van Deleuze en Guattari

Een andere theorie die wordt geïntegreerd in dit verhaal, is de idee ‘rhizoom’, zoals dat door Gilles Deleuze en Félix Guattari werd geconceptualiseerd, een linguïstisch model dat taal als een open systeem definieert en dat teleologische theorievorming in de taalwetenschappen moet tegengaan. Deleuze en Guattari sommen in hun *Mille Plateaux* uit 1980 de kenmerken van die rhizoom op. Guattari, zelf psychoanalist, en filosoof Deleuze willen in dit tweede en laatste volume van hun *Capitalisme et schizophrénie* de rhizoom, een wortelstam van een plant, als metafoor aanwenden om een alternatief te bieden voor de in hun ogen van het rechte pad afgeweken onderzoekstheorieën, die zij vergelijken met de groei van reguliere wortels en bomen.⁸⁴ Deze zijn immers rechtlijnig, vertakken op welbewuste momenten en verengen daardoor de kijk op het onderzoeksgebied, waar de rhizoom een lukrake verbinding biedt met twee of meer willekeurige punten. Zulke rhizomen tekenen een kaart in plaats van een route:

‘The map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted to any kind of mounting, reworked by an individual, group, or social formation.’⁸⁵

84 G. Deleuze en F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie* (Parijs 1980).

85 G.F. Kellner, ‘Deleuze and Guattari on the Rhizome’,

De voornaamste functie van die ‘kaart’ is het uitleggen van een waaier aan paden die men kan inslaan. Waar de boom een route is naar de genealogie, is de rhizoom ‘een antigenealogie. De rhizoom is vergelijkbaar met een kaart (...) die altijd demonteerbaar, aansluitbaar, omkeerbaar, verwisselbaar blijft.’⁸⁶ Zoals gras ontspruit waar wortelstrengen elkaar aanraken, op een volstrekt willekeurig punt, en daardoor onderdeel wordt van een netwerk, zo past elk individu in een netwerk van connecties en relaties die deze persoon construeren.

Dit heeft belangrijke gevolgen voor het netwerkdenken in de sociale wetenschappen. Een geschiedschrijving die de theorie van Deleuze en Guattari consequent aanhangt, verlaat immers de chronologie en beschrijft een netwerk niet langer als een verzameling eenheden, maar als een aantal dimensies, communicerende vaten die elkaar aanvullen. Deze theorie is aangewend in tal van onderzoeksvelden die zich ook buiten de taalwetenschappen aftekenen. Ronald Commers past haar in zijn artikel over sociaal-politieke evoluties bijvoorbeeld toe op vlak van de ethiek, waarbij de rhizoom symbool wordt voor een interpretatief systeem van zingevingen, geplaatst tegenover het intertekstualistische interpretatie van sociaal-culturele ethische evoluties.⁸⁷ Het duidelijkste voorbeeld van de integratie van de rhizoom is het Rhizomen-project in Antwerpen, een opleidingstraject dat diversiteit centraal stelt.

Laten we vooraleer terug te keren naar het verhaal van Verstraeten het belang van de rhizoom voor het conceptueel kader van dat verhaal expliciteren. Een rhizomatisch netwerkdenken onderscheidt zich door het verknopen van relaties. Hoe ruimer en meer divers deze schakels zijn, hoe sterker de rhizoom. Toch is haar karakter in se instabiel, en dat is meteen één van haar grote troeven. Bij elke nieuwe verbinding of verdwijnen van een verbinding met zo’n schakel dient de ruimte van het rhizomatisch netwerk immers opnieuw afgebakend te worden. Deze meervoudige structuur laat een interdisciplinaire en onhiërarchische benadering toe, die canonvorming tegengaat voor zover dat mogelijk is. Verstraeten zou op zo’n knooppunt geplaatst kunnen worden, verankerd in netwerken van connecties die haar verhaal vormgeven. Anderzijds wil ik hier ook een andere invalshoek voor

<http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/kellner/deleuze.html>

86 G. Deleuze en F. Guattari, *Rhizoom* (Utrecht 1977) 65-66.

87 R. Commers, ‘“Het ideaal” na de dood van God en het einde van de sociaal-politieke utopieën. Een andere interpretatie van het laatste hoofdstuk uit George Moores Principia Ethica (1903)’, in: *Ethiek & Maatschappij*, 6 (2003), 5-24.

de positie van het knooppunt naast plaatsen: niet alleen werken de netwerken vormend voor het rhizoom, het kan ook een actieve rol spelen door zelf verbindingen te leggen die daarvoor niet vanzelfsprekend waren. Verstraetens *agency*, haar individualiteit in dat kluwen van netwerken, genereert een veld waarin Verstraeten zich dus ontwikkelde, maar waarin ook de Vlaamse kunstwereld en psychoanalyse verenigd werden vanuit een ander perspectief.

Zowel Nora als Deleuze en Guattari positioneren zich als critici ten opzichte van wat zij als versteende wetenschapsbeoefening beschouwen. Als volleerde botanici trekken zij ten strijde tegen vastgeroeste patronen, zij deconstrueren in feite de geheugenschors door ze laag per laag af te schrapen en op een andere manier te bekijken.

Omdat vanuit een wetenschappelijke traditie te vaak wordt uitgegaan van een subjectief elitarisme dat zich beperkt tot ‘grote’ namen en gebeurtenissen, vallen mensen en zaken al te snel tussen de mazen van het historiografische net. Hierdoor wordt een vervormd, of alleszins vernauwd, beeld van de verleden werkelijkheid geconstrueerd. Niet alleen biedt de traditionele geschiedschrijving voornamelijk een enge kijk op de geschiedenis, ze poneert zo ook een duidelijk onderscheid tussen wat ze belangrijk genoeg vindt om te behandelen en wat niet. Dit normatieve element verhindert een gedegen en neutraal realiteitsbeschrijven. Dit gebrek is misschien zelfs in nog sterkere mate aanwezig in de literatuur over de kunstgeschiedenis, waar de canon van gevestigde namen en instellingen in grote mate het uitzicht van de kunstwereld bepaalt. Zoals in het eerste hoofdstuk van deze studie werd aangetoond bleef de kunstgeschiedenis veelal steken in het bestendigen van reeds gevestigde namen en instituten. Kunstgeschiedenis werd zo een beschrijven van actie en reactie, van stromingen die elkaar opvolgden en van hoofdrolspelers in onderlinge interactie.

Keren we terug naar het artikel ‘Naar een andere geschiedenis van de kunst’ van Koen Brams en Dirk Pültau in *De Witte Raaf*. Hun pleidooi voor een andere manier om aan kunstgeschiedenis te doen kristalliseert in sterke mate in het zoeken naar nieuwe, onbeschreven invalshoeken:

‘De enige structuur die we totnogtoe voorstelden, is het assenstelsel met op de eerste as ‘feiten’ (oud/nieuw) en op de tweede ‘beeldvorming’ (oud/nieuw). Een andere structuur kan methodologisch van aard zijn. Vanuit die invalshoek kunnen drie lijnen in het onderzoek worden getrokken: een kunsthistorische (geschiedenis van de kunstproductie, van de collecties en tentoonstellingen, van het galeriewezen), een receptiehistorische (studie van de bestaande beeldvorming) en een sociologische. Een andere optie zou erin kunnen bestaan om het materiaal volgens actor te ordenen – kunstenaar, galerist, curator, verzamelaar.’⁸⁸

88 K. Brams en D. Pültau, ‘Naar een andere geschiedenis van de kunst in België van 1975 tot heden. Problemen, hypotheses en onderzoeksvoorstellen’, in: *De Witte Raaf*, 100 (2002), 5.

Verstraeten is geen kunstenaar of galerist. Net daarom kan zij, zonder de beperkingen die het bestuderen van één zo'n actor of instelling in het cultuurlandschap met zich meebrengt, namelijk de onvermijdelijke subjectivering van die actor, een meerwaarde bieden door een antistructuralistische benadering van het archiefmateriaal. Verstraeten kan hier als een rhizoom fungeren tussen netwerken, nieuwe verbindingen blootleggen binnen dat cultuurlandschap en zo de deur openen voor verdere herinterpretaties en nieuwe onderzoeksbenaderingen. Tegelijkertijd kan zij als 'figuur van herinnering' het uitgangspunt vormen voor een studie die verder reikt dan het individu en haar directe omgeving. Deze *gens de mémoire* zijn een radicalisering van Nora's herinneringsplaatsen, en een nuancering van de rhizomen van Deleuze en Guattari. Enerzijds fungeren zij als de ijkpunten van een andere kijk op de cultuur, anderzijds als de knooppunten van het alternatieve netwerk dat door die andere kijk gevormd wordt.

Dit conceptueel kader wil allerm minst een normatieve interpretatie bieden van Verstraetens levenswandel. Integendeel, het is een pleidooi voor de kleine geschiedenis, een geschiedenis van een figuur die anders door de mazen van het historiografische net was geslipt en die door het bronnenmateriaal noodzakelijkerwijs een tweedegraadsgeschiedenis blijft. Het is een geschiedenis die onvermijdelijk een constructie is van het verhaal van een individu in een periode waarin het sociaal-artistieke landschap in Vlaanderen, België en Europa transformeerde. Verstraeten wordt een personage, niet langer in de periferie van de cultuurgeschiedenis maar als een epicentrum, een knooppunt dat een nieuw licht werpt op ontwikkelingen die zich rondom haar voltrokken. Een herpositionering van Verstraeten in het cultuurhistorisch discours wordt gelegitimeerd door de herinnering aan haar zoals die naar voren komt in erg uiteenlopende milieus en uithoeken van de netwerken waarvan ze deel uitmaakte, en door de nieuwe connecties die gelegd worden tussen verschillende aspecten van het intellectuele klimaat in Vlaanderen door deze invalshoek. Dit discours is één van de vele lagen van de geheugenschors die een cultuurgeschiedenis moet zijn.

Hoofdstuk 3

FABRIEKEN VAN DE KUNST

Op 6 mei 1974 interviewde Verstraeten Marcel Broodthaers, in opdracht van BRT 3.⁸⁹ Ze volgde de conceptuele kunstenaar van dan af aan op de voet en werd tot zijn persoonlijke kring gerekend. Op 28 januari 1976 was ze aanwezig op zijn begrafenis in Keulen. Als ideële avant-garde van de kunstrevolutie van 1968, speelde Broodthaers een bepalende rol in veranderende opvattingen over het museum en zijn relatie met de hedendaagse kunst. De idee dat een kunstenaar zich diende te herpositioneren ten opzichte van, en in sommige gevallen zelfs tegenover, het museum bepaalde de strategie in de strijd tegen de ‘verstarde’ Musea voor Schone Kunsten. Die strategie was fundamenteel verschillend van die van bijvoorbeeld de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent. Verzetskunstenaars, niet zelden zij die niet aan bod kwamen in de traditionele cultuurtempels, droegen andere argumenten aan en streefden in de eerste plaats naar een discussie over de nieuwe relatie tussen kunstenaar, kunst en museum.

Een museum zonder muren

Die relatie was sinds 1968 een arbitrair en complex netwerk geworden, zo bepleitten de ‘alternatieve’ beeldhouwers als Yves de Smet en Michel Smets in de vroege jaren 1970. Een eerste, radicale stem die luidde was echter die van Broodthaers. In 1968 hing aan zijn huis in de Rue de la Pepinière in Brussel een bordje dat zei: ‘Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXième siècle’. In dat museum stelde Broodthaers, naast eigen werk, ook de houten kratten tentoon waarin zijn stukken waren opgeslaan. Broodthaers had het concept ‘museum’ tot onderwerp van de kunst gemaakt. Eén jaar na de opening sloot het museum en sierde een nieuw bordje de voorgevel: ‘Musée d’art moderne à vendre pour cause de faillite’. Bij de sluiting van zijn museum, noemde Broodthaers het een fictie. De conclusie van het experiment was even radicaal als het experiment zelf. Voor de hedendaagse kunstenaar was het museum geen doel, maar een noodzakelijk tussenstation om zijn oeuvre enige geloofwaardigheid toe te kunnen kennen. Die nieuwe rol was volgens Broodthaers weggelegd voor de musea die sinds 1975 verrezen in de grote Belgische steden.

89 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, VII.A.6., Interview met Marcel Broodthaers, 6 mei 1974.

Broodthaers' idee was een treffende illustratie van de veranderende opvattingen over de functie van een museum in een kunstwereld, die volgens de artiesten zelf als getransformeerd werd gepercipieerd. Verstraeten had voor BRT 3 de opiniemakers van deze avant-garde beweging geïnterviewd: Broodthaers in mei 1974, Daniel Buren in datzelfde jaar. Buren had in zijn pamflet 'Beware!' opgeroepen tot een onderscheid tussen objectkunst en conceptuele kunst, en zo expliciet de aanspraken van de musea begrensd tot de presentatie van objecten. Concepten, zo stelde hij, verliezen hun bestaansreden binnen de muren van een tentoonstellingsruimte.⁹⁰ Zulke radicale ideeën werden niet door iedereen gedeeld. Onder andere André Cadere had een meer gematigde visie op de toekomst van de hedendaagse kunst en wilde voornamelijk een debat stimuleren over de aard van tentoonstellingen. Verstraeten was vanzelfsprekend erg geïnteresseerd in deze polemieken, maar mengde zich niet in de discussies.

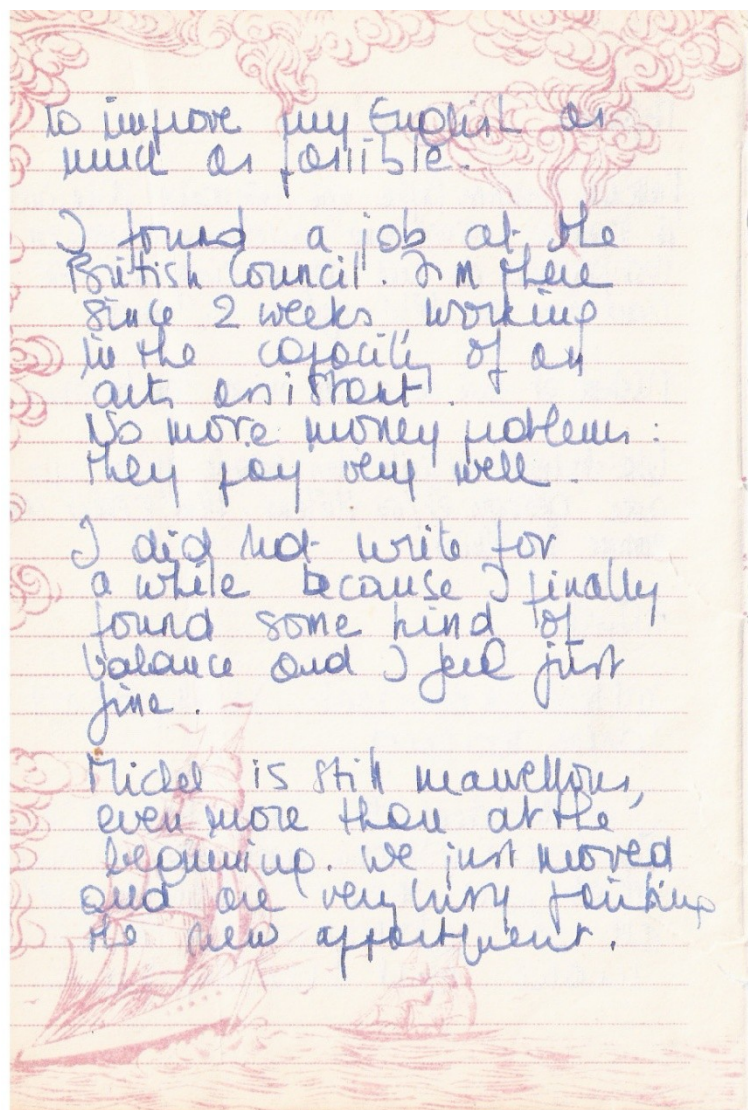
Haar houding ten opzichte van de hedendaagse kunst was immers al sinds haar jeugd ongewijzigd gebleven. Hoewel zij middels haar interviews in contact kwam met deze andere, ideële strategie, zag zij voornamelijk heil in de oprichting van musea voor hedendaagse kunst. Om die reden zocht zij ook eerder aansluiting bij voortrekkers van zulke verenigingen en bewegingen dan bij de artiesten uit haar onmiddellijke omgeving. De musea voor hedendaagse kunst die door de inspanningen van deze verenigingen verrezen, namen echter een gecontesteerde plaats in in het debat over actuele kunst en een musealisering, die in de jaren na 1975 in een stroomversnelling was gekomen. Hoewel zulke initiatieven overal in Vlaanderen (en in de rest van België) werden genomen, was het vooral de ster van Jan Hoet die aan het artistieke firmament rees. Hoets strijd voor een autonoom museum voor hedendaagse kunst in Gent zou nog tot 1990 woeden, maar al op het eind van de jaren 1970 was het duidelijk wie de leidende figuur in deze voortrekkersbeweging geworden was.

De beleidsontwikkelingen van voortrekkersbewegingen als de VMHK hadden geleid tot de marginalisering van de kunstgalerijen en de oprichting van musea voor hedendaagse kunst. De opmars en de aard van die musea werden op hun beurt in vraag gesteld door hedendaagse kunstenaars zelf. Een onafwendbare evolutie naar massatentoonstellingen en culturele hypes leidde de aandacht echter af van zulke vraagstellingen en vestigde de aandacht op een meer fundamentele kwestie: hoe moesten kunstenaars omgaan met de vedettecultuur die was gecreëerd door media en museummanagement? Het was mede die evolutie waardoor

90 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.9.e.5., D. Buren, 'Beware!'.

Verstraeten de rug zou keren naar de beleidsartistieke wereld. Na zich van deze discussies te hebben onthouden, gaf ze in de jaren 1980 uiteindelijk toch haar mening.

In een brief aan Georges Roque, een Frans publicist over moderne en surrealistische kunst, van 12 oktober 1981 schetste ze de situatie als volgt: 'Aux arts, tout va mal en Belgique, l'ICC est foutu foutu et Flor va commencer un truc du genre GEWAD à Gand, je ne sais pas où et quand mais je vais lui proposer d'y travailler si mon nouveau CST ne passe pas (...) Aux Beaux Arts ce n'est pas brillant non plus. Ils se sont récemment souvenus de moi et m'ont passé quelques traductions.'⁹¹ Verstraeten toonde zich nu een kunstcriticus op een meer overschouwend niveau.



91 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.31, Brief van Verstraeten aan George Roque, 12 oktober 1981.

Dagboeknotitie uit februari 1976, kort na Verstraetens aanstelling .

'I really have to improve my English as much as possible. I found a job at The British Council. I'm there since 2 weeks, working in the capacity of an arts assistant. No more money problems, they pay very well.'⁹²

Verstraetens hernieuwde kritische instelling in 1981 was in grote mate het gevolg van enkele fundamentele teleurstellingen in die geïstitutionaliseerde kunstwereld in de voorgaande jaren. In 1976 kon zij, mede door de steun van Karel Geirlandt, aan de slag bij de artistieke organisatie van The British Council. Nauw verbonden met de ambassade en het Britse ministerie van Buitenlandse Zaken, stelde The British Council zich de introductie van hedendaagse, Britse kunstenaars op het continent tot doel. Hiervoor bood zij op regelmatige basis een collectie aan, die specifieke aspecten van de Britse kunst belichtte. Via internationale tentoonstellingen was het de bedoeling om een zo verscheiden mogelijk publiek te bereiken.

In die zin illustreerde The British Council treffend de veranderde opvattingen over de plaats van kunst in een gecommmercialiseerde wereld. Na een undergroundscene die al enkele jaren sterk was geglobaliseerd, werd in de late jaren 1970 gewag gemaakt van een internationalisering van de kunstscène en de kunstmarkt. Enerzijds droeg het artistiek klimaat de sporen van een wereld die ook op andere maatschappelijke vlakken evolueerde naar een 'groot dorp', anderzijds zwengelde deze internationalisering ook weer een discussie aan over de rol die kunst innam en in diende te nemen in die globale maatschappij. Inspelend op de kritiek van conceptuele kunstenaars, wilde The British Council daarom een rondreizend 'museum zonder muren' aanbieden aan liefhebbers en geïnteresseerden. Het publiek had de kenner verdrongen van zijn geprivilegieerde plaats.

Verstraeten moedigde zulke beleidskeuzes aan vanuit de oprechte overtuiging dat een breder publiek kon worden aangespoord tot een interesse voor actuele kunst. Onder de indruk van de ervaring die ze reeds op jonge leeftijd had opgedaan in de juiste kringen, gaf Gerald Forty, die in 1978 de directeur van het Fine Arts Department van The British Council was, haar de verantwoordelijkheid over een de organisatie en uitvoering van een tentoonstelling in

92 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.D.3., Dagboek 17 februari 1976 – 13 maart 1980.

Brussel. Verstraeten, die bij Radio 3 en bij de Vereniging voor Tentoonstellingen een vriendschappelijke band onderhield met betrokken kunstenaars en beleidslieden als Frans Boenders en Karel Geirlandt, was allerminst gewend aan de formaliteit en de bureaucratie die een organisatorische functie bij The British Council met zich meebracht. Toch toonde ze zich onvervaard en onvermoeibaar. In april 1978 had ze reeds een geschikte locatie gevonden in de lokalen van het Centre Vincent van Gogh (CHAB) in Brussel. In haar nieuwe functie van ‘Grades 2 Arts Assistant’ bereidde ze de tentoonstelling meticuleus voor. Ze vergeleek prijslijsten van gespecialiseerde bedrijven, bestelde kaders en plamuurde samen met Michel Smets de muren van het CHAB.

Op 8 mei 1978, in volle voorbereiding voor de tentoonstelling, kwam een brief van Claude Whistler, Verstraetens directe overste.⁹³ Whistler was niet onder de indruk van zijn nieuwe ‘Grade 2 Arts Assistant’. In de brief wees hij haar op haar nieuwe verantwoordelijkheden en op de strikte hiërarchische structuren die The British Council handhaafde en waaraan Verstraeten zich volgens hem niet aan hield. Op 22 juni, bijna een maand na de opening van *Aspects of Landscape*, kwam een brief van haar aan op het bureau van Gerald Forty.⁹⁴ Behalve zich te willen verdedigen tegen de kritiek van Whistler, wilde Verstraeten de directeur van het Arts Department op de hoogte stellen van de lamentabele stand van zaken bij de voorbereiding en de uitvoering van de tentoonstelling. Ze weidde uit over de controverse die was ontstaan en gevoed door Whistler, met betrekking tot de manier waarop ze zich gedroeg op recepties en andere evenementen waar zij in de hoedanigheid van ‘Grades 2 Arts Assistant’ optrad. Whistler had haar te kennen gegeven dat het niet toelaatbaar was gesprekken tussen de *éminences grises* van de kunstwereld te onderbreken.

Daarenboven was er ook kritiek gekomen op de informele manier waarop Verstraeten zich op zulke evenementen kleepte. Ook daartegen fulmineerde ze tegen Forty: ‘I would feel quite prepared to invest the 2000 BF I would get more per month in buying a nice little Chanel ensemble.’⁹⁵ De ware reden van haar brief komt pas daarna uit de tekst naar voor.

93 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.2., Brief van Claude Whistler, 8 mei 1978.

94 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.18., Brief van Verstraeten aan Gerald Forty, 22 juni 1978.

95 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.18., Brief van Verstraeten aan Gerald Forty, 22 juni 1978.

Ondanks dat *Aspects of Landscape* een uitgesproken ‘in terms of Council policy’ tentoonstelling was, voelde Verstraeten zich erg tekort gedaan door de Council zelf. Ze kloeg dat de haar gegeven verantwoordelijkheid niet tegemoet was gekomen, waardoor ze moest ‘manage without any means’.⁹⁶ Ze kreeg geen medewerkers of arbeidskrachten aangewezen, waardoor uiteindelijk Smets hielp plamuren en inrichten, samen met Alessandro Filippini en Donald Sloan. De opening, die voor 30 mei gepland was, draaide uit op een organisatorisch fiasco. De door Verstraeten zelf gemaakte uitnodigingen werden door de Council verstuurd de dag na de opening.⁹⁷ ‘Everything was ready two or three hours before the opening, which was attended by four or five people.’⁹⁸ Zij was het die de muren bepleisterd had, de werken had opgehangen en na de tentoonstelling de ruimte opruimde.

Over het resultaat was Verstraeten niet te spreken: ‘the whole exhibition being rubbish’.⁹⁹ Ze zou niet lang meer bij The British Council blijven. *Aspects of Landscape* betekende het begin van Verstraetens geleidelijke breuk met de institutionele kunstwereld. *Aspects of Landscape* illustreerde echter treffend de veranderde houding van organisatoren ten opzichte van tentoonstellingen. De popularisering van de ‘klassieke’ musea voor schone kunsten en de jonge musea voor hedendaagse kunst werkte een nieuwe marktstrategie in de hand. Tentoonstellingen moesten blockbusters worden. Niet alleen werden ze talrijker, maar ook waren ze steeds vaker gecentraliseerd rond de populaire artiest van het moment. Organisaties als de Vereniging voor een Museum van Hedendaagse Kunst professionaliseerden zich snel, maar zelfs bij goed geoliede verenigingen als The British Council bleef het organisatorisch beleid vaak achterop hinken. De Amerikaanse critica Barbara Reise, die in 1974 in België was en er de overzichtstentoonstellingen in het ICC en de derde Triënnale van plastische kunsten in Brugge bezocht, klaagde dit tekort van middelen bij

96 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.18., Brief van Verstraeten aan Gerald Forty, 22 juni 1978.

97 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.18., Uitnodiging voor tentoonstelling *Aspects of Landscape*, 30 mei 1978.

98 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.18., Brief van Verstraeten aan Gerald Forty, 22 juni 1978.

99 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.18., Brief van Verstraeten aan Gerald Forty, 22 juni 1978.

de organisaties ook aan, en linkte het aan het feit dat bijvoorbeeld Broodthaers zijn geluk in het buitenland opzocht.¹⁰⁰

Zes jaar na het fiasco van *Aspects of Landscape*, zou Verstraeten toch opnieuw solliciteren voor haar vroegere betrekking bij The British Council. Op 16 april 1984 stuurde ze, vergeefs, een sollicitatiebrief naar Whistler.¹⁰¹ Dan keerde ze zich af van de geïstitutionaliseerde kunstwereld.

100 J. Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990* (Antwerpen 2005) 101.

101 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.C.16.h. Sollicitatiebrief aan Claude Whistler, 16 april 1984.

Mr Gerald Forty
Director
Fine Arts Department
The British Council
Park Street 97 99
London W1

Brussels, June 22 1978

Dear Mr Forty,

This is probably going to be a very long letter; I am not writing it after a noisy discussion: I am at home on sick-leave, to prevent this time more than to heal.

It is utterly impossible for me to go on working in the present conditions, which I can hardly describe with words.

To start with, I enclose a copy of a letter which Representative wrote me some time ago, and to which he wants a written reply. It took me some time to sort of swallow the content, but since then I have already commented on each paragraph, although not yet in written. That the letter is full of contradictions you will easily notice yourself; I just want to say that the three concrete examples mentioned in it, or quoted, are dishonest and I can and have proved it. Secondly, in the first or second paragraph there is a sentence saying that if I get this Grade II, the first year would in any case be of probation. I have consulted my lawyer in this respect and it appears that this sort of condition is of no value or application for the Belgian law, when somebody has been working already for more than two years in whatever institution or organisation. I also learn that the Belgian law does not reckon with any hierarchical grade systems but with the actual level on which a job has been or is being carried out, which in my case is rather clear.

I explain this to you in case I should have to take action of some kind, so that you at least know what happens and how things are in reality.

What I wanted to tell you is how I got sick of everything these last weeks. What I ask you is to be so kind as to confirm to me what I already know, that it is true that showing Aspects of Landscape in Brussels, capital of Europe, was important in terms of Council policy, and that you appreciate that it must have been rather difficult to find a space at very short notice, when we had this

bad news of not being allowed to enter the new premises near the Cinquantenaire.

What I am looking for is for a description of what you call priorities, you/Director Fine Arts Dept of course. As I keep being bored by very different and distant conceptions of this word. And finally I cannot make out anymore whom I should listen to, which makes me waste lots of my precious time.

As regards my behaving in public and my way of dressing when I am in a what is called representational position, this all is pure nonsense, first because, since I am a locally engaged staff member I never find myself in such a position, I have heard the story of the hierarchical distinction more than just once; and even if it happened, then how can the person you represent - who obviously is not present - judge the way you are dressed? Anyway, all this is not honest: when I attend a concert in which the Council is involved, I never attend it in jeans+blouse. Paré contre, and I arrive at the main point, when I have to hang heavy pictures on walls, when I have to do a transport of 1 and 1/2 tons, then I might just as well wear an overall, instead of using my very clean and not untidy jeans whilst doing this. This being thing I should never accept to do, to make it very clear.

My reply was that, if in some respect I would be happy with the grade II, it could only be for a very material reason: as the feathers are that important, I would feel quite prepared to invest the 2000 BF I would get more per month in buying a nice little Chanel ensemble.

This whole letter written by Representative smells jealousy, to speak frankly; I told him, very calmly, that I could imagine how furious he was when one day "a senior" THE senior, "festival orggniser came to meet us at a Press conference, said Hello Marian, How are things these days, then looked with bovine eyes to my Director and did not recognize him straight away. Marian X was so polite as to look to the other side of the room, thinking that Dr Briers would after a second evidently recognize Mr Whistler, even through deduction; so she just waited, but Representative did not leave him a chance and (re) introduced himself. That was an embarrassing situation, but I cannot imagine how I could have been more tactful that very day. The other examples quoted can be explained in a similar way.

I am now going to tell you in which conditions and circumstances I had to arrange the Brussels showing of Aspects of Landscape (which, if I got it right, is one of the main - in terms of importance - touring British Council exhibitions these years). First, when I was about to devote my

whole time and energy to it, as I knew that there would be reluctance if not bad will when it would come to receiving even the smallest budget, there they were: Commercial Department of the British Embassy wanted urgently "an" exhibition, i.e. some sort of culture, to surround as usual a British commercial week. That is what is called priority, of course, and so I spent weeks and weeks on making a new exhibition out of the items Françoise van Kessel had still after her April in Brussels at the Atelier Ste Anne. (I even wrote a hand out especially for it, and could put my signature under it on the condition that I had written it at home, not during the Council hours - do you think that anybody thought, logically, that this free lance art critic, which seems to be part of my split personality, should then be paid? Of course not and I did not think of this before writing this letter). This hand out I also typed out on my own typewriter, still at home, and then, there was some hesitation about whether it was worth printing it...

So I lost plenty of time (of course, it was Michel Smets and I who did the hanging; do you think Michel was proposed, be it only an indemnity for having taken his car? NO, of course not; but then you see, I am the rude and unpolite one). With arranging this stupid thing for stupid people who in the middle of village politics and other trouble, decided to add a collection of stamps to the same exhibition room so that on the day of the opening, you could not see a single Cudworth anymore, and you had to stand at 50 cm from Furnival's F.L.A.S.H.B.A.C.K. series. That was rather nice a surprise, after all the efforts (it is difficult to hang, this work); fortunately I got there early and had just enough time to change all the Cudworths, with help from the Echevin for culture, who of course had not been consulted and had decided to not even attend the opening in a museum which is part of his territory if I may say so. He finally came, to be nice with me: another friend I am not allowed to have as the level ETC, you know the story.

You also know that nobody was prepared to find the minimum necessary for mounting Aspects of Landscape; not that there are no fund, but these are preferably given to one or another priest who got the nice idea of inviting A Welsh choir of which nobody has ever heard, but as they are Welsh, they must be good, one does not have to check.

So I was told to 'manage' without any means, and then afterwards IT would be considered whether it was worth giving something for fine arts, especially as they (you) always send us this contemporary rubbish (when the Furnival works were stocked in my office, I was told, literally, I can remember every single word: 'qu'un coup de pied ne pourrait en aucun cas les endommager, bien au contraire!').

That is how I ended up with hiring a VW van and going myself to Turnhout, after having paid 5000 BF guarantee myself, to collect the exhibition there.

I wanted to start the van, but the cases were too heavy, so I had to add 2 kgs air per wheel before leaving. Whenever a curve appeared at the horizon, I had to slow down to about 20 km per hour, and finally, halfway, I had to stop and take a pill because I had cramps for just because I was so incredibly scared. I arrived in Brussels, nobody to help unloading; now, with all my stupid good will, I am unable to carry cases of more than 100 kgs. So who did it? Alessandro Filippini and Michel Smets - you happen to know both. Two weeks later, Donald Sloan mentioned to Representative that these people should perhaps get paid for their work? This was I believe very clever as it is quite obvious that they helped ME, not the Council, which I believe is no good in terms of reputation.

Then the four of us (I must explain that, after much arguing, it became clear to the responsables concerned that I would not in any case, succeed in dividing myself up between the office and the exhibition space, so I was allowed to employ a young lady, who is an art historian, to sit in the exhibition and sell the catalogs etc. She was of course, like usually in this office, not to be declared and was going to receive 10.000 BF for three weeks of six days of 5 hours boring work and for 4 full days helping with hanging and then dismantling; that was too much, I said that I was going to send the whole thing to Honolulu and me and Chantal with it, if they did not take things a bit more seriously and correctly; she finally got 16.000 BF, which is still a scandal.) So the four of us had two days for hanging it; hanging was nothing, compared with the fact that we first had to paint and mount the fourteen double-face pannels which had been ordered for future activities in the new premises: the man who made them was allowed to deliver them (I mean, for once I did not have to go and collect them on the top of the roof of my own car as I did for Aalst) but that was because transport was included in the cost. So they were ordered, but brown and not mounted as that was at least a good 100 pounds cheaper. Consequently, we spent the first day and a half as painters and carpenters, also because the walls of this very cheap exhibition space are dark brown and that we were not allowed to have nails or anything in them: we bought (cheap) cotton and hung that first with wooden (cheap) big sort of frames of our invention. Then we could start. Everything was ready two or three hours before the opening, which was attended by four or five people. Why? as I had sent more than 1000 invitations? (These invitations - I have of course made the lay out myself - were ready by the 4th of May, as usual, they were printed at the Embassy as a professional printer is too expensive and as this is part of a PR policy, even though everybody knows how awfully bad the work is done there). Part of them were sent out with that Calendar we send around every month, and for the other part (my own private and very precious mailing list) somebody must have decided that it was unimportant, anyway, they arrived the day after the opening (printed mat-

ter is amust, even if you are in a hurry, and it is well known that at the Brussels office it is not the person concerned who decides on what should go to the post office straight away but the driver-clerk who buys the stamps and then treats you as if the money came out of his own pockets, or, at least, makes it very clear that you are abusing from public British funds - when you send a heavy catalogue somewhere they check whether it is not private].

So they arrived too late. Then I really got upset and decided that, since we would in any case have to pay for the drinks ordered, we could just as well have a second Press opening one week later. I wrote a nice Press release, translated it in all possible languages because I know what happens if I just write it in English and let them deal with the translations which is the normal procedure: when you say a word like seriality or sequence, they [Information Dept] translate by something like consequence and succession. So I did the three languages; they only had to type it out and print it. I asked to see and check it before, which caused trouble, and proved impossible (que c'était déplacé et prétentieux) and the result was that, as you will see from the attached, they forgot a whole line in the first paragraph of the French, which of course has made a very good impression on my friends or not amongst the Press people who all know that, even unsigned, this release is mine. I hate this sort of things and it happens again each and every single time something has to be publicised.

What I am trying to make clear is that I have to do absolutely everything myself, and even so things go wrong at the very lowest level: do you think I should really decide to ALSO buy my own stamps so that I am sure that after sticking them myself on the envelopes I have written myself they will arrive? I am not quite sure that I was engaged by Lyon P. Roussel on such a basis. To give you another example: did you know that I have accepted to clean this exhibition space myself after the showing? Did you know that Michel and I spent the morning of yesterday filling the inevitable holes in the walls with plaster before we painted them all again?

Same story for the posters: their size was too big for the printing machine at the Embassy. A logical attitude would have been to allow me to work with a printer (overprinting of 250 posters costs about 3000 BF) NO, unless you get the money from Gerald Forty. So the Embassy printed little cards (I had done the lay out with lettra-set at 2 o'clock in the morning) which were for sticking under Tillyer's & landscape. But then, for the reasons I can't remember but they seemed technical, my lay out was not good enough, so they did another one, of course not exact and the printing was just ugly, all greys instead of black.

After That, Chantal Deroy and I spent another night sticking these things on the posters, then we went to buy fiscal & stamps, stuck them on all the posters and went distributing them in the shops of the main streets and in the cultural centres etc. The most unimportant cultural organisations do this through job students (5 BF a poster: they have time, are used to it and do it properly); but how could I imagine the possibility of working with job students.

(I even tried, and heaven knows how strongly I personally disagree with the system to get myself an 'objecteur de conscience'-the whole Palais des Beaux-Arts rests on their free work- but ideologically speaking this was impossible to be justified, if ever His Excellency asked the reason why.)

The whole exhibition being rubbish as I said before, Representative (who was after all inviting) did not bother to attend either the first or the second opening; he delegated his deputy, Mr R. X Hindmarsh, who was very much interested and even showed much 'sympathy' for Chantal and I (what do you want me to do with sympathy, it certainly won't help when I want to buy some iron string). In other words, Mr C.H. Whistler refused to have a look at this exhibition (seeing it would have obliged him to realize how incredibly hard we had been working).

The last thing I have heard coming out of his mouth was, not that in the future he would arrange for me to work in decent condition, but that the whole 'active' side of my job would have to be let down; that I would, in the future deal exclusively with administrative matters (you know, such as writing a nice letter to the priest who invites a Welsh Choir), even if Fine Arts Department considers priorities with a different eye or look than Dieu le Père, whom I hope you start to know.

If that is really the case, and I want to know it as soon as possible but refuse to speak with him until I am back from sickleave (yes, after painting the walls I went straight to a doctor and he did not put arts in my prescription), so if that is the aim, as I have already explained to Language Advisor Mr Hindmarsh, then it is clear that I will not have anymore the only (small) interesting parts of the job, and will consider it as the ~~work~~ non-respect of the terms of my contract, with all the consequences. Yes I am fed up, I don't feel like playing the mouse anymore and being insulted par dessus le marché, whether I did things right OR wrong.

Marian Verstraeten
36 rue Falder
1050 Bruxelles (2. 537 89 05)

P.S. I still want this documentation on Shellagh Wakeley.
Apart from new BC premises j'ai d'autres cordes à mon arc...

Ondanks de slechte ervaringen in die geïnstitutionaliseerde wereld, onderhield Verstraeten nauwe contacten met veel van de kunstenaars die ze had geïnterviewd of ontmoet. Op zestien juni 1974 had ze bijvoorbeeld Urs Rausmüller voor BRT 3 geïnterviewd, naast artiest ook verzamelaar van het werk van zijn tijdgenoten.¹⁰² Specifiek in zijn engagement voor collega Robert Ryman toonde Rausmüller zich meer dan een gedreven liefhebber ook een ervaren organisator en promotor.¹⁰³ Ook nog na haar professionele breuk met de kunstwereld onderhield Verstraeten een correspondentie met Rausmüller, waarin de kunstenaar haar op de hoogte hield van evenementen en kunstkritische inzichten, en waarin werd gepolst naar de artistieke situatie in België. Op 16 december 1976 kreeg Verstraeten een brief over zijn recentste activiteiten: een installatie voor Konrad Fischer in Düsseldorf, de gevorderde plannen voor een tour door Europa in 1978.¹⁰⁴ Op 25 april 1976 informeerde hij naar Verstraetens job bij The British Council.¹⁰⁵ Een ongedateerde brief sprak over het einde van Verstraetens ‘collaboration avec Spillemaeckers’: ‘Je vous ai déjà vu bien parti dans le monde des galeries!’¹⁰⁶

De Vlaamse en Brusselse galerieën speelden sinds 1968 een bepalende rol in de artistieke avant-garde. 1968 was immers het jaar van wat later de ‘museumcontestatie’ werd genoemd. Het debat over de aard van de ‘fabrieken van de kunst’ had een reactie teweeg

102 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, VII.A.34-36, Interview met Urs Rausmüller, 16 juni 1974.

103 Zie bijvoorbeeld U. Rausmüller, *Ryman paintings and Ryman exhibitions* (Schaffhausen 2003), en *Robert Ryman at Inverleith House: Royal Botanic Garden Edinburgh* (New York 2007). Ryman was op 25 april 1975 door Verstraeten geïnterviewd. Zie: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.3.i., Interview met Robert Ryman, 25 april 1975 en Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.C.7., Interview met Robert Ryman, 25 april 1975. Voor een uitgeschreven versie van het interview, zie: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.C.7.c., Uitgeschreven interview met Robert Ryman, 25 april 1975.

104 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.A.2., Brief van Urs Rausmüller aan Marian Verstraeten, 16 december 1976.

105 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.A.1., Brief van Urs Rausmüller aan Marian Verstraeten, 25 april 1976.

106 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.A.5., Brief van Urs Rausmüller aan Marian Verstraeten, ongedateerd.

gebracht die jonge galerieën de noodzakelijke ruimte gaf zich als beschermers van de hedendaagse kunst te profileren.¹⁰⁷ Die contestaire acties hadden echter weinig succes. Ze werden verder in de kiem gesmoord door de wereldwijde economische crisis van 1973. Tot dan fungeerden de galerieën als spil van een snel globaliserend kunstklimaat. Vooral Franse en Angelsaksische kunstenaars zakten af naar Belgische galerieën. 1973 markeerde echter het einde van een kortstondige bloeiperiode. Tegen het eind van de jaren 1970 was de ontzuivering groot. Geirlandt blikte in 1979 terug op de impact van 1968: ‘De psychische weerslag van de mislukking van de contestatie beïnvloedt grotendeels de kunst van de jaren zeventig’.¹⁰⁸

De galerieën en kunstenaarsinitiatieven die in 1973 tijdelijk de deuren sloten, kwamen echter al snel weer boven water, zij het in gewijzigde vorm en verschillend naargelang de stad. Kunsthistoricus Johan Pas schetste in zijn *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990* een enigszins bipolair beeld van artistiek Vlaanderen na 1968 en gewaagde zelfs van een ‘strijd der steden’, in casu Gent en Antwerpen.¹⁰⁹ Tot op zekere hoogte is die juxtapositie terecht. Tot 1975 voerde Gent het hoge woord, met de VMHK van Geirlandt op kop, maar bij diens vertrek naar het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel verdween ook de motor van die beweging. Het zwaartepunt van Vlaanderen kwam nu in Antwerpen te liggen, dat al langer een voortrekkersrol speelde in de hedendaagse kunst. Er heerste, volgens Pas, een bijzonder vruchtbaar kunstklimaat.¹¹⁰ Een belangrijke plaats daarin was weggelegd voor het ICC.

Het Centrum had sinds 1970 een nieuwe directeur gevonden in de persoon van Flor Bex. Bex, een archeoloog van opleiding, bleef er tot zijn aanstelling tot directeur van het MuHKA in 1985. Van 1970 tot 1982 bekleedde het Centrum een voortrekkersrol op de Antwerpse Meir. Ingebed in een schare organisaties en kunstenaarscollectieven, onderscheidde het ICC zich door zijn ambitieuze projecten en profileerde zich als een

107 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.D.1. Dagboek ‘Fin avril – début mai 1977’.

108 K. Geirlandt, *De jaren '60. Kunst in België* (Brussel 1979) 45.

109 J. Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990* (Antwerpen 2005) 47.

110 Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal*, 87.

‘conceptueel bastion’.¹¹¹ In 1974 opende *Aspecten van de actuele kunst in België*, een overzichtstentoonstelling die gelijktijdig met de derde Triënnale voor plastische kunsten in Brugge liep. In de jaren 1970 was het ICC de eerste, en voor enkele jaren ook de enige, officiële instantie voor actuele kunst in Vlaanderen. Onder impuls van Bex werd het verspreiden van avant-gardekunst in haar nieuwe vormen de prioriteit: videotentoonstellingen en performances wisselden elkaar in een snel tempo af. Voor musea van hedendaagse kunst het artistieke landschap gingen domineren, vervulden het ICC en de Vlaamse galerieën een pioniersfunctie. Bij zijn aanstelling tot curator van het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent, in 1975, maakte het ICC deel uit van wat hij de ‘geografische driehoek van de hedendaagse kunst’ noemde: het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, het ICC, en vanzelfsprekend zijn eigen museum.

In 1978 behoorde het ICC van Bex daar niet meer toe. Om redenen die door Pas in *Beeldenstorm in een spiegelzaal* worden toegelicht, was het tussen Hoet en Bex tot een gewapende vrede gekomen.¹¹² De strijd der steden woedde voort, zo stelde Pas. Verstraetens betrokkenheid bij het ICC was van korte duur. Dankzij haar uitgebreide adresboekje kreeg ze bij Bex de gelegenheid enkele kunstenaars te introduceren die voordien nog niet in bod waren gekomen. In de jaren 1970 was de conceptuele artistieke garde vriend aan huis bij Bex. Daniel Buren, Joseph Kosuth, Guillaume Bijl, Lili Dujourie, Marcel Broodthaers, Bernd Lohaus, Raoul de Keyser, Panamarenko, Robert Devriendt, ze passeerden allemaal de revue. Verstraeten onderhield vriendschappelijke contacten met de meeste van hen.

Typisch voor de ‘alternatieve’ hedendaagse kunstscène in België was het parcours dat elk van haar leden aflegde. Bernd Lohaus bijvoorbeeld, die een goede kennis van Verstraeten was, stelde tentoon in 1971 en in 1976 in de Brusselse galerie MTL, in 1977 bij de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst in Gent, in 1980 in het Provinciaal Museum Begijnhof Hasselt, in 1981 in het ICC, in 1982 opnieuw bij de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, in 1985 in de galerie van Micheline Sz wajc er en in het Paleis voor Schone Kunsten, in 1995 in het MuHKA. Zijn parcours laat zich lezen als de standaardroute die door elke hedendaagse kunstenaar werd bewandeld. Ze leidde hem naar elke cultuurtempel van betekenis en legde de nieuwe Vlaamse zwaartepunten voor actuele kunst bloot: naast Antwerpen en Gent waren nu ook Oostende en Hasselt noodzakelijke haltes.

111 J. Meuris, ‘Par qui le scandale arrive...’, in: *Artribune*, 3 (1981), 142.

112 Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal*, 142.

Verstraetens werk als persattaché bij het ICC was van korte duur. Eind oktober 1975 werkte ze dichterbij huis, in de galerie MTL van kunstcriticus en –theoreticus Fernand Spillemaeckers, in Brussel. MTL oversteeg de strijd der steden en onderscheidde zich door de samenwerkingsprojecten die Spillemaeckers organiseerde met andere toonaangevende Brusselse galerieën als X-One, met Antwerpse als Wide White Space, en ook met de Amsterdamse Art & Project. In MTL organiseerde Verstraeten in november 1975 de tentoonstelling van Daniel Buren.

Na 1973 was de Vlaamse galerie terug boven water gekomen. Die heropstanding was snel, maar toen MTL in 1974 opnieuw de deuren opende, was dat voor een kunstwereld die opnieuw drastisch was veranderd. De relatie tussen kunstenaar en tentoonstellingsruimte werd nog steeds in vraag gesteld, de positie van het museum was sinds Broodthaers' ludieke actie verder ondergraven. De protagonisten waren dezelfde gebleven. Broodthaers had met zijn *Département des Aigles* het spanningsveld aangekaart tussen de kunstenaar als schepper en de kunstenaar als tentoonsteller van zijn eigen schepping.

De relatie die de kunstenaar onderhield met het museum was op zijn minst dubbelzinnig te noemen. In de eerste plaats lag de oorzaak daarvan in het dubbelzinnig statuut van het museum zelf: enerzijds manifesteerde het museum zich als een centrum van vernieuwing, anderzijds was het noodgedwongen een plaats van conservatie. Die spanning werd nog geradicaliseerd in de musea voor hedendaagse kunst. Zij waren tegelijkertijd tempel en marktplaats, en bijgevolg een centrum voor culturele consumptie. Ook kunstenaars zelf reflecteerden over die spanning. Daniel Buren schreef in zijn pamflet van 1983 'Function of the Museum': 'Van de hedendaagse kunstenaar verwacht men dat hij hedendaags is, maar anderzijds plaatst men zijn werk in een context die boven alle klassen en ideologieën uitstijgt. Men verbindt het met de eeuwige en apolitieke mens.'¹¹³

Bij de tentoonstelling *Aktuele Kunst in België* in 1979 hees Leo Copers de piratenvlag boven het Museum in Gent. Hij wilde zo de autoriteit van het museum uitdagen en het recht tot zelfbeschikking voor de kunstenaar opeisen. Tegelijkertijd speelde Copers' actie echter in op de groeiende trend die tentoonstellingen als evenementen profileerde, vanaf de late jaren 1970. Zij werden commerciële ondernemingen met bezoekersaantallen en media-aandacht als quota. Hierin was een nieuwe rol weggelegd voor de conservator, enerzijds als bemiddelaar

113 D. Buren, 'Function of the Museum', in: A. Bronson en P. Lee ed., *Museum by Artists* (Toronto 1983) 60.

en compromitteur tussen politici, sponsors en kunstenaars, anderzijds als manager onderhevig aan de wetten van de marketing.

Dit is de context waarin de oude vraag, die na 1945 het discours domineerde, over de divergentie tussen kunst en cultuur opnieuw rees. Het museum voor hedendaagse kunst was het toneel. Cultuur was in dit museum de vijand van de kunst, een compromis tegenover een compromisloze kunst. Leidde dit linea recta tot banalisering? De consumptie-‘cultuur’ in de musea voor hedendaagse kunst werd door kunstenaars als een failliet geïnterpreteerd, en leidde tot een bewustwording die resulteerde in organisaties, als het vernieuwde ICC dat in 1990 de deuren opende, die het initiatief terug bij de kunstenaar zelf legden. Van Damme besloot zijn inleiding van *What's in a name? Musea voor Hedendaagse Kunst in vraag gesteld* zo: ‘Het museum wordt dan in de eerste plaats een ontmoetingsplaats, een netwerk van ideeën en activiteiten, een forum voor de artistieke werkelijkheid.’¹¹⁴ Van dat netwerk van ideeën en activiteiten maakte Verstraeten eind 1978 echter geen deel meer uit.

Vertaalwerk

In juni 1975 liep in het Paleis voor Schone Kunsten een retrospectieve van Jean-Pierre Raynaud. Raynaud, een Frans conceptueel kunstenaar die in de jaren 1970 voornamelijk met objecten werkte, was in Belgische musea een graag geziene gast. In april 1974 was hij in opdracht van Lowie Weynants, voor wiens *Zeven Kunsten* Verstraeten toen freelance werkte, twee keer door haar geïnterviewd.¹¹⁵ Hij kwam nog verschillende keren terug tentoonstellen in België. In april 1978 nodigde Jan Hoet hem uit in de ruimtes van het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent, dit maal niet als artiest maar als medecurator en samensteller. Raynaud koos voor werken van Magritte, Broodthaers, Poliakoff, Sol LeWitt, Annon en Francis Bacon. Hoets tekst ter gelegenheid van de tentoonstelling, ‘Jean-Pierre Raynaud of de eenvoud van een droom’, werd door Verstraeten naar het Frans vertaald.¹¹⁶

114 C. van Damme, ‘What’s in a name? Zin en onzin van Musea voor Hedendaagse Kunst. Inleiding in de problematiek’, in C. van Damme, P. van Rossem en P. Pirotte eds., *What’s in a name? Musea voor Hedendaagse Kunst in vraag gesteld* (Gent 2002) 4.

115 Een eerste keer op drie april, zie: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.4.a.1., Interview met Jean-Pierre Raynaud, 3 april 1974; een tweede keer op veertien april, zie: Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, Interview met Jean-Pierre Raynaud, 14 april 1974.

De Heer Karel J. Geirlandt
Directeur Generaal
Vereniging voor Tentoonstellingen
Paleis voor Schone Kunsten
Koningsstraat 10
1000 Brussel

10 mei 1978

Beste Karel,

Zoals afgesproken stuur ik je hierbij ingesloten de (ongeveer toch wel) definitieve tekst van mijn boekje over en met Raynaud. Een ander exemplaar heeft Raynaud voor het ogenblik en morgen laat hij me telefonisch weten wat hij ervan denkt (hoewel hij het reeds weet, maar ja) en of hij al dan niet zelf een nieuwe kافت ontwerpt, wat ik vanzelfsprekend graag zou hebben.

Ik hoop dat het zal meevallen voor jou, bij het lezen en dat je Pierre Vlerick zal contacteren om het in de Gentse Akademie gedrukt te laten worden. Liefst had ik voor de tekst bladen van 90 à 100 mg en voor de kافت een blad van 200 à 250 mg. Raynaud zal mij morgen zeggen of hij het liever zwart op wit ofwel blauw op wit ziet.

Mocht er ergens mogelijkheid van steun vanwege de vrienden en promotors komen (kan je jou exemplaar misschien aan mevrouw Barman tonen?) dan had ik dat graag zo vlug mogelijk geweten om de eerste pagina destengevolge aan te passen.

De Nederlandse en Engelse teksten zullen binen een goeie week klaar zijn: ik neem vrijaf en ga ze aan zee schrijven en tijpen.

Veel groeten en hartelijk dank bij voorbaat!

Marian Verstraeten
Faidestraat 36
1050 Brussel.

Brief aan Karel Geirlandt van 10 mei 1978, over de publicatie van Blancheurs, oubliés, retours.

Verstraeten had, met Raynaud opnieuw in het land, reeds in april 1978 een derde interview met de kunstenaar afgenomen. Het had hen beiden op een idee gebracht. Samen zouden ze een boekje publiceren dat, naast een geredigeerde selectie uit de drie interviews ook een interpretatief gedeelte zou bevatten. Zoals Verstraeten het werk in de inleiding motiveerde: 'Je n'avais pas particulièrement suivi l'évolution de Raynaud depuis [sinds de tentoonstelling van 116 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.3.g., J. Hoet, 'Jean-Pierre Raynaud ou la simplicité d'un rêve', vert. door Marian Verstraeten']

1974], et c'est quand Jan Hoet cherchait une traductrice ayant le sens de l'urgence, pour son introduction au catalogue de l'exposition Raynaud à Gand que je me suis souvenue de tout cela, et que, avec Jean-Pierre Raynaud on a donné une 'suite' à ces interviews.'¹¹⁷ Het boekje zou de tentoonstelling in Gent, van 21 april tot 22 mei, begeleiden. *Blancheurs, oublis, retours. Entretiens, etc.* werd, dankzij Verstraetens vriendschap met Hoet en enig lobbywerk bij Geirlandt, gepubliceerd door het Museum van Hedendaagse Kunst op 400 exemplaren, het Frans, Nederlands en Engels.¹¹⁸

Het eerste en omvangrijkste deel van het boekje bestond uit extracten uit de drie interviews van Verstraeten met Raynaud. De interviews legden de nadruk op Raynauds keuze voor objecten in zijn werk, meer bepaald op de specifieke betekenis die hij zijn objecten toedichtte. Ook Raynauds werk was sterk op psychoanalytische leest geschroeid. De achterliggende strategie van Raynaud was er op gericht de objecten uit hun taboesfeer te halen en te banaliseren. Meermaals werd door Verstraeten en Raynaud zelf gewezen op de instinctieve manier van werken van de kunstenaar. Raynaud stelde over zichzelf: 'Je l'ai fait de manière instinctive. Je n'avais aucune formation artistique et (...) ne connaissais ni Marcel Duchamp ni tous ces gens-là.'¹¹⁹ In het tweede deel van het boekje, 'Notes', werd over 'mythe' en 'nostalgie' gesproken, over het 'corps-paranoïaque-de-Raynaud' en de 'tragiques histoires pseudo freudo-voyeuristes'. Verstraeten vertrok hier vanuit een wel erg hermetisch-artistiek standpunt om de interviews en de tentoonstelling te begeleiden!

Het spreekt dan ook voor zich dat *Blancheurs, oublis, retours. Entretiens, etc.* slechts een lezerspubliek vond dat bestond uit liefhebbers die bekend waren met het werk van Raynaud. Opnieuw kwam hier Verstraetens voorliefde voor postmoderne constructies op de voorgrond. Ze sprak over Raynauds 'systeem van symbolen' en verwees naar Gilles Deleuzes *Différence et Répétition* uit 1972.¹²⁰ Verstraeten reflecteerde over de dubbele bodem als karakterisatie van Raynaud als 'maître de ses objets', door zijn gebruik van fetisjobjecten van

117 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.2.s., J-P. Raynaud en M. Verstraeten, *Jean-Pierre Raynaud. Blancheurs, oublis, retours. Entretiens, etc.* (Gent 1978) 2.

118 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.B.8., Brief van Verstraeten aan Karel Geirlandt, 10 mei 1978.

119 Verstraeten en Raynaud, *Blancheurs*, 12.

120 G. Deleuze, *Différence et Répétition* (Parijs 1972).

de moderne samenleving, zoals kruisen, wapens en doodskisten. In de inleiding sprak Verstraeten over schizofrenie en Lacan, over erotisme en Freud: ‘Un analyste qui je respecte m’a un jour dit qu’il n’arrivait à définir l’art qu’au moyen du terme de maîtrise. Comme il a dû lire Kandinsky avec autant de passion que moi Freud...’¹²¹ Ze hanteerde een psychoanalytische terminologie bij het bespreken van kunstontwikkelingen en de motivaties van de kunstenaar. Opnieuw was de benadering hier freudiaans, en opnieuw werd gekozen voor een studie die de nadruk op de kunstenaar legde.

Na 1978 moest het vertaalwerk wijken voor Verstraetens hernieuwde studies, maar bij het afronden van die studies nam ze de draad weer op, zij het op onafhankelijke basis. Smets woonde ondertussen niet meer bij haar in. Een volgende opdoffer in haar privéleven kwam op kerstdag 1982 in haar brievenbus. De afscheidsbrief van vriend aan huis Pieter Jansen, die op 6 januari 1983 zelfmoord zou plegen, raakte Verstraeten diep.¹²² Eerder had ze immers de biografie van Jansens overleden vrouw, de kunstenares Lilianne Mikolajewska, vertaald naar het Frans. Van een optimistisch kunstklimaat kon voor Verstraeten geen plaats meer zijn, maar haar vertaalwerk werd van dan af aan opgevoerd. In haar correspondentie met de Verenigde Naties werd op 10 augustus 1983 gesproken over een Engelse vertaling van de debatten over Apartheid, die op 2 juni 1983 waren gevoerd in s’ Gravenhage.¹²³ ‘Commentaar van docenten internationaal recht, in het kader van het T.M.C. Asser Instituut bijeen, op de notitie van de Minister van Buitenlandse Zaken en het rapport van de interdepartementale stuurgroep betreffende eenzijdige economische maatregelen tegen Zuid-Afrika’ werd nog in augustus vertaald.¹²⁴

Ook in 1983 werd een tekst van Hoet over Jan Vercruyssen naar het Frans vertaald door Verstraeten. Vercruyssen had van 13 februari tot 28 maart 1982 in het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent tentoongesteld. Het betekende het begin van een heropbloei van vertaalwerk. Voor uitgeverij Atelier 5 werd in november 1983 een contract opgemaakt om de

121 Verstraeten, *Blancheurs*, 1.

122 Particulier bezit, J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.33., Brief van Pieter Jansen, 25 december 1982.

123 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.I.1.a., Brief van Ria Heremans, 10 augustus 1983.

124 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.I.1.b., Factuur van Verstraeten aan Informatiecentrum VN, 16 augustus 1983.

verhalen ‘De erwtjeswinkelier’ en ‘De Jappe en de ballon’ te vertalen naar het Frans en om het scenario voor een nieuwe serie door te nemen en er een Franse proefvertaling voor te maken.¹²⁵ Haar werk voor Atelier 5 leverde nog andere opdrachten op, zoals de vertaling van Guido Staes’ bundel *Er was eens een keer...* naar het Frans, en het ambitieuze project om *Hadewijch* van het Middelnederlands naar het Frans om te zetten.¹²⁶ Verstraeten was een gekend en veelgevraagd vertaalster. In 1984 maakte ze vertalingen voor de Dienst Beeldende Kunst en Musea van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, en had ze de catalogus van de Biënnale van Venetië vertaald, met een inleiding van toenmalig minister van cultuur Karel Poma.¹²⁷ In mei 1984 werd ze opnieuw aangenomen om de doelstellingen en resoluties die overeen waren gekomen op de Vierde conferentie van de Europese ministers belast met culturele aangelegenheden, die plaats vond in Berlijn van 23 tot 25 mei 1984, naar het Frans om te zetten.¹²⁸

De lijst gaat door, een volledig overzicht van haar vertaalopdrachten is te vinden in de archiefinventaris. In 1983 kruiste haar pad opnieuw dat van Flor Bex, die toen zijn bevoegdheden als directeur van het MuHKA combineerde met die van hoofdredacteur van kunsttijdschrift *Artefactum*. Ze bleef twee jaar verbonden aan het tijdschrift. In maart 1985 vertaalde Verstraeten kunstkritische artikelen van onder andere Wim van Mulders en Jean-Pierre van Tieghem.¹²⁹ In april 1985 kreeg ze nog de opdracht een interview van Sandy Nairne met John Blake te vertalen naar het Frans en Nederlands.¹³⁰ Een maand later echter ging het

125 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.K.1.a., Brief van E. de Groot met tekst ‘De erwtjeswinkelier’, 28 november 1983; en Idem, I.K.1.b., Brief van Verstraeten aan Atelier 5 met vertaling ‘Le marchand de petits pois’, 12 december 1983.

126 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.1., Map met vertaling *Hadewijch* naar het Frans.

127 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.A.7.r., Tekst van Karel Poma, maart 1984.

128 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.E., Map 4^e Conferentie van de Europese Ministers belast met culturele aangelegenheden (Berlijn, 23-25 mei 1984).

129 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.D.23., W. van Mulders, ‘Aspekten van de mythe in het werk van Orlan’ met vertalingen van Verstraeten naar het Frans; en V.D.24. J.-P. van Tieghem, *Le sujet encerclé pars es images, même*, 19 maart 1985.

130 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, V.D.31., Brief van *Artefactum* met interview van Sandy Nairne met John Blake, 11 april 1985.

mis. Verstraeten was bij *Artefactum* aan de slag gegaan als freelance vertaalster, maar ging zich geleidelijk aan meer engageren in het beleid van het magazine, wat er in de praktijk op neerkwam dat ze de beslissingen en oordelen van Bex publiek in twijfel trok. In een verbitterde brief aan Bex van 21 mei 1985 hekelde ze het bestuur van het tijdschrift.¹³¹ Het betekende het einde van haar opdrachten bij *Artefactum*.

Het bleek de finale druppel die de emmer deed overlopen. Na de teleurstellingen bij Geirlandt en The British Council, de zelfmoord van Pieter Jansen en het vertrek van Michel Smets, dreef de vertroebelde relatie met Bex Verstraeten finaal in een nieuwe richting. Vanaf 1985 zou Verstraeten zich volledig toewijden op een andere passie, die al sinds 1978 aan ruimte in haar leven won, maar nu voorgoed de overhand zou halen. Het waren zeven woelige jaren geweest, maar vanaf 1985 was er voor het eerst sinds lang weer ruimte voor optimisme in de dagboeken van Verstraeten.

131 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.38., Brief van Verstraeten aan Flor Bex, 21 mei 1985.

FLOR BEX
Amerikalei 125
2000 Antwerpen

21 mei 1985

Beste Flor,

Dit is een brief in de zin van die van Georges, en hij gaat over iets dat wij samen uitvoerig besproken hebben.
RESUME: Wil je asjeblief mijn naam niet langer publiceren onder die van de redactieleden van het tijdschrift ARTEFACTUM.

Ik heb al een keer, twee jaar terug om precies te zijn, iets dergelijks geformuleerd. En sedertdien is er in feite niet zoveel veranderd aan mijn positie: niets eigenlijk. Niettemin denk ik, omdat ik je tenslotte graag mag, dat een en ander genuanceerd dient te worden.
Dat we (en "we" is breed) niet akkoord gaan met het feit dat jij er maar op los publiceert zonder ook maar rekening te houden met de vrij vaak vernanieme opinie van je redactiecomité is per slot van rekening een zeer begrijpelijke zaak en dat weten wij allemaal, want niet één van ons contesteert dat het jouw goed recht is je onderneming zo te behartigen dat ze een succes wordt: dat wensen we je immers allemaal, en wel van harte. Ik stap af van de "wij"-vorm en over naar de "ik"-vorm.
Het stoort mij dat ik mij de grootste moeite getroost om iedere twee maanden een week (one week, une semaine) te besteden aan het lezen van een pak teksten, om daarover een weloverdacht en eerlijk overwogen advies te geven...waarop daarna gespuwd wordt. Niet dat het erg is als men spuwt op iets van mij: dat kan me geen barst schelen als het ergens aarde aan de dijk brengt. Wel omdat het, voor meer dan de helft, teksten betreft die gewoon ~~ne~~ niet voor discussie vatbaar zijn. En jammer genoeg merk ik dat nu en dan (in tegenstelling tot de andere leden van de redactie, omdat ik eveneens vertaal voor jou), wanneer ik teksten bewerk of vertaal die enerzijds al "en cours d'impression" zijn, en anderzijds nog niet eens voorgelegd aan de leden van je redactiecomité.
Hoe raar toch? Waarom niet gewoon zeggen tegen ons: "Kijk jongens, dit komt erin hoe dan ook. Het is misschien slecht; als jullie het slecht vinden, gezien het feit (het FEIT) dat het er toch in komt, wat kunnen we ondernemen om het beter te maken (rewriting, nieuw interview, brief aan de auteur: het redactiecomité vindt uw tekst beneden alles maar heeft begrip voor onze overeenkomst en stelt voor...)" Denk jij nu echt dat wij niet snappen waarom een Philippe Vandenberghe er zó inkomt, of een Patrick Raynaud op zo'n (andere) manier??? En denk je dat wij jou, vanuit jouw standpunt, geen groot gelijk geven? Toch wel, maar in de mate dat jijzelf achter jezelf staat, en ons niet doet opdraaien voor "redactionele beslissingen" waarmee wij hoegenaamd niks te maken hebben, of dan enkel wanneer het erom gaat "nee" te zeggen, wat we trouwens bereid zijn te doen, als we het tenminste zo zien.
Ik hang mezelf de keel uit met deze brief. Ik heb het al zo onvoorstelbaar vaak gezegd dat jij niet "echt" wil te maken hebben met een "echt" leatuurcomité, en ik heb het zelfs in bedekte termen, maar toch in 't lang en in 't breed, geschreven in nr. 1 van jouw eigen tijdschrift. En wat heb jij toen gedaan? Gepraat met mij misschien? O nee. Je hebt doodeenvoudig "mijn rubriekje", nog voor het zelfs maar gestalte had, in de kiem gesmoord...en, daarenboven, zonder het mij ooit vlakaf te

Eerste pagina van Verstraetens brief aan Bex, waarin ze haar onvrede over de toestand bij Artefactum ventileerde.

comme s'il n'avait pas, non seulement le
droit, mais l'absolu devoir de m'en empêcher
Explique-moi pourquoi il n'est pas jaloux
pourquoi il joue au maître qui se voit
tout au lieu de me frapper une baffe et
de se débrouiller après, mais vraiment,
moi en personne, c'est ni une enfant ni
une folle à soigner.

Bon je retrouve une Booninip, j'ai
fomis.

Je perds les années de ma vie qui pouvaient
enfin être belles et après tout le travail de
quête sur je ne salue plus l'année de
céder à la mélancolie, de résoudre l'invalable
par le vide, par la mort : je n'ai plus le
droit après être devenue ce que je suis. Plus
de doute conscient, fini. Tout fait mal,
mal.

Brief aan vriendin Paule Poussele van 19 juni 1981.

Hoofdstuk 4

DE WARE PSYCHOANALYSE EN DE VALSE

‘Je perds les années de ma vie qui pourraient enfin être belles et après tout ce travail de quatre ans je ne produis plus l’envie de céder à la mélancholie (...). Tout fait mal, mal.’¹³²

In januari 1978 feliciteerde Urs Rausmüller Verstraeten met de start van een nieuwe universitaire studie: ‘Félicitations pour le courage de commencer 5 ans d’études, vous m’avez l’air d’être bien remise.’¹³³ Eind 1977 had ze immers een zwaar auto-ongeluk gehad. Het kostte haar enkele weken revalidatie. Gecombineerd met haar fysieke herstel, onderging ze therapie van dokter Albert Bogaerts, een gerenommeerd lid van de Ecole Belge de Psychanalyse in Brussel, die tijdens de periode in het ziekenhuis tal van gesprekken met haar had gevoerd. In haar archief is de neerslag van de therapie bewaard in de vorm van tal van volgeschreven notitieboekjes en cahiers, waarin naast droombeschrijvingen ook uitgebreide zelfanalyses en een autobiografische *stream of consciousness* aan bod kwamen. Vijf jaar lang bleef Verstraeten wekelijks naar Bogaerts gaan, tot mei 1983, wanneer ze haar collectie van autobiografische schriftjes (voorlopig) besloot met een bondig: ‘Depuis hier, mon analyse est terminée.’¹³⁴

Het waren al bij al vijf kalme jaren geweest. Vanaf 1981 vertroebelde Verstraetens huwelijk met Michel Smets. De abruptheid van Smets’ beslissing niet langer samen te wonen, noopte haar tot zware aanvallen van melancholie. Ze dreigde er tegenover Smets mee haar analyse stop te zetten, en zocht na de professionele fiasco’s naar een nieuwe richting. De eerste stap in die richting had ze al in september 1978 gezet, toen ze zich inschreef voor een tweede universitaire studie in Brussel.

132 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.G.2., Brief van Verstraeten aan Paule Poussele, 19 juni 1981.

133 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.A.4, Brief van Rausmüller, 23 januari 1978.

134 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.D.7., Dagboek 22 juni 1983 – 23 maart 1985.

‘Il y a des trous dans ce que je vais noter.’¹³⁵

Reeds in 1975, in haar verhandeling over de Congolese ontstaansmythe, had Verstraeten interesse getoond voor theorievorming die verder reikte dan de grenzen van haar studiegebied. Freud en Lacan oefenden een blijvende invloed uit op haar leven. In 1977 had ze via Smets de Brusselse psychoanalyticus Serge André leren kennen. Hij ondersteunde in 1978, na haar moeizame revalidatie, Verstraetens keuze voor een nieuwe universitaire studie. Ditmaal zou het een Nederlandstalige opleiding psychoanalyse worden, die vijf jaar duurde en grotendeels parallel liep met Verstraetens therapie bij Bogaerts.

Haar eindverhandeling werd een analytische biografie van Juliaan Varendonck.¹³⁶ Varendonck was een gedroomd onderwerp voor Verstraetens verhandeling. Als een tijd- en geestesgenoot van Freud, ontpopte hij zich na de Eerste Wereldoorlog als de voortrekker van het freudisme in België. Hij specialiseerde zich in de jonge discipline die de kinderpsychologie in de vroege twintigste eeuw was, en doctorerde met een verhandeling over dagdromen, daartoe aangezet door de lezing van Freuds *Traumdeutung*. De *Psychology of Day Dreams* werd in 1921 door Anna Freud, dochter van, vertaald naar het Duits. Als lid van de Matigheidsbond, een vereniging die alcoholisme bestreed, publiceerde Varendonck enkele teksten waarin hij zichzelf ten tonele voerde. Het maakte het voor Verstraeten vanzelfsprekend gemakkelijker de auteur te analyseren aan de hand van diens verhalen. Zijn pioniersrol werd uiteindelijk, in de herfst van zijn leven, bekroond met de opening van het eerste psychoanalytische ‘cabinet’ van België in 1924.

Aan de hand van Varendoncks oeuvre trachtte Verstraeten een biografisch opzet te realiseren. Zij hanteerde dus nog steeds dezelfde freudiaanse methoden die ze in de jaren 1970 had aangewend bij haar kunstkritische bedenkingen. Immers, de freudiaanse strategie voor het benaderen van een kunstwerk was erop gericht de motivaties en eigenheden van de kunstenaar

135 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.D.4, Dagboeknotitie, 3 januari 1981.

136 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.E.1., *Juliaan Varendonck*, licentiaatsthesis, 1983. In 1990 verscheen aan de Universiteit Gent een tweede thesis over Varendonck: R. van Dorpe, *Dr. Juliaan H.M. Varendonck 1879-1924: eerste Belgische psychoanalyticus*, licentiaatsthesis UGent, 1990. Van Dorpes begeleider was Julien Quackelbeen, naast professor in Gent ook lid van de Ecole belge de Psychanalyse.

te achterhalen. De psychoanalytische kunstkritiek had uitgesproken biografische ambities. ‘De psychoanalytisch geïnspireerde kunsttheorie zoekt de kunst maar vindt de kunstenaar,’ stelde Willem Elias in 1993 in het besluit van zijn *Tekens aan de wand*.¹³⁷ De psychoanalytische benadering vroeg niet alleen naar de driften van de schepper, ook de bronnen van het genoegen van kunstbeschouwers werden onderwerp van analyse. Die driften en wensen waren het gevolg van regressie en fixatie, en van een cultuur die de bevrediging ervan in de weg stond. Voor een toeschouwer appelleerde de waarneming van een kunstwerk aan deze onbevredigde wensen. Ze schiep een illusoire voldoening voor de observator en toonde overeenkomsten met de psychoanalytische interpretatie van dromen.¹³⁸ Zoals de verborgen inhoud van het werk onderdrukte driften activeerde, zo benaderde Verstraeten het oeuvre van Varendonck. Haar verhandeling legt verbanden tussen terugkerende thema’s in Varendoncks teksten en bijvoorbeeld de vroege dood van zijn ouders.

De idee van een freudiaanse benadering van kunst was een terugkerend thema in Verstraetens carrière geweest. Voor Freud was een kunstervaring een tijdelijk narcoticum. Het catharsiseffect van de kunst kwam dan tot stand door de onrechtstreekse bevrediging van de onderdrukte verlangens van de toeschouwer, via de kunstervaring. Voor Freud was het begrijpen van een kunstwerk in de eerste instantie een doorgronden van de bedoelingen van de kunstenaar. Hoewel Freud weinig affectie voelde voor de filosofie (hij noemde ze een reisgids voor angstige mensen), liet ook hij zich in wijsgerige mate uit over de kunsttheorie.¹³⁹ Een kunstwerk werd bij Freud tot een venster op de psyche van de artiest, dat uitzicht bood op het onbewuste van de maker. Analyse van de kunst werd een analyse van personen. Met die theoretisering had Verstraeten sinds 1975 aan kunstkritiek gedaan.

Verstraeten adopteerde Freuds theorieën echter ook in andere aspecten van haar carrière. Al sinds het eind van de jaren 1970 werkte zij in haar vrije tijd aan vertalingen of hertalingen van Freuds colloquia en teksten naar het Frans. Ze vertrok daarbij stevast van de oorspronkelijke transcriptie. Hele notitieboekjes schreef ze vol in onverdroten ijver en

137 W. Elias, *Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie* (Antwerpen 1993) 289-290.

138 R. Kuhns, *Psychoanalytic Theory of Art. A philosophy of art on developmental principles* (New York 1983) 136.

139 Aangehaald in: S. IJsseling, ‘Filosofie en psychoanalyse, enige opmerkingen over het denken van M. Heidegger en J. Lacan’, in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 2 (1969), 261-289.

studeerzin. Synthetiserend en analyserend ging ze te werk. Voor Freud had een vertaling een uitgesproken symbolische functie. Omwille van het actieve proces dat een vertaling was, ging Freud het ook aanwenden als een fase in de psychoanalytische therapie. Vertalen, of *übersetzen*, stond in die therapie voor een transformatie, of *verwandlung*, een ‘vertaling’ van de onbewuste driften van de patiënt naar een bewustwording.¹⁴⁰ Vertaling was dus een sleutelmoment in de analyse. Verstraeten herleidde deze theorie in haar vertalingen tot haar essentie. Centraal in deze *traductions sans emploi* stond de gedachte dat een grondige lezing van de originele tekst een gedegen vertaling naar het Frans mogelijk maakte. Een vertaler was niet per definitie een verrader. Integendeel, de Franstalige samenvattingen en hertalingen van Freuds (en Lacans) teksten en voordrachten werden gemotiveerd door de idee dat zij een volwaardiger en breder begrip van de psychoanalyse in de hand werkten.

Verstraetens samenvattingen beperkten zich niet tot één specifiek thema in Freuds geschriften, maar legde wel de nadruk op die teksten die focusten op melancholie en hysterie. Ze zou, via haar studie van onder andere Freuds *Ueber Hysterie* uit 1895 en *Zur Aetiologie der Hysterie* uit 1896, de aard van hysterie gaan vergelijken met het fenomeen zoals het naar voor kwam in de lacaniaanse theorievorming. In een notitieboekje vatte ze niet alleen de analyse, die Freud van de achttienjarige Dora had gemaakt, samen. Ze ging er ook zelf mee aan de slag.¹⁴¹ Door haar samenvatting naast notities over Lacans *Intervention sur le transfert* uit 1951 te leggen, maakte ze een analyse van de analyse. Hoewel al haar notities uitsluitend in het Frans waren opgesteld, moet hier worden gewezen op een cahier dat in meer dan één opzicht opmerkelijk is. Een schriftje over de ‘familiale instelling’ was, in tegenstelling tot alle andere, geschreven in het Nederlands.¹⁴² Toch was ze in 1976, jaren na de dood van haar moeder, overgeschakeld naar het Frans, omdat Nederlands, ‘c’est la langue des mauvaises mémoires.’¹⁴³ Ze maakte er niet alleen een studie over de plaats en functie van de familie in therapie, ze onderbrak die analyse regelmatig met aantekeningen en bedenkingen over haar eigen persoonlijke verleden.

140 R. Bowlby, *Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities* (Oxford 2007) 216-217.

141 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.B.1., Cahier ‘Dora’.

142 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.A.9., Cahier ‘Familiale instelling’.

143 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, II.E.4., Agenda 1976.

Voor de patiënt was een vertaling een openbaring van het onbewuste; voor de therapeut hield zij echter radicaal andere implicaties in. Vertaling was voor hem geen transformatie, maar een interpretatie.¹⁴⁴ De klassieke freudiaanse handboeken zagen interpretatie als de voornaamste verdienste van de psychoanalist. Verstraeten, die gaandeweg haar specialisatie verlegde van Freud naar Lacan, ging deze vraagstelling ook centraal plaatsen in haar werk en studies, maar hing daarbij de lacaniaanse variant aan. Voor Lacan was immers niet interpretatie de prioriteit van de therapeut, maar het luisteren naar de patiënt en het sturen van het gesprek. De beslissende factor lag bij Lacan in de taal zelf vervat. Voor Verstraeten zou deze paradigmawisseling van blijvend belang zijn in de jaren na haar studies.

In de nasleep van haar therapie en studies, scheidden Verstraetens en Smets' wegen definitief. Smets leefde sinds 1981 niet meer samen met Verstraeten, en scheidde in 1983 van haar. Verstraeten was zwaar ontmoedigd. Ze beëindigde haar therapie in mei van dat jaar. Tijdens haar studies in Brussel was ze een oude bekende tegengekomen. Serge André was als psychoanalyticus actief in Brussel. Mede dankzij diens vriendschap en motivering sloeg Verstraeten een nieuwe richting in. Nochtans speelde ze al tijdens haar studies met het idee. In juni 1981 schreef ze aan een vriendin dat ze eraan dacht 'de commencer moi-même un travail dans ce domaine (...). En même temps c'est un métier qui me fait un peu peur – une erreur a tellement d'importance.'¹⁴⁵ Op 1 oktober 1983 was het zover. In de Cirkelstraat in Oostende hing vanaf dan een naamplaatje dat zei: 'Marian Verstraeten, psychoanalytica.'¹⁴⁶

De intrede van Verstraeten op het psychoanalytische veld was allesbehalve een impulsieve reactie. Ze droeg de sporen van een weldoordachte wending in zich, die ze noodzakelijk vond na het debacle van *Aspects of Landscape*, de scheiding van Smets en de meningsverschillen met de gevestigde waarden in de kunstwereld. Gewapend met een schone lei en een scherpe pen, en met Lacan onder de arm, trok ze naar Oostende.

'De ware psychoanalyse en de valse'

144 Bowlby, *Freudian Mythologies*, 216.

145 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.G.2., Brief van Verstraeten aan Paule Poussele, juni 1981.

146 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraten, II.C.16.w., Aankondiging voor de opening van de praktijk voor psychoanalyse, 1 oktober 1983.

‘De ware psychoanalyse is gegrond in de verhouding van de mens tot het spreken.’¹⁴⁷

De freudiaanse nadruk op interpretatie in de analyse werd in de jaren 1960 door Lacan verplaatst naar een focus op taal. Lacan had grote moeite met vertalingen, maar toonde zich toch ontevreden met het feit dat ‘de Franse taal de enige grote cultuurtaal is waarin er geen volledige vertaling bestaat van Freuds oeuvre’.¹⁴⁸ Verstraeten vertaalde Lacans tekst naar het Nederlands met dezelfde bedoeling als waarmee ze eerder Freud naar het Frans had omgezet. Haar voornaamste motivatie was altijd de psychoanalytische theorievorming uit haar beslotenheid te halen, haar toegankelijk te maken voor niet-specialisten. Toch bleven veel van haar vertalingen *traductions sans emploi*, werden niet gepubliceerd en werden bijgevolg niet gelezen. In de vroege jaren 1980 werkte ze onafhankelijk, wat een isolement in de hand werkte.

Psychoanalytische scholen waren in België, in contrast met bijvoorbeeld Nederland en zeker Frankrijk, immers zeldzaam. De Ecole belge de Psychanalyse was sinds de jaren 1960 de dominante school. Zij ontwikkelde zich, zo stelt ze zelf, parallel met de opkomst van de lacaniaanse beweging in Frankrijk, maar zonder enige afhankelijkheid.¹⁴⁹ Voortdurend zag zij, na het vertrek van Lacan uit de Ecole Freudienne, haar ledenaantal verkleinen door een toenemende organisatorische versplintering. Scholen werden opgericht die zich van Freud afkeerden en andere, nieuwere vooraanstaande psychoanalytici als lichtend voorbeeld aanwendden. De Ecole was uitgesproken tweetalig en ingebed in een internationaal netwerk van gelijkaardige scholen in Europa. Ze plaatste zich in Vlaanderen in Gent, waar in de jaren 1980 Julien Quackelbeen de leidende figuur was.

Eén van de vele splintergroeperingen die in de nasleep van Lacans heropstanding het licht zagen, was de Ecole de la Cause Freudienne. De ECF werd in 1981 in Frankrijk gesticht door Lacan zelf. Ze profileerde er zich als de opvolger van de in 1980 ter ziele gegane École Freudienne in Parijs. Sinds 1964 was het freudiaanse gedachtegoed aan een nieuwe opmars bezig in Frankrijk, gelanceerd door Lacan. De ECF was de institutionele bekroning van die

147 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.C.2., J. Lacan, ‘De ware psychoanalyse en de valse’, vertaald door Marian Verstraeten.

148 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.C.2., J. Lacan, ‘De ware psychoanalyse en de valse’, vertaald door Marian Verstraeten, 4.

149 www.hsafety.it/bsp-ebp/

heropstanding. Aan de hand van studiedagen en seminaries trachtte Lacan het freudisme een bredere, cultureel relevante plaats te geven in de maatschappij. Literatuur en film werden nu ook geschikte onderwerpen voor zijn lezingen. Zijn bedoeling was echter geenszins provinciaal. De mondiale Franstalige gemeenschap was zijn gewenste publiek. Om zijn teksten ook tot buiten Parijs te brengen, richtte hij ondersteunende organen op, die op lokaal niveau de *cause freudienne* dienden te promoten.

Die *Associations de la Cause Freudienne* beperkten zich niet tot de *départements*. Ook in België kwam een ACF tot stand, zij het met beperkt succes. Zij richtte haar ambities voornamelijk op Brussel, maar kleinere afdelingen werden ook opgericht in Bergen, Charleroi, Namen en Luik. In Vlaanderen bleef de ECF onvertegenwoordigd. Het behoorde immers niet tot het door Lacan beoogde terrein. De taal speelde daar een bepalende rol in. Het filosofische en vaak hermetische Frans van Lacan bemoeilijkte een toenadering van Nederlandstaligen, een schrijnend gebrek aan vertalingen maakte een Vlaamse variant van de *Associations* onmogelijk. Aan de hand van lezingen en seminaries werd toch getracht de teksten van Lacan en Freud toegankelijker te maken voor een groter publiek. Tot op zekere hoogte slaagden de Belgische psychoanalytici daarin. De ACF-Belgique droeg bij tot de vestiging van het lacanisme in Brussel, maar niet daarbuiten. Als het regende in Parijs, druppelde het ook in Brussel.

Eén van de sleutelfiguren in het Brusselse hoofdkwartier van de ACF-Belgique, was André, met wie Verstraeten vanuit Oostende regelmatig contact hield. Reeds tijdens haar studies had André haar melding gedaan van de seminaries die hij voor de ECF in Brussel organiseerde. Van 1984 tot 1988 ging Verstraeten, wiens woonst nog steeds in de hoofdstad lag, op regelmatige basis in op zijn uitnodigingen. In het Brusselse Brugmannhospitaal werden deze seminaries uitgebreid tot heuse colloquia, met presentaties van patiënten en groepslezingen. De seminaries in het Brugmannhospitaal werden afwisselend door André en de dokters van het ziekenhuis begeleid. Onder de impuls van André werden ze ingepast in de agenda van de ECF. In 1984 werd die samenwerking in het kader van de sessies over kinderpsychosen nog uitgebreid met enkele therapeuten van het revalidatiecentrum De Dauw.

In 1983 bood ook een ander project zich aan. In haar correspondentie met Claude van Reeth kwam Verstraeten tot een overeenkomst over de vertaling van *L'Angoisse* van Jean Laplanche. Laplanche had in 1967 met Jean-Bertrand Ponyalis het *Vocabulaire de la Psychanalyse* samengesteld. Hij doceerde sinds 1962 aan de Sorbonne, maar was in de jaren 1980 psychoanalyticus in Brussel en werkzaam aan de faculteit van Jussieu, bij de onderzoekseenheid 'Unité d'Enseignement et de Recherche en Sciences Humaines Cliniques'.

Vier delen met bijgeschaafde versies van zijn colleges waren reeds in 1980 in Frankrijk verschenen, elk gestructureerd rond één van de essentiële thema's van de freudiaanse psychoanalyse, onder de gezamenlijke titel *Problématiques*.¹⁵⁰ De voornaamste doelstelling van Laplanche was een vlotte leesbaarheid en toegankelijkheid.

Wanneer Laplanche in Brussel een vertaler zocht voor *Problématiques* en daarvoor aanklopte bij Claude van Reeth, bleek Verstraeten dan ook een enthousiaste kandidate. Van Reeth stelde Verstraeten voor aan Laplanche als een 'psychoanalytica te Brussel en vertaalster in de domeinen van kunst en humane wetenschappen'.¹⁵¹ Het antwoord van uitgeverij Lemniscaat uit Rotterdam kwam op 14 september 1983 en was echter negatief.¹⁵² Ze toonde geen interesse: 'Onze tegenwoordige uitgaven op het gebied van de psychologie beperken zich tot de kringen van de psychologie van Jung.' Ook het verdict van uitgeverij Boom/Meppel was negatief: het project was niet haalbaar, te zeer voor ingewijden.¹⁵³ De 'psychoanalyse à la carte' zoals die zich in Vlaanderen manifesteerde, had ervoor gezorgd dat een versnippering in het voordeel van de school van Jung was uitgedraaid.¹⁵⁴ Voor Lacan was in het uitgeversveld eenvoudigweg geen ruimte meer.

Verstraeten had toen al een eerste versie van *L'Angoisse* klaar. Teleurgesteld nam ze al snel het voortouw in het Brugmannhospitaal. In 1985 rees de mogelijkheid om een werkgroep over hysterie te starten. Ze nam de kans aan. Onder leiding van Monique Liart werd vooral op theoretisch niveau gediscussieerd over de evolutie van de verleidingstheorie en het fantasme, over klinische symptomen, droominterpretatie en de lapsus. Voor deze werkgroep vertaalde Verstraeten 'Le diagnostique psychanalytique. Le symptôme entre névrose actuelle et

150 J. Laplanche, *Problématiques: I. L'Angoisse, II. Castration, Symbolisations, III. La Sublimation, IV. L'Inconscient le ça* (Parijs 1980).

151 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.J.1.d., Brief van Claude van Reeth aan Lemniscaat Uitgeverij, 21 augustus 1983.

152 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.J.1.d., Brief van Claude van Reeth aan Lemniscaat Uitgeverij, 21 augustus 1983.

153 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.J.1.g. Brief van uitgeverij Boompers aan Claude van Reeth, 13 oktober 1983.

154 J. Corveleyn, 'Psychoanalyse à la carte in Vlaanderen. Naar aanleiding van "Freud in Vlaanderen" van F. Van Coillie', in: *Psychoanalyse*, 3 (1985), 184.

psychonévrose' van Paul Verhaeghe, en Katrien Libbrechts' 'L'usage imitatif du symptôme: le mimétisme hystérique' voor het tijdschrift *Quarto*.¹⁵⁵ Niet alle vertalingen voor de werkgroep over histerie werden echter gepubliceerd. Ook in 1985 volgde een reeks lessen en lezingen van André over symbolische castratie in het Brugmannhospitaal.

Vanaf 1986 volgde Verstraeten er voor drie have dagen per week een stage bij Dr. Serge Crahay. Ze vormde in datzelfde jaar een kartel met psychiaters aan datzelfde ziekenhuis en opnieuw met Liart, dat zich tot doel stelde *Les Psychoses* van Lacan te analyseren aan de hand van enkele *case studies*. Tijdens één zo'n seminarie stelde Verstraeten haar werk voor, gebaseerd op een serie ontmoetingen die ze tijdens haar stage had gehad met een jonge schizofreen. Daarvoor had ze Freuds geschriften over de relatie tussen psychoanalyse en psychiatrie herlezen en ook zijn teksten over narcisme en melancholie opnieuw bestudeerd.¹⁵⁶ In dat kader had Verstraeten ook een hertaling van Freuds teksten over negatie en overdracht gemaakt. In de context van de studiegroep vertaalde Verstraeten André's 'Adèle, fille de Victor Hugo' voor *Psychoanalytische Perspektieven* en L. Billiets 'L'homosexualité dans la psychose: un symptôme?' voor *Quarto*.¹⁵⁷

De jaren 1980 kenden in Vlaanderen levendige discussies over de praktische en theoretische aard van de psychoanalyse. In 1985 verscheen Fons van Coillies *Freud in Vlaanderen*, een verzameling van gesprekken met analytici die waren afgenomen voor BRT 3, in opdracht van Frans Boenders. In het voorwoord, van de hand van Boenders, werd de invloed van het radioprogramma geprezen met een in het oog springend voorbeeld: 'Een vriendin uit Oostende schreef mij dat ze twee cliënten – of schreef ze patiënten? – aan Van Coillies programma te danken heeft.'¹⁵⁸ Het boek is naast deze opmerkelijke passage nog om een andere reden relevant. De interviews, stuk voor stuk met toonaangevende analytici, tonen

155 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.D.3., Cursusblok met notities werkgroep.

156 S. Freud, 'Pour introduire le narcissisme', 1914; 'Introduction à la psychanalyse. Leçon 16 (Psychanalyse et psychiatrie)' en 'Leçon 26 (La théorie de la libido et le narcissisme)', 1916-1917.

157 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.D.2., Cursusblok met notities Brugmann-sessies 1985-1986.

158 F. van Coillie, *Freud in Vlaanderen. BRT 3 gesprekken met psychoanalytici* (Leuven 1985) 8.

de institutionele achtergrond waartegen Verstraetens verhaal zich afspeelde. Grondleggers van de EBP legden uit waarom zij zich niet hadden aangesloten bij de bestaande, orthodoxe Belgische Vereniging voor Psychoanalyse. Zij kwamen aan bod naast overtuigde Jung-aanhangers en onafhankelijke theoretici. De ECF kwam in *Freud in Vlaanderen* aan bod in de persoon van Quackelbeen, die eerder de EPB had verlaten. Samen toonden zij de uiteenlopende visies van de verschillende scholen die zich allen als vertegenwoordigers van een moderne psychoanalyse aan Vlaanderen presenteerden.

Die verschillende scholen, afscheuringen en crises van het psychoanalytische verenigingsleven toonden ook de nood aan een organisatie aan, zoals die door analytici in het veld werd gevoeld. Quackelbeen toonde zich in zijn gesprek met Van Coillie een scepticus van die drang: ‘Je vindt er [in de psychoanalytische vereniging] evenmin een gemeenschappelijke noemer voor de psychoanalyse. Het is een illusie te denken dat een vereniging daar iets zou verenigen (...). Ik meen dat de analytici teveel veiligheid zoeken in hun verenigingen en dat roept toch bedenkingen op. Als analytici, wiens taak het is te horen wat er te horen valt bij patiënten die naar veiligheid zoeken, hun eigen verenigingsleven laten drijven op datzelfde motief!’¹⁵⁹ Verstraeten had ook altijd een afstand willen bewaren tussen de strikte hiërarchie die zo’n organisatie oplegde. Het informele karakter van de seminaries van André in Brussel vormde het klimaat waarin zij het best kon functioneren.

Een volgend ijkpunt in Verstraetens passage in het Brugmannhospitaal was het colloquium over de dialoog tussen psychiaters en psychoanalytici, in de context van de op touw gezette samenwerking met enkele analytici van de ECF, dat als thema ‘*Désordres de l’humeur, troubles du langage*’ had en sterk op lacaniaanse leest was geschroeid.¹⁶⁰ De seminaries van André werden ook nu weer opgetekend door Verstraeten. Op 30 januari 1985 was er de uiteenzetting over de castratie, in het kader van de postgraduaatscyclus aan het hospitaal.¹⁶¹ Verstraeten vertaalde haar eigen ‘vrij getrouwe weergave’ ook naar het Nederlands. Een tweede seminarie had aandacht voor ‘*L’épreuve à la clinique psychanalytique des psychoses*’. De vertalingen en neerslagen waren slechts de materiële

159 Van Coillie, *Freud in Vlaanderen*, 79.

160 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.D.2., Cursusblok met notities Brugmann-sessies, 1985-1986.

161 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.D.1., Cursusblok met notities ‘De Castratie’, 30 januari 1985.

resultaten van deze sessies in het Brugmannhospitaal. De discussies en voorstellingen brachten Verstraeten ertoe in 1988 een tweede praktijk te openen in Brussel, met patiënten die ze in het Brugmann had ontmoet. Verstraeten notuleerde André's seminarie 'Dix-sept études cliniques' van 1987 en zette zijn cursus 'Les cas-limite', die in datzelfde jaar tijdens de Brugmann-sessies werd gegeven, op schrift. Tal van vertalingen werden in de jaren 1980 gerealiseerd, dikwijls in het kader van die sessies, soms uit eigen initiatief, af en toe in opdracht van uitgevers. Het waren Verstraetens drukste jaren, reizend tussen de praktijk in de Cirkelstraat en het hospitaal in Brussel. Steeds droeg ze een stapel notities en half afgewerkte vertalingen onder de arm.

Wat wil een vrouw?

Op 20 april 1989 schreef Verstraeten een brief aan Jean-Claude Quintart, op dat moment president van de Ecole Belge de Psychanalyse. Het verhaal dat ze erin vertelde, lijkt uit een dramaserie afgeleid. Op een vernissage in de herfst van 1987 had ze Karel Goetghebeur ontmoet, een innemend man die haar kende als kunstkritica. De ontmoeting mondde uit in een maandenlange therapie. Goetghebeur, sinds het begin van 1988 Verstraetens patiënt, deed haar het verhaal van zijn vrouw die, onder invloed van een niet nader genoemde sekte, er van overtuigd was geraakt dat haar echtgenoot een kwalijke, duivelse invloed had en leed aan allerlei satanische kwalen. De therapie had als bedoeling een internering van Goetghebeur te rechtvaardigen. In juli 1988 werd de analyse voor drie weken onderbroken omdat Verstraeten op vakantie ging. 'Trois semaines plus tard, à mon retour de vacances, j'ai revu Karel et c'est de ce moment là que date une histoire d'amour qui, je l'espère et, au vu des horreurs que nous avons traversées depuis, durera pour le reste de ma vie.'¹⁶² De kwestie riep bij Verstraeten vanzelfsprekend enkele ethische vragen op. De analyse werd stopgezet. In 1989 was ze getrouwd met Goetghebeur.

162 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.L.40., Brief van Verstraeten aan Jean-Claude Quintart, 20 april 1991.

Ecole belge de Psychanalyse
Monsieur J.-Cl. QUINTART
Président
avenue Buyl 170
1050 BRUXELLES

Ostende, le 20 avril 1991

Monsieur le Président,

Voici le récit détaillé de l'histoire qui m'est arrivée, et qui intéresse le jury de l'Ecole.

J'ai rencontré mon compagnon Karel Goetghebeur une première fois vers l'automne 1987, lors d'un vernissage. Il me connaissait de nom en tant que critique d'art, je le connaissais de vue. Je travaillais déjà à l'Hôpital Brugmann.

Il venait de passer un mois et demi à Pittem, et m'a raconté l'histoire rocambolesque où il se trouvait pris. Sa femme fréquentait depuis quelques années une secte évangélique et son baptême venait de consacrer son état d'Elue quand, soudain, elle avait découvert qu'elle vivait avec le Satan en personne. Elle décida de le sauver, en le faisant interner, et se mit à faire appel, indifféremment et à n'importe quel moment de la journée ou de la nuit, à différents médecins, 'anciens' de la secte et ambulanciers. Il en avait eu assez, et avait décidé qu'il ne risquait strictement rien à se rendre volontairement à une consultation de psychiatrie, considérant que n'importe qui verrait bien qu'il ne pouvait décidément pas être en même temps tout ce qu'elle disait qu'il était, à savoir: schizophrène agressif, hystérique, pédophile, homosexuel, alcoolique et j'en passe, la caricature d'un codex en somme.

Or voilà, le récit de sa femme fut trouvé plausible, et sa conversion normale. Tant et si bien que Karel n'échappa à la collocation qu'en acceptant une hospitalisation pour "dépression atypique". Il y a dans ma salle d'attente un tableau tout en 'projection(s)' qu'il y peignit. Car, suprême obligeance, il fut autorisé à peindre.

Le sens de l'affaire était un peu plus trivial. Sa femme désirait ardemment divorcer, mais était dépendante de son salaire pour subsister et pouvoir rôder sa boutique de vêtements, et de la famille Goetghebeur en tant que garants de différents prêts, pour la boutique comme pour la maison (que Karel avait construite de ses mains pendant les années précédentes) à laquelle elle tenait énormément. L'avocat qu'elle consulta crut bon d'ironiser en lui disant que, sauf accident mortel ou collocation à vie, elle n'avait aucune chance de pouvoir vivre à la fois sans sa présence et avec ses ressources.

Elle essaya d'abord la seconde méthode, qui échoua par la grâce d'une stupide thérapie de couple, stupide en ce sens qu'elle oblitéra un peu plus le désir de madame Linda Panesi.

Je ne revis pas Karel avant le mois de juillet 1988, date à laquelle eurent lieu les cinq entretiens dont je vous ai parlé. Cette fois, il avait pris les devants et, se gardant bien d'expliquer qu'il existe une différence entre psychanalyse et psychiatrie quant à l'écoute et quant au but, annonça, dès qu'il se rendit compte qu'elle remettait ça, mais en utilisant cette fois les deux méthodes (la première sous forme de suggestions constantes, p.ex. en téléphonant aux parents

Brief aan Quintart van 20 april 1991.

Het waren voor Verstraeten inderdaad turbulente jaren. Nog tijdens haar passage in het Brugmannhospitaal was ze betrokken geraakt bij de oprichting van De Oor-Zaak. Net zoals de ECF in Frankrijk, was De Oor-Zaak een splinterorganisatie van de ter ziele gegane Ecole Freudienne. Ze had haar hoofdkwartier in Brugge en wilde van daaruit het lacanisme ook in Vlaanderen een institutionele *drive* geven. De Oor-Zaak wendde daarvoor het traditionele arsenaal aan: met seminaries en lezingen trachtte ze Lacan bevattelijk te maken voor Vlaamse *insiders*. Door de sympathie van haar leden, in casu Verstraeten en André, maar ook Joost Demuyne en Joannes Késenne, voor het programma van de ECF, positioneerde De Oor-Zaak zich al snel als een officieuze *Association*.

Deze was uitgesproken Nederlandstalig. Om die reden werd het beleid beïnvloed door een onderhuidse taalstrijd. Verstraeten toonde zich een uitgesproken voorstander van vertalingen van Lacan naar het Nederlands, maar anderen waren daar niet zo voor te vinden. In de praktijk kwam het er op neer dat de door Verstraeten vertaalde teksten, zoals bijvoorbeeld de transcriptie van Lacans conferentie over het Symptoom, in Genève, het slachtoffer werden van een filosofisch-theoretisch taaldispuut.¹⁶³ Het was de zoveelste teleurstelling en deed Verstraeten van kamp veranderen. Voortaan steunde ook zij het taalpuristische standpunt. Een verbreding van het lacaniaanse gedachtegoed moest voortaan in de eerste plaats vanuit een engagement van de geïnteresseerde komen. Wie in Vlaanderen Lacan wilde begrijpen, moest maar Frans leren.

Ze keerde zich ook definitief af van de Ecole Belge de Psychanalyse en weigerde, ondanks aandringen van Quackelbeen, de rangen in Gent te vervoegen. ‘Gent is mij te Vlaams,’ zo schreef ze in een brief aan André die gedeeltelijk in het Nederlands, gedeeltelijk in het Frans was opgesteld.¹⁶⁴ ‘In afwachting behoor ik te blijven waar ik thuis hoor, bij de ECF. Met de nodige weemoed, car c’est à Freud que j’ai laissé mon délivre.’ Sinds 1986 was in Brugge een ‘véritable “Association Cause Freudienne” avant la lettre’, zo besloot ze, waar in Gent de psychoanalyse voornamelijk bestond uit ‘frères en maçonnerie, ils causent et causent, tout sauf le désir’.

163 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.A.8.b., Vertaling van transcript Conferentie over het Symptoom, Genève.

164 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.M.4., Brief van Verstraeten aan Serge André, 28 april 1993.

1989 was, ondanks haar nieuwe engagement in de ‘Association Flandre’ en haar huwelijk met Goetghebeur, een annus horribilis voor Verstraeten. Op 24 april beviel ze van haar eerste kind, Noam Goetghebeur. Verstraeten had al sinds haar twintigste een innige kinderwens gekoesterd, die nu eindelijk in vervulling ging. Haar vriendin Paule Poussele werd meter. Twee dagen later stierf Noam, volgens de correspondentie aan de gevolgen van een ingreep door de vorige echtgenote van Goetghebeur, die in Noam de zoon van de duivel zag.¹⁶⁵ In een emotionele brief van 21 mei 1989 aan minister van justitie Melchior Wathelet, kloeg Verstraeten de Evangelische Missie aan.¹⁶⁶ Het zou tot 1997 duren vooraleer de Belgische overheid het ‘Parlementair Onderzoek met het oog op de beleidsvorming ter bestrijding van de onwettige praktijken van de sekten en van de gevaren ervan voor de samenleving en voor het individu, inzonderheid voor de minderjarigen’ publiceerde. Op 13 augustus schreef Verstraeten een brief aan Michel Smets, waarin ze hem om een gunst vroeg, namelijk een werk te maken ter nagedachtenis van Noam.¹⁶⁷

Het herstel kostte tijd. Verstraeten nam haar oude vertaalwerk terug op. In 1990 en 1991 werkte ze gestaag aan een Nederlandse versie van André’s *Que veut une femme?*, dat in 1986 was verschenen.¹⁶⁸ Deze vertaling zou haar enkele jaren in beslag nemen. Nog in april 1993 stuurde ze een brief naar André waarin ze zich verontschuldigde omdat ze te weinig tijd had om volop aan de vertaling van zijn boek te kunnen werken, maar dat het werk gestaag vorderde. ‘À propos, est-ce qu’à Paris je suis signalée comme correspondante ou comme analyste praticienne?’, voegde ze er terloops aan toe.¹⁶⁹ De opmerking was niet geheel ten onrechte. In het Parijse hoofdkwartier van de ECF werd De Oor-Zaak niet als een

165 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.M.6., Brief aan Lieven Jonckheere, 16 juni 1993.

166 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.M.3., Open brief aan Minister van Justitie Wathelet, 21 mei 1989.

167 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.A.5., Schrift met notities (met brief aan Michel Smets, 13 augustus 1989).

168 S. André, *Que veut une femme?* (Parijs 1986).

169 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, I.M.5., Brief aan Monique Liart, 14 juni 1993.

volwaardige *Association* gezien. De verbonden psychoanalytici werden bijgevolg niet voor vol aangezien.

Toch groeide De Oor-Zaak uit tot een succesvolle uitdrager van het lacaniaanse gedachtegoed. In 1990 werd ze omgevormd tot een vzw. In datzelfde jaar werd het tijdschrift *Cahier* opgericht, dat een verbreding moest vergemakkelijken. Vanaf 1993 werden zondagochtendconferenties en voordrachten georganiseerd, met specifiek de bedoeling een nieuw publiek van geïnteresseerden aan te boren. Vertalingen naar het Nederlands werden opnieuw een prioriteit. De taal van het lacanisme mocht het Frans zijn en haar Belgische biotoop Brussel, in Brugge werd in de vroege jaren 1990 een inhaalbeweging gemaakt die aan de hand van de artikelen in *Cahier* en de culturele evenementen, een Nederlandstalig lacanisme in de praktijk trachtte te brengen.

Dat de vertalingen een nieuwe dynamiek op gang brachten, blijkt bijvoorbeeld uit het redactiewerk dat Verstraeten uitvoerde voor andere leden van De Oor-Zaak, die zelf aan het vertalen waren geslaan. Demuynck bijvoorbeeld had zijn Nederlandstalige versie van Colette Solers *Les règles de l'interprétation* aan Verstraeten gegeven voor verbetering.¹⁷⁰ 1993 was een sleuteljaar voor De Oor-Zaak. De eerste editie van *Cahier* van dat jaar luidde een professionalisering in, die mede dankzij de grafische kwaliteiten van Verstraetens echtgenoot tot stand kwam. Het was de eerste keer dat een artikel van Verstraeten in het tijdschrift verscheen: 'Opleggerij versus maskerade/parade. Over *L'imposture perverse* door Serge André', een voorstelling van een in dat jaar verschenen boek van André over de lacaniaanse interpretatie van het fantasme.¹⁷¹

André stond centraal in deze uitgave van *Cahier*. Zij startte met een door Demuynck gemaakte vertaling van een toespraak van André voor de Academie voor Schone Kunsten in Brussel, van 9 mei 1983. 'Het is als analyticus – meer bepaald als "Lacaniaans" analyticus, zoals men zegt – dat ik hier ben uitgenodigd,' begon hij een uiteenzetting over de verschillen tussen de freudiaanse opvatting over kunst en die van Lacan.¹⁷² Hij haalde er inderdaad een heikel punt aan: 'Grosso modo – ik zal dit standpunt later moeten nuanceren – heeft Freud

170 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.C.1., Map 'Vertalingen van anderen + verbetering MV. Niet af'.

171 M. Verstraeten, 'Opleggerij versus maskerade/parade. Over *L'imposture perverse* door Serge André', in: *Cahier*, 1 (1993), 37-41.

172 S. André, 'Symptoom en Creatie', in: *Cahier*, 1 (1993), 7.

zich van in het begin voor de kunstenaar geïnteresseerd, voor de subjectiviteit van de schepper. En dit terwijl Lacan zich meer voor het werk zelf interesseerde, datgene wat het object van de creatie vormt.¹⁷³ André's derde perspectief was het gezichtspunt van de toeschouwer. Zonder publiek geen kunstwerk. Naast de vragen 'wie is de kunstenaar?' en 'wat is de schepping?' diende de derde vraag 'wat is het effect van het werk?' te zijn.

In zekere zin vond Verstraeten een verzoening tussen haar twee grote passies in de standpunten van André. Voor haar waren kunst en analyse vergelijkbare disciplines. Een psychoanalytische kunstcriticus diende in eerste instantie de kunst te benaderen als een katalysator van bewustmaking, enerzijds voor de kunstenaar maar zeker in gelijke mate voor de toeschouwer. In dat opzicht viel een kunstwerk voor Verstraeten te vergelijken met de Rorschach-tests die in therapie werden gebruikt. De toeschouwer projecteerde zijn onbewuste verlangens en angsten, op een inktvlek of een kunstwerk. André verwoordde het zo: 'De fundamentele plaats van de psychoanalyticus in de kuur is dus noch deze van een kunstenaar, noch deze van een toeschouwer. Deze plaats situeert zich veeleer aan de zijde van het werk, voor zover zij het spreken van de analysant ondersteunt. Hij is "drager", net zoals het blad of het witte doek dit zijn voor de schrijver.'¹⁷⁴ In plaats van kunst en psychoanalyse te willen integreren, bepleitte André in zijn toespraak een herdefiniëring van het effect van de psychoanalyse als de 'waarheid van de schepping'. Psychoanalyse was voor de analysant in de eerste plaats de bewustwording van de creatieve deugd van het woord.

Een 'bericht uit de raad van bestuur' verwoordde de doelstellingen van de vernieuwde vzw: 'De Oor-zaak was altijd bekommerd om de psychoanalyse toegankelijk te maken voor een breed, geïnteresseerd publiek. (...) Om deze doelstelling beter te kunnen verwezenlijken, werd een meer specifieke werking noodzakelijk. (...) Verdiepende voordrachten en gesprekken met psychoanalytici die zich in andere auteurs hebben gespecialiseerd, worden voorbehouden voor ronde tafels. (...) Een lees- en werkgroep die vanaf januari '94 zal starten. Cultuur is een van de dragers van onze werking. In de ereraad zetelen vooral mensen die actief zijn op dit vlak en sympathie hebben voor onze zaak. Het is de bedoeling een aantal van hen te interviewen en de neerslag hiervan te publiceren. De hiertoe bestemde zondagochtend-conferenties zullen plaatsvinden in een culturele instelling.' Die ereraad was in 1993 opgericht als een steunorgaan van 'een aantal mensen die zich in de wereld van kunst, wetenschap of

173 André, 'Symptoom en Creatie', 8.

174 André, 'Symptoom en Creatie', 13.

cultuur hebben verdienstelijk gemaakt en tevens de psychoanalytische zaak een warm hart toedragen.¹⁷⁵ Onder hen bevinden zich tegenwoordig Frans Boenders, schilder Luc Tuymans, acteur Peter Rouffaer en kunstenaars Liliane Vertessen.

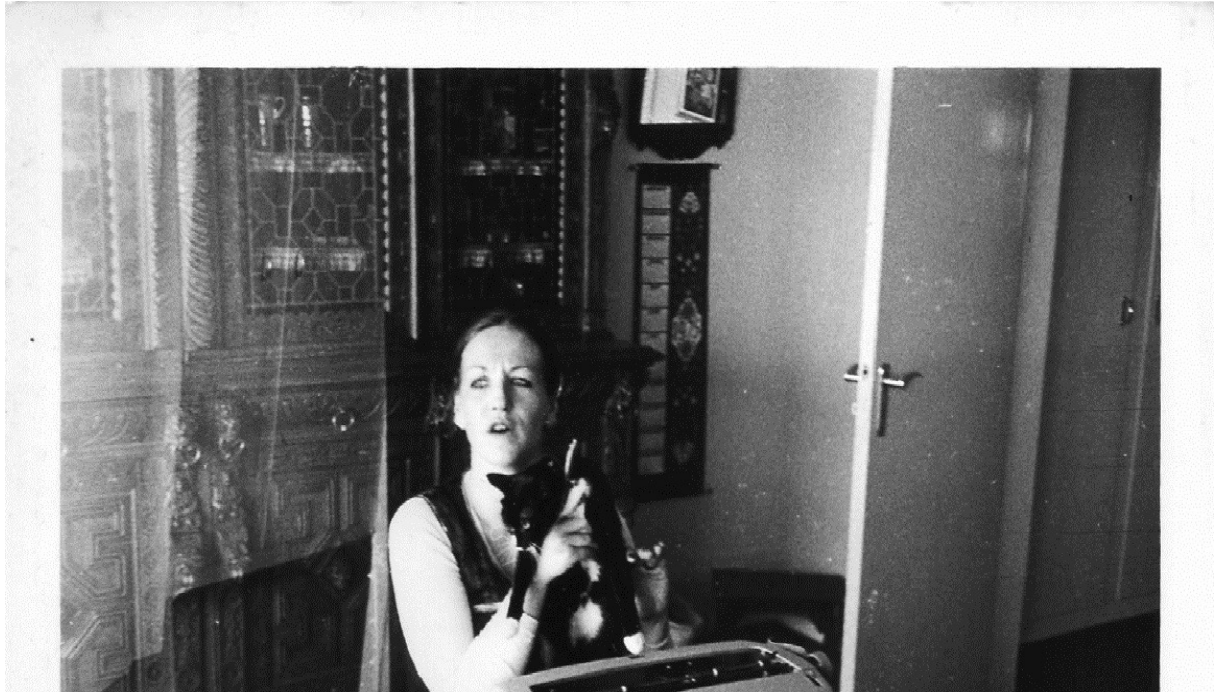
In de personalia wordt André als volgt omschreven: ‘Serge André is psychoanalyticus te Brussel en lid van de École de la Cause Freudienne. Van zijn vorig boek, *Que veut une femme?*, verschijnt eerlangs een Nederlandse vertaling.’¹⁷⁶ Die Nederlandse vertaling was echter nog steeds niet af. Bovendien zag Verstraeten zich genoodzaakt zich terug te trekken uit het vertaalkartel Kant avec Sade, waarvan zij altijd de spil had uitgemaakt, wegens interferentieproblemen. Net als *Cahier* was Kant avec Sade een instrument van De Oor-Zaak, ter bevordering van de creatie van een cultuur van psychoanalyse. Verstraeten ging zich meer toeleggen op haar praktijk in Oostende. Ze speelde met de idee om een ‘Oostendse Schule’ op te richten, onafhankelijk van De Oor-Zaak en onder haar leiding en visie.

Verstraeten zag voor zichzelf een voortrekkersrol weggelegd. Als een ideeëndochter van Varendonck stichtte zij in 1994 Ostenditur, gevestigd in enkele lokalen ten Huize Louise-Marie, in de Langestraat. Het doel was duidelijk. Aan de hand van manifestaties, congressen en colloquia werd gemikt op een promotie van ‘cultuurtoerisme van hoog niveau’, op een bevordering van de ‘cosmopolitische roeping van de stad Oostende op cultureel gebied’.¹⁷⁷ Het werd een ACF-Oostende, met uitgesproken cultureel-maatschappelijke ambities. De keuze voor het Huize Louise-Marie liet dat duidelijk blijken. Tegenwoordig biedt het statige herenhuis de culturele toerist soelaas in de vorm van het Oostends Historisch Museum. Voor het gebouw had Verstraeten grote plannen. Ze ambieerde de uitbouw van een interdisciplinair studiecentrum met archief en bibliotheek. Over de inhoud van die bibliotheek was ze in de statuten duidelijk: de nadruk moest liggen op meertalige publicaties in het gebied van de humane wetenschappen, met inbegrip van de psychoanalyse in relatie tot kunst en cultuur. De culturele bestemming voor het Huize zorgde voor het fiat van de Koninklijke Schenking. Op 13 november 1994 werd Ostenditur officieel opgericht, met Verstraeten als voorzitter en afgevaardigd bestuurder.

175 ‘Personalia’, in: *Cahier*, 1 (1993), 51.

176 ‘Personalia’, 51.

177 Statuten Ostenditur, Staatsblad, 13 november 1994.



Verstraeten, bij de voorbereiding van de tekst van een Ostenditur-seminarie.

Hoewel ze nu eindelijk het ondenkbare had gerealiseerd, namelijk een lacaniaanse cultuurtempel oprichten in een uitgesproken Nederlandstalige omgeving, kreeg ze weinig kans om op haar lauweren te rusten. Integendeel, ze ontpopte zich er als een gedreven beleidsvrouw en zag zich opgezadeld met bestuurlijke verantwoordelijkheden waar ze liever niets mee te maken had.¹⁷⁸ Goetghebeur verwoordde het in een brief aan Késenne zo: ‘Ik heb meer dan eens de indruk gehad dat Marian, die eerder bezig was met (...) verdrinken, versmoren, waarom niet “se nouer”, zich eindeloos liet verstrikken in een school die radikaal tegen haar karakter inging, op basis daarvan weggooide wat haar beviel en behield wat haar grenzeloos stoorde: een kunstschooltje in Beieren, een zacht kussentje voor “le siège de l’Obsessionnel”.’¹⁷⁹

De gemeenschap die Ostenditur en De Oor-Zaak voor Verstraeten waren, diende zich onder haar leiding als een autonoom geheel te profileren. Van de leden van die gemeenschap werd een engagement verwacht dat zich niet beperkte tot het bijwonen van de seminaries, maar zich verder uitstreckte naar actieve participatie in de vorm van het lezen en herlezen van

178 Gesprek met Joannes Késenne, 15 maart 2010.

179 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Késenne, Brief van Karel Goetghebeur aan Késenne, 22 september 1998.

oorspronkelijke psychoanalytische teksten. Om een succes van het lacanisme in Vlaanderen te kunnen garanderen, was volgens Verstraeten en de Raad van Bestuur een herbronning nodig. Vertalingen van de originele teksten van Lacan waren uit den boze. De gevaren van een geijkt geraakte Nederlandse woordenschat wogen immers niet op tegen de voordelen die een vernederlandsing van Lacan met zich zouden meebrengen, zo redeneerde Verstraeten.¹⁸⁰ Een voorwaarde voor de toetreding tot Ostenditur was dan ook een meer dan behoorlijke beheersing van het Frans. Dit was voor vele geïnteresseerden een brug te ver. Het betekende ook de ondergraving van een van de oorspronkelijke ambities van de organisatie. Een hermetische, Franse taal stond een vulgarisering van het lacanisme in West-Vlaanderen in de weg.

De vertaling van André's *Que veut une femme?* was inmiddels afgerond. In 1994 was Verstraeten op zoek naar een uitgeverij, die *Wat wil een vrouw?* wilde uitbrengen in Vlaanderen en Nederland. Zonder succes. Uitgeverij Van Halewijck zag er geen heil in. *Wat wil een vrouw?* zou een blijvende bron van frustratie worden. Het toonde echter het klimaat in Vlaanderen: voor Lacan was eenvoudigweg geen plaats. De voortrekster van de Lacan-beweging in Vlaanderen voerde in de realiteit een achterhoedegevecht. Het academische lacanisme had in Vlaanderen geen voet aan de grond gehad, enerzijds door het langdurige gebrek aan institutionele initiatieven, anderzijds omdat haar meest verwoede verdediger erop stond dat de voertaal van de studiekring en de Vlaamse 'Association' het Frans van Lacan bleef. Het gebrek aan engagement, taalkwesties en interne strubbelingen waren elementen in de doodstrijd van de ACF-Oostende, die de finaleslag kreeg met het bezwijken van Verstraeten in februari 1997. Ze was toen 45 jaar oud.

Haar dood liet de psychoanalyse in West-Vlaanderen verweesd achter. Een opvolgingskwestie liep in het voordeel van Demuynck uit, die De Oor-Zaak sindsdien leidt. Késenne verliet De Oor-Zaak in onmin met Demuynck, om in Hasselt les te geven in psychoanalyse en kunst aan de Provinciale Hogeschool Limburg. Zijn in 2008 gepubliceerde monografie over Hugo Heyrman toonde aan dat het psychoanalytisch geïnspireerde kunstschrijven nog steeds voortleeft. Voor Lacan in Vlaanderen was het echter te laat. Ostenditur hield op te bestaan. Enkele van haar taken en beleidsstellingen werden opgenomen in het vernieuwde programma van De Oor-Zaak, dat de nadruk opnieuw ging leggen op verbreding en toegankelijkheid. Késenne zocht nog enige tijd een uitgever voor het transcript van *Wat wil een vrouw?*, maar zonder succes.

180 Gesprek met Joannes Késenne, 15 maart 2010.

EPILOOG

‘Marian was een avant-garde van ideeën.’¹⁸¹

Nadat Marian Verstraeten op 11 februari 1997 was gestorven in het medisch instituut Edith Cavell in Ukkel, liet haar weduwnaar Goetghebeur een eenvoudig houten kruis op haar OCMW-graf, locatie ‘pelouse 22, borne 10, fosse 46’, plaatsen. Hijzelf trok met een deel van Verstraetens archief naar Zuid-Frankrijk, de praktijk in de Cirkelstraat in Oostende liet hij dichtmetselen. Het overlijdensbericht in *De Morgen* maakte beknopt gewag van het heengaan van een ‘kunsthistorica en psychoanalytica’. Demuyncks memorandum in *Cahier* was even kort en zakelijk, en leek voorbij te gaan aan de verdiensten van zijn voorganger.

Het verhaal van Verstraeten werd hier rudimentair opgesplitst in drie delen die elk voor een fase uit haar leven stonden en een overzicht wilden scheppen in de constant verschuivende interessesferen en netwerken van deze ‘kunsthistorica en psychoanalytica’. Die opdeling is artificieel, zoals elke opdeling dat in zekere mate is, daar fases in elkaar overgingen en nooit absoluut af te bakenen zijn, zeker niet in een mensenleven. Toch dringt zulk een opdeling zich in Verstraetens geval op. Haar interesse voor de kunst en kunstgeschiedenis die haar tot haar vroege vertaalwerk en de jobs bij Karel Geirlandt en Radio 3 dreef, was in groeiende mate vervlochten met psychoanalytische tendensen in de kunstkritiek. Hoewel deze nieuwsgierigheid naar Freud en de post-Freudiaanse theoretici al in haar licentiaatsverhandeling over Congo aanwezig was, kwam zij tot volle ontwikkeling door de introductie van Verstraeten in middens waar psychoanalyse en kunst hand in hand gingen. Het waren de late jaren 1970. Michel Smets en Serge André waren bevriend, en het lijkt waarschijnlijk dat Smets haar in die kringen wegwijs maakte.

Haar interesse voor de psychoanalyse werd sterk aangewakkerd door het ongeluk in 1977 en de therapie bij dokter Bogaerts die tot 1983 zou duren. Contact met André en haar studie psychotherapie, met een historische en literatuurwetenschappelijke analyse van de Gentenaar Varendonck, leidden tot een carrièrewending, die in het laatste hoofdstuk werd beschreven. Hoewel Verstraeten de evoluties in de kunstwereld nog steeds op de voet volgde en vertalingen bleef maken voor onder andere The British Council, betekenden haar praktijk in Oostende en het lezen van Lacan het begin van een nieuwe fase. Verstraeten ontpopte zich

181 Gesprek met Joannes Késenne, 15 maart 2010.

hier tot een initiatiefneemster die op de voorgrond trad in het stichten en onderhouden van Ostenditur en haar praktijk.

Dit biografisch opzet werd aangevuld met uitweidingen die een meer algemeen klimaat wilden schetsen van cultuur- en kunstgerelateerde ontwikkelingen, die directe en indirecte invloed uitoefenden op de kringen waarin Verstraeten zich bewoog. De kunstwereld van de jaren 1970-1980 was sterk onderhevig aan internationaliserende tendensen en aan een groeiende staatsinmenging en participatie van de massa. Undergroundkunst werd hip, galerieën in de marge kregen volk over de vloer en musea startten grootschalige campagnes met overheidssteun om een zo breed mogelijk publiek te trekken. Het neologisme ‘kunstpaus’ werd nu in elk cultuurprogramma op de openbare omroep gemeengoed. Die nieuwe kunstpaus kreeg een status toebedeeld die hem toeliet artistiek Vlaanderen op de internationale kaart te plaatsen. Jan Hoet maakte de weg vrij voor een massademocratisering van de museale kunst, maar musea hadden niet het monopolie over kunstontwikkelingen, integendeel.

Galerieën rezen na 1968 als paddestoelen uit de grond, om vervolgens een gedaantewisseling te ondergaan. Het ICC onder Bex werd in grote lijnen getraceerd tot aan zijn verrijzenis in het NICC, een treffend voorbeeld van hoe cultuurpolitieke beslissingen een maatschappelijk veld beïnvloedden. De contrasten tussen wat door Johan Pas ‘de steden van de strijd’ werd genoemd, werden naast elkaar gelegd en er werd een poging gedaan Brussel als een alternatief voor die bipolaire situatie voor te leggen. De hoofdstad bleef ook voor Verstraeten het epicentrum van haar activiteiten.

Deze studie kon de indruk wekken een aaneenschakeling te zijn van losstaande feiten, een cultuurhistorische lappendeken die weinig antwoorden biedt maar slechts meer vragen opwerpt. Die indruk is niet onterecht, maar dient te worden genuanceerd. Een kunstgeschiedenis van Vlaanderen en België staat, ondanks alle grootschalige projecten uit voorgaande decennia, in haar kinderschoenen. Zeker op methodologisch vlak is er dringend werk aan de winkel. Archieven van kunstenaars blijven ongeordend en vergeten bij echtgenotes en echtgenoten staan. De garage van de kunstenaarsweduwe is de onontgonnen ertsader van de kunstgeschiedenis. Naast deze stille getuigen verdwijnen langzamerhand ook de levende getuigen buiten het bereik van de historicus. De onderzoeker van de Vlaamse recente kunstgeschiedenis dient in eerste instantie een archivaris te zijn, een verzamelaar van informatie waaruit kan worden geput voor een methodologische aanpak, die niet noodzakelijkerwijs wordt beperkt door de eenzijdigheid van de beschikbare bronnen en de tomeloze ambitie van de kunsthistoricus.

In de plaats daarvan moet er ruimte worden gemaakt voor een meer bescheiden uitgangspunt. Een *histoire totale* van de kunst in Vlaanderen is net zozeer een mythe als de idee dat één methodologische benadering een genuanceerd beeld kan bieden van die kunstwereld. Een geschiedenis als die van Verstraeten kan een nuance bieden binnen een geheel van publicaties, die elkaar niet alleen op vlak van methode en invalshoek, maar ook op chronologisch en thematisch niveau aanvullen.

Eerder dus dan een alternatieve blik te bieden op de Vlaamse kunst- en cultuurgeschiedenis die exhaustief is, stond niet alleen de inhoud maar ook het concept, Verstraeten als ‘gens de mémoire’, hier als onderwerp ter verdediging. Hoewel de inzichten die door een onderzoek van deze specifieke casus werden verworven niet altijd nieuw zijn, kan deze studie een pleidooi zijn voor een andere kunstgeschiedenis, niet noodzakelijkerwijs beperkt tot een geschiedenis van galerijen en musea maar van individuen en sociale netwerken, in constante fluctuatie en interactie. Het historiografisch bilan wilde de centrale thema’s aankaarten in de literatuur, maar ook de tekorten en lacunes in die literatuur aanduiden. Deze studie kan als een eerste, schuchtere verkenning van een andere manier van kunstgeschiedenis schrijven worden beschouwd, die de grenzen tussen disciplines kon overschrijden dankzij het uitzonderlijke materiaal dat beschikbaar was, met alle beperkingen en schoonheidsfoutjes vandien.

Koen Brams wees in zijn lezing van 16 juli 2010 over Verstraeten en Galerie MTL op het belang van dit uitzonderlijke materiaal: ‘In Verstraeten’s diaries and notebooks, for example, anyone studying the history of conceptual art in general – or that of Galerie MTL in particular – will find detailed information and unexpected insights: the prices of works, the names of collectors, pricing agreements between the gallery owner and his assistant, plans for exhibitions that were never held, network information and much more.’¹⁸² Dat is het perspectief van de kunsthistoricus. Als herinneringsruimte bleek Verstraeten een geschikt uitgangspunt om enkele verschillende netwerken met elkaar te verbinden. De cultuurhistoricus ziet zijn taak echter ook in de andere richting essentieel. Waar het archief de mogelijkheid bood om vanuit het verhaal van Verstraeten nieuwe invalshoeken voor de Vlaamse en Brusselse kunstinstituten bloot te leggen, droegen de verhalen van die instituten bij tot een meer compleet en complex inzicht in het leven van Verstraeten.

Laten we haar, tenslotte, zelf aan het woord. Zo begon ze in 1983 haar verhandeling over Varendonck:

182 K. Brams, ‘Belgian people #1: M.V.’, lezing gegeven aan het Kunstverein Amsterdam, 16 juli 2010.

‘Psycho-analyse en geschiedschrijving hebben vele raakpunten. Dikwijls wordt de analytische kuur ook een geschied-schrijving van het subject genoemd. Men brengt wat ver-leden is in het Symbolische, in het woord. Men kan nooit alles zeggen, tussen deze eerste tijd en de tweede blijft een kloof: analyse is noodzakelijk het maken van een constructie, die niet met de werkelijkheid overeenstemt maar toch werkzaam is.’¹⁸³

De kloof tussen verleden en geschiedenis, tussen herinnering en analyse, is uiteindelijk arbitrair. De reconstructie van Verstraetens verhaal als een aaneenschakeling van herinneringen is onvermijdelijk een ‘tweedegraadsgeschiedenis’ gebleven, waarbij de link tussen het verleden en die reconstructie werd bepaald door de afstand tussen feit en herinnering. Wat Verstraeten zelf het Symbolische noemde, is in deze studie een bewustmaking van een verhaal dat anders onverteld was gebleven. Nu kan het zijn plaats in de marge van een cultuurgeschiedenis innemen.

183 Particulier bezit: J. Késenne, Archief Verstraeten, IV.E.1., Thesis Varendonck, 1.

BIBLIOGRAFIE

ARCHIEF EN ONGEPUBLICEEERDE BRONNEN

Omdat het Archief Verstraeten privaat is en slechts recent ontsloten, en omdat een substantieel gedeelte van de heuristiek voor deze studie in beslag werd genomen door de ordening en inventarisering van Verstraetens archief, is in de bijlagen een volledige inventaris terug te vinden.

Antwerpen, NICC.

- Ongeordende notities: 'Deconstructie en kunst'.

Belgisch Staatsblad: Statuten van de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, 8 november 1957.

Belgisch Staatsblad: Statuten van Ostenditur, 13 november 1994.

Gesprek met Joannes Késenne, 15 maart 2010.

K. Brams, 'Belgian people #1: M.V.', lazing gegeven aan het Kunstverein Amsterdam, 16 juli 2010.

GEPUBLICEEERDE BRONNEN

Deze lijst bevat enkel de in de noten aangehaalde bronnen.

S. André, *Catalogus* (Antwerpen 1978).

S. André, 'Symptoom en Creatie', in: *Cahier*, 1 (1993), 7-13.

'Announcements', in: *Flash Art*, 60-61 (1975-1976), 45.

'Announcements', in: *Flash Art*, 66-67 (1976), 47.

D. Buren, 'Function of the Museum', in: A. Bronson en P. Lee ed., *Museum by Artists* (Toronto 1983) 59-64.

J. Debaut, D. Favart en G. van Geertruyen, *Utotombo: l'art d'Afrique noire dans les collections privées belges: exposition: Bruxelles, 25 mars – 5 juin 1988*, vert. door M. Verstraeten (Brussel 1988).

J. Demuynck, 'In memoriam: Marian Verstraeten', in: *Cahier*, 21 (1997), 2.

J. Hoet, 'Jean-Pierre Raynaud ou la simplicité d'un rêve', vert. door M. Verstraeten (Gent 1978).

'Personalialia', in: *Cahier*, 1 (1993), 51.

W. Van Mulders, 'Art Criticism?', vert. door M. Verstraeten.

M. Verstraeten, 'Troisième triennale d'art actuel de Bruges', in: *Clés pour les arts*, 44 (1974), 23-24.

M. Verstraeten en J-P. Raynaud, *Blancheurs, oublis, retours, etc.* (Gent 1978).

M. Verstraeten, 'Opleggerij versus maskerade/parade. Over L'imposture perverse door Serge André', in: *Cahier*, 1 (1993), 37-41.

LITERATUUR

Deze lijst bevat enkel de in de noten aangehaalde studies.

S. André, *Que veut une femme?* (Parijs 1986).

R. Barthes, 'La mort de l'auteur', in: *Manteia*, 5 (1968), 142-148.

R. Barthes, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III* (Parijs 1982).

F. Bex, *Kunst in België na 1975* (Antwerpen 2001).

C. Blok, 'Geloofwaardigheid van beeldende kunst in de openbare ruimte', in: *Museumjournaal*, 1 (1983), 30-36.

J. Bodnar, 'Pierre Nora, National Memory, and Democracy: a Review', in: *The Journal of American History*, 87 (2000), 952.

F. Boenders, 'New York: Mekka voor de kunsthandel', in: *Kunst en Cultuur*, 19 (1988), 4-8.

J. Boomgaard, "'De tsjoek-tsjoeke van de traditie'", in: *De Witte Raaf*, 61 (1996), 13-15.

R. Bowlby, *Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities* (Oxford 2007).

K. Brams en D. Pültau, “De verantwoordelijkheid over wie en wat dit boek wel en niet bevat, berust in laatste instantie bij ondergetekende.”, in: *De Witte Raaf*, 99 (2002), 1-3.

K. Brams en D. Pültau, ‘Naar een andere geschiedenis van de kunst in België van 1975 tot heden. Problemen, hypotheses en onderzoeksvoorstellen’, in: *De Witte Raaf*, 100 (2002), 1-5.

K. Brams en D. Pültau, ‘Het sublieme succes. Over de popularisering van de hedendaagse kunst in België sinds 1992’, in: K. Brams en D. Pültau ed., *Decennium II. België en de jaren na Documenta IX* (Gent/Amsterdam 2004).

K. Brams en D. Pültau, ‘De mythologisering van de Belgische kunst, of, hoe de Vlaamse kunst Belgisch werd...’, in: *De Witte Raaf*, 113 (2005), tevens opgenomen in: K. Brams, D. Pültau eds., *Collectie Vlaamse Gemeenschap Aanwinsten 1999-2001* (Brussel 2006).

R. Commers, “‘Het ideaal’ na de dood van God en het einde van de sociaal-politieke utopieën. Een andere interpretatie van het laatste hoofdstuk uit George Moores Principia Ethica (1903)’, in: *Ethiek & Maatschappij*, 6 (2003), 5-24.

C. Crockett, ‘Psychoanalysis in Art Criticism’, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17, 1 (1958), 34-44.

B. De Munck, ‘Kunstkritiek als edele kunst: een historische schets’, in: *Deus ex machina*, 27, 104 (2003), 76-82.

W. De Pauw, *Minister Dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid* (Antwerpen 2005).

G. Deleuze, *Différence et Répétition* (Parijs 1972).

G. Deleuze en F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie. L’anti-Oedipe* (Parijs 1972).

G. Deleuze en F. Guattari, *Rhizoom* (Utrecht 1977).

J. Derrida, *La Vérité en peinture* (Parijs 1978).

F. de Vree, ‘Het einde van de Avant-Garde?’, in: *Kunst en Cultuur*, 14 (1984), 14-19.

W. Elias, *Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie* (Antwerpen 1993).

W. Elias, *Aspecten van de Belgische kunst na ’45* (Gent 2006-2008), 2 dln.

E. François en H. Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte* (München 2001).

K. Geirlandt, *De jaren ’60, Kunst in België – Van object naar nieuwe figuratie* (Gent 1960).

- K. Geirlandt, *Un demi-siècle d'expositions au Palais des Beaux-Arts* (Brussel 1981).
- K. Geirlandt, *Kunst in België na 45* (Antwerpen 1983).
- P. Geyl, *De Groot-Nederlandsche gedachte*, (Antwerpen 1930) dl.2.
- V. Glaessner, 'Women's Films at Knokke', in: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 8 (1975), 23.
- M. Houben, 'Het cultureel regiem: cultuur en beleid in Vlaanderen', in: *Tijdschrift voor sociologie*, 24, 1 (2003), 116-117.
- R. Hughes, *Kritisch, in vredesnaam kritisch: over kunst en kunstenaars* (Leuven 1990).
- S. IJsseling, 'Filosofie en psychoanalyse, enige opmerkingen over het denken van M. Heidegger en J. Lacan', in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 2 (1961), 261-289.
- G.F. Kellner, 'Deleuze and Guattari on the Rhizome',
<http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/kellner/deleuze.html>.
- J. Késenne, *Dr. Hugo Heyrman* (Gent 2008).
- R. Kuhns, *Psychoanalytic Theory of Art. A philosophy of art on developmental principles* (New York 1983).
- J. Lacan, *La logique du fantasme* (Parijs 1966).
- R. Laermans, 'Kunstkritiek als politiek schaduwboksen', in: *De Witte Raaf*, 123 (2006), 1-3.
- J. Laplanche, *Problématiques* (Parijs 1986) 4dln.
- L. Lippard, *The Dematerialisation of Art* (Berkeley 1973).
- B.R. McGraw, 'Semiotics, Erotographics, and Barthes's Visual Concerns', in: *SubStance*, 26 (1980), 63-75.
- J. Meuris, 'Par qui le scandale arrive...', in: *Artribune*, 3 (1981), 141-149.
- P. Nora ed., *Les lieux de mémoire* (Parijs 1984) dl.1.
- P. Nora, 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', in: *Representations*, 26 (1989) 7-25.
- J. Pas, *Beeldenstorm in een spiegelzaal. Het ICC en de actuele kunst 1970-1990* (Leuven 2005).

J. Pas, *Een andere avant-garde, documenten uit het archief van galerie De Zwarte Panter (1968-2008)* (Antwerpen 2008).

U. Rausmüller, *Ryman paintings and Ryman exhibitions* (Schaffhausen 2003).

U. Rausmüller, *Robert Ryman at Inverleith House: Royal Botanic Garden Edinburgh* (New York 2007).

D. Schuytzer, 'De ontstaansgeschiedenis van het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.)', in: C. van Damme, P. van Rossem en P. Pirotte ed., *What's in a name? Musea voor Hedendaagse Kunst in vraag gesteld* (Gent 2002) 13-20.

J. Tollebeek, *De IJkmeesters. Opstellen over geschiedschrijving in Nederland en België* (Amsterdam 1994).

J. Tollebeek e.a. ed., *België, een parcours van herinnering* (Amsterdam 2008).

F. van Coillie, *Freud in Vlaanderen. BRT 3 gesprekken met psychoanalytici* (Leuven 1985).

C. van Damme, 'What's in a name? Zin en onzin van Musea voor Hedendaagse Kunst. Inleiding in de problematiek', in: C. van Damme, P. van Rossem en P. Pirotte eds., *What's in a name? Musea voor Hedendaagse Kunst in vraag gesteld* (Gent 2002) 3-6.

R. Van Dorpe, *Dr. Juliaan H.M. Varendonck 1879-1924: eerste Belgische psychoanalyticus*, licentiaatsthesis UGent, 1990.

W. van Mulder, 'Inleiding (Kunstkritiek, een bijlhamer?)', in: *De Biënnale van de Kritiek* (Antwerpen 1984) 8-17.

D.H. van Weghen, 'Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art', in: IJ. Hummelen en D. Sillé, *Modern Art: Who Cares?* (Amsterdam 1999) 201-209.

G. Vanzype, *L'art belge du XIXe siècle* (Brussel 1923).

G. Vanzype, *L'art belge: encyclopédie des arts en Belgique* (Brussel 1934).

T. Viaene, 'Redactioneel', in: *Rekto:Verso*, 40 (2010), 1.

P. Willaert, *Karel Geirlandt (1919-1989): promotor van de hedendaagse kunst na de Tweede Wereldoorlog* (Gent 1993).

ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

- 5 Archief Verstraeten, VI.D.
- 31 Ontleend aan de website van Europalia: www.europalia.be
- 35 Archief Verstraeten, V.A.3.c., Brief van Jan Hoet, ongedateerd.
- 38 Archief Verstraeten, VI.D.
- 48 Archief Verstraeten, II.D.3., Dagboek 17 februari 1976 – 13 maart 1980.
- 52-57 Archief Verstraeten, I.L.18., Brief van Verstraeten aan Gerald Forty, 22 juni 1978.
- 63 Archief Verstraeten, I.B.8., Brief van Verstraeten aan Geirlandt, 10 mei 1978.
- 67 Archief Verstraeten, I.L.38., Brief van Verstraeten aan Flor Bex, 21 mei 1985.
- 68 Archief Verstraeten, I.G.2., Brief van Verstraeten aan Paule Pousseele, 19 juni 1981.
- 79 Archief Verstraeten, I.L.40., Brief van Verstraeten aan Jean-Claude Quintart, 20 april 1991.
- 84 Archief Verstraeten, VI.D.

BIJLAGE 1
Archiefinventaris

I. Correspondentie

- I.A. Correspondentie Rausmüller – Marian Verstraeten
 - I.A.1. Kaartje van Rausmüller (25 april 1976)
 - I.A.2. Brief van Rausmüller (16 december 1976)
 - I.A.3. Kaartje van Rausmüller (15 mei 1977)
 - I.A.4. Brief van Rausmüller (23 januari 1978)
 - I.A.5. Brief van Rausmüller (ongedateerd)
- I.B. Correspondentie Karel Geirlandt – Marian Verstraeten
 - I.B.1. Brief van Geirlandt (29 mei 1975)
 - I.B.2. Telegram van Geirlandt(30 mei 1975)
 - I.B.3. Brief van Verstraeten aan Geirlandt (31 mei 1975)
 - I.B.4. Brief van Geirlandt (15 september 1975)
 - I.B.5. Brief van Geirlandt (18 september 1975)
 - I.B.6. Brief van Geirlandt (30 oktober 1975)
 - I.B.7. Brief van Geirlandt (12 maart 1976) met aanbevelingsbrief van Geirlandt aan The British Council (12 maart 1976)
 - I.B.8. Brief van Verstraeten aan Geirlandt (10 mei 1978)
 - I.B.9. Kaartje van Geirlandt (ongedateerd)
 - I.B.10. Kaartje van Geirlandt [Yoko Ono, ‘A Hole To See The Sky Through’] (ongedateerd)
 - I.B.11. Verjaardagskaartje van Geirlandt (ongedateerd)
 - I.B.12. Brief van Geirlandt (ongedateerd)
 - I.B.13. Brief van Geirlandt (ongedateerd)
 - I.B.14. Brief van Geirlandt (ongedateerd)
 - I.B.15. Brief van Geirlandt (ongedateerd)
 - I.B.16. Brief van Geirlandt (ongedateerd)
 - I.B.17. Brief van Geirlandt (ongedateerd)
- I.C. Correspondentie Serge André – Marian Verstraeten
 - I.C.1. Brief van Verstraeten aan André (ongedateerd)
 - I.C.2. Vakantiekaartje van André (19 juli 1977)
 - I.C.3. Briefje van André (16 juni 1978)
 - I.C.4. Vakantiekaartje van André (21 augustus 1979)
 - I.C.5. Vakantiekaartje van André (11 augustus 1980)
 - I.C.6. Brief van André (9 oktober 1980)
 - I.C.7. Kaartje van André (22 augustus 1983)
 - I.C.8. Kaartje van André (21 augustus 1986)
 - I.C.9. Lege enveloppe (1988)
 - I.C.10. Brief van André (14 maart 1993)
 - I.C.11. Kaartjevan André (ongedateerd)
 - I.C.12. Kaartjevan André (ongedateerd)
 - I.C.13. Vakantiekaartje van André (ongedateerd)
 - I.C.14. Vakantiekaartje van André (ongedateerd)
 - I.C.15. Kaartje van André (ongedateerd)
 - I.C.16. Brief van André (ongedateerd, 24 augustus)
 - I.c.17. Vakantiekaartje van André (ongedateerd)

- I.C.18. ['Poncuations de l'enseignement de Lacan'], (ongedateerd)
- I.D. Correspondentie van de familie – Marian Verstraeten
- I.D.1. Brief van mémé, pépé en tante Flore (11 maart 1971)
 - I.D.2. Brief van mémé en tante Flore (29 mei 1973)
 - I.D.3. Brief van vader (6 mei 1974)
 - I.D.4. Verjaardagskaart van vader en Nadine (31 mei 1974)
 - I.D.5. Verjaardagskaart van bomma Katinka en pépé (31 mei 1974)
 - I.D.6. Verjaardagskaart van mémé Alphonsine (31 mei 1974)
 - I.D.7. Brief van vader (1 juli 1974)
 - I.D.8. Brief van vader en Nadine (20 mei 1975)
 - I.D.9. 2 doodsprentjes van Alphonsine Van Acker (22 april 1976)
 - I.D.10. Vakantiekaartje van moeder (28 mei 1977)
 - I.D.11. Doodsprentje van Theophiel Verstraeten (29 augustus 1979)
 - I.D.12. Doodsprentje 2 van Theophiel Verstraeten (29 augustus 1979)
 - I.D.13. Vakantiekaartje van 'M et son chauffeur' (1979)
 - I.D.14. Vakantiekaartje van moeder (13 ? 1979)
 - I.D.15. Vakantiekaartje van moeder (Paaszaterdag?)
 - I.D.16. Nieuwjaarskaart van 'mama & papa' (1980)
 - I.D.17. Kaartje van Nadine (30 juli 1983)
 - I.D.18. Brief van vader (ongedateerd)
 - I.D.19. Kaartje van moeder (ongedateerd)
 - I.D.20. Kerstkaart van mama en papa (ongedateerd)
 - I.D.21. Vakantiekaartje van moeder (ongedateerd)
 - I.D.22. Brief van Verstraeten aan vader (ongedateerd)
- I.E. Correspondentie Sergej – Marian Verstraeten
- I.E.1. Brief (26 februari 1979)
 - I.E.2. Brief (14 maart 1980)
 - I.E.3. Brief ('le 4 ...')
 - I.E.4. Brief ('le 18 ...')
 - I.E.5. Brief (ongedateerd)
 - I.E.6. Brief (ongedateerd)
 - I.E.7. Brief ('MTL 5/4') (ongedateerd)
- I.F. Correspondentie Bernard Maxim Meyer – Marian Verstraeten
- I.F.1. Vakantiekaartje (21 augustus 1964)
 - I.F.2. Brief (28 augustus 1964)
 - I.F.3. Brief (12 september [1964])
 - I.F.4. Brief (23 september 1964)
 - I.F.5. Brief (december 1964)
 - I.F.6. Brief (6 januari 1965)
 - I.F.7. Brief (januari 1965)
 - I.F.8. Brief (17 februari 1965)
 - I.F.9. Brief (10 april 1965)
 - I.F.10. Brief (1 juli 1965)
 - I.F.11. Lege enveloppe (19 januari 1966)
 - I.F.12. Brief (20 oktober 1966)
 - I.F.13. Brief (8 februari 1967)
 - I.F.14. Brief (18 maart 1967)
 - I.F.15. Lege enveloppe (19 mei 1967)
 - I.F.16. Brief (13 juni 1967)
 - I.F.17. Lege enveloppe (19 juni 1967)

- I.F.18. Briefje (15 augustus 1967)
- I.F.19. Lege enveloppe (25 augustus 1967)
- I.F.20. Brief (2 oktober 1967)
- I.F.21. Brief (11 oktober 1967)
- I.F.22. Lege enveloppe (12 oktober 1967)
- I.F.23. Brief (20 september 1967)
- I.F.24. Brief (18 december 1967)
- I.F.25. Brief (5 maart 1968)
- I.F.26. Lege enveloppe (8 april 1968)
- I.F.27. Lege enveloppe (22 april 1968)
- I.F.28. Brief (19 mei 1968)
- I.F.29. Briefje (29 september 1968)
- I.F.30. Brief (oktober 1968)
- I.F.31. Kaart (31 december 1968)
- I.F.32. Brief (13 januari 1969)
- I.F.33. Brief (7 maart 1969)
- I.F.34. Brief in enveloppe (15 april 1969)
- I.F.35. Brief (21 april 1969)
- I.F.36. Brief (4 augustus 1969)
- I.F.37. Brief van Verstraeten aan Maxim Meijer (15 september 1969)
- I.F.38. Brief (3 oktober 1969)
- I.F.39. Brief (25 november 1969)
- I.F.40. Brief (17 december 1969)
- I.F.41. Nieuwjaarskaartje (januari 1970)
- I.F.41. Brief (23 februari 1970)
- I.F.42. Brief (1 november 1970)
- I.F.43. Brief (15 augustus 1971)
- I.F.44. Nieuwjaarskaartje (januari 1972)
- I.F.45. Brief (13 februari 1972)
- I.F.46. Brief (14 januari 1973)
- I.F.47. Kaartje (14 december 1973)
- I.F.48. Brief (24 april 1974)
- I.F.49. Nieuwjaarskaartje (ongedateerd)
- I.F.50. Kaartje (ongedateerd)
- I.F.51. Brief (ongedateerd)
- I.F.52. Briefje (ongedateerd)
- I.F.53. Lege enveloppe (ongedateerd)
- I.F.54. Lege enveloppe (ongedateerd)
- I.F.55. Brief (ongedateerd)
- I.F.56. Brief (ongedateerd)
- I.G. Correspondentie Paule – Marian Verstraeten
 - I.G.1. Brief (27 februari 1980)
 - I.G.2. Brief (18 juni 1981)
 - I.G.3. Brief (19 juni 1981)
 - I.G.4. Brief (5 juli 1981)
 - I.G.5. Brief (23 augustus 1981)
 - I.G.6. Brief (29 september 1981)
 - I.G.7. Brief (15 oktober 1981)
 - I.G.8. Brief (3 november 1981)
 - I.G.9. Brief (14 november 1981)

- I.G.10. Vakantiekaartje (13 april 1982)
- I.G.11. Brief (7 december 1982)
- I.G.12. Brief (9 januari 1983)
- I.G.13. Brief (26 februari 1986)
- I.G.14. Brief (24 april 1983)
- I.G.15. Brief (2 mei 1984)
- I.G.16. Vakantiekaartje (28 juli 1983)
- I.G.17. Brief (23 februari 1988)
- I.G.18. Brief ('ce dimanche 21 février')
- I.G.19. Brief ('Lundi 14 mai')
- I.G.20. Brief ('Ce mercredi 22 juillet')
- I.G.21. Brief ('Ce lundi 14 septembre')
- I.G.22. Briefje (ongedateerd)
- I.G.23. Briefje (ongedateerd)
- I.G.24. Verjaardagskaart (ongedateerd)
- I.G.25. Brief ('Ce samedi minuit')
- I.G.26. Brief ('Mardi 22')
- I.G.27. Brief ('Ce mercredi')
- I.G.28. Brief ('Ce mercredi 7 octobre')
- I.H. Correspondentie Nadine Malfait – Marian Verstraeten
 - I.H.1. Brief (14 juli 1981)
 - I.H.2. Brief (18 oktober 1981)
 - I.H.3. Brief ('Mercredi')
- I.I. Correspondentie VN-Informatiecentrum – Marian Verstraeten
 - I.I.1. Persmap
 - I.I.1.a. Brief van Ria Heremans (10 augustus 1983)
 - I.I.1.b. Factuur van Verstraeten aan Informatiecentrum VN (16 augustus 1983)
 - I.I.1.c. Brief van Thérèse Gustaut (14 oktober 1983)
 - I.I.1.d. Brief van Verstraeten aan Informatiecentrum VN (18 oktober 1983)
 - I.I.1.e. Brief van Verstraeten aan Ria Heremans (ongedateerd)
 - I.I.1.f. Brief van Verstraeten aan Ria Heremans (ongedateerd)
 - I.I.1.g. Kaartje van Nadine (26 oktober 1983)
 - I.I.1.h. Brief van Verstraeten aan Thérèse Gastaut (8 november 1983)
 - I.I.1.i. 'Final version of lawyers' text' (ongedateerd)
- I.J. Correspondentie Claude van Reeth – uitgeverijen over de vertaling van *Vocabulaire de la psychoanalyse* van J. Laplanche
 - I.J.1. Map 'Clients ou futurs clients'
 - I.J.1.a. Brief van Verstraeten aan Claude van Reeth (17 mei 1983)
 - I.J.1.b. Brief van Laurence Piel aan Claude van Reeth (15 juni 1983)
 - I.J.1.c. Brief van Françoise Laye aan Claude van Reeth (22 juni 1983) (2 exemplaren)
 - I.J.1.d. Brief van Claude van Reeth aan Lemniscaat Uitgeverij (21 augustus 1983) (2 exemplaren)
 - I.J.1.e. Brief van J.L. Boele van Hensbroek aan Claude van Reeth (14 september 1983)
 - I.J.1.f. Brief van Claude van Reeth aan Boom Uitgeverij (26 september 1983) (3 exemplaren)
 - I.J.1.g. Brief van uitgeverij Boompers aan Claude van Reeth (13 oktober 1983)
 - I.J.1.h. Nederlandse vertaling van J. Laplanche, 'Problematiques I', *L'angoisse*, 137-141.

- I.J.1.i. Nederlandse vertaling van Laplanche, J., 'Problematiques I', *L'angoisse*, 137-141 [alternatieve vertaling].
- I.J.1.j. Kaartje met gegevens van Verstraeten
- I.J.1.k. Kaartje met adres van Lemniscaat Uitgeverij, geschreven door Verstraeten
- I.J.1.l. Lege enveloppe van E.B.P.-B.S._P. aan Verstraeten (ongedateerd)
- I.K. Correspondentie uitgeverijen – Marian Verstraeten
 - I.K.1. Map
 - I.K.1.a. Brief van E. de Groot van Atelier 5 + Tekst 'De erwtjeswinkelier' aan Verstraeten (28 november 1983)
 - I.K.1.b. Brief van Verstraeten aan Atelier 5 + Vertaling van 'De erwtjeswinkelier' (12 december 1983)
 - I.K.1.c. Brief van Verstraeten aan Atelier 5 + Vertaling van 'De Jappe en de ballon' (30 januari 1984)
 - I.K.1.d. Brief van Verstraeten aan Atelier 5 (30 november 1983)
 - I.K.1.e. Brief van E. De Groot van Atelier 5 (17 februari 1984)
 - I.K.1.f. Brief van Verstraeten aan E. de Groot (22 februari 1984)
- I.L. Andere correspondentie
 - I.L.1. Kaartje van Geert (19 juli 1969)
 - I.L.2. Vakantiekaartje van Marie-Sylvie (28 maart 1974)
 - I.L.3. Uitnodiging voor tentoonstelling *Belgische School 1880-1918 en Het Legaat Delporte* (24 april 1974) (2 maal)
 - I.L.4. Kaartje van Nina en Martin (30 mei 1974)
 - I.L.5. Brief van D. Hambye (20 juni 1974)
 - I.L.6. Geboortekaartje Sophie Claire (23 juni 1974)
 - I.L.7. Vakantiekaartje van B[e...] (1 juli 1974)
 - I.L.8. Vakantiekaartje van Hariette (6 juli 1974)
 - I.L.9. Brief [van ?] (september 1974)
 - I.L.10. Uitnodiging voor tentoonstelling *The Perfect Love Letter* (oktober 1974)
 - I.L.11. Kaartje van Alessandro (23 oktober 1974)
 - I.L.12. Brief van Philippe ([mei] 1975)
 - I.L.13. Brief van Anke Alexander (30 september 1975)
 - I.L.14. Kaart van Axelle (1976)
 - I.L.15. Brief van Anke (14 januari 1976)
 - I.L.16. Kaartje van Didier (8 maart 1977)
 - I.L.17. Vakantiekaartje van Denise en Olivia (11 augustus 1977)
 - I.L.18. Uitnodiging voor tentoonstelling *Aspects of Landscape* (30 mei 1978) (3 exemplaren, door Verstraeten beschreven achterkanten)
 - I.L.19. Brief van Verstraeten aan Gerald Forty (22 juni 1978) (over *Aspects of Landscape*)
 - I.L.20. Vakantiekaartje van Richard (23 juni 1978)
 - I.L.21. Brief van Verstraeten aan C.H. Whistler (26 juni 1978)
 - I.L.22. Brief van Verstraeten aan Van den Bussche, BRT (10 mei 1978) (over interviews met Raynaud)
 - I.L.23. Vakantiekaartje van Kropotkine en Alessandro (11 januari 1979)
 - I.L.24. Uitnodiging voor vernissage Carl André (18 januari 1979)
 - I.L.25. Brief van Lili (12 maart 1979)
 - I.L.26. Vakantiekaartje van A[lessandro] (29 juli 1979)
 - I.L.27. Brief van Béatrice (1 maart 1981)
 - I.L.28. Vakantiekaartje van Béatrice (9 april 1981)

- I.L.29. Brief van Verstraeten aan familie Van Paemel (7 mei 1981)
- I.L.30. Vakantiekaartje van [AveuMareked?] (10 augustus 1981)
- I.L.31. Onverstuurd brief van Verstraeten aan Georges Roque (12 oktober 1981)
- I.L.32. Kaartje van Béatrice en Bernard en Olivier (18 december 1981)
- I.L.33. Brief van Pieter Jansen(25 december 1982)
- I.L.34. Brief van Pieter (10 januari 1983)
- I.L.35. Vakantiekaartje van Claude (juni 1983)
- I.L.36. Vakantiekaartje [van ?] (18 juli 1983)
- I.L.37. Vakantiekaartje [van ?] (26 juli 1983)
- I.L.38. Brief van Verstraeten aan Flor Bex van tijdschrift *Artefactum* (21 mei 1985)
- I.L.39. Brief van Julien Quackelbeen (15 maart 1989)
- I.L.40. Brief van Verstraeten aan J.CL. Quintart van Ecole belge de Psychanalyse (20 april 1991)
- I.L.41. Kaartje van Avare (ongedateerd)
- I.L.42. Kaartje van Béatrice (ongedateerd)
- I.L.43. Vakantiekaartje [van ?] (ongedateerd)
- I.L.44. Vakantiekaartje van Sophie (ongedateerd)
- I.L.45. Vakantiekaartje van Didier (ongedateerd)
- I.L.46. Uitnodiging voor een expositie van Michel Smets ('le 30 novembre')
- I.L.47. Brief van Jean-Pierre (ongedateerd)
- I.L.48. Kaart van Lieve de Deyne (ongedateerd)
- I.L.49. Brief (kapot gescheurd en aaneen geplakt) van [Jenny] (ongedateerd)
- I.L.50. Brief (kapot gescheurd en aaneen geplakt) van [Jenny?] (ongedateerd)
- I.L.51. Doktersvoorschrift van Docteur René Tagnon (ongedateerd)
- I.L.52. Afdruk i.v.m. *Aspects of Landscape* (ongedateerd) (2 exemplaren)
- I.L.53. Brief van 'Sol' (ongedateerd)
- I.L.54. Brief van Alessandro ('Ce samedi 15 avril')
- I.L.55. Brief van [No?] (ongedateerd)
- I.L.56. Briefje van Etienne (ongedateerd)
- I.L.57. Lege enveloppe (ongedateerd)
- I.L.58. Vakantiekaartje van [B...] (ongedateerd)
- I.L.59-63. Onbeschreven vakantiekaartjes
- I.L.64. Onbeschreven zwart kaartje
- I.M. Map 'Serge et autre corr. non envoyée et autre'
- I.M.1. Brief van Verstraeten aan Hubert (ongedateerd)
- I.M.2. Brief van Verstraeten aan Serge André (ongedateerd)
- I.M.3. Open brief aan Minister van Justitie Wathelet (21 mei 1989)
- I.M.4. Brief van Verstraeten aan Serge André (28 april 1993)
- I.M.5. Brief van Verstraeten aan Monique Liart (14 juni 1993) (8 exemplaren)
- I.M.6. Brief van Verstraeten aan Lieven (16 juni 1993) (3 exemplaren)
- I.M.7. Brief van Verstraeten aan Serge André (17 oktober 1993)
- I.M.8. Brief van Verstraeten aan Serge André (ongedateerd) (15 exemplaren)
- I.M.9. Notities (10 en 11 juli 1993)

II. Verstraetens persoonlijke aantekeningen en nota's

II.A. Map 'Presse'

II.B. Nota's

II.B.1. Droom (9 april 1987)

II.B.2. 'L'hystéraste' (december 1987)

- II.B.3. Brief van Verstraeten (ongedateerd en ongeadresseerd) + Korte brief aan Jan
- II.B.4. Guillevic, *Mais*.
- II.B.5. Outprints (7 pagina's)
- II.B.6. 'Fif et Yon, Yon et Fif'
- II.B.7. Blad met schetsen voor stamboom
- II.B.8. Enkele bladen 'Gedaante'
- II.B.9. Briefje aan 'Bol'
- II.C. Overige
 - II.C.1. Citaat van Lacan (rode verf op doek/Chinees papier)
 - II.C.2. Briefje 'Diffusiescherm'
 - II.C.3. Tekening in kleurpotlood
 - II.C.4. Portret in potlood
 - II.C.5. Blad 'Camel Melònclique'
 - II.C.6. Karton
 - II.C.7. Beschreven enveloppe van Scaldisbank aan Michel Smets
 - II.C.8. Beschreven bierviltje
 - II.C.9. Onbeschreven kaartje
 - II.C.10. Gedicht van Kadija
 - II.C.11. Groot beschreven blad
 - II.C.12. Gedicht (van?) (14 december 1967)
 - II.C.13. *Le couple est fragile comme la mort*, 'à Jean-Marie' ('écrit d'août 1974')
 - II.C.14. Kopieën uit schrift (van ?) (19 februari 1988)
 - II.C.15. Paspoort
 - II.C.16. Map 'Curriculum, certificats, extraits, candidatures'
 - II.C.16.a. Geboorteakte Verstraeten (2 exemplaren) (31 mei 1951)
 - II.C.16.b. Aanbevelingsbrief van The British Council (ongedateerd)
 - II.C.16.c. Aanbevelingsbrief van The British Council (3 exemplaren) (februari 1983)
 - II.C.16.d. Curriculum vitae van Verstraeten (7 exemplaren)
 - II.C.16.e. Sollicitatiebrief aan Jean-Paul Lequeux (22 februari 1984)
 - II.C.16.f. Sollicitatiebrief aan Maison Tropicque (27 februari 1984)
 - II.C.16.g. Sollicitatiebrief aan The British Council (16 april 1984)
 - II.C.16.h. Sollicitatiebrief aan Claude Whistler (The British Council) (16 april 1984)
 - II.C.16.i. Sollicitatiebrief aan Editions Complexe (28 mei 1984)
 - II.C.16.j. Sollicitatiebrief aan Belgique N°1, 'Monsieur le Directeur' (ongedateerd)
 - II.C.16.k. Briefpapier met hoofding (7 exemplaren)
 - II.C.16.l. Curriculum vitae van Verstraeten (9 exemplaren)
 - II.C.16.m. Getuigschrift van inschrijving in bevolkingsregister Elsene
 - II.C.16.n. Sollicitatiebrief aan Paolo Falcone, Europees Parlement (12 april 1982)
 - II.C.16.o. Aanbevelingsbrief van Dr. Albert Bogaerts (10 september 1983)
 - II.C.16.p. Sollicitatiebrief aan La Petite Maison (18 februari 1984)
 - II.C.16.q. Sollicitatiebrief aan Vlan (22 februari 1984)
 - II.C.16.r. Antwoord op sollicitatie van Pierre Ronsard, Europees Parlement (13 maart 1984)
 - II.C.16.s. Aanbevelingsbrief van Internationaal Cultureel Centrum (6 exemplaren) (14 maart 1983)
 - II.C.16.t. Sollicitatiebrief aan Europees Parlement (1983)

- II.C.16.u. Curriculum vitae van Verstraeten (4 exemplaren)
- II.C.16.v. Aanbevelingsbrief van Karel Geirlandt (Paleis van Schone Kunsten) (6 exemplaren) (ongedateerd)
- II.C.16.w. Aankondiging opening praktijk voor psychoanalyse in Oostende (1 oktober 1983)
- II.C.16.x. Onbeschreven bladen (3 exemplaren)

II.D. Dagboeken

- II.D.1. 'Fin avril – début mai 1977'
- II.D.2. Beschrijvingen van dromen ('Fin 1977' – 15 april 1983)
- II.D.3. Dagboek met verschillende tijdsaanduidingen variërend van 1974 tot 1980
 - II.D.3.a. Brief van Verstraeten aan vader (11 januari 1983)
 - II.D.3.b. Briefje (28 november 1979)
 - II.D.3.c. Ongedateerde nota's
 - II.D.3.d. Brief van Verstraeten aan Philippe (ongedateerd)
 - II.D.3.e. Losse dagboek entry (18 november 1975)
- II.D.4. Dagboek (eind juli 1980 – 6 april 1981)
 - II.D.4.a. Losse dagboeknotities / droombeschrijvingen (28 april 1985 – 20 december 1985)
 - II.D.4.b. Brief van Verstraeten aan Paule (20 mei 1983)
 - II.D.4.c. Uitnodiging 'Sculpture de Socle' van Didier Vermeiren (1980)
 - II.D.4.d. Losse dagboeknotities (18 januari 1981)
 - II.D.4.e. Brief van Michel Smets ([3] december 1981)
 - II.D.4.f. Brief van Michel Smets (15 januari 1982 – 2 februari 1982)
 - II.D.4.g. Brief van Michel Smets (4 augustus 1982)
 - II.D.4.h. Brief van Michel Smets (19 september 1982)
 - II.D.4.i. Brief van Michel Smets ('Le 19 août')
 - II.D.4.j. Kort briefje van Michel Smets ('Vendredi')
 - II.D.4.k. Brief van Michel Smets ('Mardi')
 - II.D.4.l. Briefje van Michel Smets ('Kleinkop') (ongedateerd)
 - II.D.4.m. Brief van Michel Smets ('Lundi soir')
 - II.D.4.n. Brief van Michel Smets (10 december 1981)
 - II.D.4.o., p., q. Lege enveloppen van Michel Smets' brieven
 - II.D.4.r. Cartoon (uitgeknipt uit krant)
- II.D.5. Notitieboekje met dagboek entry van 23 december 1980
- II.D.6. 'Cahier de charges pour bail révolu' (7 oktober 1982 – 21 februari 1984)
 - II.D.5.a. Vakantiekaartje van vader (ongedateerd)
 - II.D.5.b. Onbeschreven vakantiekaartje
 - II.D.5.c. Brief van Verstraeten aan Michel Smets (22 december [1983])
 - II.D.5.d. Brief van Verstraeten aan Michel Smets (27 maart 1984)
- II.D.7. Dagboek (22 juni 1983 – 23 maart 1985)
 - II.D.6.a. Briefje van ? (ongedateerd)
 - II.D.6.b. Briefje van Michel Smets (ongedateerd)
 - II.D.6.c. Krantenartikel (ongedateerd)
 - II.D.6.d. Vastgeplakte enveloppe (24 juni 1983) met brief van Michel Smets
 - II.D.6.e. Brief van Verstraeten aan 'Cher docteur' (19 augustus 1983)
- II.D.8. Dagboek (7 juli 1983 – 30 december 1986)
- II.D.9. Notitieboekje (? – 30 mei 1986)
- II.D.10. Dagboek (7 januari 1988 – 19 april 1988)
 - II.D.9.a. Enkele beschreven bladen gericht aan ongeboren Chaïm/Norah

- II.D.11. Notitieboek voor Noam (28 januari 1989 – 5 mei 1989)
- II.E. Agenda's
 - II.E.1. Agenda 1968
 - II.E.2. Agenda 1974
 - II.E.2.a. 'Attestation de soins donnés' (5 september 1974)
 - II.E.2.b. Blaadje met namen (ongedateerd)
 - II.E.2.c. Overschrijving (betaald 19 september 1974)
 - II.E.2.d. Kaartje Barbara Reise
 - II.E.2.e. Kaartje met informatie over Giovanni Wieser
 - II.E.2.f. Blaadje over Europalia
 - II.E.2.g. Lege enveloppe
 - II.E.2.h. Kaartje/Uitnodiging vernissage Peter Downsbrough (5 november 1974)
 - II.E.2.i. Reclame ASLK Tombola + postzegel
 - II.E.2.j. Toezegging aanvraag tot tijdelijke grondafstand (15 jaar) van graf van ouders van M.M. Prudent van Laere - van Acker, Zelzate (25 november 1957)
 - II.E.2.k. Reçu van betaling garantie huis (Rue Gray 233 Brussel) + 1 maand huur (november 1974) (28 oktober 1974)
 - II.E.2.l. Reclame ASLK Tombola (2 exemplaren)
 - II.E.2.m. Lege enveloppe
 - II.E.2.n. Domiciliëring (29 oktober 1974)
 - II.E.2.o. Aansluiting voor water bij Compagnie Intercommunale Bruxelloise des Eaux (31 oktober 1974)
 - II.E.2.p. Lege enveloppe ASLK
 - II.E.2.q. Enveloppe van ASLK met domiciliëring (25 oktober 1974)
 - II.E.3. Agenda 1975
 - II.E.3.a. Rekening kapperbezoek (19 april 1975)
 - II.E.4. Agenda 1976
 - II.E.4.a. Bon voor 1 gratis parfum
 - II.E.4.b. Brief van Verstraeten aan Michael Cooris (6 september 1976)
 - II.E.5. Agenda 1977
 - II.E.5.a. Plakletters
 - II.E.5.b. Lege enveloppe
 - II.E.5.c. Blaadje met hoofding Dr. Albert Bogaert en getekende wegbeschrijving
 - II.E.5.d. Uitnodiging voor voordracht Marnix Gijsen en Dr. Jan-Albert Goris: *Albrecht Durers reis door de Nederlanden (1520-1521)* (27 oktober 1977)
 - II.E.5.e. Blaadje met notities ('Le caractère métonymique')
 - II.E.5.f. Blaadje met nota's (1 mei 1977)
 - II.E.5.g. Folder voor Drie concerten in Muziekcentrum in de Heilige Clarakerk (oktober 1977)
 - II.E.5.h. Uitnodiging voor voorstelling '*Kemp's Jig*' an Elizabethan Road Show (7 november 1977)
 - II.E.5.i. '*Kemp's Jig*' an Elizabethan Road Show brochure
 - II.E.5.j. Kaartje van The British Council
 - II.E.5.k. Kaartje Up-to-date avond met Joseph Beuys (2 exemplaren) (2 december 1977)
 - II.E.5.l. Enveloppe met uitnodiging Kerstreceptie The British Council (9 december 1977)

- II.E.5.m. Presentatie *The Royal Exchange Theatre of Manchester* en *David Burke in Rogues and Vagabonds* (25 september 1977)
- II.E.5.n. Kaartje Hôpital universitaire Brugmann, Chirurg Prof. Van Geertruyden

III. Licentiaatsthesis kunstgeschiedenis / archeologie: *D'un mythe de création Kongo.*

IV. Psychoanalyse

IV.A. Notitieboekjes

- IV.A.1. Notitieboekje (+ droombeschrijvingen 26 mei 1985 – 28 mei 1985)
- IV.A.2. Notitieboekje (ongedateerd)
- IV.A.2.a. Losse nota's (ongedateerd)
- IV.A.2.b. Advertentie (uit krant) (ongedateerd)
- IV.A.3. Notitieboekje met samenvattingen artikels/boeken (ongedateerd)
- IV.A.3.a. 'Idéolecte ou autre logique'
- IV.A.3.b. 'Communication linguistique et spéculaire'
- IV.A.3.c. 'A la recherche du concept de psychose'
- IV.A.4. Notitieboekje (ongedateerd)
- IV.A.4.a. Losse woordassociaties (ongedateerd)
- IV.A.4.b. Losse nota's
- IV.A.5. Schrift met psychoanalytische notities (met brief aan Michel Smets (13 augustus 1989))
- IV.A.6. Schrift met samenvatting S. Freud, *Über Hysterie, Zur ätiologie der Hysterie, Les psychoneuroses de défense*
- IV.A.7. Schrift 'Freud [conférence] 1893 *Ueber den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*
- IV.A.8. Map 'J. Lacan. Conférence à Genève sur le symptôme'
- IV.A.8.a. 'Conférence à Genève sur le symptôme'
- IV.A.8.b. 'Voordracht te Genève over het symptoom' (vertaling door Verstraeten)
- IV.A.9. Schrift 'De familiale instelling'
- IV.A.10. Optekenen van psychotherapeutische gesprekken cliënt Laalilis Fatia e.a. (2 juni 1987 – 22 november 1987)
- IV.A.11. Optekenen van psychotherapeutische gesprekken cliënt Rose-Marie Dubar (19 januari 1988 – 11 februari 1988)

IV.B. Map

- IV.B.1. Schriftje 'Dora' (ongedateerd)
- IV.B.2. Schriftje ([1974?])
- IV.B.3. *Cahier. Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 1 (1993)

IV.C. Vertalingen

- IV.C.1. Map 'Vertalingen van anderen + Verbetering MV. Niet af'
- IV.C.1.a. 'Les règles de l'interprétation' (+ vertaling door Verstraeten)
- IV.C.2. 'De ware psychoanalyse en de valse' (20 exemplaren)

IV.D. Cursusblokken

- IV.D.1. Bloc 'Serge André: Castration III'
- IV.D.1.a. 'De kastratie door Serge André' (30 januari 1985)
- IV.D.1.b. 'Angel Enciso' (4 oktober 1985)
- IV.D.1.c. 'La Castration' (27 maart 1985)
- IV.D.1.d. 'De castratie' (27 maart 1985) (vertaling door Verstraeten)

- IV.D.2. Bloc ‘Serge, Brugm.’ ’85-’86
 - IV.D.2.a. Serge (20 september 1985) (vertaling door Verstraeten)
 - IV.D.2.b. ‘[...] et mélancholie’
 - IV.D.2.c. ‘Psychose en gezinsstructuur, een andere benadering’
- IV.D.3. Bloc met 17 beschreven bladzijden (4 november 1986)
- IV.E. Juliaan Varendonck
 - IV.E.1. Blauwe map
 - IV.E.1.a. Thesis
 - IV.E.1.b. Correspondentie met British Library (22 februari 1993)
 - IV.E.2. Roze map
 - IV.E.2.a. Kopie J. Varendonck, *L'évolution des facultés conscientes*
 - IV.E.2.b. Kopie J. Varendonck *Over esthetische symboliek* (2 exemplaren)
 - IV.E.2.c. Kopie *Bruxelles Vienne 1890-1938*
- IV.F. Presentaties
 - IV.F.1. ‘Présentation de Brugmann’ (20 november 1987)
 - IV.F.2. ‘Présentation de Brugmann’ (17 juni 1988)
- IV.C. Losse notities e.a.
 - IV.C.1. ‘Ter introductie van het narcisme (1914)’
 - IV.C.2. ‘Functie en veld van het spreken en van de taal/spraak in de psychoanalyse’ μ
 - IV.C.3. ‘Intuition, symptôme et angoisse’
 - IV.C.4. Samenvatting van ‘Le Moïse de Freud. Judaïsme terminable et interminable’.
 - IV.C.5. Kopies
 - IV.C.6. Uittreksel ‘Question d’Alexandre Stevens sur le rapport hystérie-psychose non schizophrénique’
 - IV.C.7. Interview met Jamal R. (2,5 exemplaren)
 - IV.C.8. Interview met Remko Goyaerts
 - IV.C.9. A.C.F.-Belgique met melding van het overlijden van Verstraeten (maart 1997)
 - IV.C.10. Brief van A.C.F.-Belgique aan Joannes Késenne (5 januari 1998) + brief van Joannes Késenne aan A.C.F. (9 april 1998)
 - IV.C.9. Map met notities en nota’s

V. Kunst

V.A. Mappen

- V.A.1. Map ‘Hadewych’
 - V.A.1.a. Hadewijch *poème XVI* (2 exemplaren)
 - V.A.1.b. ‘Hare bant doet weten wat dat si...’
 - V.A.1.c. Adres Luc Richir
 - V.A.1.d. Uitweiding over betekenissen van woorden
 - V.A.1.e. Franse vertalingen Hadewych: *Poème seizième*
- V.A.2. Map [Raynaud]
 - V.A.2.a. Groepsfoto (ongedateerd, namen op achterzijde)
 - V.A.2.b. Portret (ongedateerd, ongeïdentificeerd)
 - V.A.2.c. ‘Interméde’
 - V.A.2.d. ‘III Textes utilisés ou rencontrés’
 - V.A.2.e. Voorpagina ‘Jean-Pierre Raynaud: 21 april – 22 mei 1978 : Interviews’
 - V.A.2.f. Losse pagina met notities
 - V.A.2.g. Lege enveloppe (ongedateerd, ‘On her Britannic Majesty’s service’)
 - V.A.2.h. ‘II Commentaires’ (11 pagina’s) (22 april – 1 mei 1978)

- V.A.2.i. Losse pagina met verwijzing naar Raymond Devos
- V.A.2.j. Losse pagina met referenties (?)
- V.A.2.k. Onbeschreven blaadje
- V.A.2.l. Losse notities (2 pagina's)
- V.A.2.m. 'Partie 2 notes sur la transparence' (2 exemplaren)
- V.A.2.n. 'Jean-Pierre Raynaud. Blancheur, oublis, retours' [pp.27-44] (1 mei 1978)
- V.A.2.o. Kopies uit *Contemporary Dramatists* van lemma 'Miller, Arthur' (5 pagina's)
- V.A.2.p. Uitgeschreven deel van interview (8 pagina's) (ongedateerd)
- V.A.2.q. Uitgetypte versie van het interview in het Frans (april 1978)
- V.A.2.r. Uitgetypte versie in het Frans (12 pagina's) ('Avril 74 et 78')
- V.A.2.s. 'Jean-Pierre Raynaud. Blancheur, oublis, retours' (47 pagina's)
- V.A.2.t. Eerste pagina van brief van The British Council (8 mei 1978)
- V.A.2.u. Map 'Exhibition Room. Av. de la Renaissance. Installation'
 - V.A.2.u.1. Schets + nota's exhibitieruimte
 - V.A.2.u.2. Pagina met adressen
 - V.A.2.u.3. Brief van Somadec + prijslijst + brochures materialen (6 april 1978)
 - V.A.2.u.4. Lege enveloppe met adres Somadec
 - V.A.2.u.5. Afschrift (ongedateerd)
 - V.A.2.u.6. Nota's met afmetingen, prijzen
 - V.A.2.u.7. Plattegrond 'Residence Vinci Etage Type'
- V.A.2.v. 'Jean-Pierre Raynaud. Blancheur, oublis, retour' [p. 26-44]
- V.A.2.w. Geschreven aanzet tot bibliografie
- V.A.2.x. Plakletters
- V.A.2.y. Deel lege cursusblok
- V.A.2.z. Schets tentoonstellingsruimte (?)
- V.A.2.a'. Probeersels 'Jean-Pierre Raynaud. Blancheur, oubli et retour.'
- V.A.2.b'. 'II Commentaires' (11 pagina's) (april 1978)
- V.A.2.c'. 'III Textes utilisés ou rencontrés'
- V.A.2.d'. Citaat uit G. Deleuze, *Différence et répétition* (Parijs 1972), 382. (2 exemplaren)
- V.A.2.e'. Citaat uit P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux* (Parijs 1969), 93-94 (3 exemplaren)
- V.A.2.f'. Citaat uit L. Ferré, *La mémoire et la mer* (2 exemplaren)
- V.A.2.g'. Layout voor 'III Textes utilisés ou rencontrés'
- V.A.2.h'. Catalogus 1977 Editions Champ Libre
- V.A.2.i'. Lege enveloppe (29 mei 1978)
- V.A.2.j'. Verjaardagskaart + enveloppe van vader en Nadine (31 mei 1978)
- V.A.2.k'. Rekeninguittreksels
- V.A.2.l'. 'Jean-Pierre Raynaud. Blancheur, oublis, retours.' [p.1-25]
- V.A.2.m'. Lege enveloppe (ongedateerd, 'On her Majesty's service')
- V.A.2.n'. Versie van 'Jean-Pierre Raynaud. Blancheur, oublis, retours' [p.27-34 + Bibliografie]
- V.A.2.o'. Brief van K. Hemmerechts (BRT) (12 mei 1978)
- V.A.2.p'. Nota's en kladversies voor 'Jean-Pierre Raynaud. Blancheur, oublis, retours'
- V.A.3. Rode map
 - V.A.3.a. Artikel over Jan Vercruysse door Jan Hoet

- V.A.3.b. Vertaling van artikel Vercruysse door Verstraeten
- V.A.3.c. Brief van Jan Hoet (ongedateerd)
- V.A.3.d. Interview [Vercruysse?] door Verstraeten (3 en 13 april 1974)
- V.A.3.e. Prospect tentoonstelling Jan Vercruysse in Museum Hedendaagse Kunst Gent (13 februari - 28 maart 1982)
- V.A.3.f. Uitnodiging voor vernissage Vercruysse (9 april 1983)
- V.A.3.g. Vertaling van artikel 'Jean-Pierre Raynaud ou la simplicité d'un rêve' van Jan Hoet door Verstraeten (1978)
- V.A.3.h. Interview Robert Rauschenberg door Baudoux, Sterckx, Van Tieghem en Verstraeten (28 maart 1974)
- V.A.3.i. Interview Robert Ryman door Verstraeten (25 april 1975)
- V.A.4. Map
 - V.A.4.a. Losse bladen
 - V.A.4.a.1. Interview Jean-Pierre Raynaud door Verstraeten (3 april 1974)
 - V.A.4.a.2. Schetsen voor opstelling tentoonstelling in Museum voor Hedendaagse Kunst
 - V.A.4.a.3. 'Editions Genva' (2 exemplaren) (1978)
 - V.A.4.a.4. Losse notities over psychoanalyse en Raynaud, Malevitch (29 pagina's)
 - V.A.4.a.5. 'Michel Smets et Marian Verstraeten vous invitent' (31 mei ?)
 - V.A.4.a.6. 'Détours' (1 pagina)
 - V.A.4.a.7. Bibliografie ?
 - V.A.4.a.8. Notities Kandinsky (2 pagina's)
 - V.A.4.a.9. Notities uit schriftje Raynaud (9 pagina's)
 - V.A.4.a.10. 'Appendice' + losse nota's
 - V.A.4.a.11. 'Entretiens avec Jean-Pierre Raynaud', notities schriftje (6 pagina's)
 - V.A.4.a.12. Losse notities over Raynaud
 - V.A.4.a.13. Notities 'La Tour de Babel' van Raynaud (2 pagina's)
 - V.A.4.a.14. Losse notities (4 pagina's)
 - V.A.4.a.15. Schets voor tentoonstelling Raynaud (5 pagina's)
 - V.A.4.a.16. Notities (11 pagina's)
 - V.A.4.a.17. Foto Alechinsky's *Portrait de Walasse Ting*
 - V.A.4.a.18. Onbeschreven blad
 - V.A.4.b. Schrift
 - V.A.4.b.1. 'Kimba-Kimpasi-Dilemba. Les écoles d'initiation (1)'
 - V.A.4.b.2. Notities 'Mbumba Luangu' (2 pagina's)
 - V.A.4.b.3. Losse nota's
- V.A.5. Map 'Alexandre Iolas'
 - V.A.5.a. Brief van Karel Geirlandt 'De bijdraaiër' (15 januari 1976)
 - V.A.5.b. 'Raynaud'. Kopieën van nota's + 'Antiseptic art'. Recensie van Raynauds werk door Effie Stephano
 - V.A.5.c. 'Extrait de la préface d'Alain Jouffroy à l'exposition Jean-Pierre Raynaud à la galerie Jean Larcade (1965-1966)' (2 pagina's)
 - V.A.5.d. 'Extrait de la préface de Pierre Restany à l'exposition Raynaud, psycho-objet, à la galerie Mathias Fels (1966)'

- V.A.5.e. 'Extrait d'un article de François Pluchart paru dans « ABC Décor », en février 1969, intitulé : « Jean-Pierre Raynaud : un Marcel Duchamp qui voit rouge »'
- V.A.5.f. 'Jean-Pierre Raynaud : des carrelages protégés'
- V.A.5.g. 'Extraits d'un entretien inédit avec Jean-Pierre Raynaud' (3 pagina's)
- V.A.5.h. 'Œuvres exposées'
- V.A.5.i. Presentatie expositie Raynaud in La Galerie Alexandre Iolas (6-10 mei 1975)
- V.A.6. Map 'Comtessa'
- V.A.6.a. Foto (Verstraeten?)
- V.A.7. Map 'Texts traduits en suspens de paiement/ à l'essai'
- V.A.7.a. *Dix regards sur l'art contemporain*
- V.A.7.b. *Luciano Fabro: Die Deutschland*, teksten van Jole de Sanna en Marco Meneguzzo
- V.A.7.c. *Tradizione o memoria?* van Marco Meneguzzo
- V.A.7.d. *Jean-Hubert Martin: Interview mit Braco Dimitrijevic*
- V.A.7.e. *Jean-Hubert Martin: Entretien avec Braco Dimitrijevic* (vertaling door Verstraeten)
- V.A.7.f. Uitgeschreven interview (Nederlands) Deelnemer – Françoise Dolto
- V.A.7.g. *Neurose et Psychose*, uitgeschreven tekst
- V.A.7.h. *Psychologie des masses et analyse du moi*, uitgeschreven tekst
- V.A.7.i. *L'identification*, uitgeschreven tekst
- V.A.7.j. *Een geval van rein existentiële poëzie: KADISHMAN* van Pierre Restany (vertaling door Verstraeten)
- V.A.7.k. *SMIRA: feest en ritme* van Hugo Brutin (A.I.C.A.) (vertaling door Verstraeten)
- V.A.7.l. *Uri Lifshitz* van Jhona Fisher (vertaling door Verstraeten)
- V.A.7.m. *Trois Peintres d'Israël* van Yibal Zalmona (vertaling door Verstraeten)
- V.A.7.n. *Swimberghe* van Jaak Fontier
- V.A.7.o. Brief van Verstraeten aan W. Juwet (20 maart 1984)
- V.A.7.p. *Swimberghe* van Jaak Fontier (vertaling door Verstraeten)
- V.A.7.q. *Jan Dries: La sculpture comme vision totalisante* van Marc Bourgeois + vertaling door Verstraeten
- V.A.7.r. Tekst van K. Poma, 'ministre communautaire de la culture' (maart 1984)
- V.A.7.s. Vertaling van tekst van Poma
- V.A.7.t. *Objet: Sous-commission aux échanges pédagogiques dans le cadre de l'accord culturel belgo-allemand* (13 december 1983)
- V.A.7.u. *Salvador Dali. La vie fascinante de l'artiste le plus illustre de tous les temps*, van Stan Laureyssens ([vertaling door Verstraeten])
- V.A.7.v. *Avida Dollars* [over Dali]
- V.A.8. Map
- V.A.8.a. Nota's
- V.A.8.b. *Kubach-Wilmsen-Team*, catalogus galerie München 1979 + Engelse vertaling van voorwoord door Jürgen Morschel
- V.A.8.c. Kubach-Wilmsen: *Books of Stone*. Staempfli 1981 brochure
- V.A.8.d. Kubach-Wilmsen in de Elisabeth Franck Gallery folder
- V.A.8.e. Kubach-Wilmsen: *Steine zum Lesen, Steine zum Leben* catalogus

- V.A.8.f. Kubach-Wilmsen: *Skulpturen in marmer en hardsteen* in de Galerie Resy Muijsers
- V.A.8.g. Uitnodiging voor Kubach-Wilmsen *Steinblätter, Steinbücher, Steinzeitungen* in Galerie Resy Muijsers (15 mei – 12 juni 1982)
- V.A.8.h. De Compactis Libris Miscellanea (Collegit G. Colin)
- V.A.8.i. *Tradition et Création, les coulisses d'un atelier: Pierre Culot* boekje (februari 1980)
- V.A.8.j. Boekje over de Bibliotheca Wittockiana door Pierre Sterckx, uit het Frans vertaald door Verstraeten
- V.A.8.k. Plattegrond van tentoonstellingsruimte/atelier
- V.A.8.l. *Cherchez l'Ensor: À propos de la Bibliotheca Wittockiana*, geschreven tekst van Verstraeten
- V.A.8.m. *Inauguration de la Bibliotheca Wittockiana* (20 september 1983): *Catalogue succinct des reliures exposées*
- V.A.9. Mapjes 'Press'
- V.A.9.a. 'Video'
- V.A.9.a.1. *Experimentele video*: Blad ter inleiding Vijfde internationale competitie van de experimentele film (25 december 1974 – 2 januari 1975)
- V.A.9.a.2. H. Frampton, *The Withering away of the state of the art* (januari 1974)
- V.A.9.a.3. Bundel ter gelegenheid van Vijfde internationale competitie van de experimentele film
- V.A.9.b. 'Photo'
- V.A.9.b.1. Uitnodiging opening Spectrum Photogallery + *Photographies Americaines* (14 november – 29 december)
- V.A.9.c. 'Tekeningen NL. Kunstenaars'
- V.A.9.c.1. *Art & Project* (21 maart – 19 april 1975): tekenwerk van 10 Nederlandse kunstenaars
- V.A.9.d. 'Carl André'
- V.A.9.d.1. Kaartje met aantal vragen over André's werk
- V.A.9.d.2. Nota's over André's werk
- V.A.9.d.3. *Carl André: artwor[?]* *An interview with Jeanne Si[?]*
- V.A.9.e. 'Daniel Buren'
- V.A.9.e.1. Kaartje met aantal vragen over Gerhard Richters werk
- V.A.9.e.2. Geschreven notities [*Jean Christoph Amman?*] *zu Gerhard Richter*
- V.A.9.e.3. Kaartje met aantal vragen over Burens werk
- V.A.9.e.4. Nota's over Buren
- V.A.9.E.5. D. Buren, *Beware!*
- V.A.9.E.5. Open brief van Buren (2 exemplaren) (23 januari 1973)
- V.A.9.f. 'Victor Burgin'
- V.A.9.f.1. Kaartje met aantal vragen over Burgins werk
- V.A.9.f.2. Nota's over Burgin
- V.A.9.f.3. Kopieën *Onverschillig welk fysisch voorwerp dient positief te worden geëvalueerd enkel wanneer het het bereiken van een doel in de hand werkt* [?]
- V.A.9.f.4. Vertaling van bovenstaande *Tout objet physique...* door J. Taminiaux
- V.A.9.f.5. V. Burgin, *Rules of Thumb*

- V.A.9.g. 'André Cadere'
 - V.A.9.g.1. Brief van André Cadere (12 september 1974)
 - V.A.9.g.2. Voorpagina *André Cadere: Présentation d'un travail, utilisation d'un travail*
- V.A.9.h. 'Sol LeWitt'
 - V.A.9.h.1. Nota over LeWitt
 - V.A.9.h.1. *Drukwerk aan/Imprimé à: vier muurtekeningen van Sol LeWitt* (MTL, 13 november – 8 december 1973)
- V.A.10. Map *Hans Wertitsch: 'Le sacre de la lune'*
 - V.A.10.a. Uitnodiging voor *Le sacre de la lune* (12 oktober ?)
 - V.A.10.b. Bespreking van *Le sacre de la lune* door Verstraeten
 - V.A.10.c. Bespreking van *Le sacre de la lune* door Verstraeten
 - V.A.10.d. Notities over *Le sacre de la lune*
 - V.A.10.e. Map *Hans Wertitsch: 'Le sacre de la lune'*
 - V.A.10.e.1. Notities over o.a. Gesamtkunst, Wagner en Wertitsch
 - V.A.10.e.2. *Le sacre de la lune*, bundel met o.a. toespraak Wertitsch (2 exemplaren)
 - V.A.10.e.3. Zelfde bundel in het Frans
 - V.A.10.e.4. *Musik zu sehen und Farben zu horen*
 - V.A.10.e.5. *Hans Wertitsch zu dem Film Les acre de la lune*
 - V.A.10.e.6. Bundel *Le sacre de la lune*
 - V.A.10.e.7. *Voir la musique et entendre les couleurs*
- V.B. Schriften en notitieboekjes
 - V.B.1. Schrift 'Universal' (Sculpture de Michel Smets)
 - V.B.1.a. Losse notities (Lacan)
 - V.B.2. Notitieboekje
 - V.B.3. Notitieboekje
 - V.B.4. Notitieboekje
- V.C. Interviews
 - V.C.1. Interview Lowie Weynants (*De Zeven Kunsten*) (16 oktober 1973)
 - V.C.2. Interview Lowie Weynants (*De Zeven Kunsten*) (25 januari 1974)
 - V.C.3. Interview door Hedwig Hoefmans met Dan Van Severen (*De Zeven Kunsten*) (8 mei 1974)
 - V.C.4. Interview met Dirk De Vos, Willy Van den Bussche, Phil Mertens, Michel Baudson (*De Wereld van het Boek en de Kunst*) (9 juni 1974)
 - V.C.5. Interview met Philippe Roberts-Jones, Francine Legrand, Phil Mertens (*De Wereld van het Boek en de Kunst*) (23 juni 1974)
 - V.C.6. Kopie artikel 'Troisième triennale d'art actuel de Bruges', *Clés pour les arts*, 44 (juni 1974), 23-24. [Eerste pagina van interview met Phil Mertens, Willy Van den Bussche, Yves Gevaert, Karel Geirlandt, Dirk De Vos, Jaak Fontier]
 - V.C.7. Interview Robert Ryman (25 april 1975)
 - V.C.8. Map "Press"
 - V.C.7.a. Interview Robert Ryman
 - V.C.7.b. Interview Robert Ryman (25 april 1975)
 - V.C.7.c. Uitgeschreven versie van interview Bob [Robert] Ryman (25 april 1975)
 - V.C.9. Uitgeschreven interview Co Westerik (ongedateerd) + Korte biografie Westerik door R.W.D. Oxenaar
 - V.C.10. Interview door J. Baudrillard van Jacques Charlies: '*Seul le paradoxe peut mettre fin aux orthodoxies, seule l'ironie peut mettre fin au paradis*' (ongedateerd)

- V.D. Vertalingen en te vertalen teksten
- V.D.1. Map 'XVIIe-XVIIIe. La Peinture'
- V.D.1.a. Brief van Helena Bussers aan Vandemeulebroecke (1 januari 1985)
- V.D.1.b. Vertaling (Frans) tekst *La sculpture* door Helena Bussers
- V.D.1.c. F. Baudoin, *De Schilderkunst*
- V.D.2. Map Mercatorfonds
- V.D.17.a. F. Baudoin, *La peinture*, vertaald door Verstraeten (2 exemplaren)
- V.D.3. M. Brouillon, *De Vlaamse beeldhouwkunst gedurende de 16^{de} eeuw*
- V.D.4. M. Brouillon, *La sculpture flamande au XVI^e siècle*, vertaald door Verstraeten
- V.D.5. Map 'I/3 Vervolg'
- V.D.5.a. M. Brouillon, *De Bourgondische tijd (1384-einde 15de eeuw)*
- V.D.5.b. M. Brouillon, *L'ère borguignonne (de 1384 à la fin du 15^{ème} siècle)*, vertaling door Verstraeten
- V.D.6. H. Bussers, Tekst *De beeldhouwkunst*, te vertalen
- V.D.7. M. Butor, *Het salon van 1984*, vertaald door Verstraeten (NL) + Tekst van Karel Geirlandt (FR)
- V.D.8. Daenen, *Meubelkunst Middeleeuwen*, te vertalen
- V.D.9. Teksten G. Dorflès *Gretta*; G. Beringheli, *Het lichaam, het beeld en een voorraad herinneringen*, vertaald door Verstraeten
- V.D.10. M. Journiac, *Actie: Bezweringsritueel* en F. Pluchart, *Lichaamskunst*, vertaald door Verstraeten (26 maart 1977)
- V.D.11. J. Lambrechts-Douillez, *De muziekinstrumenten in de 16^{de} eeuw*
- V.D.12. J. Lambrechts-Douillez, *De muziekinstrumenten in de 17de en de 18de eeuw*
- V.D.13. J. Lambrechts-Douillez, *Les instruments de musique au XVI^e siècle*, vertaald door Verstraeten
- V.D.14. J. Lambrechts-Douillez, *Les instruments de musique au XVII^e et XVIII^e siècles*, deel vertaling door Verstraeten
- V.D.15. Kladdervertaling J. Lambrechts-Douillez, *Les instruments de musique au 16^{ème} siècle* (door? verbeterd door Verstraeten) en kladdervertaling J. Lambrechts-Douillez, *Les instruments de musique aux 17^{ème} et 18^{ème} siècle*
- V.D.16. C. Le Vine, *Discussing the Experience of an Organizing Rupture*, te vertalen (januari 1985)
- V.D.17. C. Le Vine *The Recent Work of Joseph Kosuth still begins with Language*, te vertalen (april 1985)
- V.D.18. J. Reichardt, *Unrealised projects*, te vertalen naar Nederlands en Frans
- V.D.19. L. van Damme, "I don't want to be a performer": *Cindy Sherman*, te vertalen
- V.D.20. W. van Mulders, *Le pathos du papier ou l'émancipation d'un matériau*, vertaald door Verstraeten (juni 1979)
- V.D.21. W. van Mulders, *Aspekten van de mythe in het werk van Orlan*
- V.D.22. W. van Mulders *Aspects du mythe dans l'oeuvre d'Orlan*, vertaald door Verstraeten
- V.D.23. W. van Mulders, 'Art Criticism', ?, 16-25 + Vertalingen Nederlands en Frans
- V.D.24. J.-P. van Tieghem, *Le sujet encerclé par ses images, même*, te vertalen (19 maart 1985)
- V.D.25. V. Vermeersch, *De glasschilderkunst*, te vertalen
- V.D.26. V. Vermeersch *De Metaalkunst*, te vertalen
- V.D.27. *De la lisibilité – présentation (de) propositions*, vertaald door Verstraeten (januari 1980)
- V.D.28. Brief van Mercatorfonds (17 januari 1985) + Tekst *Beeldhouwkunst Middeleeuwen* + Uitgeschreven vertaling (Frans)

- V.D.29. Brief van Mercatorfonds (11 februari 1985) + Tekst *Sculpture flamande XVIe siècle*
- V.D.30. Brief van Patricia (10 april 1985) + Tekst *Dré Stevens: Constructivist*
- V.D.31. Brief van Patricia (11 april 1985) + Interview van Sandy Nairne met John Blake
- V.D.32. Brief van Commissariaat-Generaal voor de Internationale Culturele Samenwerking (3 mei 1985) + Tekst *La Femme Sous le Regne des Pharaons*
- V.D.33. Tekst *Aardewerkproductie in Vlaanderen tot ca. 1500*, te vertalen
- V.D.34. Tekst *De schilderkunst van de 19^{de} eeuw*, te vertalen
- V.D.35. Tekst *Möglichkeiten und Wege. Tony Craggs Skulpturen als gestaltete Erfahrung* door Annelie Pohlen + Interview door Demosthène Davvetas met Tony Cragg + Vertaling van beide (Nederlands) door Marian
- V.D.36. Map'II/4 Vervolg'
- V.D.36.a. [?] Tekst over Floris en Bruegel
- V.D.36.b. [?] Tekst over Floris en Bruegel, vertaald door Verstraeten
- V.D.37. Enveloppe
- V.D.37.a. Curriculum vitae van Nadine Malfait
- V.D.37.b. C., Van Damme *Joseph Beuys en de veelzijdige problematiek van zijn oeuvre* + vertaling door Nadine Malfait (voor Museum Hedendaagse Kunst Gent, 1977)
- V.D.37.c. Vertaling door Nadine Malfait van tekst van C. Doumas (voor Europalia 1982)
- V.D.37.d. Interview met burgemeester Bob Cools: *Burgemeester Bob Cools gooit de ramen van het Stadhuis open* + vertaling door Nadine Malfait (voor *In Touch*, mei 1983)
- V.E. 4^e Conferentie van de Europese Ministers belast met culturele aangelegenheden (Berlijn, 23-25 mei 1984)
- V.E.1. Europese verklaring inzake culturele doelstellingen: Vragenlijst
- V.E.2. Europese verklaring inzake de culturele doelstellingen
- V.E.3. Vertaling Déclaration Européenne sur les Objectifs Culturels
- V.E.4. Vertaling Avant-Projet de Resolution N° I
- V.E.5. Vertaling Avant-Projet de Resolution N° II
- V.E.6. Vertaling Avant-Projet de Resolution N° III
- V.E.7. Vertaling Avant-Projet de Resolution N° IV
- V.E.8. Vertaling Avant-Projet de Resolution N° V
- V.E.9. Begeleidingsnota bij het voorontwerp
- V.E.10. Voorontwerp
- V.E. Losse notities e.a.
- V.E.1. *De Zeven Kunsten* (29 juni 1974)
- V.E.2. Uitnodiging presentatie *The Perfect Love Letter* (10 oktober 1974) (4 exemplaren)
- V.E.3. Contract voor vertaler tussen Marc Vokaer en Verstraeten (12 januari 1976)
- V.E.4. Folder *Prix jeune peinture belge 1977* (2 exemplaren)
- V.E.5. Kaart van Alessandro met Alessandro's werk (1977)
- V.E.6. *Ten geleide* door Verstraeten: n.a.v. Britse Week in Aalst (6 exemplaren) (19-29 mei 1978)
- V.E.7. Folder expositie Michel Smets *Sculptures* (1-12 december 1981)
- V.E.8. Speech over tentoonstelling Bill Brandt (ongedateerd)

VI. Foto's en dia's

- VI.A. Doosje 'Ilford Photographic Paper' met foto's kunstwerken (namen kunstenaars zie achterzijde foto's)
- VI.A. Photo Ciné Richard
 - VI.A.1. Negatieven
 - VI.A.2. Uitnodiging huwelijk Michel Smets en Marian Verstraeten (8 augustus 1980)
 - VI.A.3. Foto's (?)
- VI.B. Enveloppe 'Verstraeten 29/3' met twee fotoreeksen Michel Smets
- VI.C. Enveloppe
 - VI.C.1. Foto's gebouw (ontwikkeld 18 oktober 1983)
 - VI.C.2. Negatieven
 - VI.C.3. *Artefactum, tijdschrift voor hedendaagse kunst in Europa*: abonnementsbrochure
- VI.D. Overige foto's [door de archivaris in een enveloppe gestoken]
- VI.E. Dia's [willekeurige volgorde; van tentoonstellingen, o.a. *Extracts from Landscape, Two Horizons, Saltmarsh*]
- VI.F. Plastic zak
 - VI.F.1. Uitvergrote foto's (?)

VII. Bandopnamen

- VII.A. Interviews
 - VII.A.1. Interview met Swinnen (6 maart 1972)
 - VII.A.2. Interview met Robert Rauschenberg (28 maart [1974])
 - VII.A.3. Interview met André Buellens (4 april [1974])
 - VII.A.4. Interview met Sollewitt en H. Darboven (12 april [1974])
 - VII.A.5. Interview met Paul Degobert (21 april 1974)
 - VII.A.6. Interview met Marcel Broodthaers (6 mei 1974)
 - VII.A.7. Interview met David Hockney, deel I (22 mei 1974)
 - VII.A.8. Interview met David Hockney, deel II (22 mei 1974)
 - VII.A.9. Interview met Enrico Bas (14 november 1974)
 - VII.A.10. Interview met Co Westerik (14 november 1974)
 - VII.A.11. Interview met Arthur Miller (1974)
 - VII.A.12. Interview met Michel Smets [1977]
 - VII.A.13. Interview met [Atelier S...?] (1983)
 - VII.A.14. Interview met Paul De Gobert (1994)
 - VII.A.15. Interview met Serge André (ongedateerd)
 - VII.A.16. Interview met Béjart II (ongedateerd)
 - VII.A.17. Interview met Béjart III (ongedateerd)
 - VII.A.18. Interview met Peter Bird (ongedateerd)
 - VII.A.19. Interview met 'Mevr. Brabants' I? (ongedateerd)
 - VII.A.20. Interview met 'Mevr. Brabants' II? (ongedateerd)
 - VII.A.21. Interview met Marcel Broodthaers door 'Madeleine' (ongedateerd)
 - VII.A.22. Interview met Stanislas Define (ongedateerd)
 - VII.A.23. Interview met Rini Dippel (*Fundamentele Schilderkunst*) (ongedateerd)
 - VII.A.24. Interview met Dhr. Dubois (?) (ongedateerd)
 - VII.A.25. Interview met 'Jansen (NL.)' (ongedateerd)
 - VII.A.26. Interview met Monique Liart ('Face 2 1^e partie') (ongedateerd)
 - VII.A.27. Interview/gesprek met Michel en Charlotte (ongedateerd)
 - VII.A.28. Interview met Jan Murray (ongedateerd)

- VII.A.29. Interview met Jan Murray, deel I (ongedateerd)
- VII.A.30. Interview met Jan Murray, deel II (ongedateerd)
- VII.A.31. Interview met Palmier (ongedateerd)
- VII.A.32. Interview met Panamarenko (ongedateerd)
- VII.A.33. Interview met [Peterson?] ([28 maart] ?)
- VII.A.34. Interview met Urs Rausmüller, deel I (16 juni ?)
- VII.A.35. Interview met Urs Rausmüller, deel II (16 juni ?)
- VII.A.36. Interview met Urs Rausmüller, deel III (16 juni ?)
- VII.A.37. Interview met Jean-Pierre Raynaud (ongedateerd)
- VII.A.38. Interview met Royaerts en Duitstalig interview met ? (ongedateerd)
- VII.A.39. Interview met Ger Van Elk (ongedateerd)
- VII.A.40. Interview met Françoise Van Kessel (ongedateerd)
- VII.A.41. Interview met Dr. Wiesand (ongedateerd)
- VII.A.42. Interview met ? (ongedateerd)
- VII.A.43. Interview met ? (ongedateerd)
- VII.A.44. Interview met ? (ongedateerd)
- VII.B. Andere opnamen
 - VII.B.1. Over psychoanalyse: voorstelling en doelstellingen van de cursus
 - VII.B.2. Engelse les: uitdrukkingen
 - VII.B.3. Engelse les
 - VII.B.4. Engelse les
 - VII.B.5. Engelse les
 - VII.B.6. Engelse les
 - VII.B.7. Engelse les
 - VII.B.8. Engelse les / Franstalige voorstelling
 - VII.B.9. Engelse les / Franstalige voorstelling
 - VII.B.10. Concert Rodriguez in de Olympia in Parijs (ongedateerd)
 - VII.B.11. Lege band
 - VII.B.12. Lege band
 - VII.B.13. Lege doos
 - VII.B.14. Lege doos
- VII.C. Bandopnemer + adapter

BIJLAGE II

**CD met door Verstraeten afgenomen interviews (met dank aan de Jan van Eyck
Academie)**