

## - DE TIRANNIE VAN HET TOPSTUK – deel 3 (van 3 afleveringen) -

Een poging de relatieve waarde aan te geven van topstukken in de kunst, aan de hand van mijn onderzoek naar de collectie Afrikaanse kunst van de schilder Corneille (1922-2010).

Dr. **Ronald A.R.Kerkhoven**, antropoloog en kunsthistoricus.

### Tirannie - 5.

1 tm 4 stonden in juni & sept.editie

#### “Cobra” in de Afrikaanse kunst.

In het voorgaande zijn de beperkingen van het begrip "topstuk" aangestipt. We zagen dat de beste kwaliteit niet zonder meer ook de beste aanvullende informatie opleverde. Het is juist Corneille's aanvullende informatie geweest, die bij een Afrikaans object kon aangeven hoe het verbonden was met hem zelf en met zijn werk. Toch waren het uiteindelijk maar enkele voorwerpen uit zijn collectie, die, op basis van zijn uitspraken, aan het criterium "sleutelstuk" bleken te voldoen.

Deze uitspraken van Corneille over voorwerpen uit zijn collectie Afri-

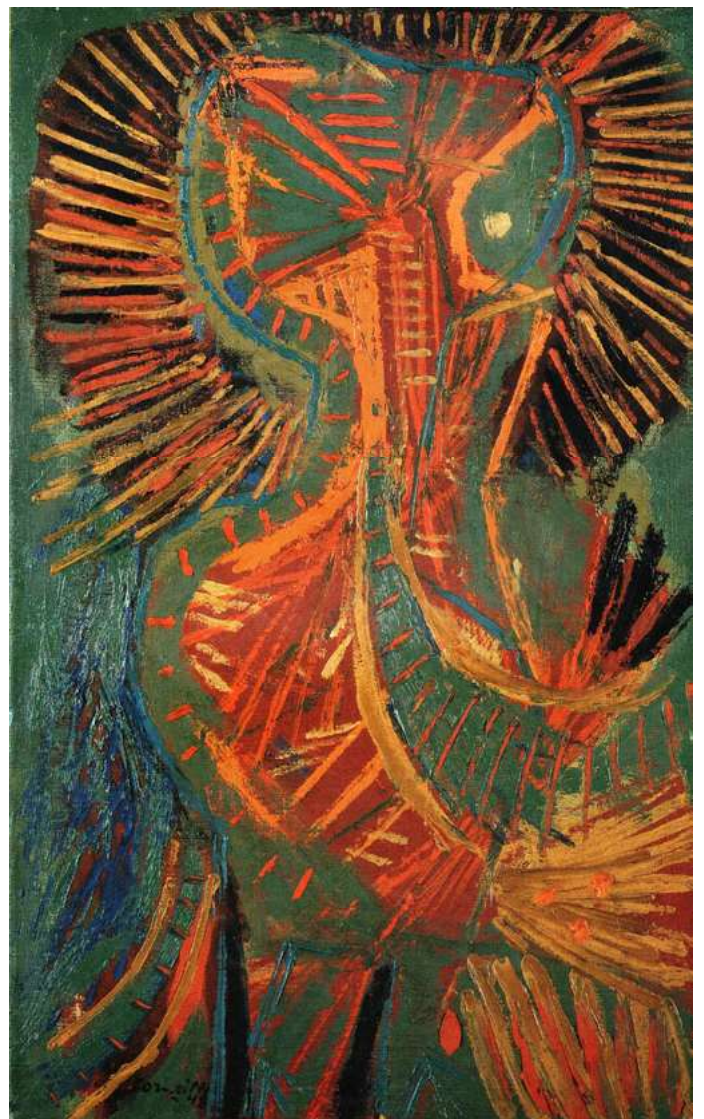
kaanse kunst, zijn een unieke serie ontboezemingen geworden over de dierbare objecten die hem omringden en waarmee hij dagelijks leefde. Ze zeggen natuurlijk iets over Afrikaanse kunst, maar eigenlijk nog meer over Corneille zelf.

Corneille: *"Afrikaanse maskers en beelden bevolken mijn ateliers al zo'n lange tijd. Zij zijn de stille getuigen van mijn werk. Onder hun toezicht ontstaat al wat ik doe. Ik voel me dan ook nooit door hen in verlegenheid gebracht. Ze sterken mij, daar om zijn ze mijn vrienden"* [18].

Het zijn dit soort uitlatingen en reflecties geweest, even spontaan gedaan als zijn werkwijze op doek en papier, die bepalend zijn geweest, welke voorwerpen uiteindelijk de "sleutelstukken" uit zijn collectie bleken te zijn. Het waren twee maskers en een beeld. Nooit had ik kunnen vermoeden, dat zij zo'n alles omvattende rol in het kunstenaarschap van Corneille vervulden. De afstand is groot tussen deze objecten, en het "topstuk" met de kwaliteit die daarbij hoort. Toch gingen zij in het onderzoek onontkoombaar een



afb. 16 - Senufo touwmasker



Afb. 18 - Parijse vogel



afb. 17 - de Vogels

boventoon voeren, door de toegevoegde bijzondere informatie, die Corneille over hen gaf. Informatie die alles te doen had met zijn artistieke bronnen, met hemzelf en met zijn eigen artistiek streven.

In de collectie van Corneille bevond zich een touwmasker (afb.16) van de Senufo uit Ivoorkust. De Senufo noemen dit masker "tyelige", wat op een noviet-achtige situatie duidt van een vrouwelijke persoon. Deze persoon kan als een leerlinge worden gezien, maar ook als een volgzaam echtgenote. Voor de Senufo zijn de cirkelvormen in het masker vrouwelijke navels. Deze maskers worden bij begrafenissen en inwijdingen in de verschillende leeftijdsgroepen van het Poro genootschap [19] gebruikt. Hierbij wordt aan de dood en de inwijding eenzelfde proces van verandering toegedicht. Zoals de begraving de dode verandert in een voorouderlijke geest, zo legt de ingewijde zijn kindsheid af en wordt "herboren" op een hoger maatschappelijk niveau. Is de tijd voor deze inwijdingen aangebroken, dan zendt men boodschappers naar de dorpen, waarmee wederzijdse begrafenisrelaties

worden onderhouden. Als antwoord op deze uitnodiging komen deze dorpen met hun eigen initiandi en met hun maskers, zodat soms wel 25 tyelige maskers aan deze ceremoniën deelnemen [20].

Dit type masker is niet zeldzaam, het vervult een ondergeschikte ceremoniële rol en het wordt als van mindere esthetisch kwaliteit gezien dan de Senufo maskers van hout. Voor Corneille mocht dit allemaal waar wezen, hij verwoordde het belang van dit touwmasker voor hem zelf als volgt:

*"Dit gezicht kan zo uit één van mijn schilderijen gestapt zijn. Het is een moment van herkenning. De sfeer van Cobra zit erin. We traden op als groep. De dingen van elkaar kan je in onze werken terugvinden. Uiteindelijk was Cobra toch een soort school. Dit masker had er deel van kunnen uitmaken. Het is Cobra lijnvoering, kindertekeningen Afrikaanse art brut tegelijk"* [21].

Al in 1948 maakte Corneille schilderijen met een lijnvoering en met vlakverdelingen, die sterk aan dit Senufo masker (gekocht in 1974) doen denken. Voorbeelden van werk uit die periode zijn De Vogels

(afb.17) en Parijse Vogel (afb.18) [22]. Heel het wezen van zijn artistieke bronnen vond Corneille in dit masker terug: zoals Cobra, kindertekeningen, primitieve kunst en de art brut van Jean Dubuffet. Het is met deze uitspraak dat Corneille blijk gaf volledig overtuigd te zijn van het samensmelten van zijn kunstenaarschap met een Afrikaans voorwerp uit zijn collectie.

#### Tirannie - 6.

**Het "Corneille ritueel".** Het Senufo masker gaf ons een idee, hoe hecht de relatie tussen Corneille's artistieke verleden en Afrikaanse kunst was. Zijn uitspraak over een ander masker uit zijn collectie, in relatie tot één van zijn schilderijen, zou zicht geven op het unieke proces van hoe hij Afrikaanse kunst verwerkte.

Dit kleine masker is afkomstig van de Idoma of noordelijke Igbo (afb.19) uit Nigeria. Kenmerkend voor veel Idoma maskers is de hartvorm in het gezichtsgedeelte. Sommige van deze maskers spelen een rol bij begrafenissen, anderen hebben een meer amusement-achtige functie. Helaas geeft onze beperkte kennis van de Idomastijlen determinatieproblemen bij de precieze herkomst en het gebruik van deze maskers.

Voor Corneille was dit Idoma masker een dierbaar bezit, dat hij verwerkte in twee schilderijen. Corneille zei over dit masker:

*"Dit is één van de voorwerpen, die ik letterlijk in mijn werk heb gebruikt. Normaal doe ik dat niet. Dit maskertje is voor mij een klein, ironisch, lustig, grappig en intelligent wezentje, een soort duveltje, dat van het leven geniet. Daarom heb ik het in twee schilderijen tussen de benen - als een schaamschortje - en op het hoofd van een vrouw geplaatst. Waarom deze? Andere maskers vond ik te nobel, te plechtig, te klassiek. Deze is zo menselijk"* [23].

Het is niet zozeer zijn uitspraak over het Idoma masker zelf, dat van belang bleek te zijn. Het was de relatie van



afb. 19 - Idoma



afb. 20 - Idoma masker als 'cache sexe'

het masker met de twee schilderijen, waarnaar hij verwees. Over het schilderij met de vrouw die het Idoma masker voor haar geslacht hield (afb.20), en hier als litho is afgebeeld, zei hij:

*"Ik denk dat de Afrikaanse kunst in mijn werk niet onmiddellijk navoelbaar is. (...) Wel heb ik de behoefte om soms met een concreet masker dat ik bezit, iets in mijn werk te doen. Maar ik weet niet altijd wat. Letterlijk gebruiken wil ik zo'n masker niet, ik zoek naar een toepassing. Er moet als het ware een ritueel omheen gebouwd worden. Geen Afrikaans ritueel, maar een Corneille ritueel" [24].*

Corneille's oeuvre laat zien dat tijdens de jaren vijftig en zestig van de 20ste eeuw, zijn werk een uitgesproken abstract karakter had gekregen. Rond de jaren zeventig vond een ontwikkeling naar een steeds meer figuratieve uitbeelding plaats. Dit schilderij van de vrouw met het mas-

kertje is ongedateerd, maar waarschijnlijk in 1977 gemaakt. Omdat Corneille het noemde en omdat zijn wijze van uitbeelden figuratief geworden was en hij dit object min of meer letterlijk toepaste, kunnen wij dit masker herkennen.

De relatie tussen het masker en het schilderij heeft twee aspecten. In de eerste plaats het visuele: de hierboven aangegeven herkenbaarheid. Het tweede aspect is inhoudelijk. We zien de toepassing van het masker: geen letterlijk gebruik als gezicht, maar als 'schaamschortje'. Interessant is dat Corneille hierbij teruggrijpt naar een sculptuur uit de volkskunst van de Ardennen (afb.21). In het door Cobra uitgegeven tijdschrift uit 1950 [25] beschreef Pierre Alechinski deze sculptuur als "Eve-la-terrible". Het is de duivel tussen Adam en Eva, met aan zijn voeten een masturberend echtpaar. Links zien we de "verschrikkelijke Eva" met een schedel

voor haar geslacht.

Het Afrikaanse ritueel van het witte Idoma masker (wit is de kleur voor rouwen en dood in Afrika) is de begrafenis. Het "Corneille ritueel" bleek een ingewikkeld spanningsveld te zijn, waarin aan het leven een duidelijke voorrang wordt gegeven boven de dood. Het was de ironie, schoonheid en vitaliteit ("beauty"), die centraal stond. De schedel en de witte rouwkleur werden door Corneille genegeerd, of beter gezegd, geneutraliseerd. Het "Corneille ritueel" was het onschadelijk maken van eventuele negatieve krachten (het bedreigende, het zwarte, de dood, het "beast") ten behoeve van de meer positieve. Voor Corneille was daarom de witte kleur van het Idoma masker juist een levensversterkende en niet een levensbedreigende uiting. De zwarte magie van het masker (het 'ijzige' en het 'duivelse') richtte zich naar de levensdrift en seksualiteit van



*afb. 21 - volkskunst uit de Ardennen*

vrouwen en van hem zelf. Het was dit "Corneille ritueel", dat zichtbaar is in zijn gehele oeuvre en een rode draad vormde in de presentatie van

vrouwen en de ambiance van vrouwen met vogels.

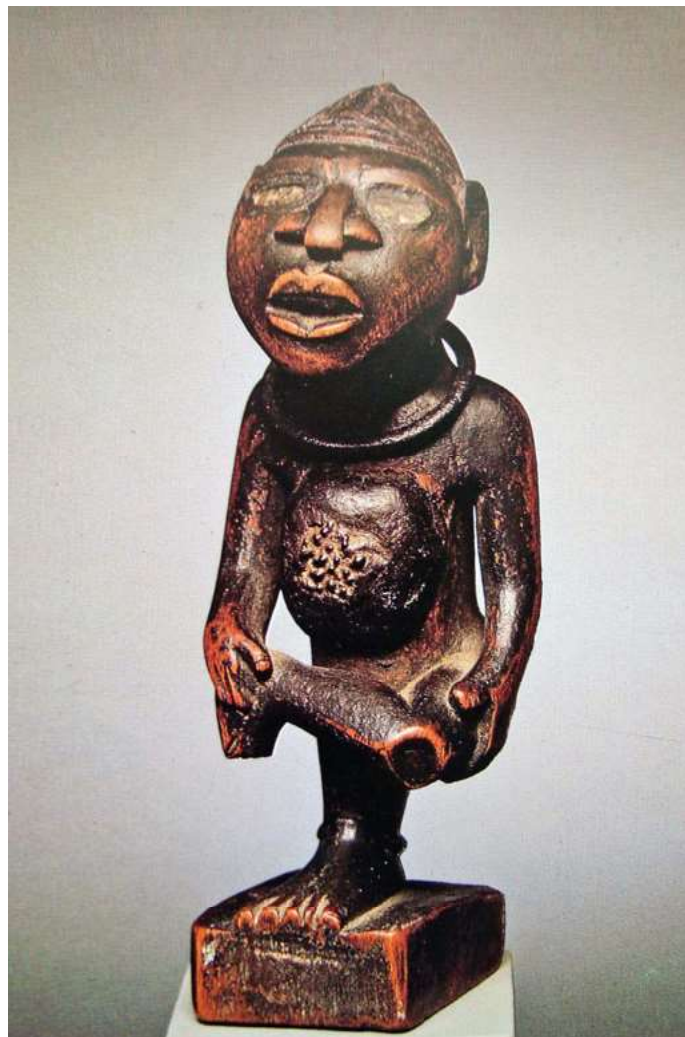
**Tirannie - 7.**

**Corneille: "Het zijn reuzen, die Afrikaanse beeldhouwers".**

Een ander voorwerp uit Corneille's collectie dat een door hem wezenlijk toegevoegde waarde kreeg, was een bruin gepatineerd houten beeldje (afb.22) van de Bembe (Babembe) uit de D.R.Congo. Het is 25 cm. hoog. Ik had dit beeldje al enkele keren in handen gehad, vond het niet opvallend oud, wel ongewoon in zijn vormgeving, maar niet in zijn esthetiek. Ik wist nog niet zeker of ik het in mijn voorgenomen publicatie en tentoonstelling zou opnemen. Aan een 'topstuk' dacht ik zeker niet. Toch is het een apart beeldje. Het is zeer atypisch voor de doorgaans op symmetrie gebaseerde houtsnijtraditie van de Bembe. Hoewel het gezicht de gebruikelijke Bembe stijl weergeeft, is het lichaam wat aan de



*afb. 22 - Bembe*



*afb. 23 - Kongo*

corpulente kant. Een veel grotere breuk met de traditie wordt echter door de ongebruikelijke houding van de mannelijke figuur bewerkstelligd. In zijn linkerhand heeft hij een stok en met zijn rechter houdt hij zijn veel te groot weergegeven voet bij de tenen omhoog. De functie van dit beeldje is niet precies bekend, evenmin het voorkomen van vergelijkbare exemplaren in de kunst van deze bevolkingsgroep. Wel kende ik een enigszins vergelijkbare sculptuur van de Kongo (afb. 23)[26], die ik esthetisch van een hogere kwaliteit vond. Het is mogelijk dat deze beweeglijke houding Westerse invloeden ver-raadt. Maar misschien grijpen we wel eens te snel naar deze verklaringsgrond om een door ons geconstateerde asymmetrie in de Afrikaanse kunst te begrijpen. Het is ook niet uitgesloten, dat deze bijzondere houding een bepaalde ziekte of afwijking in beeld brengt, waaraan niet alleen een specifiek ziektebeeld, maar ook magische krachten ontleend kunnen worden. Zo worden bij de Kongo uit de D.R.Congo aan kreupelen en misvormden magische krachten toegeschreven. Ik had Corneille al eens eerder de

vraag gesteld: waarom een pur sang schilder sculpturen verzamelt, terwijl hij geen beeldhouwer is en toch toegeeft dat deze voorwerpen invloed op zijn werk uitoefenen. Deze vraag was echter niet goed gesteld, te complex en te academisch. Zijn antwoorden bleven in algemene vaagheden steken. Dat veranderde ineens, toen ik hem om commentaar bij dit Bembe beeldje vroeg. Spontaan kon hij onmiddellijk die ervaren plastische verbondenheid tussen zijn geschilderd werk en de Afrikaanse beeldhouwkunst aangeven. Hij zei: *"Dit kunstwerkje vind ik erg onge-woon. Daardoor is het boeiend. Wat is het? Een bedelaar of een wandelaar die zijn voet bezeert? Ik word gefascineerd door die vreemde houding. Die voet is zo buiten proporties. Wat een plastische durf! Voor mij is dat belangrijk. Ik zie mijn werk als een spel, een toneel van uitgeknipte vormen, die streven naar zo'n zelfde plasticiteit en durf. Het zijn reuzen, die Afrikaanse beeldhouwers"* [27].

Ik heb geen enkele andere uitspraak uit de mond van Corneille kunnen optekenen, waarin hij zo trefzeker het tweedimensionale van zijn schilderijen verbond met het driedimensiona-

le van Afrikaanse kunst. Het was deze uitspraak die het mogelijk maakte op een andere manier naar zijn oeuvre ('plasticiteit' en 'durf') te kijken. In-ééns konden er allerlei schilderijen uit verschillende periodes met de intentie van dit kleine Bembe beeldje vergeleken worden. Er kon een nieuwe relatie in compositie en vormtaal gelegd worden met een divers oeuvre uit een lange tijdsperiode. Bijvoorbeeld tussen l'Homme dans la Ville, uit 1952 (afb. 24), A la Recherche d'une Cinquième Saison, uit 1962 (afb.25) en Turbulence Printanière, uit 1968 (afb.26). De 'durf' van het fragment en het "toneel van uitgeknipte vormen", verbond Corneille wezenlijk met allerlei uitingen van Afrikaanse kunst, maar ook op een nieuwe manier met het werk van Matisse. Dit alles werd mogelijk gemaakt door een eenvoudig Bembe beeldje in een donker hoekje van het atelier.

#### **Tirannie - 8. Conclusies.**

In het bovenstaande betoog is geprobeerd de relatieve waarde aan te geven van het begrip 'topstuk' in de kunst aan de hand van de collectie Afrikaanse kunst van de schilder Corneille. Ik bedoel hiermee niet, dat 'topstukken' niet belangrijk zouden zijn. Integendeel, absolute kwaliteit laat zich niet verloochenen. Toch moeten we ook kunnen inzien, dat zelfs het beste zijn beperkingen kan hebben. Eén van die beperkingen kan zijn, dat de overdracht van belangwekkende informatie en fundamenteel inzicht, niet alleen aan een 'topstuk' is voorbehouden. De collectie Afrikaanse kunst van Corneille gaf die mogelijkheid aan. Mooie voorwerpen van Afrikaanse kunst bleven in zijn collectie, om het simpel te zeggen, gewoon mooi. Vaak zonder een meerwaarde, die andere, minder mooie stukken, wel bleken te hebben. Deze meerwaarde was echter



*afb. 24 - l'Homme dans la Ville*

niet zichtbaar in de kwaliteit van het voorwerp. Pas gedurende het onderzoek kwam die meerwaarde naar boven.

Worden 'topstukken' bepaald door overeenstemming van experts op het betreffende gebied, hier was het anders. Corneille zelf gaf die informatieve meerwaarde aan een Afrikaans object uit zijn collectie. Alleen hij bepaalde als het ware zijn eigen 'topstukken', die ik geen 'topstukken', maar "sleutelstukken" heb genoemd, vanwege de diepte van informatie en de reikwijdte van inzicht, die zij verstrekten. Naast de Afrikaanse geschiedenis en cultuur van een object werd het nu ook geladen met Westerse moderne kunst en in dit geval met de persoon en het oeuvre van de schilder Corneille. De geschiedenis van een object houdt natuurlijk nooit op bij zijn eigen specifieke achter-

grond en cultuur. Aan Afrikaanse objecten kunnen en worden nu ook Westerse geschiedenissen toegevoegd. Meestal is het zo dat we bij die objecten genoeg moeten nemen met de formulering "was in de collectie van ...". Zelden zijn we in de gelukkige situatie dat zich bij die objecten essentiële informatie bevindt over bijvoorbeeld een kunstenaar en zijn oeuvre. Het is interessant dat van de ruim 600 objecten in zijn collectie en de 50 waarop hij commentaar gaf, er minstens drie waren, die uitzonderlijke informatie bleken te bevatten over Corneille als verzamelaar en kunstenaar.

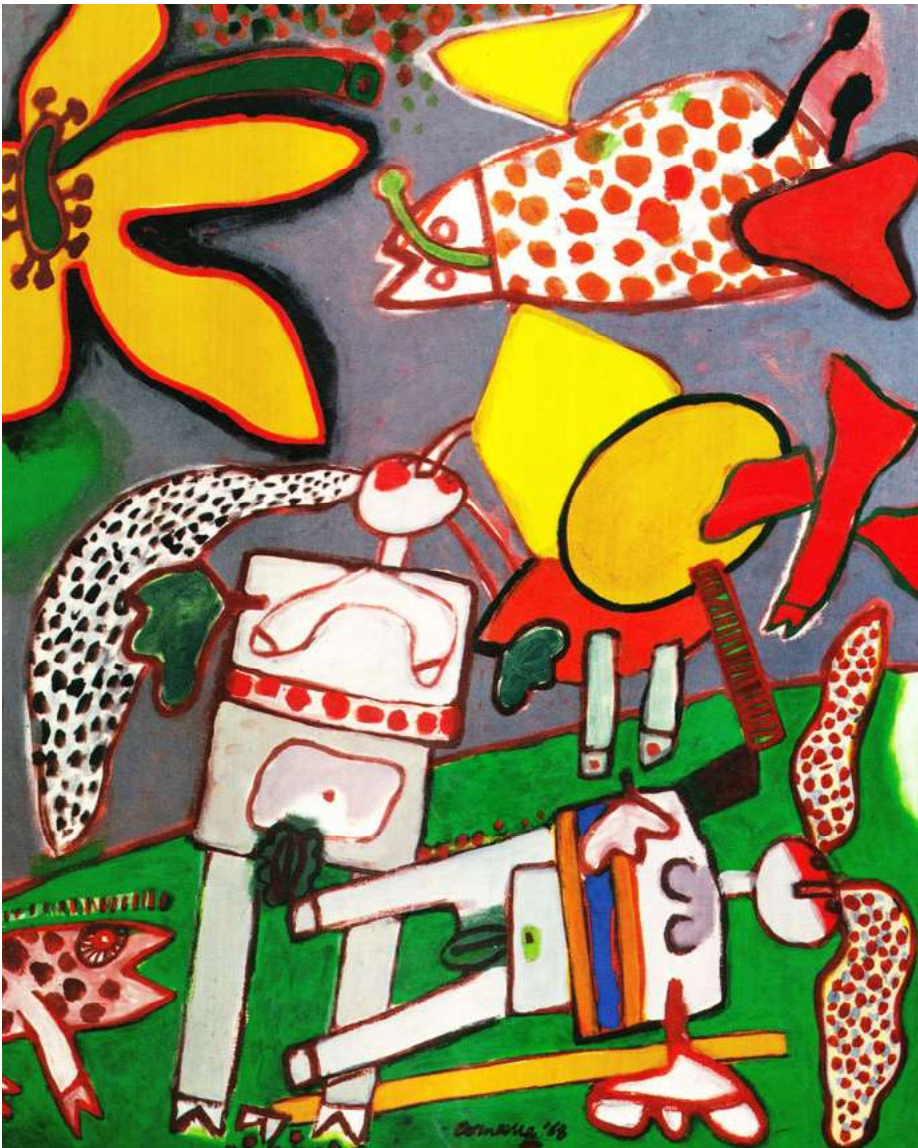
In één masker (Senufo) gaf Corneille precies aan hoe het verbonden was met de bronnen van Cobra, van waaruit hij zelf in artistieke zin was voortgekomen. In een ander masker (Idoma) formuleerde hij op welke

wijze hij Afrikaanse kunst verwerkte: het "Corneille-ritueel". Een klein beeldje (Bembe) reflecteerde voor hem net zo sterk de 'plasticiteit' en 'durf', die hij in zijn eigen werk nastreefde. Alle drie de objecten waren in kwalitatieve zin geen 'topstuk' te noemen. Toch dekten ze volledig alles waar Corneille als kunstenaar voor stond.

Mogelijk geeft de aanvulling van het begrip 'topstuk' met het begrip "sleutelstuk" een betere mogelijkheid tot het analyseren van de relatie tussen verzameling en oeuvre van een kunstenaar. Niet genoeg kan het belang onder de aandacht gebracht worden, dat wanneer een kunstenaar verzamelt (ongeacht wat), dit van belang is voor het kunsthistorisch onderzoek en de analyse van diens oeuvre. Het is daarom een gemiste kunsthistorische en museale kans, dat bij de



afb. 25 - *à la recherche d'une cinquième saison*



afb. 26 - *Turbulence Printanière*

veiling van Corneille's Afrikaanse kunst in 2007, een aantal mooie stukken en een aantal "sleutelstukken" niet in een Nederlandse openbare collectie terecht gekomen zijn. We moeten concluderen dat Corneille's collectie Afrikaanse kunst van groot belang was voor de geschiedenis van Cobra en Corneille.

We moeten ook concluderen dat er bij hem sprake was van een eenheid tussen collectie en oeuvre. Helaas is zo een bijzonder 'kunstwerk' (het belangrijke deel van de collectie) aan museum Nederland voorbij gegaan.

**Ronald Kerkhoven**

#### Noten:

- [18] - Kerkhoven, 1992, pp. 55.  
 [19] - **Poro**: geheim genootschap dat het gedrag van haar leden reguleert.  
 [20] - Anita J. Glaze, **Art and Death in a Senufo Village**, 1981 Bloomington, pp 105-106, 143 en 218-219. Zie ook Kerkhoven, 1992, pp. 110.  
 [21] - Kerkhoven, 1992, pp. 111.  
 [22] - Kerkhoven, 1998, pp. 61, 63, 69, 71 en 72.  
 [23] - Kerkhoven, 1992, pp. 104.  
 [24] - idem, pp. 97.  
 [25] - **Cobranummer**, 7, 1950, pp 8. Zie ook Kerkhoven, 1992, pp. 38-39.

- [26] - Susan Vogel, **African Aesthetics, The Carlo Monzino Collection**, New York, 1986, pp. 159.  
 [27] - Kerkhoven, 1992, pp. 136.

#### Afbeeldingen:

16. Touwmasker, Senufo, Ivoorkust, touw, katoen en raffia, 45 cm. Voorheen collectie Corneille.
17. Corneille, De Vogels, 1948, gouache, 112x138 cm., collectie Van Stuyvenberg.
18. Corneille, Parijse Vogel, 1948, olieverf op doek, 65x40 cm., collectie Stedelijk Museum, Amsterdam.
19. Masker, Idoma of noordelijke Igbo, Nigeria, hout, 25 cm. Voorheen collectie Corneille.,
20. Corneille, Zonder Titel, ongedateerd, lithografie, 81x115 cm., partic.collectie.
21. Sculptuur, Ardennen, België, afgebeeld in Cobranummer 7, 1950, pp. 8.
22. Staande mann. figuur, Bembe, Dem. Republiek Congo, hout en aardewerk, 25 cm. Voorheen collectie Corneille.
23. Staande mann. figuur, Kongo, Dem. Republiek Congo, hout, glas en metaal, 15 cm. Collectie Carlo Monzini, Vogel, 1986, pp. 159.
24. Corneille, l'Homme dans la Ville, 1952, olieverf op doek, 89x116 cm., collectie Stedelijk Museum, Amsterdam.
25. Corneille, A la Recherche d'une Cinquième Saison, 1962, olieverf op doek, 92x130 cm., in: Corneille, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen, 1997, pp. 42.
26. Corneille, Turbulence Printanière, 1968, acrylverf op doek, 100x60 cm. particuliere collectie.