

## - DE TIRANNIE VAN HET TOPSTUK – deel 2 (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 - 3.

#### - . Van "topstuk" . ... naar "sleutelstuk" .

In deel 1 van dit artikel werden de beperktheden van het begrip "topstuk" aangestipt. Ook kwam de beperkte bruikbaarheid van een aantal mooie objecten (ik wilde ze geen "topstukken" noemen) in de collectie Afrikaanse kunst van Corneille aan de orde. Beperkt bruikbaar, omdat, ondanks hun kwaliteit, zij onvoldoende informatie konden verschaffen over Corneille's oeuvre.

Het gestaag vorderen van het onderzoek bewerkstelligde echter in toenemende mate een andere visie op zijn collectie. Door langdurige gesprekken met Corneille, kreeg ik steeds meer inzicht in zijn motieven van verzamelen en in de voorkeuren, die hij hanteerde bij het aanschaffen van maskers en beelden. Langs deze weg ontstond een gevoeligheid voor de wijze waarop hij naar primitieve (lees: Afrikaanse) kunst keek en hoe hij daaruit elementen selecteerde en verwerkte in zijn oeuvre. De vraag kwam naar voren of het verzamelen en het schilderen niet éénzelfde uitgangspunt konden hebben. Het was dit proces, deze relationele verbondenheid tussen Afrikaans object en schilderij, die het onderzoek diende op te sporen en analytisch zichtbaar moest maken.

Hoe meer ik zicht kreeg op zijn proces van selecteren, hoe meer de overtuiging groeide dat de verbondenheid tussen zijn collectie Afrikaanse kunst en zijn eigen oeuvre, stoelde op een gemeenschappelijke ondergrond. In zijn selectie van vormen, kleuren en inhouden,

kwam steeds duidelijker naar voren, dat wat hij voor zijn collectie koos, niet wezenlijk anders was dan wat hij op doek en papier tot stand bracht. Mijn behoefte aan "topstukken" als kapstok om tot de kern van Corneille's kunstenaarschap door te dringen (via zijn collectie) was ontoereikend. Ik voorvoelde dat de beperktheid van deze ingang een groot obstakel zou kunnen worden. In eerste instantie ging het erom te achterhalen hoe door zijn keuze van Afrikaanse voorwerpen zijn werk werd beïnvloed. Anders gezegd: welke Afrikaanse objecten gaven de meeste informatie over het proces van het kiezen, het verwerken en het concrete resultaat op het doek? Dit hield in dat de Afrikaanse objecten niet op zichzelf stonden, zoals ook zijn schilderijen geen geïsoleerde fenomenen waren.

Het niet isoleren van objecten betekende een relativering van het "topstuk". Het betekende ook dat ik minder mooie stukken in mijn keuze opnam. Het betekende zelfs dat ik bepaalde Afrikaanse voorwerpen (waarvan ik bijvoorbeeld de authenticiteit betwijfelde) voorlopig accepteerde, omdat zij mij verder hielpen Corneille te begrijpen. Het was het spanningsveld tussen kunstenaar en wetenschapper, de confrontatie van het "wij-en-zij" perspectief. Niet langer alleen met onderzoekers-ogen kijken, maar ook om, als het ware te leren zien, door die van Corneille zelf. Ik begreep dat Corneille's uitspraak, gedaan bij ons allereerste gesprek, ook een tweede dimensie had. Het was niet alleen een kwestie de onderzoeker op afstand te houden, maar vooral ook om trouw te blijven aan zijn

eigen diepste drijfveren. -

Corneille:

*"Ik wil onafhankelijk naar Afrikaanse kunst kijken en niet door de ogen van kunsthistorici en antropologen" [10].*

In dit tastend samengaan van de wetenschappelijke en de subjectieve visie, begon het "ouderwetse topstuk" zijn status te verliezen. Een nieuwe, maar avontuurlijke weg, begon zich af te tekenen. Terzijde gelegde Afrikaanse voorwerpen kregen nieuwe betekenissen en werden met heel andere, maar niet minder essentiële, belangen omhangen. Het zou verwarrend zijn deze voorwerpen ook "topstukken" te noemen. Misschien is "sleutelstukken" een betere naam. De kracht van een "sleutelstuk" ligt niet primair in de uitzonderlijke kwaliteit van het object, maar in de uitzonderlijke informatie die zij geeft [11]. Deze "sleutelstukken" openden deuren, die toegang gaven tot inzichten, minstens zo complex als die van het "gewone topstuk". Sterker nog, dikwijls hadden deze inzichten zelfs een veel grotere reikwijdte. Ik gaf het al eerder aan: het ging hierbij niet uitsluitend om individuele voorwerpen, maar ook groepen voorwerpen (thema's) konden de functie van "sleutelstuk" vervullen.

### Tirannie - 4. Identiteit met de bronnen van inspiratie.

Corneille's collectie was geen wetenschappelijke verzameling. Hij streefde niet naar volledigheid, representativiteit, authenticiteit of een bepaald niveau van kwaliteit. De collectie was vanuit een persoonlijke visie samengesteld. In de tijd veran-

derende voorkeuren van Corneille en het wisselende aanbod van etnografica op de kunstmarkt van Parijs, beïnvloedden de invulling van de collectie. Objecten van bepaalde Afrikaanse bevolkingsgroepen werden in bepaalde jaren aangeschaft, gezien het markt-aanbod. Groepen objecten vormden zich met overeenkomsten in kleur, vorm of voorstelling. Thema's ontstonden zoals vrouwenbeelden, vrouwenmaskers ("beauties"), vogels, moederschapbeelden en meer angstaanjagende maskers ("beasts"). Zo keek Corneille er zelf bij de inventarisatie van zijn collectie van op, dat hij veel meer angstaanjagende maskers bezat, dan hij dacht.

Voor Corneille legden de aanloop tot en de Cobra jaren zelf (1948-51) de basis voor zijn opvattingen. De belangrijkste ideeën van Cobra waren afkomstig uit het expressionisme en surrealisme en zij omvatten: de vrije toegang tot de fantasie, aandacht voor het primitieve en het primitivisme [12] en de wens de wereld te veranderen via een sociale en artistieke revolutie. In primitieve kunst, volkskunst en de kunst van psychiatrische patiënten en kinderen vond Cobra het fundament van zijn creatieve vrijheid. Voor de Cobraleden uitte zich dit concreet in de ingebrachte "bezieling" van de bestaande dingen om hen heen en in de door hen gefantaseerde fabeldieren en mythische mensfiguren. Die bezieling kon zowel menselijke als dierlijke verbeeldingen aannemen. Het maakte de kunst van Cobra tot een moderne vorm van totemisme [13].

Het zijn gedachten over de "oerbron", de (primitieve) "drang tot leven" en de essentiële "vitaliteit", die bij Corneille de leidraad vormden voor zijn fascinatie voor de Afrikaanse kunst en het startpunt, zich met deze

kunst te omringen. Net als in zijn reeds bestaande oeuvre, namen ook in zijn collectie (mooie) vrouwengezichten (maskers) en vogels (afzonderlijk of op hoofden) een centrale plaats in.

Ik had het voorrecht Corneille over van alles te kunnen vragen. Over zijn leven, zijn werk, zijn verzamelen en over wat hem in artistieke en filosofische zin boeide. Van vijftig Afrikaanse voorwerpen in zijn collectie, registreerde ik zijn uitspraken over het desbetreffende object. In verschillende sessies hield ik hem de door mij uitgekozen objecten voor en dan vertelde hij spontaan waarom hij het had gekocht en wat hij er bij voelde. Binnen het thema van vrouwengezichten ("beauties" of "beasts"), merkte hij bij het mwana pwo masker van de



**afb. 2 - Mwana pwo**

Tshokwe (afb.2 – zie deel 1) op : *"Dit masker is ijzig, een beetje duivels en demonisch. Voor mij is ze agressief. Dat zijn de geesten van het oerwoud"* [14]. Een ander vrouwengezicht uit zijn collectie is het jonge meisjesmasker van de Igbo (afb.8), ondergebracht bij de mooie vrouwengezichten, waarin hij



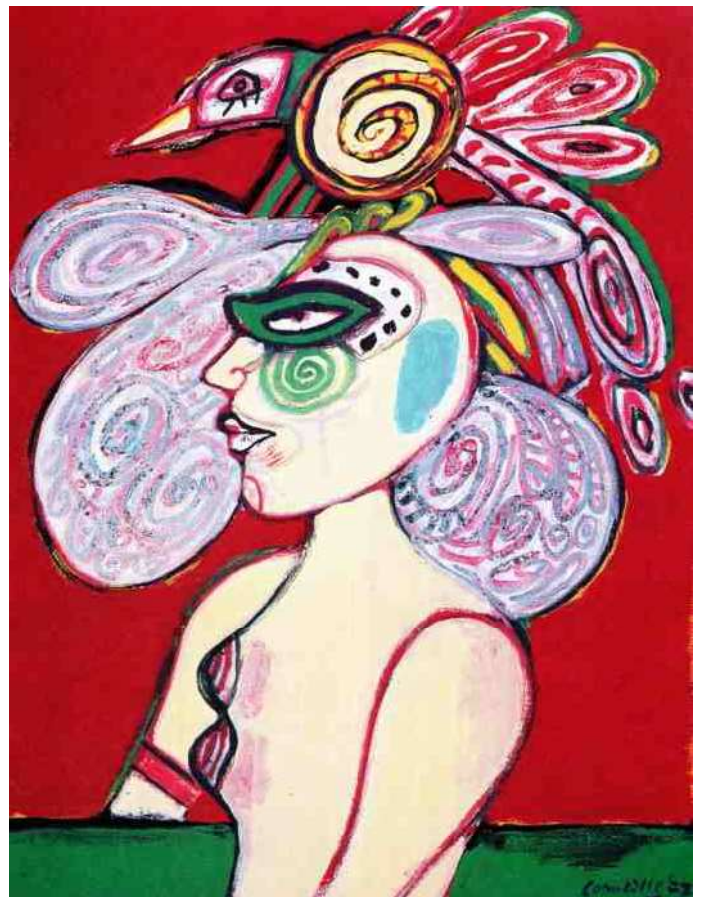
**afb 10 - soweï helmmasker - Mende**





**afb 8 - jonge meisjesmasker van de Igbo**

een duidelijke relatie met zijn eigen werk (afb.9) zag : "Mijn waardering ligt vooral in het barokke. Die vrouwenhoofden, zwaar opgemaakt met op het hoofd een bouwsel van krullen en vormen. Wat komt er niet uit zo'n hoofd!" [15].



**afb 9 - "bouwsel van krullen en vormen"**

Een tegenstelling in kleur, maar niet in "het barokke" vormt een Soweï helmmasker van de Sherbro-Mende uit Sierra Leone (afb.10). Een ander voorbeeld is het Gelede masker van de Yoruba (afb.11 - onder). Het overlapt met haar



witte gezicht het thema van de mooie vrouwegezichten en met de vogel op haar hoofd dat van de vogels in de collectie. Gezamenlijk vormen ze Corneille's handelsmerk: vrouw en vogel. (afb.12 - pag 7).

De grote hoornraaf staande op schildpad met slang (afb.5 - pag 7) is al in deel 1 getoond. Het zijn echter vooral een aantal vogelsculpturen in de collectie, die Corneille veel meer na aan het hart lagen. Zij zijn toegeschreven aan de Baga of de Nalu (afb. 13 en afb.14) en ze zijn op veel van zijn werken te herkennen. Voor Corneille zijn vogels : "Mijn (schilders) bewegingen worden altijd vogels.

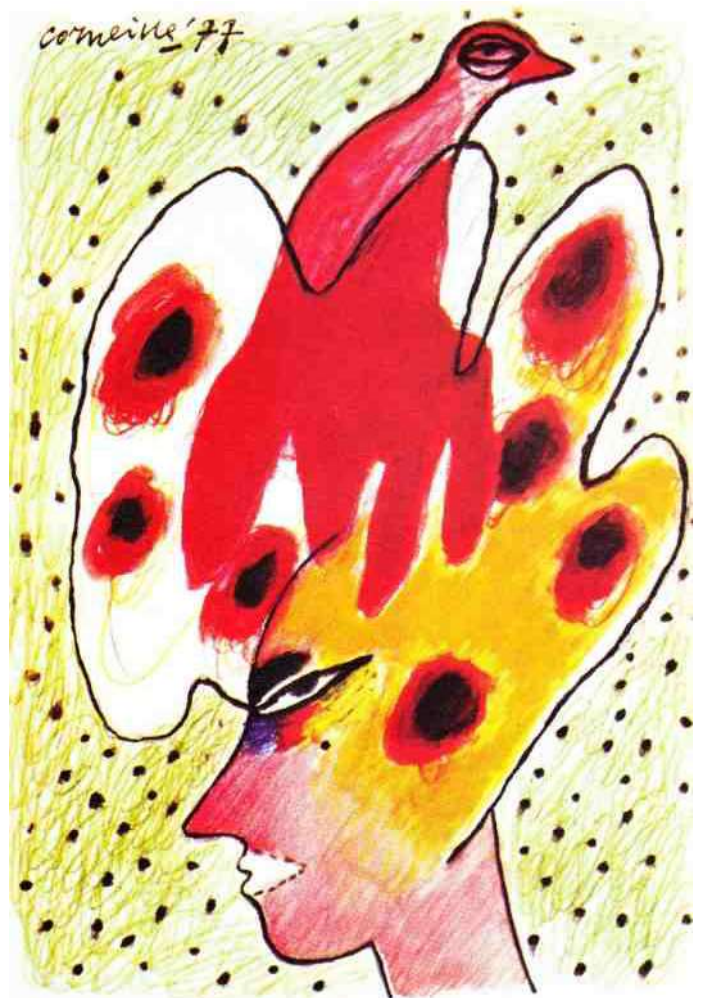
De vogel is het volmaakte beeld van de beweging. (...) De vogel beweegt, staat boven alles.

De vogel, en dat geldt ook voor





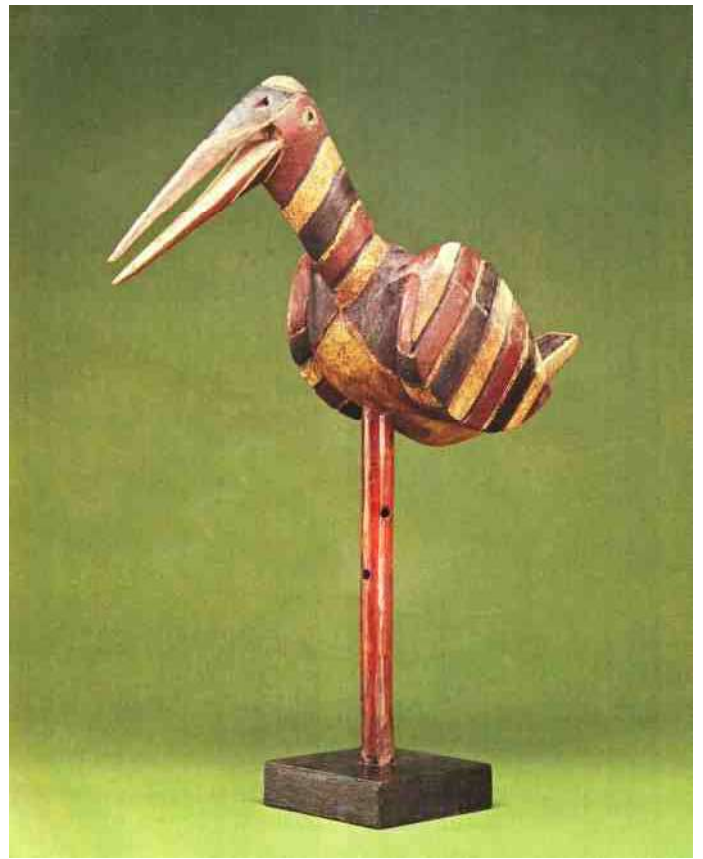
**afb 5 - vogel op schildpad, met slang - Fon**



**afb 12 - vrouw & vogel**



**afb 13 - Baga of Nalu**



**afb 14 - Baga of Nalu**



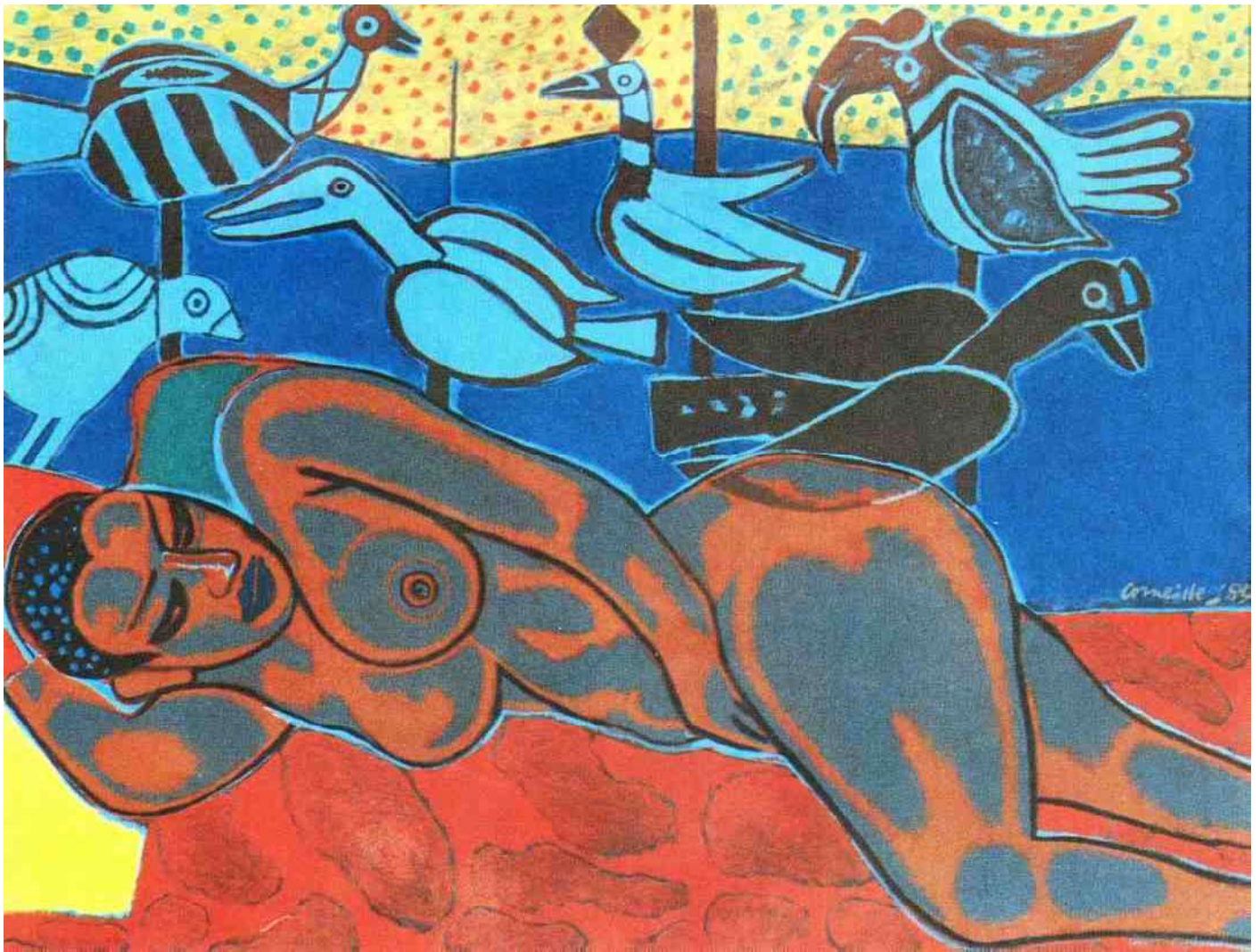
mezelf, is degene die altijd op speurtocht is, die "voedsel" moet zoeken en vinden en degene die als maar moet vliegen en niet zonder beweging kan" [16]. Over de vogels van de Baga/Nalu merkt hij op: "Vogels zijn mijn favorieten. Deze groep vogelbeelden zijn geen realistische vogels, het zijn eigenontwerp-vogels. Men heeft mij vertelt, dat ze als lokvogels worden gebruikt. Dat stoort mij. Het zijn volgens mij verzonnen vogels. Dat boeit me, het eigen concept" [17]. In het schilderij *Hommage à l' Afrique* uit 1987 (afb.15), bracht Corneille vijf van zijn Baga/Nalu vogels bijéén. De zesde vogel, links boven het hoofd van het liggende naakt, stelt hemzelf in vogelvorm voor.

Het zijn dus thema's in de collectie, die we terugvinden in de werken op doek en papier. Beiden hebben hun oorsprong in het gedachtegoed van expressionisme, surrealisme en primitivisme. Anders gezegd: zowel in zijn schilderen als in het verzamelen, blijft Corneille trouw aan het gedachtegoed van Cobra. Meer dan afzonderlijke objecten, laten groepen van maskers of beelden de hechte relatie zien met de thema's in zijn oeuvre. Zij laten zien dat de symboliek van vrouw en vogel en de relatie tussen die twee, terug te vinden is in de "fantasiefiguren" van het werk en in de collectie. Misschien is het een aanvaardbare gedachte te veronderstellen, dat ook de Afrikaanse objecten voor Corneille als "fanta-

siefiguren" kunnen hebben gefungeerd. Zij bestaan werkelijk (immers het zijn concrete kunstuitingen), maar kunnen in het Cobra denken ook als fantasie, als mythologische mensfiguren worden bestempeld. Uitbeeldingen die zich, aldus Cobra, zouden baden in een, door Cobraleden zo bewonderd, aureool van artistieke vrijheid. Veel uitspraken van Corneille over zijn Afrikaanse objecten bevestigden die verbondenheid met het oeuvre. Toch zouden er enkele voorwerpen zijn, die een veel indringender relatie met zijn kunstenaarschap lieten zien. Het zijn deze uitspraken en de betreffende kunstwerken, die het onderwerp van het derde en laatste deel van deze artikelenreeks zal zijn.

**Ronald Kerkhoven**

**afb 15 - *Hommage à l'Afrique***



## Tirannie - Noten

[10] - Kerkhoven, 1992, pag. 55.

[11] - William Rubin, **Primitivism in 20th. Century Art**, New York, 1984, pag. 297-307. Picasso bezat, volgens Rubin, veel in kwaliteit inferieure Afrikaanse maskers en beelden in zijn collectie. Klaarblijkelijk had hij geen "topstukken" nodig om tot de inspiratie voor revolutionaire kunstvernieuwing te komen.

[12] - **Primitivisme** is de aandacht van westerse kunstenaars voor primitieve kunst, prehistorische kunst, volkskunst, naïeve kunst, kindertekeningen en de kunst van psychiatrische patiënten. Het is een ambivalente houding, die (artistieke) vrijheid grotendeels ontkent in de moderne leefwijze, maar verabsoluteert in het primitieve. De woorden "primitief" of "primitieve kunst" worden, ondanks alle eraan klevende bezwaren, in dit artikel toch gebruikt. Omdat sinds het einde van de 19de eeuw westerse kunstenaars deze kunst toegankelijk hebben gemaakt voor een westerse esthetische beleving. Het waren ook deze kunstenaars, die de weg plaveiden voor acceptatie en bovenal appreciatie van primitieve kunst. Hun begrip "primitieve kunst" had daarmee een meer positieve inhoud dan de op het evolutionisme gebaseerde theorievormingen in de antropologie aan het einde van de 19de en het begin van de 20ste eeuw. Een duidelijker begrip dan "primitieve kunst" heeft zich nadien niet voorgedaan. Wel werden begrippen ontwikkeld, die de als superieur ervaren bijbetekenissen probeerden te vermijden.

Zie Kerkhoven, 1992, pag.10-20. Zie ook:

Ronald A.R.Kerkhoven, **Cobra en het primitivisme**, pag. 40-41, in: Los van Traditie, Cobra en Aboriginal Kunst, Utrecht, 2010.

[13] - Kerkhoven, 1992, pag. 44 en 149. Interessant is dat in de jaren tachtig van de vorige eeuw Aboriginal kunstenaars, door toedoen van moderne Australische kunstenaars, onder invloed van Cobra kwamen. De Aboriginal schilders herkenden de visuele en totemistische verwantschap tussen henzelf en Cobra. Deze naoorlogse Europese schildersbeweging werd ruim dertig jaar later een belangrijke inspiratiebron voor een van oorsprong inheemse groep kunstenaars aan de andere kant van de wereld. Zie ook:

Georges Petitjean, **Cobra, Roar en Aboriginal Kunst**, in: Los van Traditie, pag. 15-24 Utrecht, 2010.

[14] - Kerkhoven, 1992, pag. 116

[15] - Kerkhoven, 1992, pag. 103

[16] - Kerkhoven, 1992, pag. 92

[17] - Kerkhoven, 1992, pag. 140.

## Tirannie - Afbeeldingen

in **deel 2** van "De Tirannie van het Topstuk" - **werk van Corneille en van zijn voormalige collectie.**

**afb 2** - Mwana pwo masker, **Tshokwe**, Democr.Republiek Congo of Angola, hout en metaal, 21 cm

**afb 5** - Vogel, staande op een schildpad met slang, toegeschreven aan de **Fon**, Benin, hout, touw, veren en kauri-schelpen, 102 cm.

**afb 8** - Jonge meisjesmasker, **Igbo**, Nigeria, hout, 70 cm.

**afb 9** - Corneille, **La Belle Empanachée**, gouache, 1977, 65x50, collectie Gallerie Bergström. in : Corneille, Cobra Museum voor Moderne kunst, 1997. pp. 56.

**afb 10** - Soweï helm masker, **Sherbro-Mende**, Sierra Leone, hout en raffia, hoogte masker 41 cm.

**afb 11** - Gelede masker, **Yoruba**, Nigeria, hout, 28 cm.

**afb 12** - Corneille, **Evidence de l'Oiseau**, aquarel, 1977, 30x21 cm., in: André Laude, Corneille Aujourd'hui, Jönköping, 1978. pp. 56.

**afb 13** - Vogel, toegeschreven aan de **Baga**, Guinee of de **Nalu**, Guinee-Bissau, 44 cm.

**afb 14** - Vogel, toegeschreven aan de **Baga**, Guinee of de **Nalu**, Guinee-Bissau, 48 cm, gespiegeld.

**afb 15** - Corneille, **Hommage à l'Afrique**, 1987, acrylverf op doek, 100x120 cm, particuliere collectie.

**Deel 3 van "De Tirannie van het Topstuk" volgt in december.**