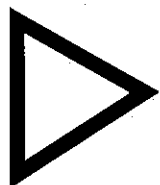


**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



NO 49

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

TEL 31(0)20 4220471 / FAX 31(0)20 6261730

**RONALD OPHUIS
5 SCHILDERIJEN
OVER GEWELD**

5 DEC

16 JA

RONALD OPHUIS

VIJF SCHILDERIJEN OVER GEWELD

In een artikel in de catalogus van de Koninklijke Subsidie voor de Schilderkunst van dit jaar noemt criticus Camiel van Winkel de schilderkunst een anachronisme, "zij is niet van deze tijd."¹ In een discussie die onlangs in Amsterdam over het werk van Ronald Ophuis werd gevoerd, liet filosoof Henk Oosterling zich in vergelijkbare bewoordingen uit.² Niettemin signaleren beiden dat ondanks de vermeende marginale positie van de schilderkunst kunstenaars stug doorgaan met schilderen. De schilderkunst heeft volgens Van Winkel en Oosterling weliswaar niet meer de vanzelfsprekende draagwijdte van vroeger tijden en is door de opkomst van snellere en effectievere (digitale) media van haar maatschappelijke functie beroofd; zij signaleren dat nog steeds van alles wordt ondernomen om haar te legitimeren.

Ronald Ophuis is een van de kunstenaars die aan het einde van de twintigste eeuw heeft gekozen voor dat in zichzelf gekeerde medium. Koppig volhardt hij in het zoeken naar een positie waarmee hij zijn schilderkunst een meer algemeen belang zou kunnen verlenen. Ophuis doet dit door de relatie schilderkunst - werkelijkheid tot speerpunt van zijn werk te maken. De afgelopen jaren maakte hij, naast een reeks schilderijen op klein formaat, vijf monumentale doeken met een min of meer gewelddadige inhoud, die her en der getoond zijn. Deze 'vijf schilderijen over geweld' worden nu voor het eerst in onderlinge samenhang in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam gepresenteerd. De werken zijn ontstaan tussen 1995 en 1997 en tonen daden van fysiek, seksueel en psychologisch geweld. Meestal heeft Ophuis de gewelddaad in deze schraal ogende doeken, waarin onderlagen door een proces van afschrapen en opbouwen in bovenliggende verflagen doorschemeren, zeer direct en confronterend verbeeld. In een enkel geval wordt het geweld alleen geïmpliceerd, zoals in het schilderij van een douchescène met drie mannen, die grote onderhuidse spanning suggereert.

De serie van vijf doeken omvat een tafereel van twee soldaten die elkaar in een wasruimte een bal toe koppen zonder acht te slaan op de figuur die in een plas bloed naast de wc ligt te creperen. In een ander doek zien we een scène op een afgelegen plek bij een meertje, waar een meisje een jongen met de hand bevredigt. Het blijft onduidelijk of de vrouw de seksuele han-

deling vrijwillig of onder dwang verricht - haar houding drukt afstand en onbetrokkenheid uit. Een volgend schilderij toont een naargeestige, verlaten kantooruimte waar drie volwassen mannen twee kinderen seksueel misbruiken. Seksueel geweld bepaalt ook het doek met een voorstelling van drie voetballertjes die een teamgenoot tegen de grond van de kleedkamer drukken en hem anaal verkrachten met een Coca Cola fles. De serie wordt gecocompleteerd door de eerder genoemde douchescène. Grotendeels zijn het beelden waarin de protagonisten zich overgeven aan handelingen waarmee zij de grenzen van de menselijke waardigheid op achteloze wijze overschrijden. Beelden die tonen hoe de ene mens de andere op de meest grove wijze naar het leven kan staan, indachtig het gezegde 'de mens is de mens een wolf'. In deze zin verstaat Ophuis zich vanuit de schilderkunst met vragen die de Amerikaanse regisseur David Fincher via het veel directere medium film op tafel legt. Fincher, maker van de gewelddadige film *Fight Club*: "Het is belachelijk om van kunst te verwachten dat daarin alleen maar positieve beelden gepresenteerd worden. Het is absoluut geoorloofd om in de kunst onze tekortkomingen te onderzoeken; te doen alsof er niets aan de hand is, is een ontkenning van de problemen, en daar ben ik nog veel banger voor dan de gevolgen die deze film zal hebben."³

Ophuis' schilderijen zijn indringend door de vanzelfsprekendheid en achteloosheid waarmee hij gewelddaden uitbeeldt. Henk Oosterling vergeleek in de eerder genoemde discussie zijn werk met een reeks schilderijen van Édouard Manet uit 1868/69, drie opeenvolgende variaties op het thema *De Executie van Maximiliaan*. In elk werk van deze serie wordt de voltrekking van het doodvonnis verbeeld van de Oostenrijkse aartshertog Maximiliaan, de keizer van Mexico. Een opvallend element in deze schilderijen is de figuur van een onderofficier die, terwijl zijn collega's hun geweren afvuren, terzijde staat en zijn musket aan een inspectie onderwerpt. Alsof het geweld om hem heen hem niet raakt. De afstandelijke houding van deze figuur maakt de executie van de keizer des te schrijnender. De impact van Ophuis' schilderijen is volgens Oosterling op vergelijkbare principes gestoeld. Ook in zijn werk staat de onverschillige houding van geweldplegers in schril contrast met de gruwelijkheid van hun daden. De figuren lijken niet onder de indruk van hun eigen wandgedrag, waardoor voor de kijker een extra spanning optreedt. Oosterling noemt het saillant dat

bij de journalistieke fotografie, die veel verschrikkelijke beelden de wereld in stuurt, deze spanning ontbreekt. In documentaire foto's van een executie immers, is doorgaans ook de reactie van omstanders vastgelegd, die altijd met afschuw reageren. De abjectheid van de daad wordt zo gereflecteerd in het gedrag van de toeschouwers, waardoor het tafereel in een moreel kader wordt geplaatst. Een oorlogsfotograaf kan min of meer een neutrale verslaggever zijn die het onrecht vastlegt en aan de wereld doorgeeft. Maar in het kunstwerk worden afgebeelde handelingen aan de intenties van de maker toegeschreven. Als een schilder dan de plegers van gewelddadige handelingen als gevoelloos en ongeïnteresseerd afbeeldt, word je daardoor sterk getroffen. De gewelddaad is in Ophuis' schilderijen willens en wetens als amorele daad verbeeld en dat maakt des te meer indruk.

De vijf grootschalige schilderijen in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam doen zich, door hun formaat, themakeuze en behandeling van het beeldvlak, voor als een eenhedelijke cyclus. Ze lijken de uitkomst van een nauw omlijnd artistiek programma. Wie echter de onstaansgeschiedenis van deze werken kent, weet dat ze eerder het gevolg zijn van een proces: een stapsgewijze ontwikkeling waarin het voor Ophuis steeds duidelijker is geworden welke richting het uit moest met zijn kunst. Een *Werdegang* waarin hij zich eerst en vooral tot zijn onderwerp en middelen verhiel om daarna, door de heftige wijze waarop het publiek op zijn werk reageerde, steeds meer gefascineerd te raken door de complexe relatie beeld - kijker, schilderkunst - werkelijkheid.

Ophuis is vanaf het begin geïntrigeerd geweest door de vraag hoe met schilderkunstige middelen een narratieve structuur op te zetten. Zijn grootschalige werken van de laatste jaren maken duidelijk dat hij daartoe vooral zijn referentiepunt zocht in de negentiende eeuw, bij de historieschilderkunst van Goya, Géricault, Delacroix, Courbet en Manet (een traditie waarop in onze eeuw werd teruggegrepen door Picasso, Golub en Richter, met de fotograaf Jeff Wall als actuele exponent). Het is duidelijk dat aspecten van het werk van bijvoorbeeld Géricault en Delacroix tot de eigenschappen van Ophuis' kunst zijn gaan behoren. Allereerst de grootschaligheid en monumentaliteit, waardoor het formaat van de figuren zich bijna één op één met het fysiek van de toeschouwer verhoudt. Andere parallellen zijn te vinden in de wijze waarop hij door middel van studies zijn composities voorbereidt. Ophuis werkt samen met acteurs van

een castingbureau die zijn uitgetekende scènes uitbeelden. Hiervan maakt hij tientallen studies in foto die als uitgangspunt voor de compositie dienen. Er zijn echter ook verschillen. Waar de Franse meesters indringend en overtuigend probeerden te zijn met een min of meer realistische presentatie en een virtuoze voordracht, met een dramatische expressie van handelingen, gebaren en gezichtsuitdrukkingen, maakt Ophuis een beeld dat nadrukkelijk discontinu en geconstrueerd is. Zijn schilderijen zijn in veel opzichten toonbeelden van contradictie. De architectonische omgeving waarin hij de gewelddaden situeert, komt in de ruimtelijke werking vreemd en kunstmatig over. Het zijn perspectivisch vertekende decors waartoe zijn protagonisten zich tamelijk houderig verhouden: soms lijken ze, als in een collage, in het beeldvlak geplakt. Tegenover de heftige, expressieve voorstelling staat een schrale, opengewerkte verfaanbreng, tegenover de gigantische formaten springen miniaturistische details (pakje sigaretten, plastic bekertje) in het oog als ontregelingen van de picturale eenheid. De kijker ervaart daardoor continu fricties in zijn verstandhouding tot het beeldvlak. Ophuis lijkt de expressieve kracht van zijn werk juist in de verstoring van de beeldeenheid te willen zoeken, zoals het hele schilderij er op afgestemd is de graad van ongemak te verhevelen. Op deze manier maakt Ophuis zijn thematiek onontkoombaar en indringend voor de kijker *voelbaar*.

In zijn vroegste werk, toen hij nog op de academie zat, smeedde Ophuis beeldfragmenten samen tot heftige taferelen met menselijke figuren die hij in een arcadisch landschap of tegen een monochrome achtergrond projecteerde. Net als sommige historieschilders in de negentiende eeuw, situeerde hij zijn onderwerpen in het verleden of in een onbestemde tijd - veilig ver weg. In zijn huidige werk spelen de scènes zich af in een omgeving die zich direct verbindt met de hedendaagse werkelijkheid. Zijn figuren zijn gestoken in moderne spijkerbroeken, sportswear en legeruniformen. De plaats waar de handelingen zich voltrekken is ontegenzeggelijk hedendaags: kleedkamer, doucheruimte, kantoor. Ophuis: "In 1993 wilde ik de verhalen van nu schilderen, de hedendaagse realiteit. Meteen merkte ik dat mijn kunst veel directer contact met de maatschappij maakte."⁴

Het is juist in dit spanningsveld tussen schilderkunst en maatschappelijke werkelijkheid dat Ophuis' kunst een bijzondere positie inneemt. De thema's van zijn werk en de confronterende

wijze waarop hij deze in schilderkunstige zin vormgeeft, roepen zoveel reacties op dat het nauwelijks mogelijk is om de publieke ontvangst niet in de beschouwing ervan te betrekken. Zoals in 1997 bleek bij een presentatie van het schilderij *Sweet Violence* in de Bergkerk in Deventer, ontstaat soms zoveel ophef rond zijn werk, dat de rechter er aan te pas moet komen. Schokkend, afstotelijk, gewelddadig, brutaal of abject. Ophuis' beelden dwingen de kijker een standpunt in te nemen, maar de receptie van zijn werk blijft vaak steken in een ethische discussie over het aanvaardbare van seksuele en gewelddadige beelden. Oosterling behoort tot de weinigen die Ophuis' werk in een breder perspectief hebben geplaatst. Hij heeft ingezien dat bij deze kunstenaar alles in dienst staat van een artistieke strategie die als uiteindelijk doel heeft een maatschappelijke rol voor de schilderkunst op te eisen. Juist door indringende, schokkende beelden via het langzame, indirecte medium van de schilderkunst te presenteren, probeert Ophuis zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid te komen. Hij houdt ons als *schilder* de gewelddadigheid van onze eigen tijd voor. Hij onderzoekt de morele implicaties van het afbeelden van geweld en de ongemakkelijke receptie van dergelijke beelden. Maar uiteindelijk toch vooral: welke betekenis kan de schilderkunst voor onze tijd nog hebben. Voor hem heeft de schilderkunst haar waarde bewezen als ze in staat is emotie tot uitdrukking te brengen en emotionele waarden over te dragen. Het belang van zijn project ligt in de wijze waarop hij de kracht van de schilderkunst beproeft om een puur individueel inzicht een maatschappelijke relevantie te verlenen.

Martijn van Nieuwenhuyzen

1. Camiel van Winkel, 'Dit ben ik. Zie hoe ik werk', *Catalogus Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst 1999*, Amsterdam, pp. 19 - 22.

2. De discussie 'Schilderkunst vs. CNN' vond plaats in De Badcuyp te Amsterdam op 24 oktober 1999. De discussie werd georganiseerd in het kader van de lezingencyclus *De regels van de kunst*. Deelnemers aan het gesprek waren Ronald Ophuis, Henk Oosterling, Hans van Daalen en Dries Boele.

3. Geciteerd in een artikel van Gerhard Bush, 'Lekker je vrienden in elkaar beuken', *VPRO Gids*, No. 44, 1999, p. 15.

4. In een gesprek met de kunstenaar op 12 oktober 1999.

RONALD OPHUIS FIVE PAINTINGS ABOUT VIOLENCE

In his catalogue essay for the 1999 Royal Subsidy for Painting, the critic Camiel van Winkel called painting an anachronism, 'it is not of this time'. (1) In a recent discussion held in Amsterdam about the work of Ronald Ophuis, the philosopher Henk Oosterling expressed himself in similar words. (2) Nonetheless, both remarked that despite painting's supposedly marginal position, artists still stubbornly continue to paint. According to van Winkel and Oosterling, painting no longer has the undisputed reach it once had and faster, more effective (digital) media have robbed it of its social function. Yet still, they note, all kinds of attempts are made to legitimize it as an artistic practice.

Ronald Ophuis is one of the artists who, at the end of the twentieth century, has chosen to work in this introverted medium. Doggedly he persists in the search for a position which will endow his painting with a greater significance. Ophuis achieves this by placing the relation of painting to reality at the forefront of his practice. Besides a series of smaller paintings, in recent years Ophuis has painted five large canvases depicting a range of violent subject matter. Although these have been exhibited in various places, at Stedelijk Bureau Amsterdam, all the 'five paintings about violence' will be exhibited together for the first time. These works, which were made between 1995 and 1997, present acts of physical, sexual and psychological violence. In these bleak canvases, in which a process of scraping away and building up paint leaves underlying layers filtering through the upper surface, Ophuis usually presents the violence in a highly direct and confrontational manner.

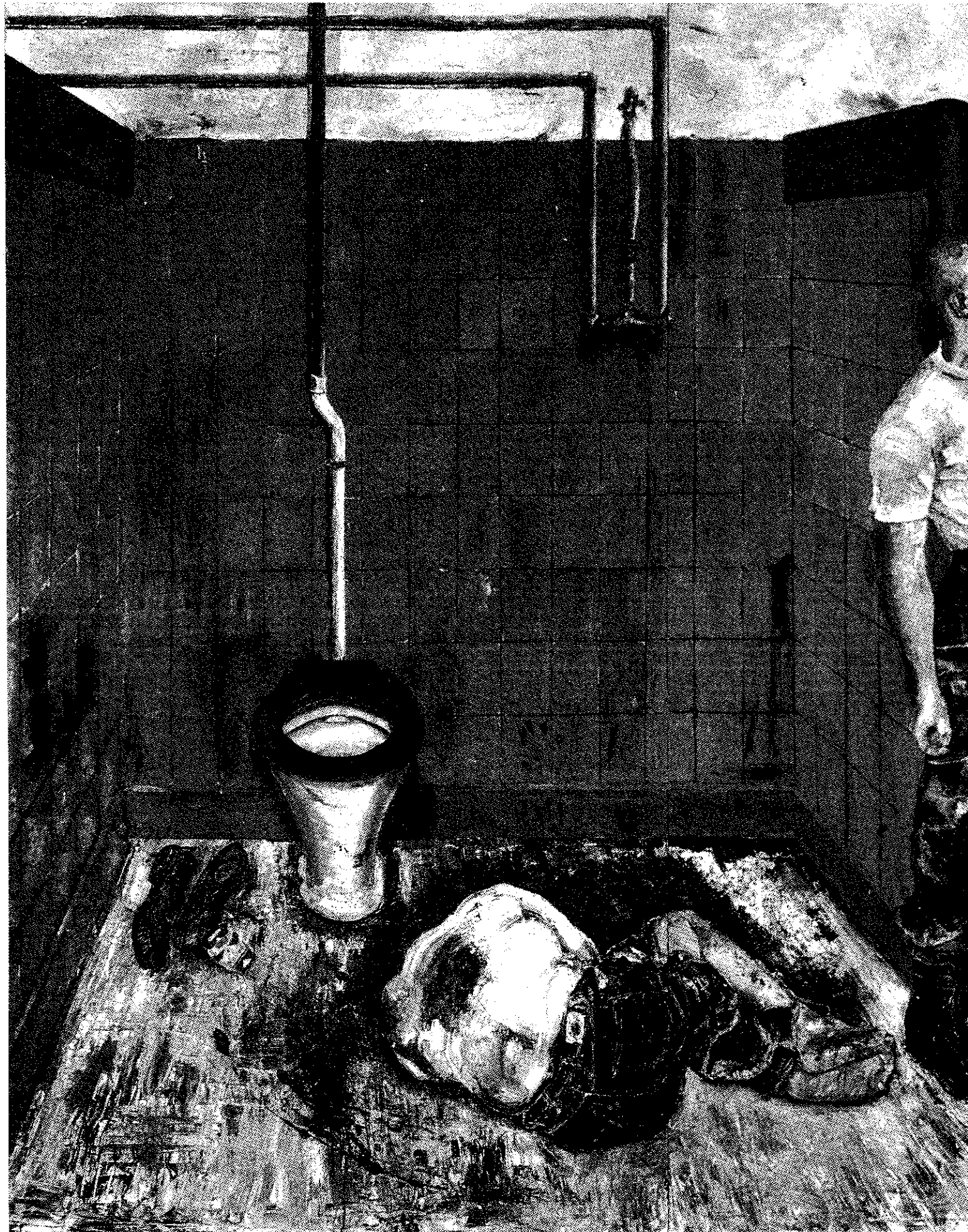
In a few instances, as in the painting of three men in a shower, this violence is only implied, suggesting a deep underlying tension.

This series of five canvases contains a tableau of two soldiers heading a football to each other in a toilet with complete disregard for the figure lying dying in a pool of blood. In another we are shown a scene of a secluded spot by a lake where a girl is masturbating a boy. It is not clear whether she is performing this service willingly or is being forced - her attitude is distant and detached. The next painting presents a dismal, deserted office where three men are sexually abusing two children. Sexual violence also defines the scene in which three young footballers force a teammate to the changing room floor and sodomize him with a Coca Cola bottle. The series is completed by the shower scene described above. These are mainly images in which the protagonists submit to acts in which they casually transgress the boundaries of human dignity. Images that show how one human being can most brutally desire the blood of another brings to mind the expression 'man is a wolf to man'. In this sense, and from the perspective of painting, Ophuis identifies with the questions addressed through the more direct medium of film in *Fight Club* by the American director David Fincher: 'It is ridiculous to expect art to only present positive images. It is entirely permissible to investigate our shortcomings in art; to behave as if there is nothing wrong is to deny the problem, and I am far more afraid of that than the effects of this film.' (3)

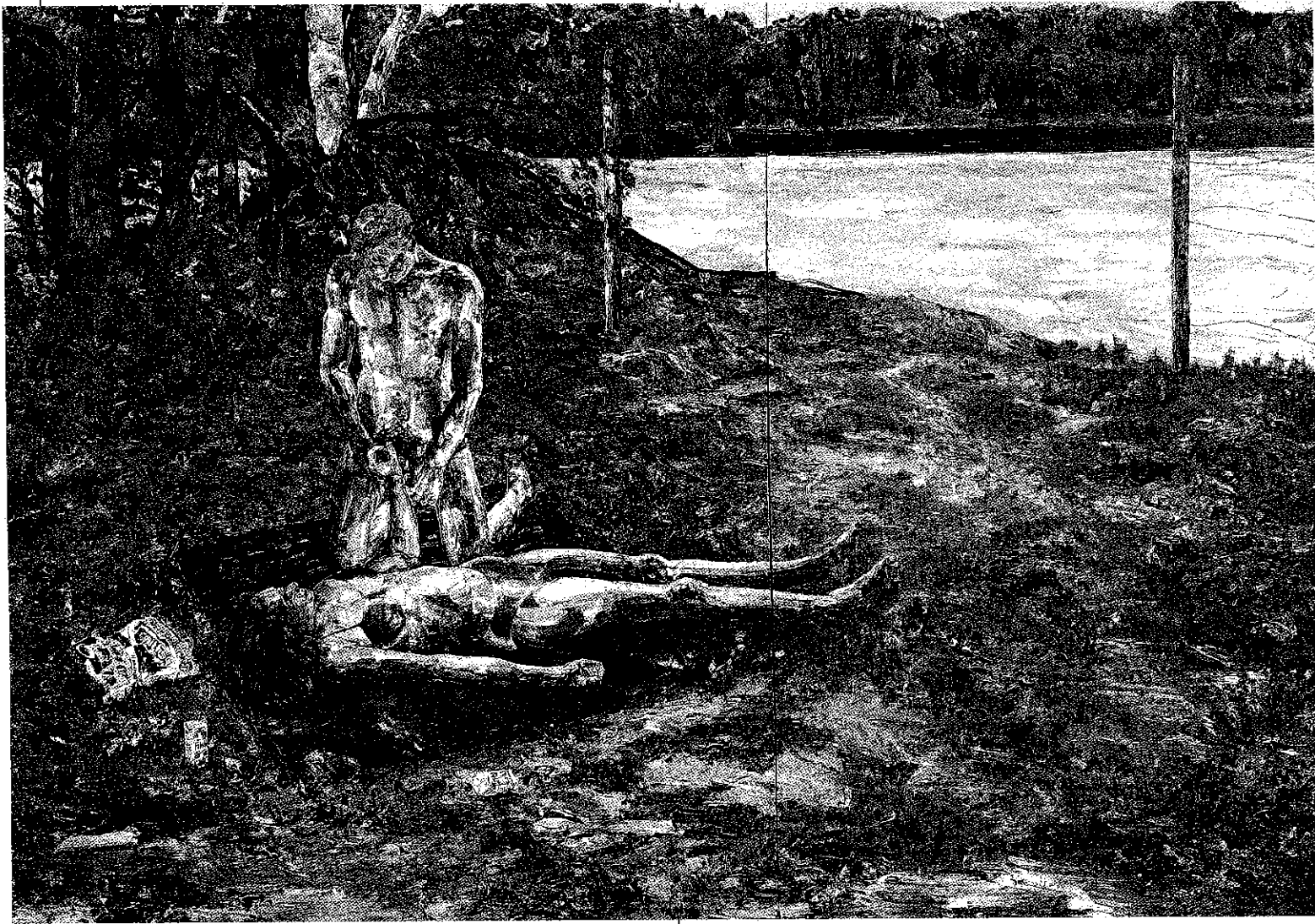
Ophuis's paintings are obtrusive through the casual and careless way he depicts violent acts. At the discussion mentioned above, Henk Oosterling compared his work with a series of paintings by



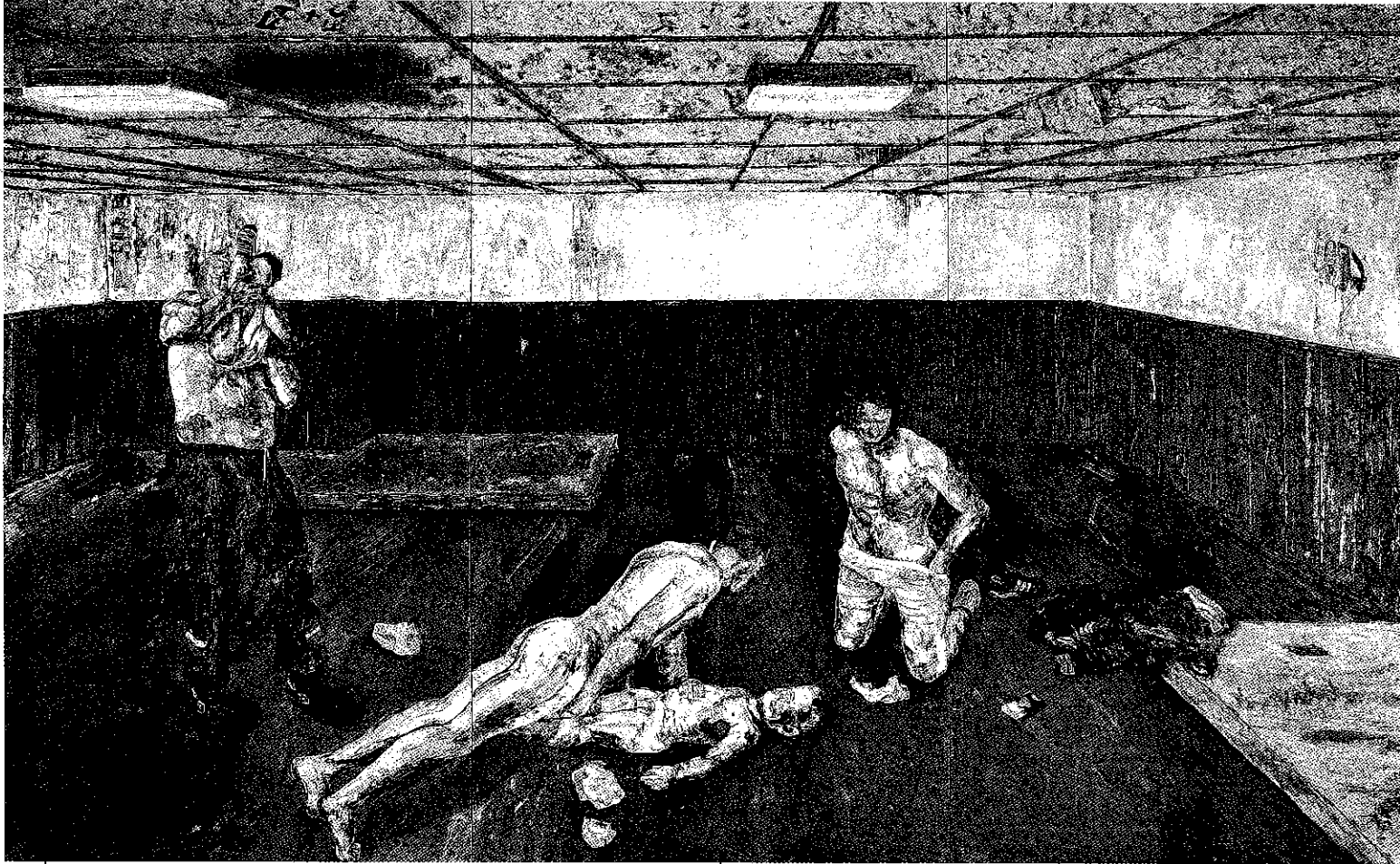
Voetballers II, 1996
Executie, 1995 (volgende pagina)







Jongen en meisje, 1997



Sweet Violence, 1996



Édouard Manet from 1868/69; three successive variations on the theme of *The Execution of Maximilian*. Each of the paintings in this series depicts the execution of the Austrian archduke, the Emperor of Mexico. A striking feature of these pictures is the figure of a junior officer who stands to one side inspecting his musket, while his colleagues fire their weapons. It is as if he is untouched by the violence around him. The aloof attitude of this figure makes the execution of this emperor all the more harrowing. According to Oosterling, the impact of Ophuis's paintings are based on the same principles. In his work too, the carefree, indifferent attitude of the perpetrators of the violence contrasts starkly with their gruesome deeds. The figures appear unaffected by their own misconduct, giving rise to an even greater tension in the viewer. Oosterling pointed to the salient absence of this tension in photojournalism, which broadcasts far worse images to the world. Documentary photographs of executions often show the reactions of the onlookers, who always respond with horror. The abjectness of the deed is thus reflected in the faces of the spectators, situating the scene within a moral framework. It is more or less possible for a war photographer to be a neutral reporter who records injustice and communicates it to the world. But in works of art, the acts depicted are attributed to the intentions of the maker. Moreover, if a painter presents the perpetrators of violence as apathetic and disinterested, one is more deeply affected; the impact of violence in a painting is heightened by being wittingly portrayed as an amoral act.

The format, subject matter and the treatment of the picture surface in the five large paintings at Stedelijk Bureau Amsterdam

turn them into a unitary cycle. They appear to be the result of a narrowly defined artistic programme. However, a look at the history behind these works reveals them to be the consequence of a process: in a stepbystep development it has gradually become clear to Ophuis in which direction his work should go. A development in which he at first primarily related to his subject matter and medium before, in response to the fierce reactions of the public, he became increasingly fascinated by the complex relation between image and spectator, painting and reality.

Ophuis has always been interested in the question of how painting may be used to construct a narrative structure. His large works from the last few years demonstrate how he has primarily looked to the nineteenth century for references; to the likes of Goya, Géricault, Delacroix, Courbet and Manet (a tradition continued in our century by Picasso, Golub and Richter, with Jeff Wall as the contemporary exponent). It is apparent that aspects of the work of, for example, Géricault and Delacroix have come to be part of Ophuis's art. Firstly in the size and monumentality of the canvases, in which the figures are on a scale almost 1:1 with the viewer. Other parallels are to be found in the way in which he prepares his compositions in preliminary studies. Ophuis works with actors from a casting agency who perform his drawn scenes. He then makes dozens of photographs which provide the starting points for the compositions. However, there are also differences. Where the French masters tried to penetrate and convince through more or less realistic depictions and virtuoso renditions, through dramatic renderings of actions, gestures and facial expressions, Ophuis makes images that are emphati-

cally discontinuous and constructed. In many respects, his paintings are paragons of contradiction. The architectural surroundings in which he situates the violent acts come across as strange and artificial spaces. These are distorted, perspectival sets which the protagonists relate to in a rather wooden manner. At times it seems as if they are in a collage, glued into the picture plane. Contrasting with the violent, expressive scene is the desolate, threadbare way the paint has been applied; against the enormous formats, miniature details - a packet of cigarettes, a plastic cup - leap out, disrupting the pictorial unity. Spectators experience constant friction in their understanding of the picture's surface. Ophuis seems to want to seek the expressive power of his work precisely in these disruptions of pictorial unity. The entire painting is finetuned to exacerbate the sense of unease. In this way, Ophuis makes his subject matter unavoidably and intrusively palpable.

In earlier work, when he was still at art college, Ophuis forged image fragments together into violent compositions of human figures, which he projected against Arcadian landscapes or monochrome backgrounds. Like many nineteenth-century history painters, he situated his subjects in the past or an indeterminate time - safely at a distance. In his current work the scenes are played out in surroundings that are directly linked to contemporary reality. His figures are stabbed in modern jeans, sportswear and army uniforms. The places where these acts are executed are indisputably contemporary: changing room, shower, office. Ophuis: 'In 1993 I wanted to paint the stories of today, of contemporary reality. I immediately noticed that my art made a much more direct contact with society.' (4)

It is precisely in this area of tension between painting and social reality that Ophuis's art adopts a distinct position. The themes in his work and the confrontational way in which, in terms of painting, he gives these form, provoke so many reactions that it is almost impossible not to take them into account. As became apparent in 1997 when he exhibited the painting *Sweet Violence* at the Bergkerk in Deventer, his work can provoke such an outcry that a judge has to be called in. Shocking, repulsive, violent, shameless or abject: while Ophuis's images force the viewer to take a position, the reception of his work often ignites an ethical discussion about the admissibility of sexual and violent images. Oosterling belongs to the few who have placed Ophuis's work in a broader context. He has recognized that in the case of this artist, every element in the work serves an artistic strategy, the aim of which is to demand a social role for painting. Precisely by presenting piercing, shocking images through the slow, indirect medium of painting, Ophuis attempts to come as close as possible to reality. It is as a painter that he displays to us the violence of our times. He investigates the moral implications of depicting violence and the discomfort these images induce. But essentially he investigates what meaning painting may have today. For him painting proves its worth when it is able to express emotion and communicate emotional values. The importance of his project lies in the way he tests the power of painting in order to endow a purely individual experience with social relevance.

Martijn van Nieuwenhuyzen

1. Camiel van Winkel, *Catalogus Koninklijke Subsidie voor Vrije*

Schilderkunst 1999,
Amsterdam, pp 19 - 22.

2. The discussion
'Schilderkunst v. CNN'
took place in De Badcuyp,
Amsterdam, 24 October
1999.

The discussion was part of
a series of lectures entitled
De regels van de kunst.
Participants in the discus-
sion included Ronald
Ophuis, Henk Oosterling,
Hans van Daalen and Dries
Boele.

3. Quoted in an article by
Gerhard Bush, 'Lekker je
vrienden in elkaar beuken',
VPRO Gids, no. 44, 1999,
p.15.

4. From a conversation with
the artist on 12 October
1999.

Biografie

RONALD OPHUIS

1968, Hengelo (Ov)

Gerrit Rietveld Academie,
Amsterdam, 1988 - 1990
Akademie voor Beeldende
Kunst, Enschede,
1990 - 1993

SOLOTENTOONSTELLINGEN

1996 Galerie De Praktijk,
Amsterdam

GROEPSTENTOONSTELLINGEN

1993 Oostenwind,
Kunstvereniging Diepenheim
1993 Vent du Nord IX,
Institut Néerlandais, Parijs
1994 Lakgalerie, Leiden
1995 Wrong Sun, W 139,
Amsterdam
1996 Festival aan de Werf,
Utrecht
1996 Wild Vlees, De Vishal,
Haarlem
1997 Alleen in het Atelier,
Bergkerk, Deventer
1997 Wild East, Wild West,
Galerie de Praktijk,
Amsterdam
1997 Tussen de Mazen,
Kunstraum Innsbruck
1997 Flatland Galerie,
Utrecht
1997 Wat af is, is niet ge-
maakt, De Utrechtse School,
Utrecht
1998 Life is a Bitch,
De Appel, Amsterdam
1998 Engagement in de
Kunst, Haags Gemeente
Museum, Den Haag
1998 10 jaar Charlotte
Köhlerprijzen, Arti et
Amicitiae, Amsterdam
1998 World Wide Video
Festival, W 139, Amsterdam
1998 Kunstaankopen
Enschede 1996 -1997,
Markt 17, Enschede
1998 Cataract, Stadsgalerij,
Heerlen
1999 Prix NI, Galerie
Nouvelles Images,
Den Haag

Lezingen

AL TE WERKELIJK

Dr. Marga van Mechelen
(Kunst en Cultuur, Universi-
teit van Amsterdam)

Wat heeft het „al te werke-
lijke„ in de beeldende
kunst, film en theaterperfor-
mances van de afgelopen
tijd te doen met de werke-
lijkheid? Behoort het niet
eerder tot het domein van
de fantasie, de verbeelding
en de projectie? Moeten we
niet spreken over reële fic-
tionaliteit in plaats van
over fictieve werkelijkheid?
Marga van Mechelen zal
deze vragen centraal stellen
in haar lezing aan de hand
van films, van o.a. Ian
Kerkhof, performances van
o.a. Orlan en Romeo
Castellucci en de Sensation
tentoonstelling.

DE BESCHAVING VAN HET 'WILDE' WESTEN

Dr. Jojode Verrips (hoog-
leraar Antropologie van
contemporain Europa,
Universiteit van Amsterdam)

Een vroege onderzoeker als
Malinowski daargelaten is
er pas in meer recent antro-
pologisch onderzoek aan-
dacht voor het abjecte
gekomen. Bovendien is de
visie op het abjecte daarbij
aan verandering onderhe-
vig: het geldt niet langer
als iets primitiefs, dat bij
een voortgaande bescha-
ving vanzelf overwonnen
wordt. Integendeel: ook het
'beschaafde' Westen blijft
behept met een 'Wilde'
kant. Men kan zich zelfs af-
vragen of er ten gevolge
van de toenemende vereiste
zelfcontrole, in onze moder-
ne samenleving misschien
juist meer behoefte is aan
wilde mythen, ervaringen en
kunstwerken. Verrips zal
vooral stilstaan bij het ver-
anderende denken over het
abjecte in onze samenle-
ving.

Woensdag 15 december
1999, 20.00 uur.
Toegang: f. 5,-,
reserveren 020 4220471.

Nieuwsbrief

U kunt zich abonneren op
de Nieuwsbrief van Bureau
Amsterdam. Als u f. 25,-
overmaakt op girorekening
4500092 t.g.v. Dienst Musea
voor Moderne Kunst te
Amsterdam onder vermeld-
ing van 'Nieuwsbrief
Bureau Amsterdam' krijgt u
de Nieuwsbrief een jaar lang
toegestuurd. U ontvangt dan
tevens de uitnodigingen
voor de openingen.

Colofon

Samenstelling tentoon-
stelling en redactie
Nieuwsbrief: Martijn
van Nieuwenhuizen
Stagiaire: Femke Lutgerink
Secretariaat: Jan Meijer
Vormgeving: Mevis &
Van Deursen
Druk: Rob Stolk, Amsterdam
Vertaling: Annabel Howland
Fotografie: Geert van Tol

Met dank aan: Galerie de
Praktijk, Amsterdam;
Hannema - De Stuers
Fundatie, Heino/Wijhe;
privécollecties Amsterdam
en Utrecht; collectie D.
Vermeulen, Amsterdam.

Stedelijk Museum
Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59
1016 NN Amsterdam
tel. 020 4220471
fax. 020 6261730
e mail: smba@xs4all.nl
internet: www.smba.nl
geopend van di t/m zo,
11.00 - 17.00 uur

Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam is een activiteit
van het Stedelijk Museum,
mogelijk gemaakt door de
Gemeente Amsterdam

**23 januari - 27 februari
2000**

Rob Johannesma
Nieuw videowerk