

Thierry De Cordier (1982-2002)

Bart Verschaffel

Ondanks mijn tegendraadse visie, blijf ik werken om op een dag 'de gezaaide verwarring'... binnen het patroon van een strikt rechtlijnig tijdsverloop te laten neerdwarrelen... Hieruit kan men afleiden dat het enige denkbare tentoonstellingsmodel voor mijn manier van werken uiteindelijk 'de retrospectieve' moet zijn... Vroeg of laat... alle andere kleine of middelgrote tentoonstellingen op mijn weg, zullen dan niet veel meer dan oefenterreinen geweest zijn... daarom zal mijn werk slechts ten volle bespreekbaar worden vanaf de dag waarop mijn oeuvre in zijn 'geheel' of 'als een geheel' zal afgeleverd worden. [1]

Al wat een kunstenaar maakt, hangt in zijn oorsprong samen, en kan in dat licht samengebracht en begrepen worden. De kunstgeschiedenis organiseert traditioneel de kunstproductie in 'oeuvres'. Het documenteren van een oeuvre middels catalogi of overzichtstentoonstellingen is uiterst belangrijke kunsthistorische basisarbeid: het maakt een oeuvre zichtbaar. Vanzelfsprekend is het zo dat ook vele kunstenaars zelf, altijd al, op de een of andere manier bijhouden wat ze gemaakt hebben. En bij het maken van nieuw werk speelt het vroegere werk mee. Dat betekent echter nog niet dat al die kunstenaars daarom hun werk als een geheel zien, of voor zichzelf aan een oeuvre werken. Vóór de opkomst van de moderne reproductiemiddelen en het internationaal georganiseerd kunstbedrijf was de gedachte dat men een volledige kunstenaarsproductie zou kunnen of moeten samenzien iets ongerijms. Kunstenaars hielden zich bezig met het maken van meesterwerken en niet met een 'oeuvre'. Enkel moderne kunstenaars, die reeds vertrekken van de idee van de kunstgeschiedenis en van het museum, en de mogelijkheid van deze totale zichtbaarheid voorzien of ernaar verlangen – te beginnen met Antoine Wiertz die zijn ganse productie in één museum wou onderbrengen – kunnen aan een oeuvre werken. De notie is thans een sleutelbegrip, niet alleen voor het verstaan maar ook voor het maken van kunst. De traditionele kunsthistorische noties van ontwikkeling, stroming of stijl worden gecontesteerd en kunnen de onoverzichtelijke actualiteit niet meer duiden, maar de notie van het oeuvre overleeft en is vandaag een van de weinige overblijvende kaders van duiding en kritiek. De kunsthistorici, maar vooral ook de kunstenaars zelf – vanaf Duchamp – hebben het oeuvrebegrip gered en tot vandaag gecultiveerd. De notie wordt mee in het artistieke werk getrokken en bewust beheerd middels tentoonstellingen, catalogi, kunstenaarsboeken en dergelijke meer. Het oeuvre wordt zo zélf een 'werk': een artistieke en retorische constructie.

De Cordier is geen kunstenaar die plaatsmaakt en verdwijnt voor zijn werken. Hij voert, vanaf het begin van zijn 'openbare leven' midden jaren tachtig, het kunstenaarspersonage op als de eenzellige, vereenzaamde, ongeschoolde denker die zijn 'proposities' – geschriften, acties en kunstingen – de wereld instuurt. Deze werken komen echter niet of zeer moeilijk los van zijn personage. Ze zijn telkens voorzien van een variant van de formule: *Thierry De Cordier zegt*: ... Een werk wordt niet alleen gesigneerd maar in de regel ook overschreven, voorzien van titels en bijschriften. Het handschrift en de uitdrukkingwijze haken zo alle werken vast in één discours dat het hele oeuvre verbindt en alle werken op elkaar betreft. Het personage blijft dicht bij elk werk afzonderlijk én bindt alle werken tot een geheel, tot op het punt dat de verhouding zich zelfs omkeert, en de afzonderlijke werken onzelfstandige afsplitsingen of uitgroeiingen worden van het opgevoerde discours. De beschouwer is dus nooit met het werk alleen: kijken is altijd (ook) luisteren naar de kunstenaar.

Jardinier-dans-ma-tête

De Cordiers wereld-, mens- en kunstvisie vormen een combinatie van een antieke, sceptisch-stoïsche wereld- en mensverachting, en een algemeen-christelijk, mystiek lijden aan de eindigheid gecombineerd met een oneindigheidsverlangen. [2] Elk van beide visies, en a

fortiori de optelling van beide, brengt de denker en de wijze ertoe de sociale drukte en de massa te mijden, en zich terug te trekken om in de eenzaamheid – naargelang de traditie – vervolmaking of genezing te zoeken. Ook nu zijn er zeker nog die menen dat de mens in de wereld eigenlijk niets te zoeken heeft en die niets te maken willen hebben met de twintigste of de eenentwintigste eeuw, daar hun conclusies uit trekken en eenzaam leven. De Cordier heeft dit gedaan of doet dit ook, maar maakt er tegelijk kunst van. Hij voert zijn discours op de marktplaats van de kunst, en komt zo in de paradoxale positie terecht van degene die steeds blijft zeggen dat iedereen beter zou zwijgen, of die groot gezelschap zoekt om te zeggen dat hij het liefst alleen is. Zolang De Cordier kunst maakt en de kunst nodig heeft, zit hij in deze paradox gevangen en is hij, met zijn eigen woorden, nog 'ziek'. De paradox wordt evenwel, op een ander niveau, opgelost doordat hij geënceneerd wordt. Het kunstenaarspersonage De Cordier ontwikkelt zijn visie duidelijk niet als een 'oorspronkelijk' betoog, maar als een citaat. Zijn discours ontleent zijn schrijfwijze en zijn toon, zijn woordkeuze, zijn schrijfrituelen, tot en met de bladschikking, aan de Franse moralistentraditie vanaf Montaigne. Doordat het personage en zijn discours worden opgevoerd, wordt duidelijk gemaakt dat De Cordier natuurlijk niet écht de amateur-filosoof is die de natuur intrekt met een pak boeken op zijn rug of op zondagnamiddag écht op zo'n krakkemikkige *écritoire* zijn levenswijsheden neerpent. Tegelijk blijft de kunstenaar intrigeren doordat hij niet een acteur is die, zo nu en dan, in het theater rollen speelt en wisselt, om daarna naar huis te gaan, maar doordat hij zijn leven offert aan het spelen van zijn éne rol. De Cordier wordt zo 'dubbel': hij is zijn personage én tegelijk verdwijnt hij achter zijn personage en zijn discours. Doordat hij zijn personage speelt, kan hij in principe elk moment uit zijn rol stappen en een ander personage spelen. Maar dat doet hij niet. Het hele oeuvre, het personage inclusief, worden zo zelf een 'propositie', en het hele oeuvre wordt tegelijk potentieel ironisch en dus 'licht', én tegelijk fataal en 'zwaar'.

Wie spreekt die lijdt

De Cordier leeft en citeert de paradox van de schrijver en de dichter die schrijvend in zichzelf wroet om naar buiten te komen, de paradox van de afzondering die zichzelf exposeert, van de zondagsfilosoof die met zijn amateuristische gedachten op de markt komt, van de kunstenaar die de kunstwereld veracht waarvan hij duidelijk deel uitmaakt. Deze onmogelijkheid om consequent te leven en zo met zichzelf samen te vallen, thematiseert De Cordier ook op een meer existentiële manier. De Cordier kan helemaal zijn juiste plaats niet vinden. Niet in de wereld, maar ook niet in de taal. Volgens zijn 'individuele mythologie' is De Cordier als kind tussen twee talen in gevallen – de vaders taal Nederlands en de moedertaal Frans – die hij beide spreekt en gebruikt maar niet kan verbinden, zodat hij de gaping en de onvertaalbaarheid van beide in zich draagt. [3] Deze particuliere gespletenheid – de meeste mensen leren immers één taal spreken en kunnen in die taal wonen – wijst echter naar de meer wezenlijke en structurele gespletenheid die universeel is en die elke mens in zich draagt. Niet kunnen kiezen tussen twee talen is niet meer dan een onschuldige variant van het probleem van de taal zelf. Wie spreekt, lijdt sowieso. Want de mensen kiezen er niet voor om geboren te worden, ze worden in de wereld 'geworpen'. En daarbovenop moeten ze nadien een tweede maal, nu in de taal (of De Wereld) geboren worden: ze moeten zélf 'ik' zeggen. Maar wat blijft er nog van mezelf over wanneer ik 'ik' moet zeggen en een 'ik' moet zijn? De Cordier speelt zeker zijn kunstenaarspersonage, maar *iedereen* die 'ik' zegt *speelt* 'zichzelf'. Elk 'ik' doet alsof hij iemand is, zonder te weten wie hij is. Elk 'ik' voert zichzelf op, en weet heel goed dat datgene wat het in de taal en aan de anderen presenteert halfleeg is. Bovendien blijkt de Wereld waarin we leven en waarover we spreken, en die we geacht worden serieus te nemen, ook voornamelijk van woorden gemaakt te zijn. De Wereld is niets meer dan al wat in de taal bestaat. Dus is de wereld zelf halfleeg, en met die halflege Wereld valt het gebrek van het ik niet te vullen. Het Alles van de Wereld is niets meer dan de lege spiegeling van het Begin. Wat de mens kwijt is, is in de wereld niet te vinden. Dus: was ik maar nooit geboren! Of: was 'ik' maar nooit geboren, dat wil zeggen, had ik mijn mond maar gehouden!

Alle mensen lijden aan de taal. Maar wat te doen? De oplossing die ons wordt opgedrongen bestaat erin om 'verder' in de taal te gaan, dat wil zeggen om méér te spreken, om te geloven en om verstrikt te geraken in verhalen en in de Geschiedenis, en om zo los te komen van het begin. Zo ontdekken we sprekendeweg dat er andere 'ikken' zijn, die tegelijk 'zij' of 'hij' zijn, en die als 'jij' geadresseerd kunnen worden. Die anderen, die altijd met een gezicht en een verhaal uit de wereld op ons toekomen, die altijd 'voller' en duidelijker 'zichzelf' zijn dan 'ik', kunnen geadresseerd of overmeesterd worden. Ze kunnen in een gemeenschappelijk verhaal betrokken worden. De meeste kunst gaat hierover: over macht en verlangen, over mannen en vrouwen en over één ander die tegelijk een klein stuk van de wereld en toch (symbolisch) 'Alles' kan zijn, enzovoort. Maar De Cordiers kunst weigert deze oplossing, ze wil niets met al deze dingen te maken hebben, en ze draait zich om richting Begin. Het uitgangspunt van De Cordiers kunst – meteen de grondstof van de oudste mythen en van elke ziel – is tegelijk oud, simpel en sterk. Immers: wanneer het zo is dat men *begint* te spreken, houdt dat in dat er ook een tijd was voor het spreken. De taal en het 'ik' zijn dus niet het échte begin, er is een (Vol) Begin voor het (half)lege ik – een Begin waarnaar men terug kan verlangen. Een zo mateloos Begin dat het beetje 'ik' dat er dan wel is er toch ook schrik van heeft. Nu is het erg moeilijk om de catastrofe van de geboorte ongedaan te maken of daar beelden van te maken. Het is gemakkelijker om zich voorstellingen te maken van de toestand tussen dat geworpen worden en het 'ik'-zeggen. Om te spreken moet men zelf iets doen en dat kan men dus weigeren. Wie moet spreken kan ook zwijgen. Het basisbeeld: het ik *dat niet wil beginnen*, het ik dat geworpen is maar verder ostentatief zijn ogen dichtknijpt en zijn kaken op elkaar houdt. Kop in kas en mond dicht. Wat ziet iemand die op de binnenkant van de oogleden kijkt? Zwart? Wie ben 'ik' wanneer ik *niets* zie? Alles – de Wereld?

Tegen de taal

Het ik, het kleine of doodgewone ik, wordt op een dag en buiten Zijn wil om op de wereld gebaard... het staat opeens in de wereld... het kijkt om zich heen ... het staart (voor zich uit)... het vraagt zich...waarheen en hoe? ... Het voelt zichzelf heel vlug als een gebrek aan. Er ontbreekt van alles aan het 'ik'... het ik is ook een ontbreken... Het zoekt bijgevolg en noodgedwongen naar middelen en systemen om aan zijn ontbreken te verhelpen... om zichzelf als het ware kunstmatig te vervolledigen... [...] een enkele keer is zo'n doodgewoon ik ertoe in staat zich aan het eigen ik te onttrekken... Te antwoorden [...] het 'ik' is dan hetzelfde als de wereld... [4]

De Cordiers beelden gebruiken de oudste mythische ervaringslaag. Vertaald naar de Griekse mythologie gaat het om de eerste generatie van oerkrachten, van de Aarde en de Hemel die nog op elkaar liggen, van de Aarde die blind en uit zichzelf baart nog voor ze een man gezien heeft. Van de tweede generatie van Olympische goden, die reeds mannen en vrouwen zijn, die avonturen beleven en in verhalen geloven, van de Wereld *tussen* de aarde en de hemel en dus van de geschiedenis weet het werk van De Cordier niets. Het kunstenaarspersonage De Cordier voert het eerste en enige verhaal over die begintijd op: hij hervertelt steeds opnieuw de geboorte. De 'primitieve scène' die De Cordier volgens zijn 'individuele mythologie' vroeger als kind naspeelde, en die hij als kunstenaarspersonage opvoert, is de terugkeer of het uitbeelden van de onmogelijkheid om 'verder' te gaan. Wanneer het kind weggaat, gaat het in werkelijkheid 'buiten spelen' en loopt het, bepakt en bezakt, rondjes in de tuin tot het achterin 'aankomt' en daar een tent-voor-één-persoon bouwt en er bivakkeert – en soms zelfs in zijn tent mag slapen. De Cordier ensceneert in zijn teksten en beelden de figuur van de wandelaar, die zich kleedt om weg te gaan, als een slak zijn huis op zijn rug draagt, in het landschap of in het eigen hoofd rondtrekt, om tenslotte in een tent, een doos, een huis, of binnenin de eigen schedel te belanden en daar steeds opnieuw hetzelfde Groot Verdriet van de geboorte uit te zeggen.

Het poëtisch procédé met behulp waarvan De Cordier zijn beelden en uitspraken tegen de taal in laat gaan is de *letterlijkheid*. Het spreken en het leven, die in de ruimte van de taal vrij spel krijgen, worden 'ter plaatse' gehouden door in te gaan tegen de metafoor. De Cordiers werk

gaat in tegen de *verschuiving* die de ruimte opent voor elk denken en tegen de metafoor die het exemplum is voor de basisstructuur van de taal en het teken als dusdanig. De Cordier maakt metaforen opnieuw letterlijk: hij verkleint het verschil tussen de twee termen zoveel mogelijk, zodat ze bijna 'gelijk' worden. In de 'woordenstroom' wordt het 'stromen' niet spreekwoordelijk maar *letterlijk* opgevat: woorden *zijn* inkt en inkt stroomt of lekt uit een mond/wonde. De *Landschappeling* die 'het landschap in zich opneemt' krijgt zijn gezicht werkelijk vol aarde. Kijken is eten: 'naar binnen drijven'. Spreken is leeglopen, bloeden, verliezen; woorden worden afgescheiden uit het lichaam zoals tranen uit het hoofd; tranen spuiten als fonteinen; een mens is een wandelaar is een wandelstok – een 'beenstok' met een schoen; mensen zijn palen zijn bomen zijn hout-met-wortels; het 'kind-ik' dat niet wil weten van de wereld en de wereld niet wil zien en niet wil spreken *is* een bol op schoenen met ingetrokken hoofd en benen, enzovoort.

De tweede manier waarop de taal en het beeld letterlijk genomen worden is het rijm – zowel klank- als beeldrijm. Wanneer de betekenisrelatie tussen twee termen bekrachtigd wordt door het rijm, neemt de 'materiële' gelijkenis de relatie over en geeft ze een bijna noodzakelijk karakter. De verbinding tussen het moederlijke en de zee is geen particuliere inval van een dichter, want de woorden hangen in de taal zelf – metonymisch – aan elkaar: *mer/mère/meren* (Van de Koele Meren...), *mère/terre*... Of: *père/poire/peire/peer/pear*. Beeldrijmen: via de *mère/terre/mer* worden weiden wiegende zeeën, aardvoren zijn zeegolven, golven zijn heuvels en heuvelruggen en ruggen, de berg is ook een driehoek en een trapezium en een eikel en een rok, het landschap is een lichaam met huidplooien en schaamlippen, de schoot is een grot, een peer een berg, enzovoort. Telkens wordt een metafoor of een vormgelijkenis of contiguité verdicht of kortgesloten: 'A staat voor B' wordt verdicht tot 'A = B'. Door de taal op die manier rondjes te laten lopen, wordt het punt aangeduid waar de taal stopt (of begint).

Un perpétuel refus de soi

De topologie van deze mythische laag telt drie 'plaatsen': "cette aspiration du paysage peut être compris comme *la quête de la mère* – parfois au contraire il s'agit de *la fuite de la mère*. En tout cas un perpétuel *refus de soi*." [5] Er is het Landschap of de 'lege wereld' die het Begin spiegelt maar zelf geen substantie of gezicht heeft: het is het vlak waarop de voorstellingen van het Begin geprojecteerd worden. Dan zijn er nog het 'ik' en die 'verloren aanwezigheid' van het Begin. De Cordiers figuren portretteren steeds een van deze beide.

Het ik dat door te zwijgen aan de taal wil ontkomen, en bovendien al helemaal niet ter wereld wou komen, keert zich om naar een Begin dat onvermijdelijk 'vrouwelijk' is. Het Begin is iets waaruit men te voorschijn is gekomen en waarin men dus ook kan verdwijnen. 'Iets' is bijna teveel gezegd: het gaat om een Grote Aanwezigheid, die hier en daar duidelijk wordt, maar verder zonder contouren en dus ook vormloos is. Het Begin is vrouwelijk, maar heeft geen gezicht. Het is niet 'iemand' die men als een 'liefdesobject' kan willen of bezitten. Het is opvallend hoe in het oeuvre van De Cordier het gezicht, de blik en dus het *face à face* geheel ontbreken. De aanwezigheid is *vaag lichaam*: geen gespannen vel maar een poreuze opperhuid, die opent en sluit, verhardt en afscheidt, met een diffuus inwendig leven dat zich niet concentreert tot een gezicht of een blik of een stem. (Alle sculpturen, om het even wat ze voorstellen, en zelfs de schilderijen hebben dezelfde 'huid'.) Deze oerkracht wordt, zoals de oude moedergodinnen, niet antropomorf of door een vrouw voorgesteld, maar door een steen, een zuil, een piramide of – zoals in de oudste Venusvoorstellingen – door een driehoek. Het is deze archaïsche vrouwelijkheid, die door het monotheïsme gedesacraliseerd en verdrongen wordt, maar in het 'onzuivere' katholicisme terugkeert via de figuur van Maria en via de fascinatie voor de 'geboorte' van de Zoon, die De Cordier uit de Westerse religieuze cultuur filtert en in zijn *Vrouwelingen & Vrouwelijkheden* reactiveert. [6] Van Moeder Maria, Berg en Mantel van Barmhartigheid, de Madonna met de blauwe hoofddoek van Antonello da Messina, tot de huwelijktent, tot de *Trou-Madame*... ("Ik wil vanavond slapengaan met alle vrouwen. En/vragen dat ze me in zich verborgen houden. Ik wil/in alle vrouwen blijven slapen/ Ik slaap

slechts met één vrouw, maar z'is waarschijn/lijk alle vrouwen samen" [7]).

De basisvorm van het 'ik' dat door het Begin wordt afgescheiden, is nietig en klein en daarom wél duidelijk. Er zijn een paar varianten, maar de belangrijkste voorstellingen zijn de aardappel en de peer. De aardappel – het uitsteeksel dat op de 'moederaardappel' groeit en afbreekt – of de bolvorm fixeert het 'punt' of het 'midden' van de subjectiviteit, dat echter zo in donkerte is gewikkeld dat het wel een omgeving gewaarwordt, maar deze niet percipieert. De huid voelt wel een omgeving, maar het 'ik' ziet en hoort niets. De voorstelling van de peer vindt zijn oorsprong in De Cordiers 'individuele mythologie': bij zijn moeilijke geboorte werd hij verlost met de tang en zo kwam het kind blauw en met een peervormige schedel ter wereld. "I am a pear, I am a pear, I am a pear." Dit ikbeeld is, geheel zoals het binnen die oudste mythische constellatie past, nog niet seksueel gedifferentieerd. De peer – en volgens De Cordier zeker de *conférence*peer – is mannelijk en heeft een fallusvorm, maar wordt wanneer ze doorgesneden is een vrouwenschoot, en tegelijk de 'weg' in het landschaplichaam van *mère/terre*, enzovoort. Het geslachtsverschil dat van de ander *iemand*, en dus iemand anders maakt en dat het verlangen van het 'ik' bepaaldheid kan geven, verneemt men slechts in de taal. Daar wordt het 'ik' een 'hij' of een 'zij', en kan men vervolgens op zoek gaan naar de 'realiteit' die dit verschil moet vullen. De peerbeelden bestaan voor het geslachtsverschil, ze bevatten nog de beide geslachten, ze zijn 'Alles' in het klein.

De voorstellingslaag waarmee De Cordier werkt is primitief en zwaar. Het is bijna onvoorstelbaar dat iemand aan het eind van de twintigste eeuw opnieuw met deze oerbeelden aankomt en ernstig genomen wordt. Dat lukt alleen maar omdat De Cordier erin slaagt kunst te maken en geen godsbeelden. Om effectief 'kunst' te kunnen maken moet De Cordier echter de primitieve werking die deze beelden als vanzelf uitoefenen, stilleggen en de beelden transformeren tot 'proposities' of 'kunst-voorstellen', die afstandelijk bekeken en als kunst geapprecieerd worden. Dit gebeurt, vooreerst, door de archaïsche – en dus eigenlijk geheel adequate – reactie op deze archaïsche beelden, maar dan als een anomalie, in het oeuvre zélf op te nemen. De zaak is namelijk dat De Cordier in 1988, in een tentoonstelling in het Zuid-Franse Puycelsi, de *Lijdensvanger* naast de kerk geplaatst heeft. De dorpelingen hebben, na een geheime vergadering, het beeld 's nachts over de muur van het kerkplein de berg af gekieperd. De Cordier beschouwt de episode niet als een anekdote: ze is een belangrijk moment geworden in zijn 'individuele mythologie' en wordt in zijn oeuvre geïntegreerd. De angst van de dorpelingen bewijst immers – van kunst moet men geen schrik hebben – dat de *Lijdensvanger* *eigenlijk* geen kunst was. De dorpelingen hebben, precies doordat ze niets van kunst af weten, de archaïsche lading van De Cordiers beeld zeer goed begrepen. Door het 'misverstand' in het 'oeuvre' te integreren wordt de archaïsche kracht van het werk geïllustreerd en wordt tegelijk de weerstand en irritatie bij de 'moderne' beschouwers voorkomen. *Wij* kunnen niet anders dan die reactie goed begrijpen maar zullen zélf de *Lijdensvanger* wel als 'kunst' blijven zien...

De tweede strategie om van deze mythologie kunst te maken is, ook hier, het citaat. Het discours dat via titels en bijschriften deze werken begeleidt, presenteert zich niet als 'oorspronkelijk' maar als een citaat. De voornaamste referenties hier zijn de christelijke mystici Johannes van het Kruis en Theresa van Avilla, waarvan De Cordier uitspraken en beelden overschrijft en hergebruikt, en waarmee zijn kunstenaarspersonage zich speels identificeert: Thierry De La Croix. Waardoor De Cordier ook hier in het midden laat wat hij van dit regressieve beeldcomplex wel en niet voor zijn rekening neemt.

Noten

[1] Thierry De Cordier & Catherine de Zegher, *Gesprekken in Sch.*, in: *Over de Kamer der Gedachten* (catalogus), Biënnale van Venetië, 1997, p. 9.

[2] Het discours dat het kunstenaarspersonage De Cordier voert, is accuraat getypeerd in teksten van onder andere Bart Cassiman en Lieven Van Den Abeele, en vooral in *Eenzaam op*

de marktplaats van Stefan Hertmans. Zie Bart Cassiman, *Het Relas van een wanhoop; over de meester van Schorisse, Thierry De Cordier*, in: *Kunst & Museumjournaal* 3, nr. 5, 1992; Lieven Van Den Abeele, *Thierry De Cordier: zelfportret als kunstenaar* in: *Ons Erfdeel*, nr. 5, 1994; Stefan Hertmans, *Eenzaam op de marktplaats. (Over het werk van Thierry De Cordier)*, Hayen, Brussel, 1995.

[3] De Cordier heeft bij verschillende gelegenheden over zijn 'bilinguïsme' gesproken, maar de basistekst is *Over bilinguïsme*, verschenen in het themanummer van *Dietsche Warande & Belfort*, nr. 2, 1994, pp. 155-159.

[4] Opschrift op het werk *Le grand Masturbateur/De Grote Bevlekker (Psychanal.)* (1988-1991); reproductie: *Thierry De Cordier. De Wijnjaren (1982-2002)*, Ludion, Gent/Amsterdam, 2002, p. 163.

[5] Ibid.

[6] *Vrouwedingen & Vrouwelijkheden* is de groepsnaam voor een reeks tekeningen; zie op. cit. (noot 4), pp. 172-188.

[7] Uit het gedicht *Slapende Vrouwen*, in: *DWB* nr. 2, 1994, p. 194.