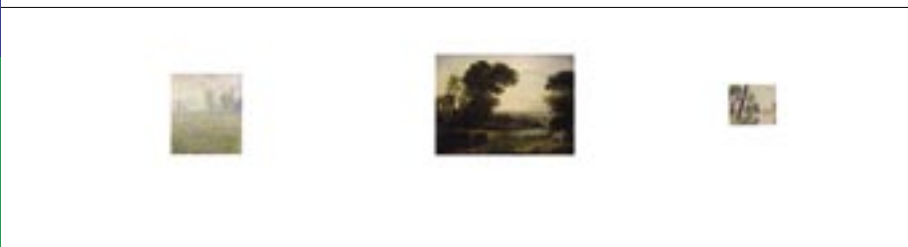
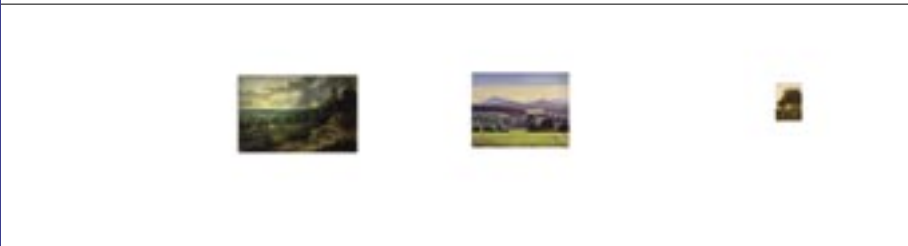


Stijn Cole

Ohne Titel

30.04. bis 04.06.2006 im KunstVerein Ahlen



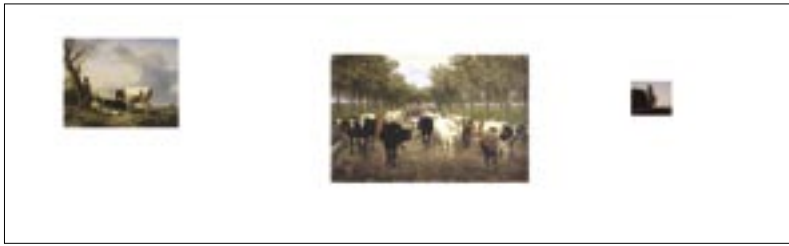


Hermitage 1 Caspar David Friedrich/1832/Sunset 2 Théodore Rousseau/Landscape 3 Pierre Bonnard/1909/Train and bards 4 Lucas Van Uden/1640/Landscape with a fortune teller 5 Kent Rockwell/1950/Asgaard 6 Henri Harpignies/Landscape with two boys carting faggots 7 Claude Monet/1888/Meadows at Giverny 8 Gellee Claude (le Lorrain)/1661/Landscape with the rest of the flight into Egypt 9 Picart le Doux, René Charles/1906/View of Saint Denis 10 Jean Francois Millet/1870/Landscape with two peasant women 11 Claude Monet/Pond at giverny



Metropolitan 12 Theodore Roussault/1845/A meadow bordered by trees 13 Théodore Roussault/1943/A river landscape 14 Thomas Cole/1836/View from mount holyoke, after a thunderstorm 15 Auguste Renoir/1883/Hills around the bay of moulin huet 16 Anton Mauve/1880/Changing pasture 17 Claude Monet/1893/ice floes 18 Childe Hassam/1909/The water garden 19 Philips Koninck/1649/Landscape 20 Paul Gauguin/1954/A farm in brittany 21 George Inness/1878/Autumn oaks 22 John Steuart Curry/1938/Winsconsin landscape 23 Peter Paul Rubens/1635/A forest at dawn with a deer hunt

MSK 24 Albert Baertsoen/1894/De Schelde in Doel 25 Constant Permeke/1935/Dorp en boogschieting 26 Alfred Jacques Verwée/1883/Gevecht tussen twee jonge stieren 27 Theodore Verstraten/Akkerbouw 28 Jan Degreef/1876/Landgoed van de familie Jaquemotte in Ukkel 29 Louis Dubois/1863/Moeras 30 William Wyld/Bosrand in de omgeving van Tours 31 Emile Claus/1911/Ondergaande zon in juni 32 Paul Joseph Constantin Gabriel/1880/Het zwijnsleger bij grafhorst 33 Emile Claus/1894/Arenlezers 34 Franz Courtens/Koeten in de weide 35 Fernand Scribe/Weiland in Vlaanderen 36 Emile Claus/1914/Middag in Estérel aan de Middellandse Zee 37 Karel Van Lerberghe/Landschap met dorpsgezicht



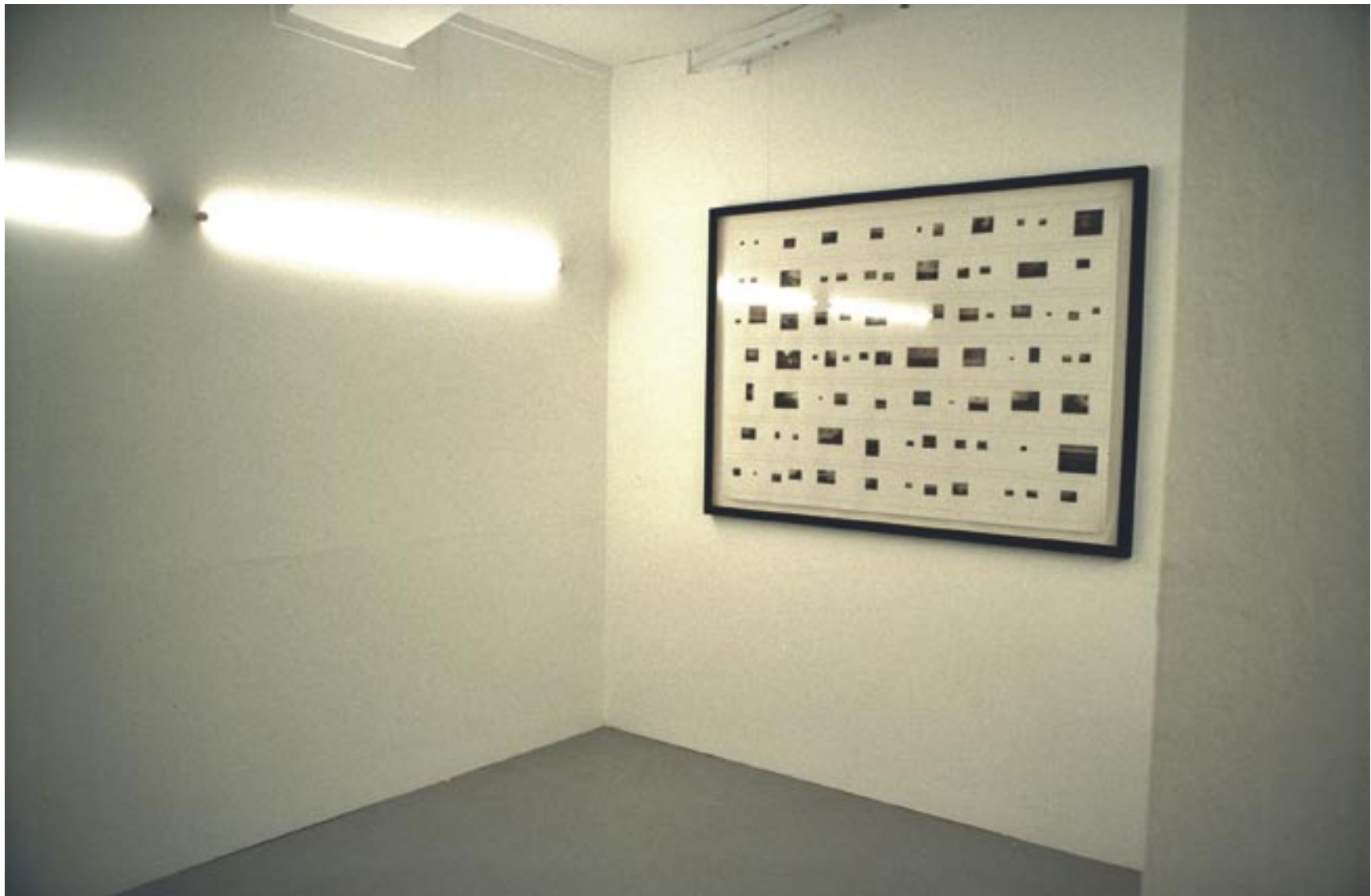
MSK 38 Eugene Joseph Verbroeckhoven/1846/Landschap met dieren 39 Xavier De Cock/1862/De Meersstraat in gent 40 Charles Auguste C. Lasar/Weide bij het bos 41 Jean Baptiste Camille Corot/Landschap 42 Charles Auguste C. Lasar/Bloemen in de duinen 43 Theodore Fourmois/1846/Landschap in de Dauphiné 44 Cezar De Cock/1863/De weg naar het Patijntje in Gent 45 Louis Robbe/1857/Landschap met dieren in de omgeving van Knokke Heist 46 Georges Buysse/1901/De Sint-Catharinakerk in Wondelgem 47 Felicien Rops/1871/Landschap in Zweden 48 Alfred Eisen/1877/Herfstlandschap 49 Alexis Ermel/Duinen 50 Jean Francois Xavier Roffiaen/1841/Landschap met kasteelweg

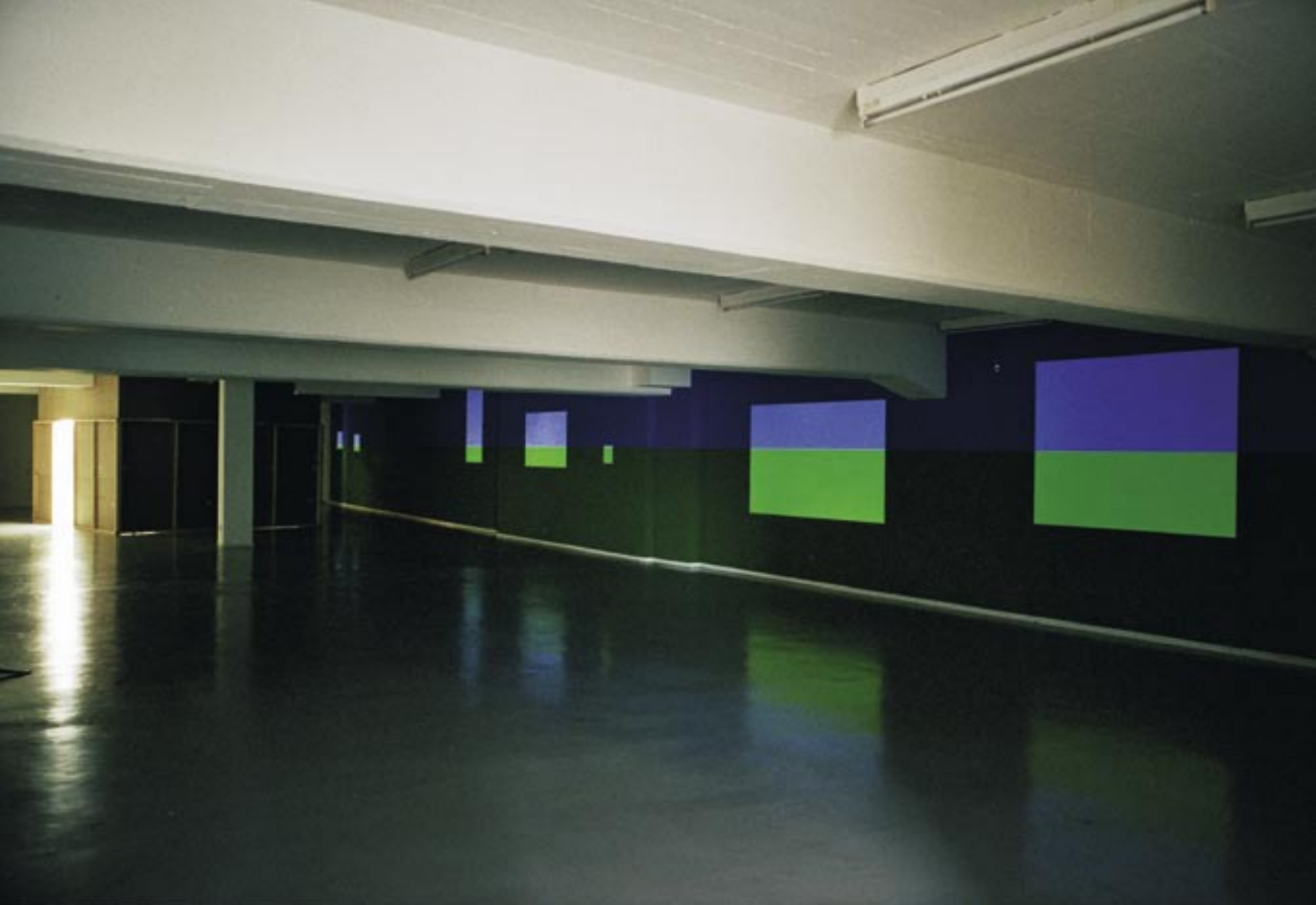
National Gallery 51 Camille Corot/1858 /Morning 52 Peter Paul Rubens/1636/A view of het Steen in the early morning 53 Andreas Scheffhout/1839 54 William Turner/-1844/Rain steem and speed 55 Paul Gauguin/1890/Le pouldu 56 Hobbema/1689/The avenue at Middelharnis 57 Giovanni costa/1853/porto d'anzio 58 Cornelis Van Der Schalcke/ 1695/A river landscape 59 Georges michel/+1830/Stormy Landscape with ruins on a plain 60 John Constable/1821/The hay wain

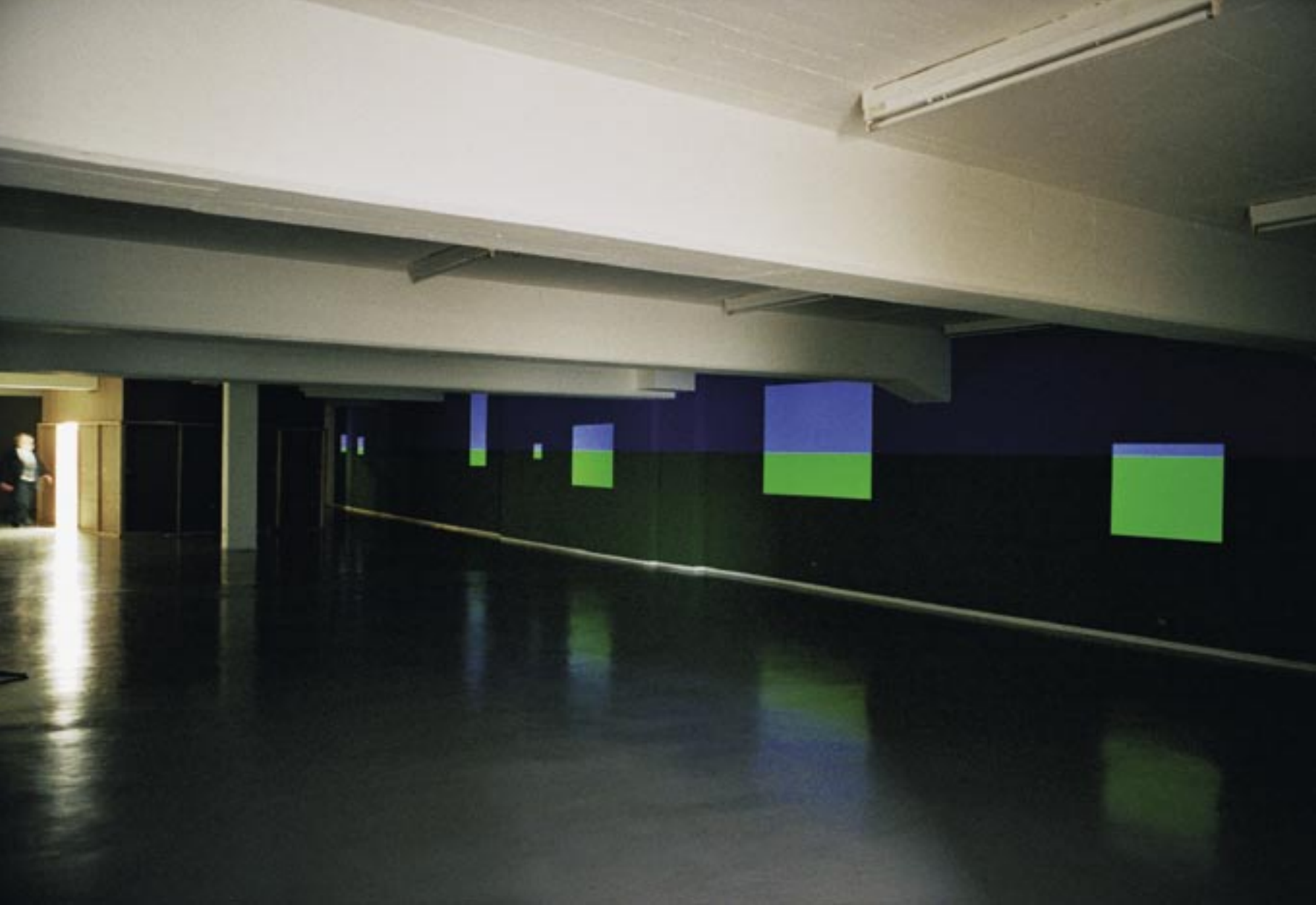


Rijksmuseum 61 Willem Roelofs/1850/Landschap met dreigende storm 62 Dirk Van Valkenburg/1707/Plantage in Suriname 63 Paul Joseph Constantin Gabriel/1878/Een gracht in Abcoude 64 Aelbert Cuyp/1655/Rivierlandschap met ruiters 65 Meester van de Elizabeth panelen/1470/De vlucht van St. Elizabeth in de nacht van 18 op 19 november 66 Albert Gerard Bilders/1860/Wei vlakbij Oosterbeek 67 Jan Van Goyen/1641/Landschap met 2 eiken 68 Adriaen Van Ostaede/1640/Landschap met oude eik 69 Barend Koekoek/1838/Sneeuwlandschap 70 Rembrandt/1638/Het stenen bruggetje 71 Hendrick Cornelisz Vroom/1621/De slag om het Haarlemmermeer 26 mei 1573

Tate Britain 72 Thomas Gainsborough/1747/Landscape with a peasant resting 73 William Turner/1794/A traveller on a wooded road above an extensive landscape 74 Sir Roger De Grey/1963/Landscape from the balcony 75 Joseph William Allen/A landscape 76 George Stubbs/1763/Mares and foals in a river landscape 77 Jan Siberechts/1690/Landscape with rainbow 78 Richard Parkes Bonington/Landscape in Normandy 79 Sir Cedric Morris/1960/Landscape of shame 80 William Turner/1845/Landscape with woman with tambourine 81 William Turner/1800/Landscape with lake and fallen tree 82 James Stark /Woody landscape 83 George Smith Of Whichester/Landscape







Die Landschaft

Ce roc à Rio de Janeiro est célèbre. Autour de lui se dressent des montagnes échevelées; la mer les baigne. Des palmiers, des bananiers; la splendeur tropicale anime le site. On s'arrête, on y installe son fauteuil. Crac! Un cadre tout autour. Crac! Les quatre obliques d'une perspective! Votre chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans votre chambre. Le pacte avec la nature a été scellé! Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail. Rio de Janeiro est un site célèbre. Mais Alger, mais Marseille, mais Oran, Nice et toute la Côte d'Azur, Barcelone et tant de villes maritimes ou continentals disposent de paysages admirables! *Le Corbusier*

1 Eine kurze Beschreibung

Der längliche Raum ist verdunkelt. 7 Diaprojektoren stehen nebeneinander aufgestellt und projizieren in regelmäßigen Zeitabständen eine Reihe von Dias auf eine lange Wand. Kein einziges Dia enthält ein Bild; die Projektionen bestehen einzig und allein aus weißem Licht, aber jedes projizierte Rechteck hat ein anderes Format, und sie werden auch in unterschiedlicher Höhe projiziert.

Kennzeichnend für alle Lichtprojektionen ist, dass unten ein Streifen Grün und oben ein Streifen Blau zu sehen ist: die Farben, in denen die lange Projektionswand gemalt ist. Die Trennung zwischen Grün und Blau bildet eine gerade, horizontale Linie, und auch wenn die öfters durch dunkle Zonen unterbrochen wird, bildet sie eindeutig eine lange durchgehende Linie. Der Künstler hat sie in Augenhöhe angebracht. Die schwer einzuschätzende Länge des verdunkelten

Saals vermittelt die Illusion, dass diese Linie endlos ist. Die Farbkombination Grün-Blau vermittelt den Eindruck, dass in jedem leuchtenden Rahmen eine äußerste elementare und auf das Wesentliche reduzierte Landschaft zu sehen ist und dass die horizontale Linie den Horizont darstellt. Da jedes Rechteck andere Verhältnisse besitzt und in einer anderen Höhe projiziert wird, befindet sich der Horizont in einer *Landschaft* ziemlich hoch auf der Wand, in einer anderen *Landschaft* dagegen sehr niedrig und in noch einer anderen mehr oder weniger in der Mitte. Dementsprechend präsentiert sich jede Projektion als eine spezifische, autonome Landschaft. Da aber der Horizont eine durchgehende Linie an der Wand bildet, sieht es so aus, als ob all diese Projektionen gleichzeitig zu ein und derselben Landschaft gehören. Durch die suggerierte Endlosigkeit dieser Linie wird dies sogar eine universelle Landschaft. Die Landschaft überhaupt.

Das grüne *Gras* und der blaue *Himmel* sehen allerdings alles andere als *natürlich* aus, im Gegenteil, sie machen einen sehr künstlichen Eindruck. Das Blau ist *Blue Key*, das Grün *Green Key*. Beide Farben werden in Film- oder Fernsehstudios öfters verwendet, weil alle möglichen virtuellen Räume und Umgebungen darauf *lebensecht* projiziert werden können.

Mitten in diesem verdunkelten Raum steht ein weißer Verschlag, der mit Leuchtstoffröhren beleuchtet wird. Das von den Röhren verbreitete Tageslicht sorgt für die Anwesenheit eines Aspekts aus der Außenwelt, der in der Installation mit den Projektoren fehlt. Drinnen im Verschlag hängt eine Liste, auf der die Namen der Künstler, Jahre und Titel von 82 Landschaftsmalereien genannt werden. Sie sind nach Museen geordnet, d.h.

nach den jeweiligen Museumssammlungen, zu denen sie gehören: Hermitage (Sankt-Petersburg), Metropolitan (New York), Museum für Schöne Künste (Gent), National Gallery (London), Rijksmuseum (Amsterdam), Tate Britain (London). Dies sind die Kunstwerke, deren Umriss mehr oder weniger in Zwölferreihen an die lange Wand des großen verdunkelten Raums projiziert werden. Ihre jeweiligen Verhältnisse und die Höhe des Horizonts entsprechen der jeweils verwendeten Höhe der Lichtprojektionen.

Es gibt allerdings einen wesentlichen Unterschied zwischen der Präsentation all dieser Landschaften in ihrem ursprünglichen Museum und der Positionierung der Lichtprojektionen an der Wand. Im Museum hängt das Gemälde in Augenhöhe; hier gilt das für den Horizont im Gemälde. In Museen geht man meistens von einer *Standard*-Augenhöhe aus. Dass der Künstler sich selber als Ausgangspunkt nimmt, hat nichts mit Narzissmus zu tun. Der Künstler tritt innerhalb des Kontextes seines Werks als exemplarisches Individuum auf. Außerdem wird dieser Aspekt gleichsam korrigiert oder ergänzt durch ein drittes Werk in der Ausstellung, das genauso wie der beleuchtete Verschlag als eine Art Fußnote zu der ersten Installation wirkt.

Dieses dritte Werk besteht aus einer halb grün, halb blau gemalten Parabolantenne und einer Rampe, die dorthin führt. Der horizontale Durchmesser der Parabolantenne bildet die Trennungslinie zwischen Grün und Blau. Der Zuschauer muss sich auf die Rampe begeben bis zu dem Punkt, wo die Horizontlinie nicht mehr abbiegt, sondern in seinem oder ihrem Blick perfekt gerade ist. Dann befindet sich der Horizont exakt in seiner oder ihrer individuellen Augenhöhe.

2 Mit Blick aufs Meer

Die belgische Küste ist ein Ort, wo die Faszination für den Horizont auf möglichst ausgesprochene und radikale Weise zum Ausdruck kommt. Ich will mir selber das Vergnügen verschaffen, etwas mehr über den Aufenthalt in einem Appartement mit Blick aufs Meer zu sagen, in der Hoffnung, dass dies mich, in umgekehrter Richtung, zurückbringt nach Ahlen und zu dem Kern von Stijn Coles Installation.

Die belgische Küste ist sage und schreibe 64 Kilometer lang, und wenn man der Grundstücksspekulation zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht Einhalt geboten hätte, dann wäre jeder laufende Meter dieser Küstenlinie inzwischen bedeckt mit einer Batterie aufeinander gestapelter Wohneinheiten mit Blick aufs Meer. Sowohl vom Meer aus als auch vom tellerflachen Hinterland aus ist die belgische Küstenbebauung sofort zu erkennen als eine Reihe schmale und hohe Betonstreifen, die sich vor dem Horizont abzeichnen. Das Besondere an dieser *Metropole*, die in der Sommersaison gut 1 Million Einwohner zählt, ist, dass sie kein Zentrum hat, sondern sich zu einer linearen Stadt entwickelt hat. Die Linienstadt ist Ende des 19. Jahrhunderts als das utopische Konzept einer theoretisch endlosen Stadt auf dem Zeichentisch entstanden, wonach zuerst die Russen, später Le Corbusier und sogar Nazideutschland dieses Konzept in den zwanziger und dreißiger Jahren weiter entwickelt haben, aber abgesehen von einigen unklaren Versuchen ist die Utopie nie Wirklichkeit geworden. Die Ironie der Geschichte hat dafür gesorgt, dass an der belgischen Küste, ohne irgendeine Planung, aber durch die schonungslosen Gesetze einer wild um sich greifenden Grundstücksspekulation auf eine organische, selbst-

verständliche Weise eine Stadt entstanden ist, die – wenn man einigermaßen wohlwollend abstrahiert – dieser modernen Utopie ziemlich nahe kommt. Die Russen wollten mit ihrer endlosen, 500 Meter breiten Linienstadt das Ideal einer egalitären Gesellschaft gestalten: Sie wollten jedem dieselben Versorgungsmöglichkeiten bieten. Für Le Corbusier, dessen Entwürfe von Linienstädten für Rio de Janeiro und Algier sich beide an der Küstenlinie befanden, konzentrierte sich dieser zentrale Gedanke auf einen bestimmten Aspekt: für jeden dieselbe Aussicht.

In einem Essay über Le Corbusiers Linienstadtentwürfe verdeutlicht Beatriz Colomina, wie diese den traditionellen *Ortsbegriff* eingehend veränderten. Im Rahmen des Entwurfs für Rio zeichnete Le Corbusier eine Art Cartoon. Die erste Zeichnung zeigt eine berühmte Aussicht auf die Bai von Rio – eine Ansichtskarte, ein Foto, eine Landschaft. Ein Mann betrachtet das, sitzend in seinem Sessel. Anschließend zeichnet er ein Fenster zwischen dem Mann und der Aussicht, mit folgendem Begleittext: „Crac! un cadre tout ouvert. Crac! les quatre obliques d'une perspective! Votre chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans votre chambre. Le pacte avec la nature a été scellé!“ Beatriz Colomina interpretiert dies wie folgt: „The house is seen as a system for taking pictures [...] If the window is a lens, the house itself is a camera pointed at nature. Detached from nature, it is mobile.“ Genauso wie Le Corbusier seinen Fotoapparat auf Reisen immer mit dabei hat, kann das Haus von Paris aus zu den vier Himmelsrichtungen mitgenommen werden. Das Haus ist ein Karton in der Luft. „To inhabit here means to inhabit that picture. But the site is only

where the landscape is 'taken', framed by a mobile lens. [...] even the landscape is here understood as a 10 to 15 kilometer strip, rather than a place in the traditional sense. The camera can be set up anywhere along that strip.“ Etwas weiter im Text verdeutlicht Colomina diesen veränderten Ortsbegriff: “This does not mean that this architecture is independent from place. It is the concept 'place' that has changed. We are not talking here about a site but about a sight. A sight can be accommodated in several sites.“

Es kostet wenig Mühe, die *Linienstadt Küste* als eine 66 Kilometer lange, allerdings hier und da unterbrochene Reihe von aufeinander gestapelten *Guckkästen* zu sehen. Der übergroße Teil der Hochhäuser mit Blick aufs Meer hat, etwas rudimentär dargestellt, die Form eines Schuhkartons, dessen (meistens kurze) Seite auf der Meeresseite vorzugsweise vollständig aus Glas besteht. Vor allem die Appartements in den höheren Etagen sind keineswegs an einen bestimmten Ort bzw. an einen Badeort gebunden, sondern vielmehr an eine Aussicht, nämlich an die Aussicht auf den starren, reinen, durch nichts behinderten Horizont. In dem Sinne werden diese Appartements noch etwas *ortsloser* als die Wohneinheiten von Le Corbusiers Rioprojekt. Die waren nämlich noch einem bestimmten Ort – der Bai von Rio – zugewandt. Der *Blick* aus einem an der Seepromenade gelegenen Appartement an der belgischen Küste ist ganz anders. Im Extremfall – in einem Appartement in der zehnten Etage – fällt jeder vertikale Orientierungspunkt weg und bleibt nichts anderes übrig als eine horizontale Linie. Für alle parallel mit der Küstenlinie aufgestellten *Guckkästen* gilt, dass ein Stück undifferenzierter Horizont in das Wohnzimmer

hineinkommt und dass dieser Horizont in seiner Undifferenziertheit für jeden derselbe ist – von jedem geteilt wird. Die lineare und kontinuierliche Struktur der belgischen Küstenbebauung bringt eine systematische Gleichschaltung des Blicks mit sich. Aber da alle Hochhäuser in ein und derselben Linie aufgestellt sind, fallen auch alle Nachbarn weg, sobald sich der Bewohner-Betrachter in seinem eigenen Guckkasten befindet. Als eine Art ideale Inkarnation der kapitalistischen Demokratie verbindet die *Linienstadt Küste* eine systematische Nivellierung des Blicks mit einer genauso weitgehenden Individualisierung des Blicks. Die Aussicht, die in großem Umfang, *en masse*, kollektiv geteilt wird, wird gleichzeitig jedem einzelnen Eigentümer oder Mieter eines teuer bezahlten Appartements an der Seepromenade insgesamt angeboten. Außerdem gibt es noch einen Aspekt, der den Blick aufs Meer geradezu zu einer äußerst individuellen Erfahrung macht, und das bringt uns gleichzeitig zum Kern von Stijn Coles Installationen in Ahlen: Unabhängig von der Höhe, von der aus man guckt, unabhängig von der Etage, wo sich das Küstenappartement befindet, liegt der Horizont immer wieder, unveränderlich und unveräußerlich, in Ihrer eigenen Augenhöhe. Das Appartement an der Seepromenade ist folglich nicht ohne weiteres an eine Aussicht auf den Horizont gebunden, sondern an Ihre Aussicht, an Ihren Horizont. Vielleicht bildet dies das Geheimnis des unlässigen Erfolgs und der Attraktivität: Der Blick auf den Horizont garantiert eine universelle Erfahrung und Bestätigung unserer menschlichen Einmaligkeit. Durch die Vermittlung des Horizonts stehe ich in direktem Kontakt mit der Welt.

2 Die universelle Landschaft

Der Horizont ist nicht immer so wichtig gewesen. Im Westen war man noch im Mittelalter der Meinung, es lohne sich nicht, den Horizont darzustellen. Die Darstellung des Horizonts kommt nur in einigen sehr wenigen Kulturen vor. Der Indianer oder der Bauer, die beide in engem Kontakt mit der Natur stehen, zeigen keine Landschaften, da sie selber mitten in der Landschaft stehen. Die Landschaft ist ein Produkt des Stadtbewohners, der seine Umgebung aus einer gewissen Distanz betrachtet und in Bildern darstellt, ästhetisiert. Ton Lemaire hat gezeigt, wie die Darstellung der Welt als einer Landschaft eine Handlung der Befreiung und der Verselbständigung des Individuums ist. „Es ist durch ein und dieselbe Bewegung, dass sich das Individuum als autonomes Subjekt aufstellt und die Welt als landschaftlicher Raum erscheint.“ Deshalb erscheinen Individuum und Landschaft gleichzeitig. „In solchen Gemälden, wo ein Porträt dargestellt wird und wo im Hintergrund eine Landschaft zu sehen ist [...], zeigt sich deutlich das Geheimnis des modernen Geistes. Hier ist auf ein Elementarbild reduziert worden, was die Leistung und Inspiration der Renaissance gewesen ist: Das Erwachen des selbstbewussten Menschen vor dem Hintergrund der Welt, das Sichselbsterkennen des Subjekts, das sich von der Welt trennt, um sie übersehen und beherrschen zu können.“ Das moderne Individuum und die Landschaft sind unlöslich miteinander verbunden, sie bedingen sich gegenseitig. Das hat Stijn Cole perfekt gesehen, und seine Installationen bringen dies perfekt zum Ausdruck.

Die moderne Befreiung des Individuums an Hand des Horizonts heißt ebenfalls, dass der geschlossene mittelalterliche Kosmos

aufgebrochen wird, so Lemaire: „In der Darstellung des Horizonts drückt sich eine Zurückhaltung gegenüber der eigenen Kultur aus, und der Wille, nicht mit sich selber zusammenzufallen, keine endgültige Identität zu besitzen.“ Die Darstellung des Horizonts ist die Voraussetzung, ferne Meere zu befahren und neue Welten zu erkunden. Die Tiefenwirkung enthält ein Versprechen, und die Perspektive wirkt als eine Waffe, um das Unbekannte zu kartieren, um zu den neu eroberten Welten Distanz zu nehmen und diese zu beherrschen. Diese Waffe muss dafür sorgen, dass das Unvorhersagbare und Unsichere, das vom Horizont ausgeht, nicht die Oberhand gewinnen würden und in eine existenzielle Angst, in Zweifel und Einsamkeit verwandelt würden. Lemaire betrachtet die holländische Landschaft aus dem 17. Jahrhundert als den Höhepunkt der Landschaftsmalerei, da er meint, es finde sich dort ein harmonisches Gleichgewicht zwischen dem gegenseitigen Einfluss von Mensch und Natur. In der Rationalisierung des 18. Jahrhunderts fehlt dieses Gleichgewicht, und die Romantik des 19. Jahrhunderts reagiert mit einem exaltierten Kult der individuellen Emotion auf die zunehmende Mechanisierung der Gesellschaft. Das Subjekt, die individuelle Wahrnehmung und somit auch die Landschaft geraten allmählich immer mehr unter Druck. Die transparente, klare, fast selbstverständliche Darstellung der Landschaft wird durch immer mehr sich verwischende und verzerrte Darstellungen ersetzt. In dem Maße, wie die Erfahrung und die Darstellung einer sinnlichen Wirklichkeit problematischer werden, treten die malerischen Komponenten selber stärker in der Vordergrund: Farbmaterial, Pinselstrich, Form, Farbe. Letztendlich werden diese ihre eigene Autonomie für sich beanspruchen und so die Geburt der abstrakten Malerei

einläuten. Aber bis zu den großen abstrakt-expressionistischen Gemälden von Marc Rothko in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts spielt sogar das abstrakte, monochrome Gemälde noch immer die traditionelle Rolle eines Gemäldes: Es ist ein Fenster auf die Welt, ein Hinweis auf *eine* (sinnliche, ideelle, gefühlsmäßige, metaphysische) Realität oder die virtuelle Darstellung einer solchen Realität, so wie dies seit der Renaissance angefangen hatte. Rothko zeigt, repräsentiert seine *innerlichen Landschaften*. Individuum und Landschaft werden hier in einer endlosen gegenseitigen Spiegelung extrem eng aufeinander bezogen. In der Nachkriegskunst entwickelt sich das Gemälde mit Künstlern wie Lucio Fontana und Frank Stella immer mehr zu einer Form der *buchstäblichen Kunst* oder zur *Literal Art*, es wird (nichts mehr als) ein Objekt an der Wand, das auf nichts *anderes* verweist, sondern einen Teil der konkreten physischen Umgebung, in der es präsentiert wird, und der räumlichen Erfahrung des Zuschauers bildet. In einer solchen Umgebung braucht es nicht zu wundern, dass ein Künstler wie Niele Toroni sich seit den siebziger Jahren als (nichts mehr als) einen Hausmaler präsentiert.

Was zeigt Stijn Cole uns in Ahlen? Genauso wie Le Corbusier produziert Cole Guckmaschinen, von denen der Zuschauer ein Teil wird, sobald er sie betritt. Die Diaprojektoren betonen den mechanischen Aspekt dieses Sehens. Da jede Landschaft auf die Farbkombination Grün-Blau reduziert wird, getrennt durch den Horizont, geht Cole weiter als Le Corbusier und die belgische Küste. Die Landschaft wird jeder *Couleur locale* beraubt. Während die *Aussicht* von Colomina noch für *verschiedene Orte* gilt, bezieht sich die von Stijn Cole konstruierte





Aussicht durch ihre extreme Reduzierung auf alle möglichen Orte. Cole präsentiert uns die universelle Landschaft. Eigentlich zeigt er uns die Mechanik des Sehens selber.

So sehr diese Landschaft auch an das Individuum, an das Subjekt gebunden ist, sie hat nichts Persönliches. Die universelle Landschaft wird konstruiert von dem universellen Subjekt und schafft gleichzeitig dieses universelle Subjekt. Dies zeigt sich auch in der Art und Weise, wie Stijn Cole seine Installationen schafft. Während alle Landschaften auf seiner Liste die persönliche Note ihres Autors zeigen, bemalt Cole die Wand wie ein Dekorateur. Die universelle Landschaft ist (nichts mehr als) eine banale, mit Grün und Blau dekorierte Wand. In dem Sinne treibt Cole die *Literal Art* auf die Spitze. Den Rest seiner Arbeit überlässt er den Projektoren, die eine einfach bemalte Wand in die Illusion endloser Fernen auflösen lassen. So lässt er uns erneut die süße Illusion des Gemäldes als eines klaren, transparenten Fensters auf die Welt schmecken. Oder vielmehr auf das Universum.

Frank Maes

Het Landschap

Ce roc à Rio de Janeiro est célèbre. Autour de lui se dressent des montagnes échevelées; la mer les baigne. Des palmiers, des bananiers; la splendeur tropicale anime le site. On s'arrête, on y installe son fauteuil. Crac! Un cadre tout autour. Crac! Les quatre obliques d'une perspective! Votre chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans votre chambre. Le pacte avec la nature a été scellé! Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail. Rio de Janeiro est un site célèbre. Mais Alger, mais Marseille, mais Oran, Nice et toute la Côte d'Azur, Barcelone et tant de villes maritimes ou continentales disposent de paysages admirables! *Le Corbusier*

1 Een beknopte beschrijving

De langwerpige ruimte is verduisterd. Zeven diaprojectoren zijn naast elkaar opgesteld en projecteren, volgens een willekeurig ritme, een reeks dia's op een lange wand. Geen enkele dia bevat een beeld; de projecties bestaan uit louter wit licht, maar het formaat van elke geprojecteerde rechthoek is verschillend, en dat geldt tevens voor de hoogte waarop de rechthoeken geprojecteerd worden.

Gemeenschappelijk aan alle lichtprojecties is dat ze onderaan een strook groen en daarboven een strook blauw laten zien: de kleuren waarin de lange projectiewand geschilderd is. De scheiding tussen groen en blauw vormt een rechte, horizontale lijn, en ook al wordt die veelvuldig onderbroken door duistere zones, ze vormt duidelijk één lange doorlopende lijn. De kunstenaar heeft die op zijn ooghoogte aangebracht. De moeilijk te peilen lengte van de verduisterde

zaal roept de illusie op dat die lijn eindeloos is. De kleurencombinatie groen-blauw geeft de indruk dat in elk oplichtend kader een uiterst elementair en tot de essentie gereduceerd landschap te zien is, en dat de horizontale lijn de horizon voorstelt. Vermits elke rechthoek andere verhoudingen bezit en op een andere hoogte geprojecteerd wordt, bevindt de horizon zich in het ene *landschap* vrij hoog, in een ander juist heel laag, in nog een ander min of meer in het midden. Bijgevolg dient elke projectie zich als een specifiek, autonoom landschap aan. Maar doordat de horizon één doorlopende lijn op de wand vormt, lijken al die projecties tezelfdertijd van eenzelfde landschap deel uit te maken. Dankzij de gesuggereerde eindeloosheid van die lijn wordt dat zelfs een universeel landschap. Het Landschap.

Het groene *gras* en de blauwe *hemel* zien er evenwel allesbehalve *natuurlijk*, maar integendeel uiterst artificieel uit. Het blauw is *blue key*, het groen *green key*: beide kleuren worden veelvuldig gebruikt in film- of televisiestudio's, omdat alle mogelijke virtuele ruimtes en omgevingen er *levensecht* op geprojecteerd kunnen worden.

Midden in deze verduisterde ruimte staat een wit hok, dat met TL-lampen verlicht wordt. Het door de lampen verspreide daglicht stelt een aspect van de buitenwereld aanwezig dat in de installatie met de projectoren ontbreekt. Binnen in het hok kan de toeschouwer ook de zaaltekst lezen, waarop de kunstenaars, jaren en titels van 82 landschapsschilderijen vermeld staan. Ze zijn gegroepeerd per museum, dat wil zeggen volgens de respectievelijke museumcollecties waarvan ze deel uitmaken: Hermitage (Sint-Petersburg), Metropolitan

(New York), Museum voor Schone Kunsten (Gent), National Gallery (London), Rijksmuseum (Amsterdam), Tate Britain (London). Dit zijn de kunstwerken waarvan deontrekken in reeksen van zeven op de lange wand van de grote verduisterde ruimte geprojecteerd worden. Hun respectievelijke verhoudingen en horizonhoogtes stemmen stuk voor stuk overeen met die van de lichtprojecties.

Er is evenwel een cruciaal verschil tussen de presentatie van al die landschappen in hun museum van oorsprong en de positionering van de lichtprojecties op de wand. In het museum hangt het schilderij op ooghoogte; hier geldt dat voor de horizon in het schilderij. In musea hanteert men meestal een *standaard* ooghoogte. Dat de kunstenaar zichzelf als uitgangspunt neemt, heeft niets met narcisme te maken. De kunstenaar fungeert, binnen de context van zijn werk, als exemplarisch individu. Bovendien wordt dit aspect als het ware gecorrigeerd of aangevuld door een derde werk in de tentoonstelling, dat net als het verlichte hok als een soort voetnoot bij de eerste installatie functioneert.

Dat derde werk bestaat uit een half groen, half blauw geschilderde schotelantenne, een helling die er naartoe leidt. De horizontale diameter van de schotelantenne vormt de scheidingslijn tussen groen en blauw. De toeschouwer dient de helling op te lopen tot op het punt dat de horizonlijn niet meer afbuigt, maar in zijn of haar blik volmaakt recht is. Dan bevindt de horizon zich exact op zijn of haar individuele ooghoogte.

2 Met zicht op zee

De Belgische kust is een plaats waar de fascinatie voor de horizon op de meest uitgesproken en radicale wijze tot uiting komt. Ik zal mezelf het genoegen verschaffen uit te weiden over het verblijf in een appartement met zicht op zee, in de hoop dat dit me, in omgekeerde richting, naar Ahlen terugbrengt, en naar de essentie van Stijn Coles installaties.

De Belgische kust meet welgeteld 66 kilometer, en mocht de speculatie op een bepaald moment geen halt toegeroepen zijn, dan was elke lopende meter van die kustlijn intussen bedekt met een batterij op elkaar gestapelde wooneenheden met zicht op zee. Zowel vanuit zee als vanuit het al even biljartvlakke hinterland, laat de Belgische kustbebouwing zich onmiddellijk herkennen als een reeks smalle en hoge stroken beton die zich tegen de horizon aftekenen. Het bijzondere aan deze *metro-pool*, die tijdens het zomerseizoen ruim 1 miljoen inwoners telt, is dat ze geen centrum heeft, maar zich tot een lineaire stad ontwikkeld heeft. De lijnstad is eind 19de eeuw als het utopische concept van een in theorie eindeloze stad op de tekenafel ontstaan, waarna eerst de Russen, vervolgens Le Corbusier en zelfs nazi-Duitsland het in de jaren 1920 en '30 verder uitgewerkt hebben, maar behalve enkele halfslachtige pogingen is de utopie nooit verwirkelijkt. De ironie van de geschiedenis heeft ervoor gezorgd dat aan de Belgische kust, zonder enige vorm van planning maar door de platte wetten van een wild om zich heen grijpende speculatie, op een organische, vanzelfsprekende manier een stad ontstaan is die, mits enige welwillende abstractie, die moderne utopie vrij dicht benadert. De Russen wilden met hun einde-

loze, 500 meter brede lijnstad het ideaal van een egalitaire maatschappij vormgeven: ze wilden aan ieder dezelfde voorzieningen verschaffen. Voor Le Corbusier, wiens ontwerpen van lijnstad voor Rio de Janeiro en Algiers zich beide langs de kustlijn situeerden, spitste die centrale gedachte zich toe op één welbepaald aspect: voor ieder hetzelfde zicht.

In een essay over Le Corbusiers lijnstadontwerpen verduidelijkt Beatriz Colomina hoe die het traditionele begrip *plaats* grondig wijzigden. In het kader van het ontwerp voor Rio tekende Le Corbusier een soort cartoon. De eerste tekening toont een beroemd zicht op de baai van Rio – een postkaart, een foto, een landschap. Een man zit dat vanuit zijn zetel te bekijken. Vervolgens tekent hij een venster tussen de man en het zicht, vergezeld van volgende tekst: “Crac! un cadre tout autour. Crac! les quatre obliques d’une perspective! Votre chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans votre chambre. Le pacte avec la nature a été scellé!” Beatriz Colomina interpreteert dit als volgt: “The house is seen as a system for taking pictures [...] If the window is a lens, the house itself is a camera pointed at nature. Detached from nature, it is mobile.” Net zoals Le Corbusier zijn fotoapparaat op reis ten allen tijde bij zich heeft, kan het huis meegenomen worden van Parijs naar de vier windstreken. Het huis is een doos in de lucht. “To inhabit here means to inhabit that picture. But the site is only where the landscape is ‘taken’, framed by a mobile lens. [...] even the landscape is here understood as a 10 to 15 kilometer strip, rather than a place in the traditional sense. The camera can be set up anywhere along that strip.” Even verderop verduidelijkt Colomina

dit gewijzigde plaatsbegrip: “This does not mean that this architecture is independent from place. It is the concept ‘place’ that has changed. We are not talking here about a site but about a sight. A sight can be accommodated in several sites.”

Het kost weinig moeite om de *Lijnstad Kust* als een 66 kilometer lange, weliswaar hier en daar onderbroken serie opeengestapelde *kijkkastjes* te zien. Het overgrote deel van de flats met zicht op zee heeft, rudimentair gesteld, de vorm van een schoendoos, waarvan de (meestal korte) zijde aan de zee kant bij voorkeur volledig uit glas bestaat. Vooral de appartementen op hogere verdiepingen zijn allerminst aan een welbepaalde plek of badstad gebonden, en des te meer aan een zicht, namelijk dat van de strakke, zuivere, door niets belemmerde horizon. In die zin worden deze appartementen nog een stuk *plaatslozer* dan de wooneenheden van Le Corbusiers Rioproject. Die waren namelijk wel degelijk nog naar een welbepaalde plek – de baai van Rio – gericht. De blik van(uit) een dijk-appartement aan de Belgische kust is van een andere orde. In een extreem geval – een appartement op de 10de verdieping – valt elk verticaal oriëntatiepunt weg, en blijft er niets anders over dan een horizontale lijn. Voor alle evenwijdig aan de kustlijn geplaatste *kijkkastjes* geldt dat een stukje ongedifferentieerde horizon in de woonkamer binnenkomt, en dat die horizon in zijn ongedifferentieerdheid voor iedereen dezelfde is – door iedereen gedeeld wordt. De lineaire en continue structuur van de Belgische kustbebouwing brengt een systematische gelijkschakeling van de blik met zich mee. Maar doordat alle flats op een en dezelfde lijn geplaatst zijn, vallen alle burens ook weg, eens de bewoner-kijker zich in

zijn eigenste kijkkast bevindt. Als een soort ideale incarnatie van de kapitalistische democratie koppelt de *Lijnstad Kust* een systematische nivellering van de blik aan een al even doorgedreven individualisering ervan. Het zicht dat op grote schaal, *en masse*, collectief gedeeld wordt, wordt tezelfdertijd aan elke individuele bezitter of huurder van een duurbetaald dijkappartement in zijn totaliteit geoffreerd. Bovendien is er nog een aspect dat het zicht op zee juist tot een uiterst individuele ervaring maakt, en dat brengt ons meteen bij het kernelement van Stijn Coles installaties in Ahlen: onafhankelijk van de hoogte van waarop je kijkt, onafhankelijk van de verdieping waarop je kustappartement zich bevindt, situeert de horizon zich steevast, onveranderlijk en onvervreemdbaar, op jouw eigenste ooghoogte. Het dijkappartement is bijgevolg niet zomaar aan een zicht op de horizon gebonden, maar aan jouw zicht, aan jouw horizon. Misschien vormt dat wel het geheim van haar niet aflatende succes en aantrekkingskracht: de blik op de horizon garandeert een universele ervaring en bevestiging van onze menselijke uniciteit. Door de bemiddeling van de horizon sta ik in rechtstreekse verbinding met de wereld.

2 Het universele landschap

De horizon is niet altijd zo belangrijk geweest. In het Westen was ze tot in de middeleeuwen het tonen niet waard, en haar voorstelling komt slechts in een heel beperkt aantal culturen voor. De indiaan of de boer, die beide in nauw contact met de natuur staan, maken geen landschappen, precies omdat ze er middenin staan. Het landschap is een product van de stedeling, die zijn omgeving vanop een afstand bekijkt en in beeld brengt, esthetiseert. Ton Lemaire heeft aangetoond hoe de afbeelding van de wereld als landschap een act van bevrijding en verzelfstandiging van het individu is: “Het is door een en dezelfde beweging dat het individu zich als autonoom subject poneert en de wereld als landschappelijke ruimte verschijnt.” Daarom verschijnen individu en landschap tezelfdertijd. “Het is in het soort schilderijen waarop een portret wordt afgebeeld met op de achtergrond een landschap [...] dat het geheim van de moderne geest zich duidelijk toont. Hier is tot een elementair beeld teruggebracht wat de prestatie en inspiratie van de renaissance is geweest: het ontwaken van de zelfbewuste mens tegen de achtergrond van de wereld, de zelfonderscheiding van het subject dat zich van de wereld afscheidt om haar te kunnen overzien en te beheersen.” Het moderne individu en het landschap zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, ze zijn elkaars voorwaarde. Dat heeft Stijn Cole perfect gezien, en zijn installaties vormen er de volmaakte uitdrukking van.

De moderne bevrijding van het individu aan de hand van de horizon houdt tevens in dat de gesloten middeleeuwse kosmos opengebroken wordt, stelt Lemaire: “In de voorstelling van de horizon uit zich een reserve ten opzichte van de eigen cultuur,

en de wil om niet met zichzelf samen te vallen, geen definitieve identiteit te bezitten.” De voorstelling van de horizon is de voorwaarde om verre zeeën te bevaren en nieuwe werelden te verkennen. De dieptewerking houdt een belofte in, en het perspectief fungeert als wapen om het onbekende in kaart te brengen, om die nieuw veroverde werelden op afstand te plaatsen en te beheersen. Dit wapen moet ervoor zorgen dat het onvoorspelbare en onzekere die van de horizon uitgaan, de overhand niet zouden nemen, en zouden omslaan in een existentiële angst, twijfel en eenzaamheid. Lemaire situeert het hoogtepunt van de landschapsschilderkunst in het 17de-eeuwse Hollandse landschap, omdat hij daar een harmonieus evenwicht meent te herkennen tussen de wederzijdse impact van mens en natuur. In de 18de-eeuwse rationalisering raakt dat evenwicht zoek, en de 19de-eeuwse romantiek reageert met een geëxalteerde cultus van de individuele emotie op de toenemende mechanisering van de maatschappij. Het subject, de individuele waarneming en dus ook het landschap komen langzamerhand steeds meer onder druk te staan. De transparante, heldere, quasi vanzelsprekende weergave van het landschap maakt plaats voor steeds meer vervagende en vervormde afbeeldingen. Naarmate de ervaring en weergave van een zintuiglijke realiteit problematischer wordt, komen de schilderkunstige componenten zelf meer op de voorgrond: verf, penseelstreek, vorm, kleur. Uiteindelijk zullen die hun autonomie opeisen, en zo de geboorte van de abstracte schilderkunst inluiden. Maar tot en met de grote abstract-expressionistische schilderijen van Marc Rothko in de jaren 1960, blijft zelfs het abstracte, monochrome schilderij de traditionele functie van het schilderij als raam

op de wereld, als verwijzing naar of virtuele weergave van *een* (zintuiglijke, ideële, gevoelsmatige, metafysische) realiteit, zoals dit vanaf de renaissance ingesteld was, vervullen. Rothko toont, representeert zijn *innerlijke landschappen*. Individu en landschap worden hier in een eindeloze wederzijdse spiegeling extreem nauw op elkaar betrokken. In de naoorlogse kunst evolueert het schilderij, met kunstenaars als Lucio Fontana en Frank Stella, meer en meer naar een vorm van *letterlijke kunst of literal art*, het wordt (niet meer dan) een object aan de muur, dat nergens *anders* naar verwijst, maar een onderdeel vormt van de concrete fysieke omgeving waarin het gepresenteerd wordt, en van de concreet-ruimtelijke ervaring van de toeschouwer. In zo'n omgeving hoeft het niet te verwonderen dat een kunstenaar als Niele Toroni zich vanaf de jaren 1970 als (niet meer dan) een huis schilder presenteert.

Wat toont Stijn Cole ons in Ahlen? Net zoals Le Corbusier produceert Cole kijkmachines, waar de kijker onderdeel van wordt van zodra hij ze betreedt. De diaprojectoren benadrukken het mechanische aspect van dit kijken. Doordat hij elk landschap reduceert tot de kleurcombinatie groen-blauw, gescheiden door de horizon, gaat Cole verder dan Le Corbusier én de Belgische kust. Het landschap wordt van elke *couleur locale* ontdaan. Terwijl het *zicht* van Colomina nog van toepassing is op *verschiedene plaatsen*, heeft het door Stijn Cole geconstrueerde zicht door zijn extreme reductie betrekking op alle mogelijke plaatsen. Cole presenteert ons het universele landschap. Eigenlijk toont hij ons de mechaniek van het kijken zelf.

Hoezeer dit landschap ook gebonden is aan het individu, het subject, het heeft

niets persoonlijks. Het universele landschap wordt geconstrueerd door, en creëert tegelijk het universele subject. Dit komt ook tot uiting in de wijze waarop Stijn Cole zijn installaties creëert. Terwijl alle landschappen van zijn lijst de persoonlijke toets van hun auteur laten zien, beschildert Cole de wand als een decorateur. Het universele landschap is (niets meer dan) een banale, met groen en blauw gedecoreerde wand. In die zin drijft Cole de *literal art* ten top. De rest van het werk laat hij over aan de projectoren, die een simpele beschilderde muur laten oplossen in de illusie van eindeloze verten. Zo laat hij ons opnieuw de zoete illusie smaken van het schilderij als een helder, transparant venster op de wereld. Wat zeg ik, op het universum.

Frank Maes

Herausgegeben anlässlich der Ausstellung
Ohne Titel
Stijn Cole
im KunstVerein Ahlen
30.04. – 04.06.2006

Herausgeber:
KunstVerein Ahlen
Stadt-Galerie Ahlen, Königstraße 7
Postfach 1806, 59207 Ahlen
Tel./ Fax 02382-3511
www.kunstvereinahlen.de

Redaktion und Gestaltung: Joana Katte, Berlin
Fotos: Stijn Cole
Text: Frank Maes
Druck: Medialis, Berlin
Auflage 500
© Herausgeber, Künstler und Autoren

www.stijncole.com

Dieser Katalog wurde gefördert durch:

KALDEWEI
Europas Nr. 1 in Badewannen



Mit Unterstützung der
Flämischen Regierung

