

|

The landscape has played a very important role in the development of Western art and culture in general and of painting in particular. Through the painting of landscapes, artists have developed a better understanding of the artistic meaning of what they were doing. This had led to the autonomy of art. Landscape imagery, landscape description, sequential philosophical reflections on the landscape and eventually the complete mapping of the world or – to use a word of cultural philosopher Ton Lemaire – the integral ‘publication’ of the whole of land and seas, it has all led to the (religious) emancipation and autonomy of man. We evolved from humans subordinate to nature into nature colonised by humans.

Landscapes emerge in Western painting roughly from the 14th century onwards. Initially as a background, for example in the medieval tidal books, gaining momentum with, for instance, Pieter Bruegel (1525-1569) until they become a full motif around the middle of the 19th century and are no longer subordinate to other content. At that time, artists get deeply involved in the visualisation of the landscape, which is how they gradually come to understand the status of their ‘image-ination’ of the landscape. Subsequently, they started making paintings that do not primarily portray that landscape or nature because of its representational value, but that came into being as an artistic creation parallel to nature. It is widely known that the painters of the Barbizon School, including Théodore Rousseau (1812-1867) and Charles-François Daubigny (1817-1878), around the end of the first half of the 19th century and in the trail of William Turner (1775-1851) and John Constable (1776-1837), by being the first to paint ‘en plein air’, in the landscape, have played a crucial role in effecting the change from a representation of the landscape to an autonomous realisation of an artwork that still brings to mind an observed landscape, but of which the memory is no longer the major meaning of the work.

In 1855, Gustave Courbet (1819-1877) paints the imposing, realistic canvas, ‘L’Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)’ (359 x 598 cm, Musée d’Orsay, Paris). The canvas presents a composite, constructed image of the artist’s studio, in which different scenes can be distinguished. The traditionally present female nude, for example, is not

|

Het landschap heeft als genre in de ontwikkeling van de Westerse kunst en cultuur in het algemeen en van de schilderkunst in het bijzonder, een enorm belangrijke rol gespeeld. Kunstenaars hebben via het schilderen van landschappen een beter begrip ontwikkeld van de artistieke betekenis van wat ze aan het doen waren. Het heeft geleid tot een verzelfstandiging van de kunsten. Het in beeld brengen van het landschap, de beschrijving van landschappen, de opeenvolgende filosofische beschouwingen over het landschap en uiteindelijk het volledig in kaart brengen van de wereld of – om een woord van cultuurfilosoof Ton Lemaire te gebruiken – de integrale ‘publicatie’ van het geheel van land- en zeeschappen, het heeft allemaal geleid tot de (religieuze) ontvoogding en de autonomie van de mens. We evolueerden van een aan de natuur ondergeschikte mens naar een door de mens gekolonialiseerde natuur.

Landschappen komen in de Westerse schilderkunst *grosso modo* voor vanaf de 14de eeuw. Aanvankelijk als achtergrond, bijvoorbeeld in de Middeleeuwse getijdenboeken, gaandeweg aan belang winnend bij bijvoorbeeld Pieter Bruegel (1525-1569) tot ze uiteindelijk rond het midden van de 19de eeuw een volwaardig motief worden en niet langer ondergeschikt blijven aan een andere inhoud. Doordat kunstenaars zich op dat ogenblik intens met het in beeld brengen van het landschap bezighouden, begrijpen ze gaandeweg beter het statuut van hun ‘ver-beelding’ van het landschap en gaan ze schilderijen ontwikkelen die dat landschap of die natuur niet meer prioritair in beeld brengen omwille van de afbeeldingswaarde ervan, maar die als artistieke creatie parallel aan de natuur ontstaan. Het is ruimschoots bekend dat de schilders van de School van Barbizon, waaronder Théodore Rousseau (1812-1867) en Charles-François Daubigny (1817-1878), rond het einde van de eerste helft van de 19de eeuw en in het spoor van William Turner (1775-1851) en John Constable (1776-1837), als eersten door ‘sur le vif’, in het landschap, te gaan schilderen, een cruciale rol hebben gespeeld in de bewerkstelling van de omslag van een representatie van het landschap naar een autonome realisatie van een kunstwerk dat nog wel herinnert aan een gezien landschap maar waarvan die herinnering niet meer de grote betekenis van het werk uitmaakt.

In 1855 schildert Gustave Courbet (1819-1877) het imposante, realistische doek, ‘L’Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)’ (359 x 598 cm, Musée d’Orsay, Parijs). Het doek geeft een samengesteld, geconstrueerd

beeld van het atelier van de kunstenaar weer, waarin zich verschillende tafere-len laten onderscheiden. Het traditioneel aanwezige, vrouwelijke naaktmodel bijvoorbeeld is hier geen te bestuderen passief object. Neen, de vrouw staat – haar naakte lichaam nauwelijks met een laken onttrekkend aan de blikken van de andere aanwezigen – achter de schilder die werkt aan



Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, 1855, 359 x 598 cm, Musée d'Orsay, Parijs

a passive object to be studied here. No, the woman – only barely covering her naked body from the gazes of the other attendees with a blanket – is standing behind the painter who works on the landscape that is on the centrally positioned easel. Courbet depicts himself as he finishes a landscape in the privacy of his studio – completely true to the historical facts. “From now on, the picture argues, it is the artist who creates the world rather than God.” (Barnes, p. 77) Or, this painting is nothing less than an independence statement of art and artist of any custody.

At the same time, another technique is developed to render the perceived reality into an image that is ‘true to nature’. Photography takes on the representative function of painting slowly but surely. The camera that legitimises and mechanises the method of the (renaissance) perspective uncovers at the same time the hidden principle of the technique of perspective as perspectiveism: “[...] the idea that every point of view gives a relative truth about the world, and no position can be the absolute view. [...] In Impressionism, and even in the Barbizon School, this particular kind of relativism that perspectiveism is, was already present, namely in the practice of some painters [...] to show the same thing on the canvas at different times and from different points of view.” (Lemaire, p. 53). Today, Stijn Cole relies precisely on photography to register the landscape and to come to autonomous works of art through interpretation and manipulation of that registration.

II

Stijn Cole is a *paysagiste* in the best art historical sense of the word. He does not make land art, he is not a landscape architect, he does not impose any form on the land and – for that matter – neither on the sea. Cole visits landscapes, views of the land, and seascapes, views of the ever-moving sea. He records parts of it, mostly in digital, photographic images, but sometimes in mouldings as well, and transforms his registrations into autonomous, independent works of art: paintings, sculptures, drawings, photographs, objects and videos. Cole expresses himself only in images of landscapes and in images derived from landscapes. The strict limitation to landscapes that Cole imposes on himself seemingly effortlessly is in no way related to the versatility of the output that he distills from the observations of his monomaniac motif. All the parameters of the landscape are visually explored by Cole: the space that stretches to the horizon, the changing light that reveals or conceals the landscape and the time the landscape goes through in its eternal change. Landscapes immediately bring to mind the experience of time and space. Time and space are therefore obviously the most important factors in Coles imagination of the landscape. From the landscape, Cole derives his so-called Time- and Colorsapes, to name his two most important groups of work, as well as many other less categorisable but equally meaningful works.

het landschap dat op de centraal opgestelde schildersezal staat. Courbet verbeeldt zichzelf terwijl hij in de beslotenheid van zijn atelier – geheel getrouw aan de historische feiten – een landschap afwerkt. “Vanaf nu, zo betoogt het schilderij, is het de kunstenaar en niet God die de wereld schept.” (Barnes, p. 77) Of, dit schilderij is niet minder dan een onafhankelijkheidsverklaring van kunst en kunstenaar van welke voorgedij dan ook.

Bovendien wordt er gelijktijdig een andere techniek ontwikkeld om een ‘natuurgetrouwe’ afbeelding van de geziene werkelijkheid te brengen. Fotografie neemt de representatieve functie van de schilderkunst stilaan maar uiteindelijk geheel over. Het fototoestel dat de methode van het (renaissancistische) perspectief legitimeert en mechaniseert, onthult meteen ook het verborgen beginsel van de techniek van het perspectief als perspectivisme: “[...] de idee dat elk gezichtspunt een betrekkelijke waarheid over de wereld oplevert, en geen enkel standpunt het absolute standpunt kan zijn. [...] In het impressionisme, en ook al in de School van Barbizon, was dit bijzonder soort van relativisme dat het perspectivisme is, al aanwezig, namelijk in de praktijk van sommige schilders [...] om dezelfde zaak op verschillende tijdstippen en vanuit verschillende gezichtspunten op het doek weer te geven.” (Lemaire, p. 53). Vandaag doet Stijn Cole uitgerend beroep op de fotografie om het landschap te registreren en om via een interpretatie en manipulatie van die registratie tot autonome kunstwerken te komen.

II

Stijn Cole is een *paysagiste* naar de beste kunsthistorische betekenis van het woord. Hij maakt geen *land art*, hij is geen landschapsarchitect, hij legt het land geen vorm op en – *for that matter* – ook niet de zee. Cole zoekt landschappen op, gezichten van het vaste land, en zeeschappen, gezichten van de altijd beweeglijke zee. Hij registreert er delen van, meestal in digitale, fotografische beelden maar ook soms in moulages, en transformeert zijn registraties tot autonome, op zichzelf staande kunstwerken: schilderijen, sculpturen, tekeningen, foto's, objecten en video's. Cole drukt zich alleen uit in beelden van landschappen en in beelden die van landschappen zijn afgeleid. De strikte beperking tot het landschap die Cole zich blijkbaar moeiteloos oplegt, staat in geen enkele verhouding tot de veelzijdigheid van de output die hij uit de observaties van zijn monomaan motief distilleert. Alle parameters van het landschap worden door Cole beeldend onderzocht: de ruimte die reikt tot aan de horizon, het veranderlijke licht dat het landschap openbaart of verhult, en de tijd die het landschap doorloopt in zijn eeuwige verandering. Wie landschap zegt, zegt beleving van tijd en ruimte. Tijd en ruimte zijn dan ook vanzelfsprekend de belangrijkste factoren in Coles verbeelding van het landschap. Cole ontleent aan het landschap zijn zogenaamde Time- en Colorsapes, om zijn twee meest omvangrijke werkgroepen te noemen maar ook tal van andere, minder categoriseerbare, maar daarom niet minder betekenisvolle werken.

Gevolgd gevend aan een instructie van Nederlands museumman Rudi Fuchs (Esman, p. 25) gaan we in het oeuvre van Stijn Cole op zoek naar het andere, naar dat wat we nog niet eerder of elders hebben gezien. Vaak definiëren we dat andere als dat wat verschilt van kunstwerken van andere kunstenaars die Cole zijn voorgedaan.



James Ensor, ...
XXXXXXX
Mu.ZEE, Oostende

III

In zijn publiek gesprek met Ann De Meester van 30 juni 2017, georganiseerd door Mu.ZEE, Oostende, beklemt de Amerikaanse kunstenaar Richard Tuttle (1941) hoezeer hij onder de indruk is gekomen van een klein zeegezicht van James Ensor (1860-1949). Tuttle, die er kennelijk de tamelijk vaste gewoonte op na houdt samen met zijn vrouw de zonsongang

Following an instruction by Dutch museum man Rudi Fuchs (Esman, p. 25) we are looking for otherness in Stijn Cole's oeuvre, for what we have not yet seen before or elsewhere. Often, we define that otherness as that which differs from works of art by other artists who have preceded Cole.

III

In his public conversation with Ann De Meester of 30 June 2017, organised by Mu.ZEE, Ostend, American artist Richard Tuttle (1941) emphasises how much he has been impressed by a small seascape of James Ensor (1860-1949). Tuttle, who apparently maintains the fairly consistent habit to follow and watch the sunset with his wife, understands in Ostend, seeing Ensor's canvas 'Marine' (ca. 1938, Mu.ZEE, Ostend) how the sunset in "Ensor's Marine is a spatial experience and not a temporal experience". Tuttle's reading of Ensor's canvas opens the eyes. The painting is indeed not a realistic representation of a setting sun and all its romantic and aesthetic delights. Ensor knows how to render a sunset as the spatial event that it actually is (the earth turns us away from the sun, so that we gradually lose sight of that sun) in a composition that is almost entirely based on a horizontal stratification of strips of light and colour, of red, white, blue, green and ochre. This abstract composition of horizontal strokes of colour would be difficult to interpret as a sea view at sunset if it weren't for the small, slightly reddish circle segment in the centre of the canvas. In 1896 already, Paul Cézanne (1839-1906) left his friend Joachim Gasquet the following words: "the sensations of colour which produce light give rise to abstractions [...]." However, Cézanne nor Ensor have – unlike others before them – taken the step to abstraction. Ensor's horizontal stratification of a sun sinking in the sea finds a visual echo in Cole's Timescapes. Cole does not give us a horizontal layering of the spatial experience of the landscape but a vertical articulation of the light and colour sensations of the landscape in time.

For a Timescape¹, Cole makes a series of photographic recordings during a specific amount of time and from a fixed, specific location. For example, in 'Timescape Dover' (2007), on 17 October 2007, he photographs every minute for 150 minutes long the sea view from Dover towards the Belgian coast, De Panne to be exact. Each of the pictures shows in the upper half, above the horizon, the view of the sky, the skyscape of that moment, and in the lower half below the horizon, the sea – the seascape – as occurring at that instant. Afterwards, each image is reduced to its average colour and light value by a computer program, and the width of the image is reduced to a single, rather thin vertical strip. Chronologically placed next to each other in the Western reading

te volgen en te bekijken, begrijpt in Oostende, bij het zien van Ensors doekje 'Marine' (ca. 1938, Mu.ZEE, Oostende) hoe de Oostendse meester erin slaagt de zonsondergang niet zozeer als een ervaring van een tijdsverloop weer te geven maar veeleer als een ruimtelijke ervaring: "Ensor's marine is a spatial experience and not a temporal experience". Tuttle's lezing van Ensors doekje opent de blik. Het schilderen is inderdaad geen realistische weergave van een ondergaande zon en alle romantische en esthetische verrukkingen van dien. Ensors zonsondergang weet het ruimtelijk gebeuren dat een zonsondergang feitelijk is (de aarde draait ons van de zon weg waardoor we geleidelijk aan steeds meer het zicht op die zon verliezen) weer te geven in een compositie die haast volledig berust op een horizontale stratificatie van banden van licht en kleur, van rood, wit, blauw, groen en oker. Ware het niet van het kleine, zwakrode cirkelsegmentje in het centrum van het doek, deze abstracte compositie van horizontale kleurbanden zou met moeite eenduidig te interpreteren zijn als een zeezicht met zonsondergang. In 1896 al liet Paul Cézanne (1839-1906) zijn vriend Joachim Gasquet volgende woorden noteren: "Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont cause d'abstractions [...]." Cézanne noch Ensor hebben – in tegenstelling tot anderen voor hen – de stap naar abstractie gezet.

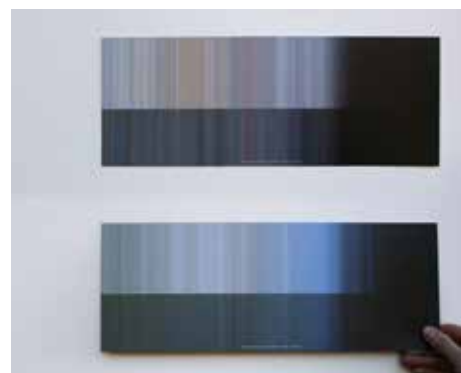
Ensors horizontale geleiding van een in zee zinkende zon vindt een beeldende echo in Coles Timescapes. Bij Cole geen horizontale gelaagdheid van het ruimtelijk beleven van het landschap maar een verticale geleiding van de licht- en kleursensaties van het landschap in de tijd.

Voor een Timescape¹ maakt Cole gedurende een welbepaalde tijdsequentie en van op een vaste, welbepaalde plaats een serie fotografische opnames. In 'Timescape Dover' (2007) bijvoorbeeld fotografeert hij op 17 oktober 2007 en gedurende 150 minuten om de minuut het zeezicht vanuit Dover richting de Belgische kust, De Panne om precies te zijn. Elk van de foto's vertoont in de bovenste helft, boven de horizon dus, het zicht op de hemel, de skyscape van dat moment, en in de onderste helft, onder

de horizon, de zee – de seascape – zoals die zich op dat ogenblik voordoet. Nadien wordt elke foto via een computerprogramma gereduceerd tot zijn gemiddelde kleur- en lichtwaarde en wordt de breedte van de opname teruggebracht tot een enkel, vrij dun, verticaal strookje. Chronologisch naast elkaar geplaatst in de Westerse leesorde van links naar rechts, laten de 150 strepen de samenvatting zien van de transformatie van het landschap, op die plek, die soms met geografische coördinaten wordt aangegeven, en gedurende de aangegeven tijd. Doordat Cole een assistent gelijktijdig dezelfde oefening laat maken van op het strand van De Panne, kijkend in de richting van Dover, en doordat hij uiteindelijk de twee Timescapes ruggelings samenvoegt, zodat de toeschouwer van het dubbele werk niet tegelijk de 'Timescape Dover' én de 'Timescape De Panne' kan zien, ^{3B} brengt hij de toeschouwer met louter beel-



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Caermers-klooster, Ghent BE, 2010. *Dover / De Panne 17/10/2007 – 17:45 > 20:15*, 2010, inkjetprint on Stadur, 180 x 500 cm. CDF#5, 2010, oil on inkjetprint / pencil on paper, 50 x 90 cm



Stijn Cole, *Dover / De Panne 17/10/2007 – 17:45 > 20:15*, 2007, offsetprint on paper (recto verso), 16 x 42 cm

1. Special appearances of the Timescapes are Cole's flags that could be seen at Cole's exhibition ^{4H} at the Chimay Castle and at the 'New Colors' exhibition in Ghent (019 & Design museum Gent), both in the summer of 2017.

1. Bijzondere verschijningsvormen van de Timescapes zijn de vlaggen die Cole presenteert op zijn tentoonstelling ^{4H} in het Château de Chimay en op de groepstentoonstelling 'New Colors' in Gent (019 & Design museum Gent), beide in de zomer van 2017.

order from left to right, the 150 stripes are a summary of the transformation of the landscape, at that location, which is sometimes specified with geographical coordinates, and during the specified time. Because Cole has an assistant doing the same exercise simultaneously on De Panne's beach, looking towards Dover, and because he eventually combines the two Timescapes in such a way that the viewer of the diptych cannot simultaneously see the 'Timescape Dover' and the 'Timescape De Panne', he brings viewers in a situation where they realise that they can only be in one place at one time, by only using visual means. The dramatic nature of time and space staged simply and powerfully.

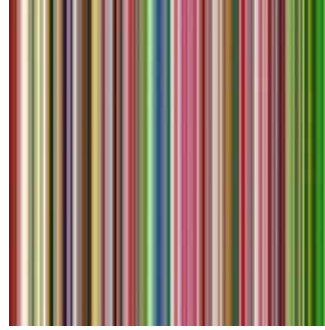
To start with the Timescapes – there is a first link between Cole's works and some works by German artist Gerhard Richter (1932). In 2011, Richter develops his work 'Strip'², a digital print on paper between aluminium and perspex (Diasec). The work consists of a vertically structured interplay of lines that has formal similarities with Cole's Timescapes. By digitally dividing one of his previous abstract paintings into two equal vertical halves, reflecting the halves in each other, and finally repeating those reflections, Richter comes to a sequence of coloured lines. Could it be that Richter has so many doubts about the painting's ability to mean something that he prefers to commission a print of the output of a computer transformed structure of a digital photo of a painting that he made with his own hands? Richter and Cole both apply digital photography and digital imaging. Richter departs from one of his own paintings to generate a second, derived, but independent and printed image. Cole starts from a series of photos to create a printed image that preserves a conceptual reference to its origin in the registration of an existing reality.

IV

In addition to Timescapes, Cole also makes Colorscapes. They make for a significant group within the oeuvre. For a Colorscape, Cole once again starts with a photographic record of a landscape. This can be an existing photograph he borrows from the Internet, a photograph of the Rocky Mountains for example, or, as is usually the case, a photograph he makes himself. Excellent examples of the latter type of Colorscapes are the two triptychs he realised in 2016, in the context of the exhibition project '~~El Camino. Le chemin entre deux points~~'. For this project about the almost mythical journey to Santiago de Compostella, Cole made, among other things, two triptychs that each contain three big 'Colorscapes': two 160 h x 160 cm side panels and a 170 h x 160 cm centre panel. For the 'Colorscapes' of each triptych, Cole took a picture of the sea in three different directions at one specific moment. The recordings for the first triptych are created in

dende middelen in een situatie waarin die beseft dat hij/zij op een bepaald moment maar op één bepaalde plaats kan zijn. De dramatiek van tijd en ruimte eenvoudig en krachtig geënceneerd.

Er valt – om te beginnen met de Timescapes – een eerste bruggetje te slaan tussen werken van Cole en enkele werken van de Duitse kunstenaar Gerhard Richter (1932). In 2011 ontwikkelt Richter het werk 'Strip'², een digitale afdruk op papier tussen aluminium en perspex (Diasec). Het werk bestaat uit een verticaal gestructureerd lijnenspel dat formele gelijkenissen vertoont met Coles Timescapes. Vertrekkend van een van zijn eerder gemaakte abstracte schilderijen dat hij digitaal in twee gelijke, verticale helften opdeelt, vervolgens de helften in elkaar spiegelt en tenslotte de spiegelingen herhaalt, komt Richter tot een sequentie van gekleurde lijnen. Zou het kunnen dat Richter zo zeer twijfelt aan het betekenisvermogen van een schilderij dat hij verkiest een digitaal afgeleide print te laten maken van de output van een met de computer getransformeerde structuur van een digitale, fotografische registratie van een schilderij dat hij volledig eigenhandig maakte? Richter en Cole wendden beide digitale fotografie aan en digitale beeldverwerking en –vorming. Richter vertrekt van een van zijn eigen schilderijen om een tweede, afgeleid maar zelfstandig en gedrukt beeld te genereren. Cole vertrekt van



Gerhard Richter, *Strip 2*, 2011, 300 x 300 cm, catalogue Raisonné: 922-2, digital print on paper between Alu Dibond and Perspex (Diasec), courtesy the artist

een serie foto's om een gedrukt beeld te creëren dat een conceptuele verwijzing behoudt naar zijn oorsprong in de registratie van een bestaande werkelijkheid.

IV

Naast Timescapes maakt Cole ook Colorscapes; ze maken een aanzienlijke groep binnen het oeuvre uit. Voor een Colorscape vertrekt Cole opnieuw van een fotografische registratie van een landschap. Het kan daarbij gaan over een bestaande foto die hij van het internet leent, een foto van de Rocky Mountains bijvoorbeeld, of, zoals meestal het geval is, over foto's die hij zelf maakt. Uitstekende voorbeelden van de laatste soort Colorscapes zijn de twee triptieken die hij in 2016, in het kader van het tentoonstellingsproject '~~El Camino. Le chemin entre deux points~~', realiseerde. Voor dit project over de bijna mythische tocht naar Santiago de Compostella maakt Cole onder meer twee triptieken die elk drie grote 'Colorscapes' bevatten: twee zijluiken van 160 x 160 cm en een middenpaneel



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, L.A.C., Narbonne, 2016
Finistère 1/4/2016 20:15, 2016, oil on canvas, 170 x 480 x 100 cm. *Fisterra 4/4/2016 19:45*, 2016, oil on canvas, 170 x 480 x 100 cm

van 170 h. x 160 cm. Voor de 'Colorscapes' van elke triptiek heeft Cole op een bepaald moment in drie verschillende blikrichtingen een foto genomen van de zee. De opnames voor de eerste triptiek zijn gemaakt in Finistère, de meest westelijke punt van Frankrijk, op 31 maart 2016 om 20:50. De opnames voor de tweede op 4 april 2016 om 19:45 in Fisterra, de meest westelijke punt van Spanje en de plek waar de pelgrims, nadat ze Santiago hebben

bereikt, heen trekken om hun kleren te verbranden en hun schoenen aan de haak te hangen.

Colorscapes komen in Coles oeuvre voor als grote werken op doek en als kleine werkjes op papier op A4-formaat⁶. Een Colorscape is altijd afgeleid van een enkele foto en bestaat dus op zichzelf, maar soms groepeerd Cole verschillende Colorscapes die deel uitmaken van eenzelfde sequentie van twee of meerdere opnames gespreid in de tijd. Cole presenteert dergelijke meervou-

2. Catalogue raisonné 922-1 and 922-2 are the only two of Richter's Strip works showing vertical articulations.

2. Catalogue raisonné 922-1 en 922-2 zijn de enige twee Stripwerken van Richter die een verticale geleiding vertonen.

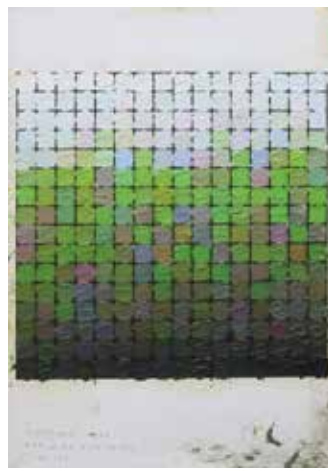
Finistère, the westernmost tip of France, on 31 March 2016 at 8:50 pm and the recordings for the second on 4 April 2016 at 7:45 pm in Fisterra, the westernmost point of Spain and the place where the pilgrims go to, after they have reached Santiago, to burn their clothes and shelve their shoes.

Colourscapes can be found in Cole's oeuvre as large works on canvas and as small pieces on A4 size paper. A Colourscape is always derived from a single picture and hence stands on its own, but sometimes Cole groups different Colourscapes that are part of the same sequence of two or more recordings spread over time. Cole consistently presents those multiple Colourscapes proportionally spaced on the wall. In any case, for each Colourscape, the photographic source material, which is always a digital colour image, is read and interpreted by a computer colour program based on its colourist composition. The program reduces the colour information of the photographic image to 256 colours. Cole chooses to display 256 colours in a square grid of 256 squares, in 16 rows and 16 columns, positioning – once again with respect for the Western reading direction – the brightest colour at the top left and the darkest colour on the bottom right. For the smaller Colourscapes, he makes an inkjet print of the grid, on which he manually, in a careful and artisanal process, reproduces the 256 colours one by one in oil paint. Afterwards, he paints over the printed colour blocks carefully with the appropriate colour. For the larger Colourscapes, the inkjet print serves as a guide for an equally careful colour reconstruction in oil on canvas.

Because Cole only lets you read and interpret the registered landscapes on one level, that is to say in terms of colouristic values, it is no longer possible to find out how natural, how much or how little culturally influenced the registered landscape might have been. Together with the horizon³ – that separation between air and land – he 'eclipses' any tensions that are objectified historically as a result of human intervention in these landscapes. Cole is not interested in human intervention on nature or at least not to the extent that he would allow it in his work.

The landscape in our culture is such a familiar genre that the term landscape or landscape format is often used to indicate of a horizontal image (wider than it is high), whereas for a vertical image (higher than it is wide) we usually speak of portrait or portrait format. It is fascinating to note that Cole chooses the wide, low landscape format for his Timescapes but uses the portrait format for his Colourscapes. In his Colourscapes, Cole makes a chromatic DNA portrait of the visualised landscape.

The number 256 is omnipresent today. It is not only the smallest number that is a product of eight radices (2⁸) or a perfect square (16²), the integer also reflects the number of different values that can



Stijn Cole, *Stop 2 30/3/2016 – 8:05 – km 348*, 2016
oil on inkjetprint, 29,7 x 21 cm
(see also on page ...)

dige Colourscapes dan ook consequent proportioneel gespatieerd op de wand. Wat er ook van zij, voor elke Colourscape wordt het fotografische bronmateriaal, dat altijd een digitale kleurenfoto is, door een computerprogramma gelezen en geïnterpreteerd op basis van zijn coloristische samenstelling. Het programma herleidt de kleurinformatie van het fotografische beeld tot 256 kleuren. Cole kiest ervoor de 256 kleuren te laten weergeven in een vierkant raster van 256 vierkantjes, in 16 rijen en 16 kolommen, waarbij – andermaal met respect voor de Westerse leesrichting – de helderste kleur linksboven en de donkerste kleur rechtsonder komt te liggen. Voor de kleinere Colourscapes laat hij een inkjetprint van het raster maken, waarop hij manueel, in een zorgvuldig en ambachtelijk proces, de 256

kleuren een voor een in olieverf namaakt en de geprinte kleurblokjes nauwgezet met de passende kleur overschildert. Voor de grotere Colourscapes geldt de inkjetprint als richtinggevend model voor een al even zorgzame kleurreconstructie in olieverf op doek.

Doordat Cole de geregistreerde landschappen alleen maar op een niveau laat lezen en interpreteren, namelijk qua coloristische waarden, valt niet meer na te gaan hoe natuurlijk, hoe zeer of hoe weinig cultureel beïnvloed het geregistreerde landschap misschien wel was. Samen met de horizon³ – die scheiding tussen lucht en land – 'eclipseert' hij de eventuele spanningsverhoudingen die historisch en ten gevolge van het menselijk ingrijpen in die landschappen zijn geobjectiveerd. Cole is niet geïnteresseerd in de menselijke ingreep op de natuur of toch niet in die mate dat hij die in zijn werk zou toelaten.

Het landschap is in onze cultuur een dusdanig vertrouwd genre dat voor de aanduiding van een horizontaal beeld (breder dan hoog) vaak de term landschap of landschapformaat wordt gebruikt, terwijl voor een verticaal beeld (hoger dan breed) meestal sprake is van een portret of portretformaat. Het fascineert vast te stellen dat Cole

voor zijn Timescapes het brede, smalle landschapformaat kiest maar dat hij voor zijn Colourscapes het portretformaat gebruikt. Cole maakt in zijn Colourscapes een chromatisch DNA-portret van het in beeld gebrachte landschap.⁷

Het getal 256 is vandaag alomtegenwoordig. Het is niet alleen het kleinste getal dat een product is van acht grondtallen (2⁸) of een perfect vierkants-

getal (16²), het getal geeft ook het aantal verschillende waarden weer dat kan gevonden worden in elk van de drie kleuren waaruit een digitaal beeld vaak is samengesteld: 256 waarden rood, 256 waarden groen en 256 waarden blauw. Met elkaar gecombineerd staan die driemaal 256 waarden samen garant voor 16.777.216 mogelijke kleurschakeringen. Dat Cole voor zijn Colourscapes komt tot een raster van (16 x 16 =) 256 kleuren mag dus eigenlijk niet verbazen. Wonderlijk is in dit verband dat Piet Mondriaan (1872-1944) twee schilderijen maakte die precies op hetzelfde raster van 16 x 16 vakjes zijn gebaseerd. 'Rastercompositie 8 8: Dambordcompositie in heldere kleuren' en 'Rastercompositie 9 9: Dambordcompositie in donkere kleuren', beide uit 1919, vertonen precies hetzelfde raster met dien verstande dat Mondriaan niet kiest voor vierkante vakjes (en dus niet voor een vierkant totaalbeeld), maar naar verluidt voor een maatverhouding



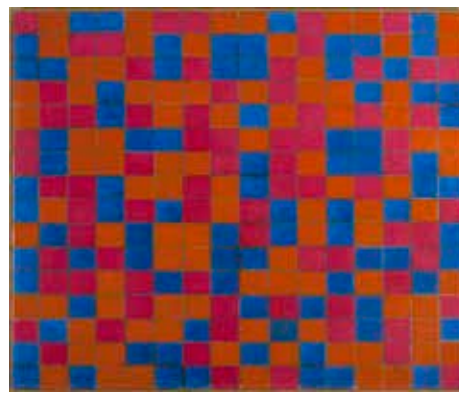
Stijn Cole, *Landscape / Portrait*, 2016, pencil on paper,
2 times 60 x 60 cm

3. Due to the arrangement of colours from bright to dark, the Colourscapes make up something horizon like, although every literal reference to the recorded horizon is out of the question.

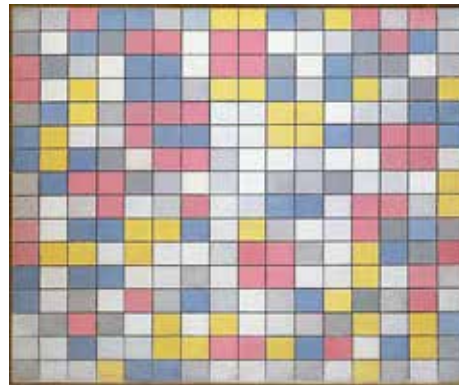
3. Door de schikking van de kleuren van helder naar donker ontstaat er in de Colourscapes toch zoiets als een horizon, al is elke letterlijke verwijzing naar de geregistreerde horizon uit den boze.

be found in each of the three colours out of which a digital image is often compiled: 256 values for red, 256 values for green and 256 values for blue. These three times 256 values, combined with one another, provide 16,777,216 possible colour shades. That Cole comes to a grid of (16 x 16 =) 256 colours for his *Colorscapes* should therefore not be a surprise. Surprisingly in this context, Piet Mondrian (1872-1944) made two paintings which are based on the exact same grid of 16 x 16 squares. 'Composition with grid 8: checkerboard composition with bright colours' and 'Composition with grid 9: checkerboard composition with dark colours', both from 1919, show exactly the same grid, provided that Mondrian does not choose square boxes (and thus not for a square overall picture), but instead allegedly chooses an aspect ratio corresponding to the golden section. A second, more important difference is how the colour boxes are filled in. Cole does this by digitally analysing the colour photo of the photographed landscape. Mondrian, who has come to an abstraction from his study of the landscape and certain elements of it, fills his boxes purely intuitively and not based on a mathematical formula or some sort of perceived or registered reality. Mondrian compiles his grid compositions purely by means of carefully weighed colour choices, respectively within a range of bright colours (yellow, blue, pale red, white and light greys for one) and dark colours (red, blue and orangey brown for the other). Mondrian wants to realise a self-contained and self-sufficient 'neoplastic' (to be understood as 'creating a new image') painting. This is why he devotes a lot of attention to the painterly execution: variation in brush directions, adjustment of thickness and colour of the grid lines, etc. It is remarkable at least that Cole, who only recently became acquainted with these canvases of Mondrian, *in tempore non suspecto*, also deems his gridlines to be 'free' and treats them as anything but rigid. The grid lines are no dogmas. For example, they may be painted over partially and then retrospectively be put back in a slightly different colour.

Without being complete: there are still more 256s to be found in the history of modern and contemporary painting. In 1974, Gerhard Richter realises the big painting '256 colours' (Kunstmuseum Bonn) with enamel paint on canvas. And Richter also has 256 different colours in 16 x 16 rectangular colour boxes. By manually mixing yellow, red, blue and green between themselves, and then blending those mixed colours with white, grey and black, he makes 256 colours that he – unlike Mondrian who works intuitively and Cole who works systematically – distributes randomly in the grid corresponding to the image plane. Richter's work is no longer an attempt at meaning, no longer a visual unity, no longer a painting that represents in its composition and imagery an ideal world yet to be realised (like Mondrian's work) or no longer a reference to some perceived or recorded reality (such as Cole's work). In this and in many other (figurative) paint-



Piet Mondriaan, *Composition with grid 8: checkerboard composition with dark colours*, 1919, oil on canvas, 84 x 102 cm, courtesy Mondriaan/Holtzman Trust c/o HCR International USA



Piet Mondriaan, *Composition with grid 9: checkerboard composition with bright colours*, 1911, oil on canvas, 86 x 106 cm, courtesy Gemeentemuseum Den Haag

van hoogte tot breedte die overeenkomt met de gulden snede. Een tweede, belangrijker verschil zit ⁱⁿ in de invulling van de kleurvakjes. Bij Cole gebeurt die aan de hand van de digitale analyse van de kleurenfoto van het gefotografeerde landschap, bij Mondriaan, die vanuit zijn studie van het landschap en bepaalde elementen daaruit tot abstractie is gekomen, gebeurt de invulling louter intuïtief en niet op basis van een mathematische formule of een of andere geziene of geregistreerde werkelijkheid. Mondriaan stelt zijn rastercomposities zuiver en alleen samen aan de hand van zorgvuldig afgewogen kleurkeuzes, respectievelijk binnen een gamma van heldere kleuren (geel, blauw, zachtrood, wit en lichte grijzen voor het ene) en van donkere kleuren (rood, blauw en oranjebruin voor het andere). Mondriaan wil een op zichzelf staand en aan zichzelf genoeg hebbend "neoplastisch" (te begrijpen als nieuw-beeldend) schilderij realiseren. Hij besteedt dan ook uiter-

mate veel aandacht aan de schilderijtechnische uitvoering: variatie in de richtingen van de borstelstreken, aanpassing van dikte en kleur van de rasterlijnen, etc. Het is op z'n minst merkwaardig te noemen dat ook Cole, die pas recent met deze doeken van Mondriaan bekend werd, *in tempore non suspecto*, zijn rasterlijnen 'vrij' en allesbehalve rigide behandelt. nog De rasterlijnen zijn geen dogma's. Ze kunnen bijvoorbeeld gedeeltelijk overschilderd raken en achteraf met een gebeurlijk andere kleur worden teruggezet ¹⁰ komt.

Zonder volledigheid te willen nastreven: er schuilt nog meer 256 in de geschiedenis van de moderne en hedendaagse schilderkunst. In 1974 realiseert Gerhard Richter met lakverf op doek het grote schilderij '256 kleuren' ¹¹ (Kunstmuseum Bonn). En ook Richter schikt zijn 256 verschillende kleuren in 16 x 16 rechthoekige kleurvakjes. Op basis van handmatige, onderlinge vermengingen van geel, rood, blauw en groen en van vermengingen van de bekomen mengkleuren met wit, grijzen en zwart maakt hij 256 kleuren aan die hij – in tegenstelling met Mondriaan die intuïtief te werk gaat en met Cole die systematisch te werk gaat – willekeurig verdeeld uitzet in het raster dat met het beeldvlak overeenkomt. Bij Richter geen poging tot betekenis meer, geen visuele eenheid meer, geen schilderij meer dat in zijn samenstelling en beelding staat voor een idealiter te realiseren wereld (zoals bij Mondriaan) of geen verwijzing meer naar de een of andere geziene of geregistreerde werkelijkheid meer (zoals bij Cole). In dit en in vele andere, ook figuratieve schilderijen drukt Richter zijn grondige twijfel uit aan het betekenisvermogen van een schilderij. Ook Cole heeft zo zijn twijfels aan het hedendaags landschappelijk vermogen van een schilderij aangezien de verwijzingen van zijn *Colorscapes* naar het geziene landschap of naar een afbeelding daarvan alleen conceptueel te reconstrueren en te begrijpen zijn, ten voordele van de loutere genieting van het schilderij als picturale realisatie.

In zijn inleiding tot de catalogus 'Cézanne: Les dernières années (1885-1906)' (Parijs, 1978) schrijft William Rubin, toenmalig directeur van de departementen schilder- en beeldhouwkunst van het MoMA – Museum of Modern Art, New York het volgende: "La manière dont le XXe siècle conçoit l'acte de peindre et son processus est d'abord annoncée par Cézanne: chez lui apparaît

ings, Richter expresses his profound doubts about a painting's ability to mean something. Cole as well has doubts about the contemporary scenic capacities of a painting, since the references of his Colorscapes to the perceived landscape or to an image thereof can only be reconstructed and understood conceptually, favouring the mere enjoyment of the painting as pictorial realisation.

In the preface of the catalogue for 'Cézanne: Les dernières années (1985-1906)' (Paris 1978), William Rubin, then director of the Department of Painting and Sculpture at MoMA – Museum of Modern Art, New York, writes the following: "The way in which the 20th century conceived the act of painting and its process was first announced by Cézanne's new way of composing a painting that made the drama of pictorial integration – the mosaic of decisions that determine its becoming a work of art – a subject for art itself. [...] Whatever Cézanne's intentions may be, an absolute emotional necessity to render his painting 'real' forces him to radically innovate in the only ways proper to painting, its inherent means. We thus find in Cézanne's paintings a fragmentation, an abstraction and an affirmation of the surface [...] a tectonic modulation of colour and an absence of the traditional 'finite', all which would become so many key elements in the future art of the twentieth century." These are words that, almost even without *mutatis mutandis*, apply to Cole's Colorscapes. Cole, as well, fragments the perceived landscape (in 256 colour shades), to the extent where the only thing left is an abstract image that represents nothing but the colours and the light, which he saw in the landscape and which were recorded by his camera. Cole as well confirms – despite the visual depth of the colours – the surface of the painting by – next to the conceptual dimension of the work – only preserving a composition of 256 gridded colour tiles, which can literally be understood as a tectonic modulation of colour. An effect that he enhances even more by allowing and leaving on the empty white margins (under the grid on the canvases and around the grid on the A4 sheets) a coarse drip paint, a paint brush test, 'dirty' fingerprints and paint splashes and by indicating (in handwriting or not) date, hour and sometimes place of the motif registration. Cole shows the process of 'realising while painting'. Just like Courbet, Cézanne and Mondrian did it. In painting, it is about the surface of the work, as Cole understood well, and, as Mondrian confirms a few years after Cézanne: the surface is the only thing that matters in painting. When Mondrian saw the interaction between Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) and Cézanne in the first exhibition of the Modern Art Circle in the Stedelijk Museum Amsterdam, the greatest revelation for him turned out to be the pictorial structure, the fundamental unity of drawing and colour that Cézanne emphasised. So, for Cézanne as well, the act of constructing was done on the surface of the painting (Janssen, p. 399).



Stijn Cole, Colorscape (détail), XXXX?, oil on canvas



Gerhard Richter, 256 colors, 1974, oil on canvas, 222 x 414 cm, catalogue raisonné: 352-2, courtesy the artist

un mode nouveau de composition où le drame de l'intégration picturale – la mosaïque de décisions qui en fait une œuvre d'art – devient pratiquement le sujet même de la peinture. [...] Quelles que soient les intentions de Cézanne, une nécessité impérieuse d'ordre émotionnel de rendre sa peinture 'réelle' l'oblige à des innovations radicales dans les seules voies propres à la peinture, ses moyens inhérents. Nous trouvons ainsi dans les tableaux de Cézanne une fragmentation, une abstraction et une affirmation de la surface [...], une modulation tectonique de la couleur et une absence du 'fini' traditionnel, qui allaient devenir autant d'éléments-clés dans l'art futur du XXe siècle." Het zijn woorden die bijna geen *mutatis mutandis* behoeven om van toepassing te

zijn op Coles Colorscapes. Ook Cole fragmenteert het geziene landschap (in 256 kleurschakeringen), hij doet dat in die mate dat alleen een abstract beeld rest dat niets anders representeert dan de kleuren en het licht waarin hij het landschap zag en zijn fototoestel het registreerde. En door – naast de conceptuele dimensie van het werk – alleen een compositie van 256 geras-terde kleurvlakjes over te houden – wat letterlijk kan worden begrepen als 'une modulation tectonique de la couleur', bevestigt ook Cole – ondanks de visuele diepte-waarde van de kleuren – het oppervlak van het schilderij.

Een effect dat hij nog versterkt door op de vrij gebleven witte marges (onder het raster op de doeken en rondom het raster op de A4-bladen) een toevallig drupsel verf toe te laten, zijn penseelafdruk te testen, 'vuile' vingerafdrukken en verfspatten te laten staan en door datum, uur en desgevallend plek van de motiefregistratie – al dan niet in handschrift – te vermelden. Cole laat het proces van het 'schilderend realiseren' zien. Precies zoals Courbet, Cézanne en Mondriaan het deden. In schilderkunst gaat het over het oppervlak van het werk, zoals Cole goed heeft begrepen en zoals Mondriaan enkele jaren na Cézanne bevestigt: het oppervlak is het enige wat telt in de schilderkunst. Toen Mondriaan in 1911 in de eerste tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in het Stedelijk Museum Amsterdam het samenspel zag van doeken van Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) en Cézanne lag de grootste openbaring voor hem in de picturale structuur, de fundamentele eenheid van tekening en kleur die zich bij Cézanne op de voorgrond drong. Ook bij Cézanne zat het construeren aan de oppervlakte van het schilderij (Janssen, p. 399).

V

Het landschap, dat is waarmee het oog wordt beloond als het zich op de horizon richt. Als de blik zich richt op de ondefinieerbare einder, die de overgang symboliseert tussen de wereld die we (menen te) kennen, en de wereld daarachter, waarvan we ondertussen weten dat hij er is maar die we niet kennen zolang we er ons niet in begeven. Als we niet kijken is er geen horizon. Kijken is een eerste blijk van nieuwsgierigheid. Alleen al de etymologie van het woord wijst erop dat 'horizon' staat voor 'begrenzing'. Een beetje kunstenaar heeft lak aan niet-zelfopgelegde begrenzing; Cole a *fortiori*. Geboren in Gent begeeft hij zich altijd weer naar andere, ongekende horizonten. Als reiziger in het echte leven en als verbeelders in de kunst, maar altijd in de geest van Lemaire's betoog: "De mate van aandacht voor de horizon drukt de mate van reserve uit van de mens voor

V

The landscape, that is what the eye is rewarded with when it points towards the horizon. When the gaze focuses on the undefinable horizon, which symbolises the transition between the world we (think we) know and the world behind that, of which we are now aware that it is there, but that is unknown to us for as long as we do not get into it. If we do not look, there is no horizon. Looking is a first sign of curiosity. The very etymology of the word indicates that 'horizon' stands for 'boundary'. Any self-respecting artist does not give a rip about non-self-imposed boundaries; Cole *a fortiori*. Born in Ghent, he always travels to other, unprecedented horizons. As a traveller in real life and as an imaginator in art, but always in the spirit of Lemaire's argument: "The degree of attention to the horizon expresses the degree of reserve a human has for his culture, translates the reservation he has in regard to his own creations. Interest in the horizon means having the will not to coincide with oneself, not wanting to be pinned down by a definite identity, in short: testifying that the factual is not identical to the possible." (Lemaire, p. 81). Cole seeks horizons, thematises them in his work, but does not feel obliged at all to actually visualise those horizons in his work. Paradoxically, in his work, the horizon, the place where heaven and earth appear to be united, is often (inconspicuously) absent.

The line of the horizon is often an element of distinction between a landscape and seascape. In a landscape, it is not always easy to pinpoint a horizon (line). All too often, elements of the natural landscape like trees, forests or mountains or traces of human, cultural interventions, hide the horizon from view. This is different for a seascape. At sea, there are no significant obstacles that stand in the way of the horizon. Whether a seascape shows a horizon depends entirely on the viewer's point of view. Seen from the beach, the horizon is always identifiable: the horizon is at the eye level of the viewer. The height moves along with the observer: if he or she is in the water or is standing on a higher level, the horizon is on a different height, according to his observation. In other words, the height of the horizon in the image of the observer depends on their position⁴. Courbet made a lot of paintings in the second half of the 1860s that he himself described as "landscapes of the sea". They distinguish themselves from seascapes of other painters by omitting the anecdotal, narrative and by honouring the power of nature, as the main motif, in the form of a powerful oncoming and overtopping wave⁵. The paintings are often started on the spot, i.e.

4. Cole alluded to this phenomenon with his 2010 installation '10 shades on/of blue & green', shown in his exhibition 'Sunset/Sunset' in the Museum of Fine Arts, Ghent in the same year. Ten paintings of an abstract landscape in blue key blue and green key green, to which 10% black was added painting per painting, were positioned on the slope of the museum's central hemicycle. Spectators saw themselves in the reflection of the ten paintings behind glass and could find specific positions in the space below that brought the painted horizon of the ten landscapes at their eye level.

5. It is no coincidence that the text you are reading in this book is printed between Courbet's wave and Cézanne's Mont Sainte-Victoire.

zijn cultuur, vertaalt het voorbehoud dat hij met betrekking tot zijn eigen creaties maakt. Interesse voor de horizon betekent de wil bezitten om niet met zichzelf samen te vallen, geen definitieve identiteit willen bezitten, kortom: ervan getuigen dat het feitelijke niet met het mogelijke identiek is." (Lemaire, p. 81). Cole zoekt horizons op, thematiseert ze in zijn werk maar weet zich in het geheel niet verplicht die horizons altijd daadwerkelijk in zijn werken in beeld te brengen. Paradoxaal genoeg is in zijn werk de horizon, die plek waar hemel en aarde zich schijnen te verenigen, vaak een (onopvallende) afwezige.

De lijn van de horizon is vaak een element van onderscheid tussen een landschap en een marine. In een landschap is het niet altijd evident om een horizon (lijn) aan te wijzen. Al te vaak onttrekken bestanddelen van het natuurlijke landschap als bomen, bossen of bergen of sporen van menselijke, culturele ingrepen, de horizon aan het oog. Bij een zeegezicht ligt dit anders. Op zee zijn er geen noemenswaardige obstakels die een uitzicht op de einder in de weg staan. Of een zeeschap een horizon laat zien is volledig afhankelijk van het standpunt van de kijker. Van het strand af gezien, is de horizon altijd aan te wijzen: de horizon bevindt zich op de ooghoogte van de kijker. De hoogte verschuift samen met de waarnemer: als hij of zij zich in het water begeeft of op hoger gelegen land gaat staan, komt de horizon in diens waarneming op een andere hoogte te liggen. Met andere woorden, de hoogte van de horizon in het beeld van de waarnemer, is functie van diens positie⁴. ¹²

Courbet heeft in de tweede helft van de jaren 1860 heel wat schilderijen gemaakt die hij zelf omschreef als "paysages de mer". Ze onderscheiden zich van marines van andere schilders, doordat ze het anekdotische, het narratieve weglaten en als voornaamste motief de macht van de natuur huldigen in de vorm van een krachtige, aanrollende en overslaande golf⁵ ¹³. De schilderijen zijn vaak ter plaatse, i.e. "sur le motif" in Étretat, Normandië, opgezet en in het atelier in Parijs afgewerkt. Het is op z'n minst merkwaardig te noemen dat Courbet uitgeroemd een dergelijk vluchtig motief kiest om schilderijen naar te realiseren die in de eerste plaats willen getuigen van hun plastisch interessante 'oplossing'. Courbet kon het moment van overslag van een golf nog niet fotografisch vastleggen, het is vermoedelijk zelfs ondenkbaar dat hij zich een dergelijk gezien moment



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, C-Mine, Genk BE, 2017
Diorama, 2017, bluekey-paint on woodpanel, 240 x 400 x 100 cm



Gustave Courbet, *La vague*, ca. 1869, oil on canvas, 46 x 55 cm, courtesy Scottish National Gallery, Edinburgh

4. Cole alludeerde op dit verschijnsel met de installatie '10 shades on/of blue & green' uit 2010, in hetzelfde jaar getoond in zijn tentoonstelling 'Sunset/Sunset' in het Museum voor Schone Kunsten, Gent. Tien schilderijen van een abstract landschap in blue key blauw en green key groen, waaraan per schilderij telkens 10% zwart was toegevoegd, stonden voorover hellend opgesteld op de rondgang van de centrale hemicyclus van het museum. De toeschouwer zag zichzelf weerspiegeld in de reflectie van de tien achterglasschilderijen en kon in de lager gelegen ruimte een dusdanige positie zoeken dat de geschilderde horizon van de tien landschappen op zijn ooghoogte kwam te liggen.

5. Niet toevallig staat de tekst die u leest in onderhavig boek afgedrukt tussen enerzijds Courbet's golf en Cézanne's Mont Sainte-Victoire.

‘en plein air’ in Étretat, Normandy, and finished in the studio in Paris. It is remarkable at least that Courbet chose precisely such a volatile motif to realise paintings that first of all want to show their plastically interesting ‘solution’. Courbet was not able yet to capture the moment of a wave curling, it is probably even unthinkable that he would be able to recall such a given moment in sufficient detail to construct a precise image on the basis of sketches and memory images later in his studio. Courbet works mostly from memory in the studio. He reconstructs and invents an image based on his first notes and his many impressions, realistic and credible. Later artists, such as Cézanne, the Impressionists and the Cubists, in other words: the first artists of the modernist movements, will focus on radically unmovable motives as an alibi for making pictorially interesting canvases. Cézanne paints the Mont Sainte-Victoire more than repeatedly to realise ‘harmony parallel to nature’ with visual means; Cézanne can return to the mountain as much as he wants, it does not overtop or float. Claude Monet (1840-1926) paints a whole series of canvases on the motif of the centuries-old facade of the cathedral of Rouen precisely to show how the changing light is capable of affecting the shape, which is what triggered Cézanne – when seeing the work of Monet – to make the laconic statement “I don’t see anything.” Piet Mondriaan is 34 when Cézanne dies in 1906. At that moment, he develops step by step a type of painting that evolves from a perceived and depicted true nature to a type of painting that fully owes its meaning to the power of expression of its visual means: composition, line and colour. It is not as if Mondriaan, who was familiar with the work of Cézanne, has painted a lot of mountains. At most a few dunes from the Dutch Zeeland landscape at Walcheren. However, Mondriaan, who was mostly, not to say completely, caught up in landscape painting for the first 20 years of his career (Janssen, p. 231), has indeed painted some very interesting seascapes and has, among other things, via some forestscapes and studies of trees, come a long way from portraying a landscape or some of its elements, a windmill for example, to paintings that do not reference an ever-perceived and possibly recorded nature, but that by their meticulous interaction between line and colour, light and matter, radiate their independence, their autonomy and their non-subordination to nature. Not Picasso or Braque in their Cubist period, Cézanne nor Courbet, let alone the painters of the Barbizon school ever crossed the border into the non-representative, non-figurative imagery. The very careful Mondriaan is one of the first to do it and to go all the way.

For his ‘Blue Prints’ (2017), Cole has gone to sea. At the coast of Le Tréport, Normandy, only 100 km from Étretat, where Courbet sets up his seascapes, he walks with his camera into the surf of the Channel and, with a very small time offset, makes two pictures of an oncoming wave. Both photos are put on top of each other later, the first shot, which

voldoende gedetailleerd zou kunnen herinneren om er later, aan de hand van schetsen en geheugenbeelden, in het atelier, een precies beeld van te construeren. Courbet werkt in het atelier vooral naar geheugen. Hij reconstrueert en vindt een beeld uit op basis van zijn eerste notities en zijn vele indrukken, realistisch en geloofwaardig. Latere kunstenaars, zoals Cézanne, de impressionisten en de kubisten, met andere woorden: de kunstenaars van de



Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1902-04
oil on canvas, 73 x 91.9 cm
courtesy Philadelphia Museum of Art

eerste strekkingen van het modernisme, zullen zich richten op radicaal onverzettelijke motieven als alibi voor het maken van picturaal interessante doeken. Cézanne schildert meer dan herhaaldelijk de Mont Sainte-Victoire om met beeldende middelen ‘een harmonie te realiseren parallel aan de natuur’¹⁴; Cézanne kan ook telkens naar de berg terugkeren, die



Claude Monet, *La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, effet du matin*, 1893
oil on canvas 106,5 x 73 cm,
musée d’Orsay, Paris, France
© photo musée d’Orsay

slaat niet om of drijft niet af. Claude Monet (1840-1926) schildert een hele serie doeken naar het motief van de eeuwen trotserende gevel van de kathedraal van Rouen ^{15&15b} precies om te laten zien hoe het wisselende licht die vorm vermag aan te tasten, wat Cézanne – bij het zien van het werk van Monet – de laconieke uitspraak ontlokte “Je ne vois rien.” Piet Mondriaan is 34 als Cézanne in 1906 sterft. Hij ontwikkelt op dat ogenblik stapsgewijs een schilderkunst die evolueert van een geziene en voorgestelde werkelijke natuur, naar een schilderkunst die haar betekenis volledig ontleent aan de zeggingskracht van haar beeldende middelen: compositie, lijn en kleur. Het is niet dat Mondriaan, die bekend was met het werk van Cézanne, veel bergen heeft geschilderd. Hooguit een paar duinen uit het Zeelandse landschap van Walcheren. Maar Mondriaan voor wie de landschapschilderkunst het genre is dat hem de eerste 20 jaar van zijn loopbaan het meest, om niet te zeggen volledig in beslag neemt (Janssen, p. 231), heeft wel een paar hoogst interessante marines ¹⁶ geschilderd en heeft onder meer via enkele boszichten en studies van bomen ook zijn weg afgelegd van het in beeld brengen van een landschap of van een paar elementen daaruit, een windmolen bijvoorbeeld, naar schilderijen die geen verwijzingen meer brengen naar een ooit geziene en desgevallend geregistreerde natuur, maar die door het minutieuze samenspel van lijn en kleur, van licht en materie, hun zelfstandigheid, hun autonomie, hun niet-ondergeschikt zijn aan de natuur, uitstralen. Picasso en Braque in hun kubistische periode, Cézanne noch Courbet, laat staan de schilders van de school van Barbizon hebben ooit de grens naar de niet-representatieve, niet-figuratieve beelding overgestoken. De zeer voorzichtig te werk gaande Mondriaan is een der eersten om het te doen en *all the way* te gaan.

Voor zijn ‘Blue Prints’ (2017) ¹⁷ heeft Cole zich in zee begeven. Aan de kust van Le Tréport, Normandië, op slechts 100 km van Étretat waar Courbet z’n marines opzet, stapt hij met zijn fotocamera in de branding van het Kanaal en maakt hij met een zeer kleine décalage in de tijd telkens twee foto’s van een aanrollende golf. Beide foto’s worden later over elkaar heen gemonteerd, de eerste opname die later de oudste mag worden genoemd, in blauwe inkjet op papier en de tweede of jongste opname in zwart-witdruk op het Plexiglass dat voor het papier komt te hangen. Twee opnames in de tijd worden in de ruimte uitgezet.

can be named the oldest one, in blue inkjet on paper and the second or youngest recording in black-and-white print on the Plexiglass that will be displayed in front of the paper. Two recordings in time are set out in space. The horizon on these pictures is high. In this, Cole differs from the classic landscape format that lies 3/8 from the top of the canvas. A proportion that corresponds to the golden ratio. Cole turns that proportion around and arrives at 5/8 sea and 3/8 air by times. In his paintings of waves and sea, Courbet lets the horizon come to the centre of the canvas at most. He looked and painted the sea from on the land; he literally looked down on it, but also with a great deal of awe. More striking still, however, in Courbet's seascapes is how he treats the horizon. His horizon becomes a luminous, almost glowing line between the turbulent sea and the equally stirring skies. It seems as if Courbet wants to look in the future through that glowing horizon, as if to find out how the world, how the art, would evolve, along that way.

On several occasions, Stijn Cole explicitly introduced the motif of the horizon. In 2006, for the exhibition 'Ohne Titel' (curator Philippe Van Cauteren) he painted the walls of the exhibition space of the Kunstverein Ahlen in the blue key and green key colours⁶. The dividing line between the colours, i.e. the horizon of what can be called a universal landscape, corresponds to the artist's eye level. In the completely darkened room, he then projects, divided over six projectors, a series of black slides, each of which is cut-out so that a white surface is projected on the walls. Those white surfaces reveal locally the blue-green landscape, which is invisible elsewhere. All surfaces projected in that manner are with respect for the dimensions of the originals and proportionally derived from 83 existing landscapes from the collection of the Hermitage (St. Petersburg), the Metropolitan Museum (New York), the Museum of Fine Arts (Ghent), The National Gallery (London), the Rijksmuseum (Amsterdam) and Tate Britain (London)⁷. The projections are oriented in such a manner that the (invisible) horizons of the selected landscapes coincide with the horizon of the locally visible wall painting. In the catalogue for the East Flanders Province Award for Fine Art 2009, Cole again aligns the miniature reproductions of the 83 landscapes on the imaginary horizon that they visualise jointly. Or still, in the exhibition 'Picture This' (2006) in Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Cole hangs a blue and green key painted canvas, in composition and size derived from Constable's landscape, in such a way that the dividing line between the two colours of his canvas becomes defining for the height of the presentation of landscape paintings from the permanent museum collection next to his canvas.

6. Blue key and green key are two common colours of paints used to colour backgrounds of movie and television recordings. Wherever those colours come into frame, they can be replaced by other recordings. Any objects or persons in front of the green or blue wall can thus be set in a different image environment.

7. Kunstverein Ahlen does not have a collection of its own.

De horizon op deze foto's ligt hoog. Daarmee wijkt Cole af van het klassieke landschapsformaat dat op 3/8 van de hoogte van het doek ligt. Een verhouding die overeenkomt met de gulden snede. Cole draait die verhouding om en komt soms tot 5/8 zee en 3/8 lucht. In zijn schilderijen van golven en van de zee liet Courbet de horizon ten hoogste tot het midden van het doek komen ¹⁸. Hij bekeek en schilderde de zee van op het land en keek er feitelijk maar met veel ontzag op neer. Opvallender nog in de zeeschappen van Courbet is evenwel zijn behandeling van de horizon. Bij hem wordt die een lichtende, een bijna gloeiende lijn tussen onstuimige zee en al even bewogen luchten. Het lijkt wel of Courbet via die gloeiende horizon in de toekomst wil kijken, als om langs die weg te weten te komen hoe de wereld, hoe de kunst verder zou evolueren.

Stijn Cole heeft zich bij meerdere gelegenheden expliciet met het motief van de horizon ingelaten. In 2006 laat hij voor de tentoonstelling 'Ohne Titel' (curator Philippe Van



Stijn Cole, *Blue Print – Le Tréport*, 2017, inkjet on stadur, inkjet on plexiglass, 225 x 155 cm (see also on page ...-...)

Cauteren) de wanden van de tentoonstellingsruimte van het Kunstverein Ahlen schilderen in de kleuren blue key en green key⁶ ¹⁹. De scheidingslijn tussen de kleuren, i.e. de horizon van wat een universeel landschap kan worden genoemd, komt overeen met de ooghoogte van de kunstenaar. In de totaal verduisterde zaal projecteert hij vervolgens, verdeeld over zes projectoren, een serie zwarte

dia's waarvan telkens een stuk zodanig is uitgesneden (*cut out*) dat op de muren een wit vlak wordt geprojecteerd. Die witte vlakken openbaren lokaal het voor de rest niet zichtbare blauwgroene landschap. Alle op die manier geprojecteerde vlakken zijn met respect voor de afmetingen van de originelen en verhoudingsgewijs afgeleid van 83 bestaande landschappen uit de collecties van de Hermitage (Sint-Petersburg), het Metropolitan Museum (New York), het Museum van Schone Kunsten (Gent), de National Gallery (Londen), het Rijksmuseum (Amsterdam) en Tate Britain (Londen)⁷. De projecties zijn zo gericht dat de (onzichtbare) horizonlijnen van de geselecteerde landschappen samenvallen met de horizon van de plaatselijk zichtbare wandschildering.



Gustave Courbet, *La vague*, 1870, oil on canvas, 117 x 160.5 cm, courtesy Musée d'Orsay Paris

In de catalogue van de Prijs voor Beeldende Kunst 2009 van de Provincie Oost-Vlaanderen herhaalt Cole het aligneren van de minireproducties van de 83 landschappen op de denkbeeldige horizon die ze gemeenzaam in beeld brengen. Of nog, in de tentoonstelling 'Picture This' (2006) in Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle hangt Cole een in blue en green key geschilderd doek, qua compositie en formaat afgeleid van een landschap van Constable, zodanig op dat de scheidingslijn tussen de twee kleuren van zijn

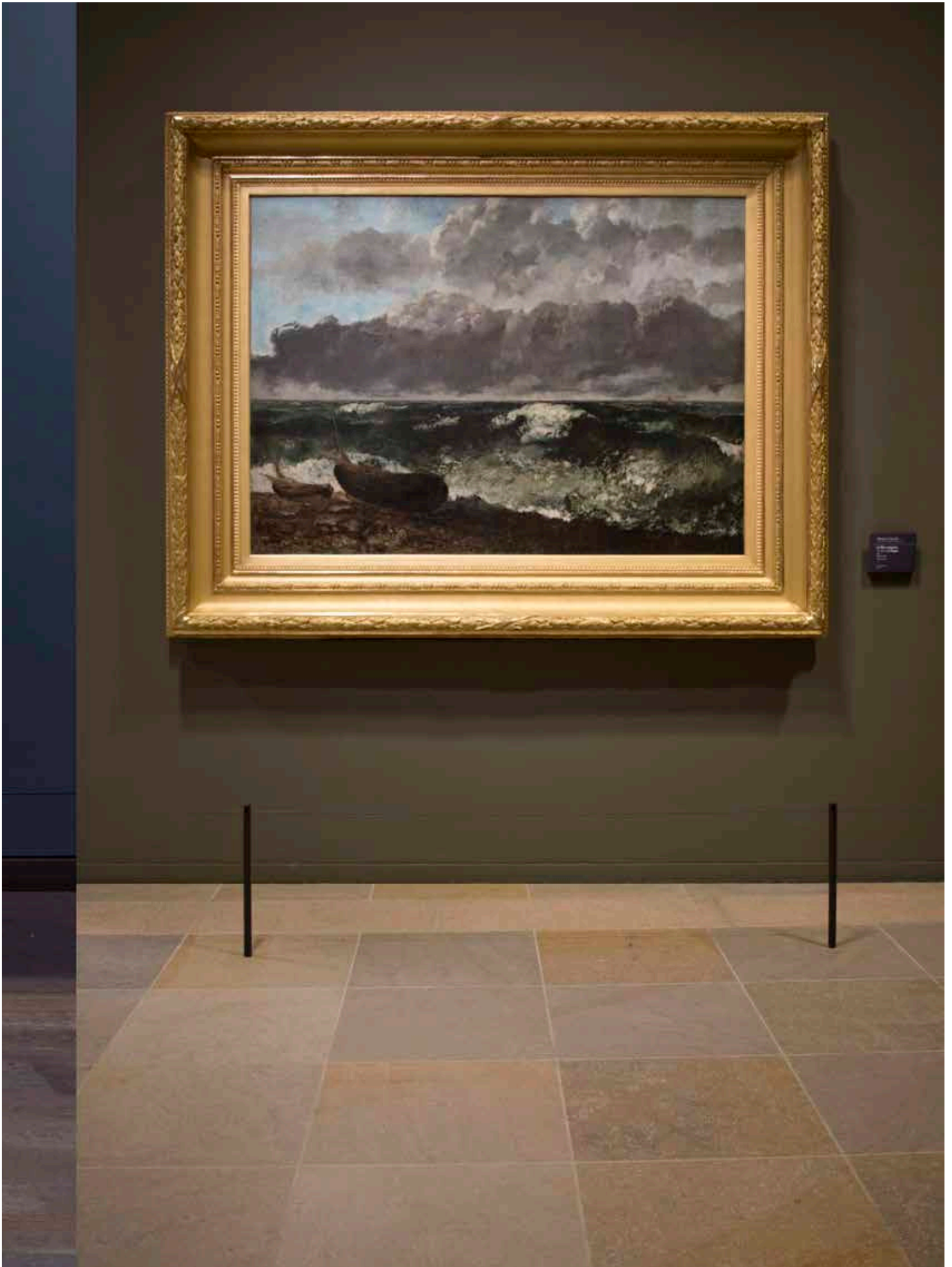


Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Kunstverein Ahlen, Ahlen GE, 2006. *Ohne Titel*, 2006, projections on a painted wall, variable dimensions

6. Blue key en green key zijn twee courante kleuren van verven die worden gebruikt voor het kleuren van achtergronden van film- en televisieopnames. Waar die kleuren in beeld komen, kunnen zij door andere opnames worden vervangen. Eventueel, voor de groene of blauwe wand figurerende objecten of personen, kunnen op die manier in een andere beeldomgeving komen te staan.

7. Het Kunstverein Ahlen bezit geen collectie.





Again, because he unites the horizons of the different works.

VI

There is something to be said about Cole reducing the landscapes in which he does not put a horizon to still lifes or portraits. Still lifes and portraits, the other important genres from the history of painting, (usually) do not show horizons. In a still life or portrait, the attention is not meant to be diverted from the motif or the portrayed person to a deeper horizon⁸. During his eponymous exhibition in the Château de Chimay (2017) Cole presents two drawings '1:1' [read: one to one]. For these drawings, whose title reads as a scale, Cole made a metal frame whose inner dimensions correspond to the image format of the subsequent drawing. He then set up the frame vertically in the park of Chimay's castle, in such a manner that from a distance of exactly two meters from the frame he saw through the 'window' of the frame an interesting tree. Cole captured exactly that image on photo. After that, he carefully translated the image of the black-and-white photo with pencil and with a personal technique onto the paper using projection. In this way, he only transmits the bright and dark hues of the projected image on the surface of the sheet – without worrying about depth of view. And although he shows landscapes, or photographically mechanised interpretations thereof, he pushes away – despite the used window frame – the classic window function of each figurative image. When presenting the work, he puts down a metal disc at exactly the same distance from the drawing as the picture was taken from the frame. The viewer who wishes to do so, can stand as it were, at the location of the camera. A landscape, let alone a horizon, is surprisingly enough nowhere to be seen for the spectator anymore. There is no more figure ground story. Just as for his Blue Prints, and exactly like Courbet, Cole collects the material 'en plein air' and finishes it afterwards in the studio. The trees that Mondrian drew and painted up until 1912, which can be seen as the starting point of his transition from the figurative to the abstract, linked the landscape tradition from the 17th century to the future, to abstract art (Janssen, p. 601). With the trees out of '1:1', Cole, as well, makes abstract art.

A few years earlier, Cole realised a series of double drawings based on recordings made in Branitz, Poland. For '2 Steps Aside' (2012) he picked a tree motif or forest motif that he photographed from a certain point, after which he photographed the same motif a second time from a position that is two steps 'aside' from the first point of view. The pictures were then projected and drawn out, and of course, the two drawings of each work of the series are also on display spaced with respect for those two



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Museum Dhondt Dhaenens, Deurle BE, 2006
Picture this!, 2006, blue key & green key on Plexiglass / paintings out of the collection of MDD, variable dimensions

doek bepalend wordt voor de hoogte van de presentatie naast zijn doek van landschapschilderijen uit de permanente museumcollectie, omdat hij ook hier weer de horizons van de verschillende werken verenigt [20](#).

VI

Er valt iets voor te zeggen dat Cole landschappen waarin hij de horizon niet aan bod laat komen, eigenlijk reduceert tot stilleven of

portretten. Stilleven en portretten, die andere belangrijke genres uit de geschiedenis van de schilderkunst, vertonen (meestal) geen horizon. Het is immers niet de bedoeling dat in een stilleven of een portret de aandacht wordt afgeleid van het motief of de geportretteerde naar een dieper gelegen einder⁸. Tijdens zijn gelijknamige tentoonstelling in het Château de Chimay (2017) presenteert Cole twee tekeningen '1:1' [lees: één op één]. Voor deze tekeningen, waarvan de titel leest als een schaal aanduiding, liet Cole een metalen kader maken waarvan de binnemaat overeenkomt met het beeldformaat van de latere tekening [21 & 22](#). Hij stelde vervolgens het kader verticaal op in het park van het kasteel van Chimay en wel zodanig dat hij van op een afstand van exact twee meter voor het kader doorheen het 'venster' van het kader, een interessante boom in beeld kreeg. Precies datzelfde beeld legde Cole op foto vast. En nadien bracht hij het beeld van de zwart-witfoto per projectie minutieus met potlood en met

een persoonlijke schriftuur op het papier over [23](#). Op die manier zet hij feitelijk alleen maar de licht-donkerschakeringen van het geprojecteerde beeld – zonder zich verder te bekommeren over diepteweer-gave – over op het vlak van het blad. En alhoewel hij landschappen brengt, of fotografisch gemechaniseerde interpretaties ervan, drukt hij – ondanks het gebruikte vensterkader – de klassieke vensterfunctie van elk figuratief beeld weg. Bij de presentatie van het werk legt hij een metalen schijf neer op precies dezelfde afstand tot de tekening als de foto tot het kader werd genomen. De toeschouwer die dit wenst kan als het ware in de plaats van het fototoestel gaan staan. Een landschap, laat staan een horizon krijgt die toeschouwer verrassend genoeg niet meer te zien. Er is geen figuur/grondverhaal meer. Precies zoals voor zijn Blue Prints en precies zoals Courbet verzamelt Cole het materiaal 'sur le vif' en werkt hij het werk nadien in het atelier af. De bomen die Mondriaan tot en met 1912 tekende en schilderde en die als het beginpunt kunnen worden gezien van zijn overgang van het figuratieve naar het abstracte, koppelden de landschapstraditie vanaf de 17de eeuw aan de toekomst, aan de abstracte kunst (Janssen, p. 601). Met de bomen uit '1:1' werkt ook Cole in de abstractie.

Enkele jaren eerder realiseerde Cole een reeks dubbeltekeningen gebaseerd op opnames gemaakt in Branitz, Polen. Voor '2 Steps Aside' (2012) [24](#) koos hij een boommotief of bosmotief uit dat hij van op een bepaald punt fotografeert waarna hij hetzelfde motief een tweede keer foto-



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017, 1:1, 2017, pencil on paper, 180 x 120 cm
(see also on page ...&...)

8. The relationship between figure and ground in the still lifes and portraits of Cézanne – and many other painters – is, interesting as it is, for another time.

9. This happened for an exhibition there following the finding of a new spin variety.

8. Over de verhouding figuur / grond in de stilleven en portretten van Cézanne – en van vele andere schilders – valt een andere keer veel te zeggen.

9. Dit gebeurde voor een tentoonstelling aldaar naar aanleiding van de vondst van een nieuwe spinvarieteit.

steps aside. Other '1:1' works are the drawings 'De Maten' (2013), based on photographs of the cut-outs of soil vegetation of De Maten, a nature reserve near Genk. Cole lays a number of frames down on the ground⁹, the inner size of which corresponds to the image format of the drawings that he will later make – in the studio of course – of the photo recordings of the cut-outs that the frames have edged in the landscape¹⁰.

Cole defied the classical, renaissance perspective even more. The Cubists have suggested the absent third dimension on the planimetric plane of the painting by bringing the 'tour of the object' and taking into account 'the mobility of the gaze'. Cole is anything but a cubist. Not even in '2 Steps Aside / Branitz' (2012), he allows the viewer to do the tour of the object. He offers two images of more or less the same motif, but he separates them from each other as if he wanted to say they really do not have anything to do with each other. An image is an image and relates to nothing but to itself: one to one. Needless to repeat that together the two parts of each work of the Polish series are by definition also about a time elapsing and can therefore be considered a sort of Timescape ...

In Chimay, Cole also presented sculptural variations of the same principle: two one-to-one casts of fragments, each about 1 m², of Cézanne's Mont Sainte-Victoire – or at least that's the way an art historian would be inclined to put it. On the spot, 'en plein air', on the mountain northeast of Aix-en-Provence, Cole makes a negative casting of a part of the mountain. Later, in the studio, he refines the mould with beeswax, ultimately obtaining a positive reconstruction of that piece of Mont Sainte-Victoire. He realises similar works in a similar action in the summer of 2017 on the coast of Cancale in Brittany. The castings '1:1 / Cancale' (2017), again cut-outs of a landscape, are shown in the exhibition '1:1 / Marine' (C-Mine, Genk, September 2017) in a spacious exhibition landscape with the Blue Prints from Le Tréport.

With the problem of the horizon, we touch on the problem of depth in a painting. Cézanne seemed to have his doubts. On the one hand, he indicated that he could never accept an image with a lack of modelling or gradation: "This is nonsense." Or still "Nature ... is more depth than surface." While on the other hand he undoubtedly realised that any attempt at abstraction could only result in a rejection of three-dimensionality. Cole is more radical and therefore clearer in this regard. By letting a computer program interpret the image of the motif in his Colorscapes solely on the basis of its chromatic values and by explicitly indicating – in the title or caption – that his image only represents a snapshot, that his image does not have the ambition to be an all-encompassing unity of time and space,



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Be-Part, Waregem BE, 2012
Two steps aside / Branitz, 2012, pencil on paper, 2 times 136 x 195 cm

grafeert van op een standpunt dat twee stappen 'opzij' ligt van het eerste blikpunt. De foto's werden nadien geprojecteerd en uitgetekend en uiteraard worden de twee tekeningen van elk werk uit de serie ook met respect voor die twee stappen opzij gespatieerd getoond. Nog andere werken onder de soort '1:1' zijn de tekeningen 'De Maten' (2013) [25](#), gemaakt op basis van foto's van uitsnedes van de bodembegroeiing van De Maten, een natuurgebied in de buurt van Genk. Cole legt op de grond⁹ een aantal kaders neer waarvan de binnenmaat overeenstemt met het beeldformaat van de tekeningen die hij naderhand – uiteraard in het atelier – zal maken van de foto-opnames van de *cut out* die de kaders in het landschap hebben afgeboord¹⁰.

Cole tart het klassieke, renaissance-tische perspectief nog meer. De kubisten hebben op het planimetrische vlak van het

schilderij de afwezige derde dimensie gesuggereerd door de 'tour de l'objet' te brengen en door rekening te houden met 'la mobilité du regardant'. Cole is alles behalve een kubist. Zelfs niet in '2 Steps Aside / Branitz' (2012) laat hij de toeschouwer de toer van het geviseerde object doen. Hij biedt weliswaar twee beelden van min of meer hetzelfde motief, maar hij scheidt ze van elkaar als wilde hij zeggen dat ze eigenlijk niets met elkaar te maken hebben. Een beeld is een beeld en verhoudt zich tot niets anders dan tot zichzelf: één op één. Onnodig te herhalen dat de twee delen van elk werk uit de Poolse serie samen per definitie ook over een tijdsverloop gaan en dus als een soort Timescape kunnen worden beschouwd ...

In Chimay presenteerde Cole tevens sculpturale varianten van hetzelfde beeldprincipe: twee één-op-één afgietsels van fragmenten, elk ongeveer 1 m² groot, van – zo zou een kunsthistoricus al gauw geneigd zijn te zeggen – Cézannes Mont Sainte-Victoire [26](#). Ter plaatse, op de



berg die ten noordoosten van Aix-en-Provence ligt, dit wil zeggen: 'sur le vif' maakt Cole een negatief afgietsel van een deel van de berg [27](#). Later, in het atelier, puurt hij uit die moule met bijenwas een positieve reconstructie van dat stukje Mont Sainte-Victoire. Een gelijkaardige actie en gelijkaardige werken realiseert hij in de zomer van 2017 op de kust van het Bretoense Cancale. De afgietsels '1:1 / Cancale' (2017), ook weer *cut outs* van een landschap, worden in de tentoonstelling '1:1 / marine' (C-Mine, Genk, september 2017) getoond in een ruimtelijk tentoonstellingslandschap met de Blue Prints uit Le Tréport. [28 & 29](#)



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Emile Van Dorenmuseum, Genk BE, 2013
1:1 / De Maten, 2013, pencil on paper, mounted on Dibond, 3 times 100 x 150 cm

Met het probleem van de horizon raken we aan het probleem van de diepte in een schilderij. Cézanne leek te twijfelen. Aan de ene kant

gaf hij aan dat hij nooit zou kunnen aanvaarden dat er in een beeld geen modelé of gradatie steekt: "C'est un nonsens." Of nog: "La nature ... est plus en profondeur qu'en surface." Terwijl hij aan de andere kant ongetwijfeld inzag dat elke poging tot abstractie alleen maar kan uitmonden

10. The principle of the cut-out that Cole uses for 'De Maten 1:1' (2013) is also the basis for work as 'l/l' (2011, etc) in which he shows an image on only part of a piece of paper. It is immediately clear to everyone that a bigger reality exists than the one depicted on the paper.

10. Het principe van de cut-out dat Cole gebruikt voor 'De Maten 1:1' (2013) ligt ook aan de basis van werken als 'l/l' (2011, ets) waarin hij op slechts een deel van een blad papier een beeld laat zien. Het is voor iedereen meteen duidelijk dat er meer werkelijkheid bestaat, dan dat er op het papier wordt verbeeld.

he even raises serious doubts about the meaningfulness of such ambition within the realm of painting. In his Timescapes and in his 1:1 works as well, Cole extracts the depth from the portrayed landscapes. Those drawings, because that is what both types of works are when judged by the graphics they are showing, are of the type *mapped landscapes*. That is, they only show an exact, flattened out description of a number of non-hierarchical, characteristic elements (Janssen, p. 249). Cézanne, at least apparently, does not seem to pay much attention to the horizon. Even in his numerous landscapes on the motif of the Mont Sainte-Victoire, he paints a skyline rather than actually indicating a horizon line. A mountain stands more in the way of a view on the horizon, then that it facilitates a view on the horizon. In other words, if Cézanne was interested in the horizon for some kind of pictorial or other reason, he would probably have chosen another motif. It simply means that Cézanne wants to realise his landscape – as far as it is still possible to speak of a landscape, so better put, his painting – fully in and on the surface of the canvas. As a mere organisation of paint and colour on the canvas. If Cézanne occupies an essential place at the beginning of modern painting, it is precisely because he has “dismantled the space” (Jean Bazaine) to (simply) be left with an image. In all the works mentioned, Cole continues on that exact path. And he shares another consistency with Cézanne on that path. Walking this path means that the artist, the creator of the work of art, is subject to the re-creation of the motif that became autonomous. The personal input or the emotional and characteristic expression of the artist, they must yield to the visual realisation that is in the artist’s mind. Today we would say: to the concept that the artist wants to realise as pure and faithful as possible. The artist should only comply with the requirements of this realisation.

VII

“Especially the mountains, the forest and the water are the archetopoi [archetypal places] of the romantic worship [of nature and landscape]” argues landscape philosopher Ton Lemaire (p. 45). These are all places and components of the landscape that can be found in Cole’s oeuvre. Is Cole, who also made works that are reproductions, stripped of all cultural components, of paintings by Caspar David Friedrich (1774-1840), the romantic landscape artist par excellence, then a late, 21th century romantic? It may be romantic, but certainly mainly pragmatic motives that have led Cole to live with his family in one of the most remote villages of southern Belgium. Nomen est omen, in Seloignes, – il/elle(s) s’éloigne(nt) – one distances him/herself from culture and comes closer to nature. Cole is no romantic. Cole no longer belongs to the generation of artists who believed that the representation of a (puny) human in an overwhelming landscape was able to reproduce the aspirations of that tormented man. Cole is an artist of his time who objectifies the relationship of man to nature



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, C-Mine, Genk BE, 2017
1:1 / Marine, 2017
(see also on page ...&...)



Stijn Cole, Making of: 1:1 / Cancale, 2017

in een verwerping van de driedimensionaliteit. Cole is wat dit betreft radicaler en dus duidelijker. Door in zijn Colorscales een computerprogramma het beeld van het motief te laten interpreteren op alleen maar de chromatische waarden ervan en door expliciet – in titel of opschrift – aan te geven dat zijn beeld maar staat voor een momentopname, dat zijn beeld geen overkoepelende eenheid van tijd en ruimte ambieert, roept hij

zelfs een ernstige twijfel op over de zinvolheid van een dergelijke ambitie binnen de bakens van de schilderkunst. Ook in zijn Timescapes en in zijn 1:1-werken onttrekt Cole de diepte van de verbeelde landschappen. Die tekeningen, want dat zijn beide soorten werken indien beoordeeld op de grafismen die ze laten zien, zijn van het type *mapped landscapes*. Dit wil zeggen: ze geven alleen een exacte, platgedrukte beschrijving van een aantal niet-hiërarchische, karakteristieke elementen weer (Janssen, p. 249).

Cézanne heeft op z’n minst ogenschijnlijk niet veel aandacht voor de horizon. Zelfs in zijn talrijke landschappen naar het motief van de Mont Sainte-Victoire schildert hij eerder een skyline dan dat hij effectief een horizonlijn aangeeft. Een berg staat ook meer

een zicht op de horizon in de weg, dan dat hij een blik op de einder faciliteert. Met andere woorden: ware Cézanne omwille van een of andere picturale of andere reden geïnteresseerd in de horizon, dan had hij wellicht een ander motief gekozen. Het betekent zonder meer dat Cézanne zijn landschap – voor zo ver daar dan nog sprake kan van zijn – dus beter, zijn schilderij volledig wil realiseren in en op het vlak van het doek. Als loutere organisatie van verf en kleur op het doek. Als Cézanne een essentiële plaats inneemt aan het begin van de moderne schilderkunst dan is het precies omdat hij “de ruimte heeft gedemonteerd” (Jean Bazaine) om (alleen maar) een beeld over te houden. In alle genoemde werken gaat Cole op hetzelfde pad verder. Met Cézanne deelt hij op dat pad nog een andere consequentie. Dit pad bewandelen betekent dat de kunstenaar, de maker van het kunstwerk, zich onderwerpt aan de autonoom geworden re-creatie van het motief. De persoonlijke inbreng of de emotionele en karakteriële expressie van de kunstenaar, ze moeten wijken voor de beeldende realisatie die de kunstenaar voor de geest staat. Vandaag zouden we zeggen: voor het concept dat de kunstenaar zo zuiver en getrouw mogelijk wil realiseren. De kunstenaar dient alleen de eisen van die realisatie in te willigen.

VII

“Vooral het gebergte, het bos en het water zijn de archetopoi [archetypische plekken] van de romantische eredienst [van de natuur en van het landschap]” betoogt landschapsfilosoof Ton Lemaire (p. 45). Het zijn allemaal plekken

en bestanddelen van het landschap die in het oeuvre van Cole voorkomen. Is Cole, die ook werken heeft gemaakt naar door hem van alle culturele bestanddelen ontdane reproducties van schilderijen van Caspar David Friedrich (1774-1840) 30 & 31, de romantische landschapskunstenaar bij uitstek, dan een late, 21ste-eeuwse romanticus? Het zijn misschien wel romanti-



Stijn Cole, CDF#2, 2009, pencil on paper / oil on inkjetprint, 60 x 120 cm

and his observation of the latter to the benefit of art. Humans do not have to come into view anymore in those landscapes. The human who perceives the landscape ensures that there can be a landscape at all. The spectators of Cole's landscapes take in the places people used to inhabit in the landscapes.

It is not because Cole works with photography and computer programs, that he makes his motives overly scientific or academic. Despite explicitly mentioning time and space coordinates in his artwork, he leaves the wonderful mystery of our existential time/space experience intact. He saves the repeated moments of that experience and by doing so expresses only its increased transience. All elements of his artistic creation (invention, realisation, presentation) are focused on the analysis of the perception and the observation of those fragments of rural nature that still remain, in the best possible art historical tradition. Cole does not (yet) depict any urban landscapes or culturally influenced landscapes. He does not (yet) address issues such as climate change, whether induced by human activity or not. Showing an elevated horizon line in his seascapes or not showing a horizon at all in his Colorscapes and other works, does not make him an activist. Cole currently only retains the horizon in his Timescapes. That is the most important horizon that human beings, as agents, must observe in nature, the long-term horizon. We have spent centuries catching up with the horizon and that has been enough. Due to the unmistakable 'limits to growth', we have to return today to the horizon where he once lay: far from us. Not immediately accessible, not nearby. We have conquered nearly every viable horizon and have robbed ourselves of each and every one of them, of every sight, of every desire to unknown distance. Throughout his visual oeuvre, Cole contributes in an artistic, visual, aesthetic and non-discursive manner – so, without many words – to a greater awareness of the experience of our partner that nature should be and of which we continue to make up an integral part.

Jo Coucke
Les Blacas, La Verdrière, Haut-Var, July 2017

Sources, including:

- Adhémar, H., Brion-Guerry, L., Monnier, G., Rewald, J., Rubin, W., *Cézanne: Les dernières années (1895-1906)*. Catalogue of the eponymous exhibition in Grand Palais, Paris. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1978.
- Barnes, J. *In ogenschouw: essays over kunst*. Uitgeverij Atlas Contact, Amsterdam / Antwerp, 2015.
- Esman, A.R., Fuchs, R. *Vervulde verlangens: Gesprekken over kunst in onze tijd*. Meulenhoff, Amsterdam, 1997.
- Janssen, H. *Piet Mondriaan: een nieuwe kunst voor een ongekend leven / Een biografie*. Hollands Diep / Overamstel Uitgevers, Amsterdam, 2016.
- Lemaire, T. *Filosofie van het landschap*. 1970, 8th edition, 2006. Uitgeverij Ambo / Anthos, Amsterdam.
- Schreier, C. (red.). *Gerhard Richter : Over schilderen / vroege werken*. Catalogue of the eponymous exhibition in Kunstmuseum, Bonn and S.M.A.K. – Municipal Museum of Contemporary Art, Ghent. Mercatorfonds, Brussels, 2017.

sche, maar heel zeker vooral ook pragmatische motieven die ertoe geleid hebben dat Cole met zijn gezin is gaan leven en wonen in een van de meest afgelegen dorpen van Zuid-België. Nomen est omen, in Seloignes, – il/elle(s) s'éloigne(nt) – neemt men afstand van de cultuur en komt men dichterbij de natuur. Cole is geen romanticus. Cole behoort niet meer tot die generatie kunstenaars die geloofden dat de weergave van een (nietige) mens in een overweldigend landschap vermocht de verzuchtingen van die gekwelde mens weer te geven. Cole is een kunstenaar van zijn tijd die de verhouding van de mens tot de natuur en diens observatie ervan objectificeert ten bate van kunst. Mensen hoeven in die landschappen niet meer in beeld te komen. De mens die het landschap waarneemt, zorgt er voor dat er *überhaupt* van een landschap sprake kan zijn. De toeschouwers van Coles landschappen nemen de plaatsen in die mensen vroeger in landschappen innamen.

Het is niet omdat Cole werkt met fotografie en computerprogramma's dat hij zijn motieven al te zeer verwetenschappelijkt of academiseert. Ondanks de uitdrukkelijke vermelding in zijn kunstwerken van de tijd- en ruimtecoördinaten laat hij het wonderlijke raadsel van onze existentiële tijd/ruimtebeleving intact. Hij bewaart de herhaalde momenten van die beleving en drukt er zo alleen maar de verhoogde vergankelijkheid van uit. Alle elementen van zijn artistieke creatie (inventie, realisatie, presentatie) staan in het teken van de analyse van de perceptie en de observatie van die fragmenten van de rurale natuur die nog resten, in de best mogelijke kunsthistorische traditie. Cole brengt (nog) geen urbane landschappen, of cultureel getekende landschappen in beeld. Hij kaart problematieken als de verandering van het klimaat, al dan niet onder invloed van menselijk handelen, (nog) niet aan. Het in zijn seascapes laten zien van een gestegen horizonlijn of het niet laten zien van enige horizon in zijn Colorscapes en andere werken, maakt hem niet tot een activist. Cole behoudt de horizon momenteel alleen in zijn Timescapes. Dat is de belangrijkste horizon die de mens als *agens* in de natuur in het oog dient te houden, de horizon op lange termijn. We hebben er eeuwen over gedaan om de horizon bij te halen en dat is goed geweest. Wegens de onmiskenbare 'grenzen aan de groei' dienen we vandaag de horizon terug te leggen waar hij ooit lag: ver van ons vandaan. Niet onmiddellijk bereikbaar, niet nabij. We hebben zo goed als elke levensvatbare horizon veroverd en hebben daarmee onszelf beroofd van elke einder, van elk uitzicht, van elk verlangen naar onbekende verte. Doorheen zijn beeldend oeuvre draagt Cole op een artistieke, beeldende, esthetische en niet-discursieve wijze – dus zonder zo veel woorden – bij tot een groter bewustzijn van de beleving van onze partner die de natuur hoort te zijn en waarvan we tot nader order integraal deel uitmaken.

Jo Coucke
Les Blacas, La Verdrière, Haut-Var, juli 2017

Bronnen, onder meer:

- Adhémar, H., Brion-Guerry, L., Monnier, G., Rewald, J., Rubin, W., *Cézanne: Les dernières années (1895-1906)*. Catalogus van de gelijknamige tentoonstelling in Grand Palais, Parijs. Editions de la Réunion des musées nationaux, Parijs, 1978.
- Barnes, J. *In ogenschouw: essays over kunst*. Uitgeverij Atlas Contact, Amsterdam / Antwerpen, 2015.
- Esman, A.R., Fuchs, R. *Vervulde verlangens: Gesprekken over kunst in onze tijd*. Meulenhoff, Amsterdam, 1997.
- Janssen, H. *Piet Mondriaan: een nieuwe kunst voor een ongekend leven / Een biografie*. Hollands Diep / Overamstel Uitgevers, Amsterdam, 2016.
- Lemaire, T. *Filosofie van het landschap*. 1970, 8^{ste} druk, 2006. Uitgeverij Ambo / Anthos, Amsterdam.
- Schreier, C. (red.). *Gerhard Richter : Over schilderen / vroege werken*. Catalogus van de gelijknamige tentoonstelling in Kunstmuseum, Bonn en S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent. Mercatorfonds, Brussel, 2017.

Philippe: We are in Chimay Castle at the moment, a place close to where you live and where you have actually not only embraced the castle but also the landscape, which is the starting point, the core of your work. What is it exactly that fascinates you about the landscape?

Stijn: The landscape is always changing and stays interesting that way. It is also the subject that captures everyone's imagination, people go on holiday because of the landscape. It has a strong subjective character, the landscape is different for all, everyone makes their own landscape. After 6 years, I can still look fascinated at my garden every morning and when I travel for certain works, a completely different story opens again. The aspect of time is also interwoven with it in different layers, from minute to minute the colours change, the seasons have a slower rhythm, trees tell a story of hundreds of years, the landscape itself that of a much longer period.

Ph.: I hear you say that it is the spectator of the landscape who makes the landscape, that it is actually the spectator who invented the landscape, the artist. In this exhibition, which is called 1:1, you focus very specifically on your relationship with the landscape as an artist and on your relationship with the spectator as well. Beginning with the flag you've made, but going on to very specific places you've captured in the park or in this area. Can you maybe tell something about the multitude of media you use here, you do not limit yourself to drawings or photography, the remarkable thing is that you almost try to unravel the landscape, which we know from art history as something mostly tied to the art of painting, into other artistic means.

S.: I always start from an idea. At that time, the medium that I want to use to develop that idea is usually still open. Sometimes it's the other way around, though, for instance, for the paintings, I have been looking for a reason to paint for a long time. The Colorscapes had been in my drawer for a while, but they lacked a tactility that could make them interesting. Initially, I wanted to work out the concept of the drawings using photography, but I soon realised that normal fully filled images, as Thomas Struth makes them, for example, did not attract me in a literal sense. By drawing them, I'm letting myself

Philippe: We zijn op dit moment in het kasteel van Chimay, een plek vlakbij de plek waar jij woont en waar je niet alleen het kasteel maar ook het landschap van de regio omarmd hebt. Het landschap kan makkelijk het startpunt van je werk genoemd worden. Wat fascineert jou precies aan het landschap?



Stijn: De tijd zit in verschillende lagen doorheen het landschap geweven. De kleuren veranderen van minuut tot minuut, de seizoenen kennen een trager ritme. Bomen vertellen een verhaal van tientallen, soms honderden jaren en het gebergte is nog ouder. Het landschap kent een rijke geschiedenis in de kunstgeschiedenis, het is de drager van talrijke verhalen, is uitzonderlijk divers en is steeds in beweging waardoor het interessant blijft. Ik kan bijvoorbeeld na 6 jaar nog elke morgen gefascineerd naar mijn tuin kijken en als ik in functie van bepaalde werken reis dan gaan er weer compleet andere registers open. Het is ook het



Stijn Cole, *New Colors – sunrise – 14/2/2017*, 2017, installation / exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017, inkjet on tissue, 300 x 800 cm (see also on page ...)

is ook het onderwerp waarbij iedereen zich iets kan verbeelden. Mensen identificeren zich met hun regio, ze zijn trots op het karakter van het landschap waarin ze wonen maar willen steeds nieuwe horizonten verkennen. Er zit ook een sterk subjectief karakter aan het onderwerp, hetzelfde landschap wordt door iedereen verschillend ervaren. Ieder maakt zijn eigen landschap.

Ph.: Je zegt zelf dat het de mens is die het landschap maakt. Dus kan men zeggen dat de toeschouwer, en dus ook de kunstenaar, het landschap heeft uitgevonden. In deze tentoonstelling die 1:1 heet ga je heel specifiek in op de relatie van jou als kunstenaar tegenover het landschap, en ook op de relatie van jou met de toeschouwer. Dat begint met de vlag die je gemaakt hebt, maar het gaat

verder naar heel specifieke plekken die je gekozen hebt uit het park of uit deze omgeving. Je beperkt je niet tot tekeningen of fotografie. Opvallend is dat jij het landschap, dat we kunst-historisch met de schilderkunst verbinden, probeert te ontrafelen d.m.v. andere artistieke middelen. Kan je misschien iets vertellen over de veelheid aan media die je gebruikt?



Thomas Struth, *Paradise 10, XI Shuang Banna, Prov. Yunnan, China*, 2009, chromogenic print 171,8 x 217,1 cm, courtesy Galerie Greta Meert and the artist

S.: Ik vertrek meestal vanuit een idee. Op dat moment

in for a lot of work, but I manage to draw a spectator closer. Over the years I have added new tracks and materials. The latest one being wax sculptures that are actually literal castings of the landscape. First, my work was only abstract but this makes it figurative as well and all of these elements give my oeuvre a complex layering, I think. I also love to just highlight one aspect in each and every work, just the image, just the colours.

Ph.: You often refer to art history. On the one hand, you say that you are a kind of heir of a conceptual tradition, hence the use of time, dealing with time. But on the other hand, there is also a direct link to classic art history. I still remember that we worked together years ago for a project that eventually led to your Artist in Residence project at the Museum of Fine Arts in Ghent and where you have clearly established a relationship with 19th century landscape painters. And in this exhibition as well, you also make a link with an abstract painter, Marthe Wéry, who apparently has also been active in this region. Where does your fascination for Marthe Wéry and more specifically for this work originate?

S.: When I was a student, even before you were a director at the S.M.A.K., I bought a multiple occasionally. I regularly dropped in on the friends of the museum and one time a final copy of Marthe Wéry's multiple 'Soixante journées d'été' was on offer. It was found somewhere in an inventory. Since then I've been following the work of Marthe Wéry, from a distance. A while ago, I learned that she lived here (Macquenoise) during the period she made the work, which was during the summer of '76, I visited her studio, met her daughter and decided to do something for the 40th anniversary of her work. I think her work is so special because, in my opinion, of her contemporaries like Dan Van Severen and Raoul de Keyser, she's the one that is closest to minimal art. Her works stand in relation to the space they're in, they are on the floor, for example, or the compositions on the wall are adjusted in function of the space, sometimes the action she has taken is the subject. But still there is a human touch, something fragile, that interests me. The work '60 journées' has a temporal aspect linked to it as well, which is why I chose it.

Ph.: Another homage or something that is also directly linked to art history and an artist that is immediately connected to the landscape by obsessively, repeatedly painting one and the same place is of course Paul Cézanne and with the two works you show here, you present sculptural work for the first time. Would you mind explaining that, because it also has a one-to-one relationship with the place where it originated and where it is shown.

S.: That work or the idea for it came during the trip to Compostella that I did with my daughter Lali. On



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, MSK, Ghent, 2010, *Sunset / Sunset*, 2010, inkjet on Dibond dimensions variable



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, MSK, Ghent, 2010, *Sunset / Sunset*, 2010, oil on canvas 6 times, 190 x 180 cm / 5 monitors, video



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, MSK, Ghent, 2010, *Sky Blue / Sunset Orange* 2010, 2 lightboxes 120 x 240 cm / paintings out of the collection of MSK variable dimensions

ligt het medium waarin ik dat idee vorm wil geven nog open. Soms gaat het er omgekeerd aan toe, bij de schilderijen bijvoorbeeld zocht ik al lang naar een reden om te schilderen. De Colourscapes lagen al een hele tijd als fotoprint in de schuif maar ze misten een tactiliteit die ze als auto-noom werk konden laten werken. De tekeningen wou ik in eerste instantie fotografisch uitwerken maar ik merkte al snel dat volle beelden van middenin het landschap, zoals Thomas Struth ze bijvoorbeeld maakt, me niet interesseren. Door ze te tekenen haal ik me heel wat werk op de hals maar lukt het ook om een toeschouwer letterlijk dichterbij te krijgen. Door de jaren heen ben ik nieuwe pistes en materialen gaan gebruiken. Mijn nieuwste beelden zijn sculpturen, 1 op 1 afgietsels van het landschap. Voorheen was mijn werk uitsluitend abstract maar sinds enkele jaren maak ik ook figuratief werk. Ik hou er bovendien van per werk slechts één aspect te belichten, enkel het beeld, enkel de kleuren. Deze verschillende vormen en media zorgen ervoor dat mijn oeuvre in zijn geheel, een zekere gelaagdheid krijgt.

Ph.: Je verwijst vaak naar de kunstgeschiedenis. Enerzijds

ben je schatplichtig aan de conceptuele kunst, maar anderzijds ga je een directe link aan met de klassieke kunstgeschiedenis. Ik herinner me nog dat we jaren geleden samen werkten aan een project in het Kunstverein Ahlen waar je heel duidelijk een relatie bent aangegaan met 19de eeuwse landschapsschilders. En ook in deze tentoonstelling in Chimay maak je een link met een abstracte schilder, Marthe Wéry, die blijkbaar ook in deze regio actief geweest is. Vanwaar komt je fascinatie voor Marthe Wéry en specifiek voor het werk "Soixante journées d'été"?

S.: Als student kocht ik af en toe een multiple. Bij de Vrienden v/h S.M.A.K. werd op een bepaald moment een laatste exemplaar van de multiple "Soixante journées d'été" van Marthe Wéry aangeboden. Ik heb het werk onmiddellijk gekocht, en sindsdien ben ik het werk van Marthe Wéry gaan volgen, zij het van op een afstand. Een tijd geleden vernam ik dan dat ze hier woonde in de periode dat ze dit werk maakte, de zomer van 1976. Ik bezocht vervolgens

haar atelier, ontmoette haar dochter en besloot iets te doen met het 40 jarige jubileum van dit werk. Ik vind haar werk zo bijzonder omdat ze volgens mij van haar generatiegenoten (Dan Van Severen, Raoul De Keyser,...) degene is die het meest aanleunt bij de minimal art. Haar werken staan in relatie met de ruimte, ze liggen bijvoorbeeld op de grond of de composities aan de muur worden aangepast,



Installation/ exhibition view, Roger Raveelmuseum, Machelen BE, 2016, *60 journées d'été '76 '16*, 2016 (see also on page ...&...)

that journey, you go from cathedral to cathedral, from church to church, from chapel to chapel and everywhere you find relics that have been put in beautiful shrines, the highlight of course, being the shrine of James in Santiago itself. I then got the idea to mould parts of the Mont Sainte-Victoire, I wanted to do something with that place for a long time already because it played such an important role in art history and because the works for which Cézanne takes the mountain as a subject have become icons. At first, I thought to make monoliths of it, which I would then plate with silver, but the results were disappointing. Here in the castle I only show the shell, a thin layer of surface. I made them in wax because I think it's a rich material that fits perfectly with the interior, it's full of candles here and the table I wanted to put them on has probably been polished a thousand times. Wax also has something fragile, something transient, it is an intermediate state before the statue is eternalised in bronze. By choosing this material I do not place myself next to Cézanne but somewhere humbly aside. In retrospect, I think it's quite beautiful that this material, which is put on in a dozen layers, adds a pictorial aspect as well and that the bottom, almost acting as the back of a canvas, plays a part in the image.

Ph.: Often the landscape is associated with the sublime, a notion of indescribable beauty and in a certain way I think that an objection takes place in your work, a kind of deconstructing of the landscape into different elements, time, the notion of time is something that you have already described but there is also a, let me say, an investigation into the complex relationship between idea observation. What does observation mean to you in your work and to your experience of the landscape?

S.: In previous works, I sometimes explicitly tell about the horizon, which is different for everyone and a point of departure for your own personal image. For example, when I give a drawing lesson, I always point out to the students that they should use the horizon as a basis. The horizon is always present, sometimes latently, in the height at which I present the works. In my recent work, I actually look through my camera. With the drawings here, I try to connect that gaze to reality again. I made a photograph from a spot through a frame and invite the spectator to view the drawing from that spot. They are as large as the image in the frame. Previously, I copied after paintings by Caspar David Friedrich, the landscapes there are shown from a distance in full glory and with the most romantic light. I don't try to consider that landscape as a whole anymore, but to look at the landscape from amidst it and to show a cut-out, a fragment or one aspect of it. For example, I only show a mathematical summary of colours. There still exists something else, that I don't show, next to the canvas, next to the frame I'm presenting. In addition, it is often up to the viewer to fill in the image further.



Marthe Wéry, installation/ exhibition view, BPS22, Charleroi BE, 2017, courtesy Galerie Micheline Sz wajcer and the artist

soms met de handeling die ze ondernam als het onderwerp bijvoorbeeld hier in het werk '60 journées d'été' waar ze haarzelf de routine oplegde om gedurende 60 dagen dezelfde handeling te herhalen. Maar toch blijft er steeds een menselijke toets, iets fragiels in aanwezig wat mij bijzonder interesseert. Elk werk in deze serie is, hoewel de handeling gelijk blijft, anders. Je kan er als het ware haar humeur

uit afleiden, ze legt er haar ziel in bloot. Aan het werk '60 journées d'été' is bovendien een tijdsaspect gekoppeld, dat me voor dit werk heeft doen kiezen.

Ph.: Een andere kunstenaar die onrechtstreeks in de tentoonstelling aanwezig is, en aan wie je dus ook een hommage brengt is Paul Cézanne. Zijn werk is aanleiding voor je eerste sculpturaal werk. Kan je dit werk eens toelichten. Het heeft ook een één op één relatie met de plek waar het ontstaan is en de plek waar het getoond wordt.

S.: Dat werk of het idee ervoor is er ontstaan tijdens de tocht die ik samen met mijn dochter Lali ondernam richting Santiago de Compostella. Op die tocht ga je eigenlijk van



The tomb of Saint James in the cathedral of Santiago de Compostella

kathedraal naar kathedraal, van kerk naar kerk, van kapel naar kapel en overal vind je relieken in prachtige schrijnen met als hoogtepunt natuurlijk het schrijn voor Jacobus in Santiago zelf. Ik heb toen het plan opgevat om delen van de Mont Sainte Victoire te mouleren, ik wou al lang iets doen met die plek omdat ze zo'n belangrijke rol speelde in de kunstgeschiedenis en omdat de werken waarbij



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017. 1:1 / Mont Sainte Victoire, 2017 beeswax, epoxy, metal, 120 x 95 x 50 cm (see also on page ...&...)

Cézanne de berg als onderwerp neemt iconen geworden zijn. Eerst dacht ik er monolieten van te maken die ik dan zou verzilveren. De resultaten waren echter niet naar wens. Hier in het kasteel toon ik enkel de schaal, een dun laagje oppervlak. Ik heb ze in was gemaakt omdat ik dat een rijk materiaal vond dat perfect aansluit bij het interieur van het kasteel. Was heeft ook iets fragiels, iets vergankelijk. Door dit materiaal te kiezen plaats ik me niet naast Cézanne maar ergens nederig opzij. Ik vind het wel mooi dat er door dit materiaal, aangebracht in een tiental lagen, ook een schilderkunstig aspect bij komt en dat de onderkant, bijna de achterkant van een canvas, meespeelt in het beeld.

Ph.: Vaak wordt het landschap verbonden met het sublieme, een notie van onbeschrijfelijke schoonheid. Op een bepaalde

manier vindt in jouw werk een objectivering plaats, een deconstrueren van het landschap tot verschillende elementen? De notie van tijd heb je voordien al aangehaald, maar er is ook een complexe relatie met de notie van de waarneming. Wat betekent waarneming voor jou, in uw werk en tot de beleving van het landschap?

S.: In vroegere werken vertelde ik soms over de horizon, die is voor ieder verschillend en de kapstok om je persoonlijke afbeelding aan op te hangen. Als ik bijvoorbeeld tekenles geef wijs ik er de studenten steeds op de horizon als basis te gebruiken. In mijn recentere werken kijk ik door mijn camera. Met de tekeningen in deze tentoonstelling probeer

Ph.: Yes, in fact you're now saying that you're looking for an objectification, using a notation system, based on classifications in time, the search for the average colour of a given moment even in the way you draw. That down-to-earthness or objectivity can also be found in the title of the exhibition, one-to one? one referring to the scale, referring to a relationship also indicating that you distance yourself from the romantic appreciation of a landscape, from contemplating a landscape. Can you explain the title of the exhibition?

S.: A title, for me, is always something that has to be sought at the end of the process, a bit of a necessary evil. This time, however, I knew it for a while, and I worked towards it too. My first intention was to tell about the true scale of things, something I've done before in previous works, the reproductions of old masters, for example. So, I started with drawings and sculptures that I titled 1:1. Last year I titled my exhibition in Zurich 'New Dialogues' and that aspect is also incorporated in this title. I engage in a dialogue with the castle but also with the princes and the visitor. In the end, I have also added formal references. The various interventions are always made up of two similar works. Two drawings, two sculptures, two tables with images of the stars and then finally the works in the theatre, which are each made up of a painting in the front and one in the back.

Ph.: Another element that is important, in my opinion, is the fact that you work as someone who makes inventories, almost like an archaeologist, but an archaeologist who tries to capture what is volatile, what is ephemeral, what is uncapturable, especially the passing of light, the passing of time. What is your relationship with the idea of documentation, which is a very common principle in conceptual art. When we see here the showcases or the photo prints or the small, more pictorial square colour charts, some sort of accumulation of a gradient of colour shades. What does documentation mean for you?

S.: The archaeologist of the ephemeral, that sounds good. Documentation, that's not the way I see it, I would like to refer to my work as documentary. They are autonomous works that, if you bring them together, of course get something extra. As I said, I always start from a concept, the landscape then gives me the data to form an image, but then, actually, a third layer follows when I process the data and make choices. Now that I think about it, I might have to stop saying that I make documentary work. My images are so different from reality and do not tell stories. Rather, they're the processing of my personal point of view, of my chance-driven view of reality.

Ph.: Additionally, in the titles of the work you often see a place, a physical place you've been to, but also a series of works with a place you have not been to but where you might go and a time indication as well. So again, the processing of a moment, while



Stijn Cole, *The Watzmann*, 2010, pencil on paper, 137 x 170 cm / oil on canvas, 137 x 137 cm

ik die blik niettemin weer aan de werkelijkheid te koppelen. Ik fotografeerde vanaf een plek door een kader en nodig de toeschouwer uit vanaf die plek de tekening te bekijken. De tekeningen zijn even groot als het beeld in het kader. Vroeger tekende ik naar schilderijen van Caspar David Friedrich. Bij Friedrich worden de landschappen vanaf een afstand in hun volle glorie en met het meest romantische

licht getoond. Ik probeer het niet meer over dat ultieme landschap te hebben maar om er middenin te staan en er een uitsnit, een fragment of één aspect van te tonen. Ik toon bijvoorbeeld enkel een mathematische opsomming van kleuren of enkel de afbeelding via een tekening die opgebouwd wordt uit haast mechanische arceringen in potlood. Er bestaan naast het doek, buiten het kader dat ik presenteer nog verschillende zichten op het landschap die ik niet toon. Het is aan de toeschouwer om het beeld verder in te vullen.

Ph.: Ja, eigenlijk zeg je nu ook dat je een objectivering zoekt, aan de hand van een notatiesysteem, aan de hand van indelingen in de tijd, het zoeken van de gemiddelde kleur van een bepaald moment zelfs in de manier waarop je tekent. Die nuchterheid of die objectivering zit ook in de titel van de tentoonstelling. Eén op één verwijst naar de schaal, en zo neem je ook afstand van de romantische contemplatie van het landschap. Kan je de titel van de tentoonstelling toelichten?

S.: Een titel is steeds iets wat bij mij aan het eind van het proces moet gezocht worden, een beetje een noodzakelijk kwaad. Deze keer echter wist ik het al een tijdje en heb ik er ook naartoe gewerkt. Mijn eerste bedoeling was om te vertellen over de ware schaal van de dingen, iets wat ik in eerdere werken, bijvoorbeeld reproducties naar oude meesters al gedaan heb. Ik ben begonnen met de tekeningen en de sculpturen waaraan ik ook 1:1 als titel heb gegeven. Vorig jaar heb ik mijn tentoonstelling in Zürich "New Dialogues" genoemd en ook dat aspect zit in de titel 1:1. Ik ga een dialoog aan met het kasteel maar ook met de bewoners en met de bezoeker. Naar het eind van mijn voorbereidingen voor deze tentoonstelling toe heb ik er ook vormelijk verwijzingen naar de titel aan toegevoegd. De verschillende ingrepen zijn steeds opgebouwd uit twee gelijkaardige werken. Twee tekeningen, twee sculpturen, twee tafeltjes met beelden van de sterren en dan uiteindelijk de werken in het theater die telkens uit twee lagen zijn opgebouwd.

Ph.: Als kunstenaar lijkt je ook inventarissen te maken. Zoals een archeoloog probeer je dingen vast te leggen, maar dingen die vluchtig zijn: het verglijden van het licht en de tijd. Wat is jouw relatie als kunstenaar met de notie van documentatie, een principe dat sterk aanwezig was in de historische conceptuele kunst. Wat betekent documentatie voor jou, jij die tijd en ruimte accumuleert in een verloop van kleurtoetsen?

S.: De archeoloog van het efemere, dat klinkt goed. Als documentatie zie ik het niet, maar ik verwijs graag naar mijn werken als documentair. Het zijn autonome werken die als je ze samen brengt iets extra krijgen. Zoals eerder gezegd



Stijn Cole, installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017, 60 journées d'été '76 '16, 2016, inkjetprint on baryth on Dibond, 50 x 150 cm / 3 vitrines

of course you also see the work in a kind of tension between the moment and a timelessness. How do you deal with that notion of time, which is actually a complex concept and which can be called the leitmotiv through this exhibition in Chimay Castle?

S.: Here in the castle, I deal with it quite literally. We are here in a place where the same family has been living for 1000 years. History is in every pore here, when you look at the family tree, it's impressive. Mine goes back to my grandfather and maybe a few more generations down the line, but they don't affect who I am. Here, that's totally different. That's why I've built a track that goes deeper and deeper into it and that goes back in time chronologically. Sometimes literally sometimes symbolically. The Timescapes, like the flag and the pictures behind us that I made here on site, are dated very specifically. The drawings of trees from the park, the parts of the Mont Sainte-Victoire and the little tables with constellations are rather symbolic. Now, it doesn't really matter which date is mentioned on the work, that title shows that it is a registration of a certain period and not just some colours in a row, it shows once again the connection to reality without linking stories to it. This has happened, voilà.

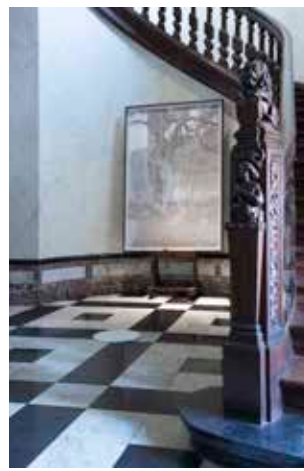
Ph.: Now, doing an exhibition in a castle that is still in use, where a family lives and that is not a museum, that is a monument nevertheless, but a monument in use, how do you do that as an artist?

S.: Actually, from the start of the project, it was a gift. You know that you have to stay modest when you exhibit in a place like this, no matter what. It's already crammed and it's no use to try and be more impressive than the place itself. So, it was searching for ways to stay away from the walls, which led to the sculptures and the works on stage. I find it harder to exhibit in a sterile environment, a collection or a meaningful building always gives me leads instantly, I'm not afraid of the black hole but rather of a white sheet.

Ph.: I almost sense that in the theatre, which is the end of the exhibition, you come to a conclusion in some way or another. You have made kind of a swinging movement that starts at the flag and ends on the seats of the theatre. There, you almost say that the landscape is an absolute illusion and that the only objectification of the landscape lies in the artist's work, what do you think of such a statement?

S.: Oh, I'll have to think about that for a bit longer ...

Ph.: And I also see that in direct relationship to your work, right, in the kind of descriptive method you use, you have just said it yourself, I cannot handle a white paper, I need something that challenges me, something that makes me think, something that puts me to work and wherein you will build in an objectification.



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017. 1:1, 2017, pencil on paper, 180 x 120 cm (see also on page ...&...)



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017. 1:1 / Mont Sainte Victoire, 2017, beeswax, epoxy, metal, 120 x 95 x 50 cm (see also on page ...&...)



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017

vertrek ik altijd vanuit een concept. Het landschap biedt me dan net als bij een documentaire de gegevens om tot een beeld te komen. Maar dan volgt er nog een derde laag, wanneer ik de gegevens verwerk en keuzes maak, wanneer ik de afmetingen van het werk en de plaats binnen een tentoonstellingscontext bepaal. Mijn beelden wijken af van de realiteit en vertellen geen verhalen. Het zijn eerder verwerkingen van mijn persoonlijke standpunt, van mijn door toeval gestuurde kijk op de realiteit.

Ph.: In de titels van het werk is er vaak een plek en een tijdsaanduiding. Dus een verwerking van een moment, terwijl je natuurlijk ook het werk in een soort spanning ziet tussen het moment en een tijdloosheid. Hoe ga je om met die notie van tijd, een complex begrip maar dat toch de rode draad doorheen deze tentoonstelling in het kasteel van Chimay kan genoemd worden?

S.: Hier in het kasteel ga ik er heel letterlijk mee om. We zitten hier op een plek waar dezelfde familie al 1000 jaar woont. De geschiedenis zit hier gewoon in elke porie, als je de stamboom van de familie bekijkt is die indrukwekkend. Die van mij gaat tot mijn grootvader terug en misschien nog enkele generaties verder maar die hebben voor wie ik nu ben geen belang, natuurlijk ben ik genetisch bepaald door vele generaties maar de concrete herinnering is weg. Hier is dit anders. Daarom heb ik een parcours uitgebouwd dat eruitziet als een omgekeerde boom, dat chronologisch terugkeert in de tijd. Soms letterlijk soms symbolisch. De Timescapes en de vlag, die heb ik hier ter plekke geregistreerd en zijn heel concreet gedateerd. De tekeningen naar bomen uit het park, de delen van de Sainte-Victoire en de tafeltjes met sterrenbeelden zijn eerder symbolisch. Nu, mij maakt het eigenlijk niet uit welke datum er op het werk vermeld staat. Die titel toont aan dat het om een registratie van een bepaalde periode gaat en niet zo maar wat kleuren op een rij, het toont de verbinding met de realiteit aan zonder er verdere verhalen aan te koppelen. Dit is gebeurd, voilà.

Ph.: Een tentoonstelling maken in een kasteel dat nog in gebruik is, en dat dus meer monument dan tentoonstellingsruimte is, is beslist geen sinecure. Hoe pak je dit als kunstenaar aan?

S.: Eigenlijk is het van bij de start van het project een cadeau geweest. Je weet sowieso dat je aan de zijlijn moet blijven als je in een dergelijke plek exposeert. Het staat eigenlijk al bomvol en het heeft geen zin indrukwekkender te proberen zijn dan de plek zelf. Het was dus zoeken naar manieren om van de muren weg te blijven. Hierdoor zijn de sculpturen en het werk in het huistheater ontstaan. Ik heb het er moeilijker mee om in een steriele omgeving te exposeren. Een collectie of een gebouw met een geschiedenis biedt me altijd aanknopingspunten.

Ph.: Ik voel aan dat je in het theater, wat het eindpunt is van de tentoonstelling, tot een conclusie komt. Je hebt een slingerbeweging gemaakt die begint bij de vlag en op de zitjes van het theater eindigt. En daar zeg je bijna dat het landschap een absolute illusie is en dat de enige objectivering van het landschap in het werk van de kunstenaar ligt. Wat denk je van zo een uitspraak?

S.: In the theatre, it's true that I almost give people an assignment. Here you are then, these are ultimate landscapes, which are yours? I regard the landscape as an objective surface, for which the image and the colours are the ingredients. Someone else will attribute different characteristics to it. The farmer looks down, which is why Permeke's horizon is so high. A child looking at a kite has a different perspective. Where is your horizon? Maybe it's up to the artist to approach the landscape objectively but then we return to Petrarca who viewed the landscape as an autonomous subject.

Ph.: And what does Stijn Cole look at?

S.: Farmer, fisherman, kite ... I am shifting my gaze according to the work.

Ph.: Can you still look at the landscape without thinking about your work?

S.: Less and less, when I'm on the train, for instance, I catch myself constantly zooming into parts of the landscape that might be interesting for drawings. The volatility of such images is pretty, I don't know how to catch that, video seems a good medium at first sight, but I'd really like to follow the focus of my eyes. If I see a beautiful sunset somewhere on the way, I think damn, that one would produce great results. When I'm in the city, I can let go of my work.

Ph.: There is no landscape, then. Is there any kind of key moment, where you know, in that moment the landscape has struck me?

S.: During my sculpture course in Sint-Lucas in Ghent, where I teach now, we got a group assignment from Honoré d'O. Together with Gabriel Rios and Titus De Voogdt, I walked all the way around the Ghent ring road during a sunrise. All three of us tried to capture that moment, the city that gets going and becomes visible. I then got the idea for my first photographic time bars showing the intensity of light during a day. The landscape image is a result of that moment with many steps in between, but that was my eureka moment.

Ph.: Maybe, finally, something about the works on the stage of the theatre, of that beautiful 'bonbonnière'. The way in which those works are shown almost brings up a theatrical principle.

S.: That place is magical. I wanted to do something special, there. Let go of the documentary and enter into a dream world. The scene itself contains some elements to suggest depth, the coils get closer and closer together and they narrow down and get smaller to the back. I have built the work using those illusions of depth. The closest painting is larger than the second, it shows the colours of the foreground from a picture I found on the internet. The second



Stijn Cole, *untitled*, 2017



Stijn Cole, *untitled*, 2017



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017, *untitled*, 2017, inkjetprint on glass 101cm diameter / baroque table



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017, *untitled*, 2017, inkjetprint on glass 101cm diameter / baroque table

S.: In het theater is het inderdaad zo dat ik de mensen bijna een opdracht meegeef. Hier zit je dan, dit zijn ultieme landschappen, de landschappen die zich op mijn bucketlist bevinden, welke zijn die van u? Ik bekijk het landschap als een objectief vlak, waarin het beeld en de kleuren de ingrediënten zijn. Iemand anders zal er andere eigenschappen aan toedichten. De boer kijkt naar beneden, vandaar dat bij Permeke de horizon zo hoog ligt. Een kind dat met een vlieger kijkt heeft een ander perspectief. Waar ligt uw horizon? Het is misschien aan de kunstenaar het landschap objectief te benaderen maar dan zijn we terug bij Petrarca die het landschap bekeek als autonoom onderwerp.

Ph.: En naar wat kijkt Stijn Cole?

S.: Boer, visser, vlieger ... Ik verleg mijn blik in functie van het werk.

Ph.: Kan je nog naar het landschap kijken zonder aan uw werk te denken?

S.: Steeds minder, als ik in de trein zit bijvoorbeeld betrap ik er mezelf op constant in te zoomen op delen van het landschap die interessant zouden kunnen zijn voor tekeningen. De vluchtigheid van dergelijke beelden is wel mooi, ik weet nog niet hoe ik dat kan vangen, video lijkt op het eerste zicht een goed medium maar ik zou eigenlijk de focus van mijn ogen willen volgen. Als ik ergens onderweg een prachtige zonsopgang zie denk ik verdorie, dat had een mooi resultaat opgeleverd... Als ik in de stad ben dan kan ik mijn werk loslaten.

Ph.: In de stad is er geen landschap. Is er nog zo een soort sleutelmoment dat je weet, daar heeft het landschap mij te pakken genomen?

S.: Tijdens mijn opleiding beeldhouwkunst in het Sint Lucas in Gent, waar ik overigens nu zelf les geef, kregen we van Honoré d'O de opdracht iets in groep te maken. Samen met Gabriel Rios en Titus De Voogdt ben ik toen de ring rond Gent afgestapt tijdens een zonsopgang. We hebben alle drie geprobeerd dat moment, de stad die op gang komt en zichtbaar wordt, vast te leggen. Ik heb toen het idee bedacht voor mijn eerste fotografische tijdsbalken die de intensiteit van het licht tonen gedurende een dag. De landschappen die ik momenteel maak zijn het gevolg van dat moment.

Ph.: Tot slot, de werken op de Bühne van het kasteeltheater hebben iets theateraals.

S.: Die plek is magisch. Ik wou er iets speciaals in doen. Het documentaire loslaten en een droomwereld binnengaan. De scène zelf bevat een aantal elementen om diepte te suggereren, de coulissen staan almaar dichter bij elkaar

en ze versmallen en verkleinen naar achteren toe. Met die illusies van diepte heb ik het werk opgebouwd. Het dichtstbijzijnde schilderij is groter dan het tweede, het toont de kleuren van het voorste plan uit een foto die ik op internet vond. Het tweede schilderij is 10 cm kleiner en is afgeleid uit de achtergrond van datzelfde internetbeeld. Ik ken er de herkomst niet van maar vond het door Sankt Gilgen en éte in Google in te voeren. Het grootste van de twee hangt

painting is 10 cm smaller and is derived from the background of the same online image. I don't know the origin of it but I found it by searching for Sankt Gilgen en été on Google. The larger of the two hangs at the level of the first scene, the second of the second scene. Visually, it seems like the small painting is 20 cm smaller, just because of that distance. The colours of the first one are bright and saturated, those from the background bluer and more vague. I had already noticed before that abstract works like these don't disappear in a baroque environment. Maybe I have to put Versailles on my [bucket list](#).

Ph.: It's just as if you're applying something there, that on that scene, you're the landscape painter who never paints.

S.: I do paint a lot, I can mix colours very well... But you're on to something, I try to reduce every medium to its essence, I do not use a magic box. Painting for me is arranging surfaces, it is mixing colours in oil paint. Drawing is hatching on paper in one type of pencil. I don't use 5 materials for one work, I limit myself to what's essential. Again with those sculptures, they are castings of reality. Actually, I use all those media only because they are suitable for the work I want to make. Although I am less strict today than before. Maybe I'm not the landscape painter who never paints, maybe I'm not a painter at all.

Ph.: Voila!



Stijn Cole, Installation/ exhibition view, Château de Chimay, Chimay 2017. *Sankt Gilgen en été*, 2017
oil on canvas 170 x 170 cm & 160 x 160 cm
(see also on page ...&...)

ter hoogte van de eerste scene, het tweede in de tweede scene. Visueel lijkt het door die afstand al dat het kleine schilderij 20 cm kleiner is. De kleuren op het eerste zijn helder en gesatureerd, die uit het achterplan blauwer en vager. Ik heb al eerder gemerkt dat dergelijke abstracte werken in een barokke omgeving niet verdwijnen. Misschien moet ik Versailles maar op mijn [bucketlist](#) zetten.

Ph.: Alsof je op scène de landschapsschilder bent die nooit schildert.

S.: Pas op ik schilder wel veel hé, ik kan goed kleuren mengen... Dat is wel zoets, ik probeer elk medium tot zijn essentie te herleiden, ik gebruik geen goocheldoos. Schilderen is voor mij het ordenen van vlakken, is het mengen van kleuren in olieverf. Tekenend is het aanbrengen van een arcering op papier in één type potlood. Ik gebruik geen 5 materialen op één werk, ik beperk me tot wat ik geloof dat de essentie is. Net zo met de sculpturen, ze zijn afgietsels van de werkelijkheid. Ik gebruik al die media enkel en alleen omdat ze geschikt zijn voor het werk dat ik wil maken. Al ben ik tegenwoordig minder strikt dan vroeger. Misschien is het niet zo dat ik de landschapsschilder ben die nooit schildert, misschien ben ik helemaal geen schilder.

Ph.: Voila!

~~Thank you Corinne Trop, Lali Cole, Hendrik Van De Weghe, Kristof Reulens, Eddie Guldolf, Simon Adriaensen, Lieven De Winter, Princesse Françoise de Chimay, Prince Philippe de Chimay, Anne Dereover, Anne Hernoë, Sharon Gesund, Bosco Sodi, Alberto Rios De La Rosa, Casa Wabi, Christa Vyvey, Roxane Baeyens, Anna Wenger, Philippe Van Cauteren, Jo Coucke, Inge Ketelers, Ine Meganck, Peter Buggenhout, Galerie Meert, Muzee & Tanguy Eeckhout~~

Colofon

Photo credits:

Stijn Cole

Karel Moortgat (~~pagina's beelden-genk~~)

Texts by:

Jo Coucke

Stijn Cole & Philippe Van Cauteren

Translation and copy-editing:

~~...~~

Concept and Graphic Design:

Ine Meganck & Inge Ketelers

Printing:

Graphius Ghent

ISBN...

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in an automated database or published, in any form or by any means, whether electronic, mechanical, by photo-copies, recordings or any other manner, without the prior written permission of the publisher. Individual authors are responsible for the contents of their contribution.

www.stijncole.eu