

Kantttekeningen bij het werk van José Maria Capricorne
Lezing in Marriot Hotel in Amsterdam op 25 september 2005

Ineke Phaf-Rheinberger

José Maria Capricorne is vooral bekend als schilder en er zijn verscheidene boekwerken aan zijn oeuvre gewijd. Heel bekend werd *Bida na Koló. Bestianan di Capricorne*, dat in 1981 door de uitgeverij In de Knipscheer in een zwart en wit versie werd uitgegeven. Acht jaar later verscheen dit boek in kleur bij de Walburg Pers. In 1990 komt de catalogus *José Maria Capricorne: Art and drawings 1962-1988* uit bij het Curaçaosche Museum en vervolgens *Herscheppingen. De wereld van José Maria Capricorne* (1999), geschreven door Jaap Oversteegen. Dit jaar verscheen er weer een nieuw boek, *La Belle Caraïbe. The art of José Maria Capricorne* (2004), dit keer in Berlijn.

Van de *bestianan* naar de kunst! Het past allemaal samen in José's voorstellingsvermogen. Dit staat vanavond in het middelpunt van mijn voordracht, of beter gezegd, ik wil het hebben over José's inzicht in ruimtelijke ordening. Daarbij gaat het allereerst gaat het om het ordenen van de oppervlakte van zijn doek of papier en, op de tweede plaats, om het vormgeven van zijn sculpturale opvattingen in een tropische omgeving.

Voor een illustratie van Capricorne's ruimtelijke inzicht neem ik het schilderij *Aankomst in Rio*, geschilderd in 2001, als uitgangspunt (figuur 1). Het is het allereerste stadsgezicht dat Capricorne ooit heeft gemaakt. Het roept zijn aankomst in Rio de Janeiro aan het einde van 1953 terug in het geheugen. Dit was blijkbaar zo'n ingrijpende gebeurtenis, dat Capricorne deze bijna vijftig jaar later zo schildert, alsof deze belevenis nog vers in zijn geheugen staat gegrift. Het schilderij van 2001 spant dus de boog naar de jaren vijftig, toen Capricorne van Curaçao naar Rio en twee jaar later van Rio naar Amsterdam verhuisde. Amsterdam werd toen zijn vaste woonplaats tot 1968. Aan deze periode – de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw - wil ik in deze lezing aandacht besteden.

Aankomst in Rio kan als apotheose van José's voorstellingen met betrekking tot het landschapsgenre worden beschouwd. Deze werden in genoemde periode gevormd, toen Capricorne bij twee belangrijke debatten over urbanisatie betrokken raakte. In deze debatten lag de aandacht voor beeldende kunst in het verlengde van stedenbouwkunde en vice versa. Dit werkt ook door in dit schilderij en daar ga ik het vanavond over hebben.

I. Leerjaren

Ruimtelijke ordening en beeldende kunst hebben beide Capricorne's aandacht. Dit blijkt al uit zijn werkervaring en opleiding. Na het verblijf in de metropool Rio - een shock voor iemand die uit het landelijke Curaçao afkomstig was - gaat Capricorne naar Amsterdam. Oversteegen schrijft over die tijd: "tussen 1962 en 1965 ontdekt Capricorne zijn eigen picturale taal: de gestileerde weergave van verschijningen en verschijnselen die hij in Curaçao, in Rio, in Nederland, op zijn weg gevonden had, ineenvloeiend tot een nieuw universum" (31). José experimenteert met krijttekeningen, met ecoline kleuren op papier, en met olieverf op aquarelpapier en op doek. Voor het *Portret van Laura* (1962, krijttekening 60x48, figuur 2) volgt hij de klassieke regels van het portret tekenen, een zo precies mogelijke weergave van de karakteristieke gelaatstreken van het tekenmodel vanuit het perspectief van de tekenaar / kijker, die deze observeert. Capricorne experimenteert met dit perspectief, wat blijkt uit *De kijkers*

(1962, krijttekening 60x48, figuur 3) uit hetzelfde jaar. Dit is de sprong naar een eerder abstracte weergave. Dit gezicht heeft meerdere ogen, handen, haar, een mond en oren, die weer terugkomen in *De ochtendboom* (1964, olieverf op aquarelpapier 56x80, figuur 4). Maar hier zien we weer een andere verschuiving, dit keer naar het gebruik van kleur: de boom heeft een gele kruin en een rode stam. De 'kijkers' veranderen in *De moederboom* (1965, olieverf op doek 55x80, figuur 5) in zwevende of staande mens-dier-planten. De gesloten eenheid van de boom verbeeldt blijkbaar het zich uitbreiden in een vorm, nog duidelijker uitgedrukt, in *De gesloten vorm*, een serie tekeningen met olieverf op aquarelpapier van 1969 en 1970 (17x17, figuur 6 en 7).

U ziet, dat ik een beetje smokkel met Oversteegen's jaartallen om de sprongen in Capricorne's ontwikkeling na te gaan. Vanuit een goed gelijkend *portret* naar abstracte *kijkers*, vervolgens gegoten in een kleurige *ochtendboom*, die in de *moederboom* een dier-mens-plant omvat, en dat allemaal binnen een *gesloten vorm*. Een voortdurende metamorfose, die het creëren van een eigen kosmos nu eenmaal met zich meebrengt.

Capricorne borduurt voort op zijn ambachtelijke ervaringen, eerst met het beschilderen van ceramiek met kenmerkende Antilliaanse landschapssymbolen in Curaçao, en daarna met het beschilderen van porselein met traditionele motieven op een gouden achtergrond in Rio. In Amsterdam volgt hij een opleiding aan een teken- en etaleerschool (1955), aan de Amsterdamse Grafische School (1956-1958), werkt hij voor een grafisch bedrijf, gaat in militaire dienst, en werkt voor een Advertentiebureau voor Exportreclame en dan voor een Publiciteitsbureau. Vervolgens doet Capricorne een schriftelijke cursus stedenbouwkunde bij het PBNA (Planologisch Bouwkundig Nederlands Instituut in Arnhem) terwijl hij assistent-tekenaar is bij het Gemeentelijke Energie Bedrijf (1965). Hij wordt stedenbouwkundig tekenaar in Amersfoort (1967) en loopt stage bij de Rijksplanologische Dienst in Den Haag, waar hij een cursus Planologie volgt.

Het zijn intensieve leerjaren, waar Capricorne steeds meer bij de ruimtelijke ordening betrokken raakt en vooral het planologische aspect goed in het oog gaat houden. Het Bauhaus, de Nederlandse Stijl-groep, of de School voor Ontwerpen (Gestaltung) in Ulm zijn hem sinds zijn opleiding aan de Amsterdamse Grafische School vertrouwde begrippen. Zelf voert hij in die tijd opdrachten uit tot het ontwerpen van affiches en stands, die op tentoonstellingen en beurzen te zien zijn. Capricorne raakt vertrouwd met de principes van het 'design', het ontwerpen van karakteristieke lijnen en vlakken, die iets eenvoudigs herkenbaar weer kunnen geven zodat het gemakkelijk –mechanisch – te reproduceren valt. Als stedenbouwkundig tekenaar wordt Capricorne intussen met het plannen van stadswijken, met de verkaveling van het betreffende gebied, en met de infrastructurele voorzieningen vertrouwd en dit heeft invloed op zijn kunst. De ecoline-tekeningen *De maatschappij* (1966, 27x37, op papier, figuur 8 en 9) staan aan het begin van een aantal werken, die een mens-beest - een hond - laten zien. Capricorne weet dat de veranderingen in de infrastructurele voorzieningen, zoals de modernisering van het verkeer, vele slachtoffers maakt en wil daar de aandacht op vestigen. Daarom plaatst hij hen als kosmologisch blauw fenomeen midden in zijn compositie. Dit mensdier, met ogen of gezichten in zijn romp, beweegt zich in een kosmos van blauw, wit en groen, met een vleugje rozerood binnen zijn gesloten ronde vormen.

Vaak wordt Capricorne's werk met dat van Picasso of Chagall vergeleken en daar houdt het dan mee op. Maar evenals Nederlandse kunstenaars in die jaren is hij juist bezig met het zich

afzetten tegen en het verwerken van zulke voorbeelden. De Cobra-groep (1948-1951) baande in Nederland de weg naar het internationale kleurenpalet. Deze kunststenaars veroorzaakten een explosie in de kunstwereld en Karel Appel en Constant waren hierbij belangrijke schakels. *De Vragende kinderen* (1949, figuur 10) van Karel Appel of zijn *Oerbeest* (1951, figuur 11) zitten in eenzelfde beeldcircuit als Capricorne's *De kijkers* (1962) en *De maatschappij* (1966). Niet alleen de kleuren maar ook het kijken duikt op als motief: kijkers, ogen, kinderen, opnieuw zien, voor het eerst zien, allemaal kenmerken van de moderne kunst van de twintigste eeuw. De belangstelling voor de kunst van zogenaamde primitieven, naïven, gehandicapten of autodidacten was daaraan inherent en deze belangstelling werd door de Cobra-schilders verder ontwikkeld en met het begrip 'spontaniteit' gekenmerkt.

II. Homo ludens

Het spontane in de kunst dus, maar dan wel geconstrueerd volgens bepaalde richtlijnen. Er was zelfs één Cobra-kunstenaar, die steeds poogde deze 'spontaniteit' in een theoretisch kader onder te brengen, Constant Anton Nieuwenhuys. De tegenstelling tussen spontaniteit en theorie is een paradox en deze onderneming van Constant werd in de jaren zestig dan ook een echte blikvanger. Constant's uitgangspunt was de toekomstige stedelijke samenleving, waarin de mensen niet meer werken of zich op één plaats vestigen. De stedelijke voorzieningen zijn gericht op beweging, en dit project noemde Constant zijn Nieuw Babylon.

Constant was zelf geen architect maar hij werd via Asger Jorn, de Deen en medeoprichter van Cobra, betrokken bij diens *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* (1953-1957). Jorn, die enige tijd in het bureau van Le Corbusier in Parijs had gewerkt, was niet gelukkig met het rigide functionalistische schema van deze architect. Hij zocht daarvoor alternatieven en toen de Schule für Gestaltung in Ulm werd opgericht - die zich als voortzetting van het Bauhaus beschouwde -, correspondeerde Jorn met de directeur Max Bill. In één van zijn brieven verklaarde Bill, dat de beeldende kunstenaars geen rol meer gingen spelen, daar 'de architectonische ontwikkeling niets meer te maken had met het gebeuren op het gebied van de beeldende kunst, maar met het industriële reproductieve' (Stokvis 168). Als reactie op deze briefwisseling richtte Jorn onmiddellijk zijn internationale beweging voor een imaginair Bauhaus op en nodigde zijn vriend Constant uit om in 1956 het wereldcongres van deze vrije kunstenaars in Alba/Italië te bezoeken. Dit had als gevolg dat Constant zich voortaan aan de architectuur, aan de stedenbouw en aan de technologische ontwikkeling van bouwmaterialen ging wijden, kortom, aan het ontwerpen van Nieuw Babylon, de stad van de toekomst, een kunstwerk dat "zich in hoogpotige zeer gevarieerde constructies over de aarde zou moeten verspreiden" (Stokvis 91).

Dit Nieuw Babylon werd in binnen- en buitenland in de jaren zestig druk besproken (figuur 12,13,14). Constant zocht die publiciteit ook op. Hij publiceerde in 1958 het Amsterdamse Manifest met Guy Debord; in 1959 exposeerde hij met constructies en maquettes van Nieuw Babylon in het Stedelijk Museum en in 1960 introduceerde hij een shockeffect, een toekomstvisie, het 'unitair urbanisme', zijn ideeën over een alternatieve stadsuitbreiding, over een globale urbane wereld, waarin mensen als nomaden van de ene plaats naar de andere trekken en de mobiliteit, de constante vernieuwing, het onverwachte, het toeval, het onvoorziene, en de creativiteit de belangrijkste elementen zijn.

Dit idee van de creatieve mens is aan de Homo ludens van Johan Huizinga gerelateerd en aan dit nomadendom wordt in de postkoloniale theorieën sinds de jaren negentig veel aandacht besteed. Het gaat er daarbij om, dat er door middel van kunst en letteren een 'derde transculturele

ruimte' gecreëerd wordt, die tussen een gekoloniseerde en een koloniserende wereld bemiddelt, zodat bestaande tegenstellingen steeds in een dialectische verhouding of in een spanningsveld worden geprojecteerd. Men traceert als het ware de koloniale - onderdrukkende - momenten en de gevolgen en deze worden als globale problematiek overal ter wereld herkenbaar gemaakt. Dit was het thema van de Documenta XI in Kassel in 2002, waar ook de maquettes van Nieuw Babylon te zien waren. De organisatoren beschouwden dit project als voorloper voor hun postkoloniale ideeën beschouwden.

Ook Capricorne heeft Constant's tentoonstelling in het Stedelijk Museum bezocht en de krantenberichten over Nieuw Babylon gelezen. Mobiliteit, bewegelijkheid, en het ludieke element worden kernpunt in zijn eigen artistieke ontwikkeling. Maar daarbij kiest hij wel een andere invalshoek. Terwijl bij Constant de gebouwenconstructies centraal staan en de figuren in zijn stedelijke samenleving amorf, iel, donker en onherkenbaar zijn (figuur 15), is dit op de doeken van Capricorne juist omgekeerd. Bij hem zijn de figuren prominent aanwezig en is er nauwelijks bouwwerk te zien. Zijn Homo ludens komt op, verschijnt en verdwijnt zoals in *De Dansers* (1993, 43x58, figuur 16), *De verliefde komedianten* (1977, 61x68, figuur 17), of *De komst van de primadonna* (1982, 70x50, figuur 18). Dit is een willekeurige greep uit de titels van Capricorne's series, die boekdelen spreken. De schilderijen tonen dansende, zwevende, springende, kunstjes makende, of lopende figuren met wisselende kledij, met maskers op. Een man kan ook een vrouw zijn, of een vrouw een man, het lijkt wel een voortduren carnaval in Venetië, waarbij alleen de lengte en de breedte van een figuur een indicatie over zijn eventuele identiteit aangeeft.

Deze vermomming is blijkbaar ook Capricorne's bedoeling en het gaat hem niet om het demasqué, om de ontknoping van deze comédie humaine. Zij gaat maar door en gaat maar door. Wat bedoelt Capricorne daar nu mee? Waarom zijn deze figuren in het huidige globale proces zo belangrijk?

III. Constructie

In ieder geval is het uitbeelden van deze ludieke figuren voor Capricorne een prioriteit, anders zou hij het immer niet steeds doen. Hij provoceert daardoor steeds reacties van de 'kijkers'. Zijn beweeggronden liggen heel diep. Constant schrijft in 1948: "De suggestieve kracht, die een werk bezit, is evenredig diep en duurzaam met de sporen, waaruit het werk voortkomt". En hij schrijft verder dat de waarde van een werk afhangt van de creativiteit van de toeschouwer, die door de associaties, die het oproept, wordt gestimuleerd¹. Het effect van stimuleren is echter geen natuurlijk gegeven. Het wordt geconstrueerd, zorgvuldig ontworpen, bij de planning geconcipeerd.

Planning dus, maar zeker heeft Capricorne voor Constant's hoogpotige vernuftige constructies geen plaats in zijn eigen oeuvre. Verworteld als hij is in de historische sporen van 30 mei 1969 of van de Akademia di Arte op Curaçao (waarover reeds meermaals werd geschreven), experimenteert hij vanuit deze basis met de ruimtelijke constructie in de huidige wereld. Dit

¹ Le pouvoir de suggestion d'une oeuvre est d'autant plus grand que plus profondes et durables sont les traces du travail dont il provient. C'est une illusion de penser que l'oeuvre de cette idée obsolète, il est aujourd'hui admis que la valeur d'une oeuvre est toujours relative: elle dépend de la créativité du spectateur, laquelle, à son tour, est stimulée par les associations qu'elle provoque (Constant 21)

betekent, dat lokale gebeurtenissen in een kunstobject worden verankerd. Dit zagen we al bij *De maatschappij*, de ecoline tekeningen van het mens-dier. Een ander voorbeeld zijn de *Communicatiedozen* (1969/1970, figuur 19 en 20). In katholieke landen kennen we processies, waarin een Mariabeeld in een glazen stolp wordt meegevoerd. Dit ritueel bracht Capricorne op het idee, een beeld in een doos of in een kist te plaatsen, wel of niet met een glazen ruit ervoor ter afsluiting. Het beeld – een stoelepoot – is beschilderd met lijnen, ogen, handen, of gekleurde vlakken. Het is niet meer figuratief een heilige -, het is een fetisj – een afgod – met een bepaalde uitstraling, met een magisch-religieuze betekenis.

Dit idee wordt ook uitgewerkt als twee-dimensionaal model in de *Communicatiebladen* (1974, 30x50, krijttekening met olieverf en Chinese inkt, figuur 21 en 22). De ‘dozen’ staan nu op papier en de wanden zijn gevarieerd en vertonen een spel van lijnen, ogen, vlakken, kleuren, verschillende materialen, bogen, cirkels, en maskerachtige vormen.

In deze *Communicatiebladen* vinden we geen perspectief, in de *Communicatiedozen* wel en dit perspectief komt terug in meerdere series van schilderijen, zoals bijvoorbeeld *Kinderspelen* (figuur 23 en 24), ‘kinderen’ in een vierkante ruimte, een theater of podium, met ogen, vissen, honden, wielen, vogels, vruchten, vlinders, en andere elementen gedecoreerd, die voor de beeldende taal van Capricorne spreekwoordelijk zijn. De Homo ludens, dat weten we al, maar Capricorne gaat nog verder. Hij stelt zich ook de vraag, of de *Mens een Machine* is. Mens, ook al is het een gemaskerde of vermomde figuur, is hij een machine? Dit schilderij heet *Winter en Zomer* (ca. 1970, olieverf op doek, 100x1000, figuur 25 en 26), hét symbool voor een niet-tropisch klimaat. Maar wie is de winter en wie is de zomer? Is de robotachtige figuur met het schilderij / de televisie / de computer in de hand een machine en de gestalte met de hoed en de koopwaar aan de andere kant van de tafel - ananas, granaatappel, banaan, meloen, vis, limoen - een mens? En is de mens dan zomer en de machine de winter? Betekent mechanisatie winter en menselijkheid zomer? Zijn de twee seizoenen complementair en vullen ze elkaar zonder meer aan, zonder problemen?

Met dit schilderij komt er een belangrijk vraagstuk op de proppen. Capricorne komt in de wereld van de virtuele verbeelding en de technische intelligentie terecht. Het gaat om de tegenstelling tussen artificiele constructie en natuurlijkheid. Wat is het referentiekader voor deze natuurlijkheid voor Capricorne? Zijn het de uitbundige herinneringen aan zijn jeugd op de plantage Esperanza en de zwemtochten in de mangroven. Het klimaat daar is tropisch, de tropen dus als tropen, zowel een retorische figuur - een troep - als ook het tropische klimaat en het tropisch landschap. Capricorne’s geschilderde landschappen zijn echter geen oerwoud of ‘jungle’ maar staan in de traditie van een gecultiveerd landschap, een natuurlijke omgeving met mensen, dieren, planten en gebouwen, zoals het sinds het ontstaan van het landschapsgenre in de zeventiende eeuw het geval is. Dit landschapsgenre stamt traditioneel uit een stedelijk perspectief; de kunstenaar verbeeldt het landschap terwijl hijzelf aan een urbane omgeving gewoon is. Kunsthistorici debatteren over de morele boodschap van de menselijke figuren op dergelijke genrestukken: Zijn zij er alleen maar als ornament of vertellen zij ook een eigen verhaal?

Dat het landschap bij Capricorne een belangrijke rol speelt, blijkt al uit de *Moederboom* van 1965, die we al gezien hebben. José heeft landschappen in alle mogelijke variaties geschilderd, ook in de serie *Brasiliana*. De *Landschappen* (figuur 27 en 28) zijn bezaaid met sporen van verschillende culturen, tattooages, inscripties, tekeningen, boten, dieren, stillezens

(fruitschaal) of planten, allemaal in eenzelfde energieveld, dat geen twijfel laat bestaan aan de productiviteit hiervan. Deze landschappen liggen in het verlengde van Capricorne's stadsgezicht, *Aankomst in Rio* (figuur 29).

Het was in Brazilië, dat Capricorne voor het eerst met een discussie over beeldende kunst en stedenbouw in aanraking kwam. Meteen in 1954, het jaar van de zelfmoord van president Getúlio Vargas, laait het enthousiasme voor het bouwen van een nieuwe hoofdstad op, Brasília. Het gaat hier om een al ouder plan maar nu staan de kranten er vol van. Belangrijke architecten werden aan het werk gezet, kunstenaars en intellectuelen gaven hun mening, en Brasília werd officieel in april 1960 ingewijd (figuur 30 en 31). Het was een prestigeproject voor de Brazilianen. De stad documenteert hun moderniteit, het bewustzijn van eigentijdse ontwikkelingen, de beheersing van de modernste technieken, maar ook het verlangen om een verbinding tussen het kustgebied en het binnenland tot stand te brengen. De bouw en het ontwerp van Brasília kregen veel aandacht en vonden hun neerslag in architectuur, film, literatuur en kunst.

Ook de Hochschule für Gestaltung in Ulm raakte bij dit project betrokken. In hetzelfde jaar, dat Asger Jorn zijn *Mouvement International de l'urbanisme imaginaire* in het leven riep, in 1953, benoemde directeur Max Bill Max Bense (1910-1990) als filosoof in Ulm. Bense was gefascineerd door de nieuwe wereld van de informatica, de cybernetica, en de technische intelligentie. Na kennismaking met Brazilianen wordt zijn belangstelling voor Brazilië gewekt. Na vier bezoeken in de jaren 1961 tot 1964) publiceert Bense het boek, *Die brasilianische Intelligenz*, een cartesische analyse van de Braziliaanse intelligentsia, waarin hun betrokkenheid met de nieuwe hoofdstad - Brasília - centraal staat. De stadskern van Brasília heeft de vorm van een vliegtuig en verbeeldt de verbindingen door de lucht in deze stad van de toekomst. Bense stelt in zijn analyse het begrip 'design' centraal en zegt:

“Het concept 'Design' als een tussen technische constructiviteit, artistieke conceptie en industriële productie bemiddelende modus van de uiterlijke vormgeving van de wereld betekent voor de Braziliaanse intelligentsia een wezenlijke bijdrage om zich van de civilisatie van de toekomst een voorstelling te kunnen maken”. (Bense 22).

Design, een visuele vereenvoudiging, om aan de toekomst te kunnen denken, geen gezeur meer met het verleden. Brasília, deze 'kunstmatige stad' is een tot design geworden Cartesianisme, een Gesamtdesign, een mathematisch berekend Gesamtkunstwerk dat tot werkelijkheid is geworden. Zowel de gebouwen als het landschap op de hoogvlakte spelen een grote rol in de gesprekken tussen kunstenaars, schrijvers, en architecten in Rio, São Paulo en Salvador, een debat dat ook nu nog lang niet afgesloten is. Voor Bense was het project Brasília uitdrukking van een progressieve tropische intelligentie, d. w. z. van een intelligentie die idee en praktijk niet van elkaar onderscheidt. Zij is minder aan historiciteit als aan de constante actualiteit geïnteresseerd, aan het creëren en het omzetten van ideeën in de werkelijkheid.

Misschien idealiseert Bense het project Brasília in zijn analyse maar dit project bevleugelde velen toendertijd. We hebben gezien, dat de 'kunstmatige' constructie van modernisering iets is wat in het werk van Capricorne sinds de jaren 70 veelvuldig voorkomt. De technische intelligentie komt en gaat op wieltes en gaat samen met de mechanisatie van de mens. Maar in tegenstelling tot Bense maakt Capricorne geen verschil tussen een Europese en een tropische intelligentie. Bij hem is er winter en zomer, ook in de serie *Brasiliana*. Capricorne

verbleef in Rio toen de debatten met betrekking tot Brasília losbarstten. Rio is het absolute tegendeel van Brasília, een gegroeid mechanisme in tegenstelling tot een kunstmatige constructie. En wat voor tegenstellingen hebben deze groei bepaald! In *Aankomst in Rio* (figuur 32) komen de communicatiedozen terug. De vierkanten zijn nu leeg en de inhoud – handen, lijnen, inscripties, ogen, gezichten – bevinden zich nu elders op het doek. Dit wordt beheerst door de vorm van het ovaal, de gesloten langwerpige kromme lijn in een plat vlak met één symmetrische as. De compositie appelleert aan de glazen stolp met het Mariabeeld, aan de fetisj, die we al tegenkwamen. Maar hier staat deze in een ovalen lijst en houdt zelf ook weer zo'n lijst in handen. De ovalen, Magritte-achtige hoed verwijst naar het 'cartesiaanse' rationalisme, naar de magie, naar het surreale verbeeldingsvermogen, naar een interpretatie à la Descartes met het label Capricorne.

Geen Maria-beeld dus, maar een *Dubbelportret* (figuur 33), van de Indiaan en de Braziliaan van Afrikaanse afkomst. Het dubbelportret is het hoofdmotief in de *Brasiliana* en komt steeds terug. Een ander stadsgezicht, *Serenade*, wat eenvoudiger uitgevoerd, kijkt uit op het karakteristieke rotsblok in de baai van Guanabara (figuur 34). Deze rots wordt *pão de açúcar* genoemd, omdat de vorm aan een suikerbrood of suikerhoed herinnert. De serenade van de hoofdfiguur aan zijn geliefde fetisj, de *pão*, thematiseert de muziek, de taal, de verbondenheid met het water, de cosmos, planten, dieren, natuurlijke of spontane creativiteit.

Maar de verhoudingen in Brazilië zijn niet altijd zo melodieus en vreedzaam. Andere schilderijen van de *Brasiliana*-serie zijn ware historie-beelden, ook iets nieuws bij Capricorne. De eerder zo statische verhouding tussen mens en machine – zoals op *Winter en Zomer* – komt in beweging en wordt nu tot een verhaal over colonisatie, verovering, plundering, agressiviteit of lomphheid in tegenstelling tot deze kleurrijke natuurlijkheid en elegantie (figuur 35, 36, 37, 38).

Dit organische gegroeide Rio vertelt dus een verhaal over het verleden, in tegenstelling tot het kunstmatige Brasília, de stad zonder straten, met gebouwen als cockpitzetels. Binnen het kader van het Braziliaanse debat over de hoofdstad komt Capricorne daarmee aan de kant van de Regionalisten, de luso-tropicalisten, terecht met als belangrijkste vertegenwoordiger Gilberto Freyre. Freyre noemt degenen, die Brasília hebben gebouwd, abstraccionisten, een groep architecten die bijna de status van een priesterkaste hebben bereikt, heilig, alleswetend, ongenaakbaar. Freyre's luso-tropicalisme weert zich tegen het vergeten van het verleden, dat het vooroordeel betreffende tropische gebieden en hun inwoners met hun spreekwoordelijke gebrek aan originaliteit, organisatie of productiviteit heeft voortgebracht. Freyre stelt tegenover dit vergeten het begrip van tropische ecologie en verbindt deze zienswijze niet alleen met Brazilië maar ook met Afrika en de Oriënt. Hij herinnert bijvoorbeeld aan onderzoek naar het dragen en knopen van hoofddoeken van vrouwen. Ook Capricorne wijst dit 'luso-tropische' thema als vanaf het allereerste begin een vaste plaats toe in zijn werk, zoals op de litho van 1957 (figuur 39) of op de door hem ontworpen logo voor de Society of Caribbean Research (figuur 40).

IV. Ruimtelijk ontwerpen

Brasília, Nieuw Babylon, design, tropische ecologie, stadsgezichten, landschapsgenres, historie-beelden, stilleven, het werk van Capricorne heeft hiermee raakvlakken die elkaar kruisen. In zijn persoonlijke versie komt zijn interesse voor het ordenen van de ruimte tot uitdrukking en dit heeft hij ook drie-dimensionaal in verschillende landschappen sculpturaal vertolkt.

Na terugkeer naar Curaçao in 1968 voert hij enige projecten uit in samenwerking met Antilliaanse architecten. Zo ontwerpt hij voor de aula van de Universitat di Antia een *Vlinder* (figuur 41), in perspex materiaal met geel (barbolèta hil), rood (zon), en blauw (water en cosmos), om de studenten er op te wijzen dat de natuur een belangrijke rol speelt in de samenleving. Deze compositie bestaat niet meer. Er kwam een scheur in de muur, waaraan de *Vlinder* was bevestigd, omdat de studenten op het bankje tegen de muur leunden. Daarom vroeg de architect van het gebouw, Tom Janga, Capricorne om een nieuw object te maken. Het wordt een *Zwevend landschap*, perspex platen met koperbeslag (figuur 42), dat het spelen van het licht met het landschap verbeeldt. Weer kleuren van zee, zon, vegetatie, water en hemel in een open ruimte zonder ramen. Een derde project van Capricorne met Tom Janga is de *Karkó* (figuur 43), de slinger op de muur van de Openbare Bibliotheek, de schelp die je tegen je oor kunt houden en dan hoor je de geluiden van de zee. Dit gebeurt ook met boeken lezen, er gaat een wereld voor je open! Een transatlantische wereld, in dit geval.

Van een andere Antilliaanse architect, Ditto Abad, krijgt Capricorne een opdracht voor het entree van de Sociale Verzekerings Bank (figuur 44). Dit keer wordt het een bloeiende *Flamboyantboom* (figuur 44), een tegelmozaïek met bruin voor de stam, groen voor het loof, en rood en oranje voor de bloemen.

Capricorne heeft zelfs een *Centro de Rekreasjon Kokolishi* (figuur 45) voor het wandelgebied bij het Rif ontworpen, bestaande uit zes overdekte open tenten van hout die van binnen met kleurige motieven beschilderd zouden worden. Dit project is niet uitgevoerd op deze historische plaats, waar Tula's lijkdelen werden tentoongesteld aan de bevolking en waar de latere generaal Manuel Piar als kleine jongen placht te spelen.

Capricorne houdt dus van een dieptewerking met kleuren in een oneindige ruimte en zo komen we bij het laatste punt van deze lezing, weer terug bij het scheppen van een gesloten vorm, van een menselijke cosmos, het motief van de communicatiedozen. Dit heeft Capricorne nog eens in het grote houtobject *Schepping van de wereld* (1998, figuur 46), met autolak beschilderd, helder naar voren gebracht. Dit was een opdracht van de Stichting voor Gehandicapten, een thema, dat José uit persoonlijke gronden steeds heeft bezig gehouden. We zien het hier in haar meest uitgewerkte vorm. Oversteegen zegt hierover:

“steeds de verbinding van twee, in de conventie vaak als tegengesteld beschouwde, gegevens die, al was het maar door een gelijke kleurstelling, in harmonie worden gebracht” (146).

Maar in tegenstelling tot de communicatiedozen zijn hier de wanden in het midden schuin, zij verwijzen naar diepte, naar de ervaringen met deze harmonie die, zoals we gezien hebben, wel vaker gestoord worden door het fenomeen, dat mechanisatie heet, colonisatie, een machine, een globaal urbanisatieproces, dat menselijke creativiteit en ludieke existenties juist in gevaar brengt. Met het aan de kaak stellen van dit probleem plaatst Capricorne zijn levensbeschouwing dus binnen een een moderne hedendaagse kunsttraditie. Zijn ervaringen laten zien, hoe belangrijk het uitwisselen van ideeën over beeldende kunst, ruimtelijke ordening, en stedenbouw kan zijn. Het eigen karakter – de dieptewerking – wordt in een internationale context gevoegd, waarin deze gemeenschappelijke thema's in eindeloze variaties aan de orde komen. Ook Capricorne heeft in dit debat zijn specifieke en onverwisselbare vormgeving gevonden en stelt dit onvermoeibaar aan de orde, zoals zijn laatste tentoonstelling in Berlijn in februari van dit

jaar (figuur 47), met de *Brasiliana*-serie als première, dit weer op indrukwekkende wijze aan de orde heeft gesteld.

Referenties.

Bense, Max. (1965). *Brasilianische Intelligenz*. Wiesbaden: Limes Verlag.

Constant. (2001). *Constant, une rétrospective*. Antibes: Musée Picasso.

Freyre, Gilberto. (1980). *Arte, Ciência e Trópico*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura. Eerste druk 1962.

Stokvis, Willemijn. (1990). *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Stokvis, Willemijn. (1995). De taal van Cobra en haar bronnen. In *De taal van Cobra*. Red.

Willemijn Stokvis, Ed Wingen en Leo Duppen. Amstelveen: Museum voor Moderne Kunst, 15-44.

Wigley, Mark. (1998). *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art.