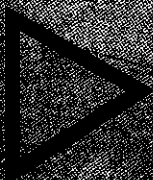


**Stedelijk
Museum**

BUREAU

AMSTERDAM



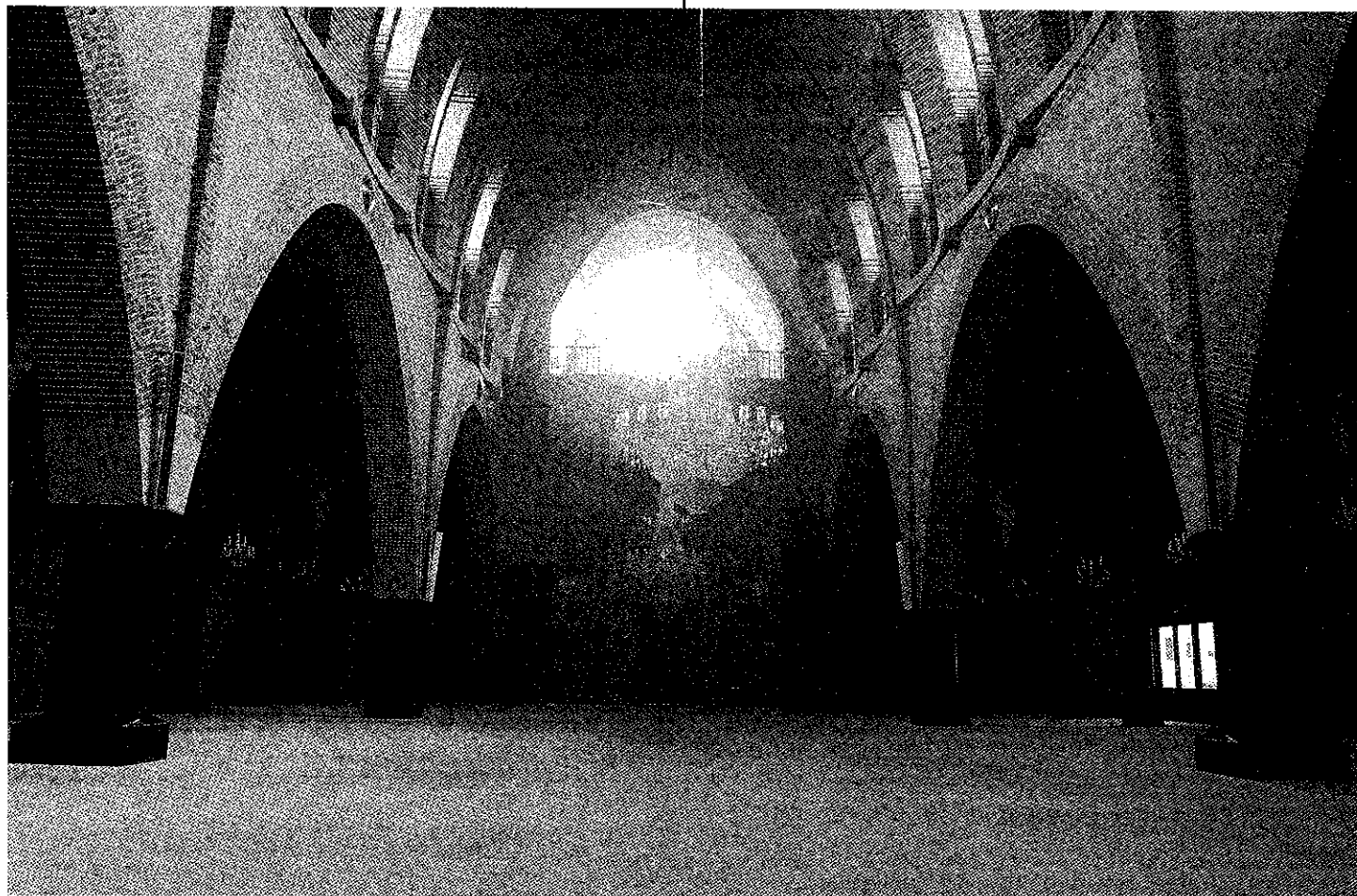
NO 56

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

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

WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL

**DE RIJKKE
DE ROOIJ
BANTAR
GEBANG
290K10DE**



DE FICTIES VAN DE RIJKE / DE ROOIJ

In teksten over het werk van Jeroen de Rijke en Willem de Rooij spelen vergelijkingen met diverse schilders een prominente rol. Critici hebben bij hun films dan ook niet te klagen over een gebrek aan schilder Kunstige associaties - van Saenredam tot Caspar David Friedrich. Nu is het in de hedendaagse kunst niet zo opmerkelijk dat een fotograaf refereert aan de schilderkunst, een videokunstenaar gebruik maakt van foto's of een schilder zich oriënteert aan kenmerken van het film- of videobeeld: het modernistische gebod dat men een medium 'zuiver' dient te gebruiken heeft zijn kracht immers al lang verloren. Het probleem met vergelijkingen van werk in andere media met de schilderkunst is dat deze al snel een slinkse ideologische zet kunnen worden om het werk een hoge status, een grotere waarde te verlenen. Nog steeds is in grote delen van de kunstwereld de schilderkunst immers hét gepri-vilegieerde medium, en het aanroepen van de grote geschiedenis van de schilderkunst is nog steeds goed als prestige- en prijsverhogend middel. Daarmee is niet gezegd dat er een embargo op dergelijke vergelijkingen zouden moeten komen: zij kunnen onontkoombaar zijn. Wel dient ervoor gewaakt te worden dat ze op apodictische wijze worden misbruikt om de reflectie

stop te zetten in plaats van aan te drijven. De films van De Rijke / De Rooij zijn hoe dan ook complexer in hun referenties en connotaties.

REALISME

De Rijke en De Rooijs meest recente films tonen tien minuten lang een statisch shot. *Of Three Men* (1998) toont een groepje mannen in een tot moskee verbouwde kerk, waarbij inderdaad de Saenredam-associatie onontkoombaar is; hun nieuwste film *Bantar Gebang*, die in Bureau Amsterdam zijn première beleeft, toont een sloppenwijk op een enorme vuilstortplaats bij Jakarta. De film begint als het nog schemerig is, maar binnen tien minuten breekt - verrassend snel - de dag aan. Het centrum van het beeld wordt gevormd door de ingang van de omheinde sloppenwijk; hier kruisen een aantal wegen, waar af en toe mensen overheen gelopen komen. Verder fladderen er wat duiven rond en zijn er enkele vechtlustige kippen in de weer; dat is zo'n beetje wat *Bantar Gebang* aan 'handeling' bevat. Men heeft alle tijd om de structuur en de details van het beeld in zich op te nemen en om het veranderende licht te observeren. De wat dromerige sfeer van het begin wordt verdreven door de aanbreekende dag.

De eerdere films van De Rijke en De Rooij,

zoals *Chun Tian* (1994) en *Forever and Ever* (1995) bestonden nog niet uit één continue opname. *Chun Tian* toont in enkele shots een bloeiende tuin met een Chinees koppel; de liefdesverklaringen in het Chinees worden Engels ondertiteld, maar de ondertitels komen of te laat of te vroeg, waardoor het de vraag wordt of ze überhaupt bij die Chinese zinnen horen. Het in India opgenomen *Forever and Ever* refereert aan Bollywood-melodrama's, maar De Rijke en De Rooij bieden scènes die in geen duidelijke, conventioneel-narratieve verhouding tot elkaar staan. Hoewel De Rijke en De Rooij pas later het werk van filmmakers als Godard en Antonioni hebben bestudeerd, doet de manier waarop de conventies van de film in deze vroege werken door vervreemdende ingrepen 'gedenaturaliseerd' worden sterk denken aan de strategieën van de nouvelle vague en aanverwante tendensen uit de jaren zestig / zeventig. Hierdoor doen deze films, hoewel kennelijk bedoeld als kritisch alternatief voor de huidige mainstream-film, eerder aan als *rückwärtsgewandte* artistieke righeden dan als serieuze plaatsbepalingen in of tegenover de huidige beeldcultuur.

De recente werken van De Rijke / De Rooij zijn veel raker, al lijken zij op het eerste gezicht nog minder van deze tijd te zijn: er is immers nauwelijks een groter contrast denkbaar is met bijvoorbeeld hedendaagse Hollywoodfilms dan *Of Three Men of Bantar Gebang*. Tegenover de heerschappij van het effectbejag en de special effects plaatsen De Rijke / De Rooij verstilde, tot aandachtige waarneming uitnodigende beelden. Hun keuze voor een doorlopende opname lijkt daarbij een soort primitivisme te zijn. Ze gaan in zekere zin terug naar de begindagen van de film, toen de Lumières eveneens een min of meer statische camera richtten op een fabrieksdeur (waar arbeiders uitkwamen) of een perron (waar een trein arriveerde). Maar het primitivisme van *Of Three Men* en *Bantar Gebang* (dat conceptueel van aard is; technisch zijn de films perfect) krijgt een actuele dimensie als men het relateert aan de statische registratie van een bepaalde plek door webcams en bewakingscamera's. Men zou de recente films van De Rijke / De Rooij als visueel vele malen rijkere esthetisering van dergelijke hedendaagse 'primitieve' beelden kunnen zien.

In de jaren zestig werden de gebroeders Lumière als eerste 'documentairemakers' gezien als voorlopers van de 'cinéma vérité' die een realistische filmpraktijk tegen de dromen van Hollywood in stelling bracht; de nieuwste, heden-

THE FICTIONS OF DE RIJKE / DE ROOIJ

In articles about the work of Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, comparisons with various painters figure prominently. Critics certainly cannot complain that their films are lacking in painterly associations - from Saenredam to Caspar David Friedrich. Of course, it is not especially remarkable in contemporary art to find a photographer alluding to painting, a video artist using photographs or a painter drawing on the characteristics of the film or video image: the modernist injunction that artists should use a medium 'purely' has long since lost its force. The trouble with comparisons of work in other media with painting is that they can all too easily become a cunning ideological ploy to confer a higher status and greater value on the work in question. For large sections of the art world, painting is after all still the most privileged medium, and invoking the great history of painting is still an effective prestige- and price-enhancing strategy. Which is not to say that there should be an embargo on such comparisons: they are sometimes inevitable. It is, however, important to ensure that they are not misused apodictically to halt reflection instead of mobilizing it. The films of De Rijke / De Rooij are in any case much more complex in their references and connotations.

REALISM

De Rijke and De Rooij's most recent films consist of ten-minute-long, static takes. *Of Three Men* (1998) shows a group of men in a church-turned-mosque where the Saenredam association is indeed inevitable; their latest film, *Bantar Gebang*, that is being premiered at Bureau Amsterdam, shows a shanty town on a vast rubbish dump near Jakarta. The film begins when it is still half-dark but within ten minutes



daagse incarnatie van deze stroming heeft Lev Manovich *DV-Realism* gedoopt.¹ De Dogma-films en Mike Figgis' nieuwste film *Timecode* zijn voorbeelden van *DV-Realism*, aangezien zij van de mogelijkheden die digitale video-apparatuur biedt gebruik maken om zonder een groot studio-apparaat films te maken met een directe, realistische uitstraling. Maar deze films zijn natuurlijk wel degelijk speelfilms, geen documentaires; recentelijk is ook betoogd dat de Lumières helemaal geen documentairemakers waren, maar veeleer met de middelen die hen ter beschikking stonden filmische ficties maakten, situaties ensceneerden en simpele verhalen vertelden.² Ook *De Rijke / De Rooij* ensceneren: de mannen van *Of Three Men* zijn in de moskee neergezet en het gebouw is zorgvuldig uitgelicht om een mooie compositie op te leveren, terwijl de keuze voor de ingang van de sloppenwijk in *Bantar Gebang* een duidelijke keuze implicéert voor wat er in het beeld zal 'gebeuren'.

Terwijl bewakingscamera's en webcams pretenderen de realiteit direct te laten zien, maken *De Rijke / De Rooij* gebruik van de huidige ob-

sessie voor 'directe' beelden om te laten zien dat er geen beelden zonder schijn, zonder fictie mogelijk zijn, dat beelden altijd op keuzes gebaseerd zijn en projectievlakken voor verlangens en obsessies zijn. De bewakingscamera toont plekken die gevaarlijk of kwetsbaar worden geacht, waar men vermoedt dat er misdrijven kunnen plaatsvinden; de webcam toont plekken (een interieur, een plein) die alleen al omdat er een camera op is gericht een schijn van interesse met zich meekrijgen. Ondanks de schijn van het tegendeel fundeert dus niet de plek (de 'realiteit') het beeld, maar wordt de plek pas interessant als hij beeld wordt (doordat er een camera op gericht staat). Het 35 mm-filmbeeld van *Bantar Gebang*, dat met zijn rijkdom aan structuren en details zoveel interessanter is dan webcambeelden, benadrukt dit mechanisme. De plek is beeld geworden, filmische fictie.

MONTAGE

Toen Alfred Hitchcock *Rope* (1948) maakte, droomde hij eigenlijk van een experimentele film die uit één doorlopend shot - zonder montage -

zou bestaan. Door de (ook tegenwoordig nog geldende) maximum-lengte van filmrollen (tien minuten) zag Hitchcock zich gedwongen te 'sjoemelen': de film bevat 'verstopte' cuts waarbij bijvoorbeeld iemand met een zwart jasje voor de camera gaat staan, en als hij weer doorloopt is een nieuwe filmrol begonnen.³ *Of Three Men* begint overigens op een dergelijke manier: het beeld is zwart omdat er kennelijk mensen voorstaan, en als ze weggaan wordt het beeld zichtbaar. Voor *Timecode* kon Mike Figgis gebruik maken van de lange opnametijd die hedendaagse digitale video-apparatuur mogelijk maakt: de vier beelden waaruit het split screen-filmbeeld bestaat zijn daadwerkelijk doorlopende opnames zonder cuts. De Rijke en De Rooij hebben omdat zij met film werken echter te maken met dezelfde beperking als Hitchcock: meer dan tien minuten zit er niet in, en zij kiezen ervoor om die maximum-tijd ook daadwerkelijk in acht te nemen, zonder 'stiekeme montage'. Hierdoor nemen zij toch weer afstand van het huidige video-realisme, aangezien de beperking tot tien minuten tegenwoordig artificieel aandoet en afbreuk doet aan de schijn van realiteit die door de afwezigheid van montage wordt bezworen. Ook op deze manier saboteren De Rijke / De Rooij dus de retoriek van de authenticiteit die van webcams uitgaat.

Maar is montage werkelijk uit de recente films geweerd? Naast de gebruikelijke montage, het aan elkaar monteren van verschillende opnames, is in de filmtheorie soms ook sprake van een andere vorm van montage, die niet diachroon maar synchroon is: het gaat om een gelijktijdige montage van elementen binnen één beeld.⁴ Zo is de kerk van *Of Three Men* nu een moskee, en zitten er moslims in de Saenredam. In *Bantar Gebang* wordt een combinatie van een woonwijk een vuilstortplaats getoond, iets wat voor Nederlandse begrippen een onacceptabele 'montage' is. Aanvankelijk zochten De Rijke en De Rooij naar een plek waar een sloppenwijk (op de voorgrond) en luxe flatgebouwen (op de achtergrond) samen in beeld zouden kunnen worden gebracht; zij herinnerden zich dergelijke retorische beelden uit fotoreportages over armoede in de Derde Wereld. Uiteindelijk lieten zij dit plan varen, maar het zegt wel iets over de wijze waarop zij montage in het beeld integreren. Wat dit betreft verschillen zij van veel andere hedendaagse film- en videokunstenaars, die voor minder gelaagde beelden kiezen.

Het beeld zelf wordt door De Rijke / De Rooij dan weer in een tentoonstellingsruimte ge-

day has broken, with astonishing rapidity. At the centre of the picture is the entrance to the walled shanty town; a number of roads intersect here and every now and then people come walking along them. For the rest, there are a few doves fluttering about and a couple of combative hens strutting to and fro; that is more or less what *Bantar Gebang* entails in the way of 'action'. The viewer has plenty of time to take in the structure and details of the picture and to observe the changing light. The slightly dreamy atmosphere of the beginning is dissipated by the breaking day.

De Rijke and De Rooij's previous films, such as *Chun Tian* (1994) and *Forever and Ever* (1995), did not yet consist of a single, unbroken shot. *Chun Tian* shows, in a few takes, a flowering garden with a Chinese couple; the Chinese declarations of love are subtitled in English, but the subtitles appear too late or too soon, raising doubts as to whether they do in fact belong with those Chinese sentences. *Forever and Ever*, which was shot in India, alludes to Bollywood melodramas, but De Rijke and De Rooij present scenes that have no clear, conventional narrative relationship with one another. De Rijke and De Rooij did not study the work of filmmakers like Godard and Antonioni until later on, but the way the conventions of cinema are 'denaturalized' by alienating interventions in these films is highly reminiscent of the strategies of nouvelle vague and related tendencies of the 1960s and 70s. As a result, these films, although obviously intended as a critical alternative to the current mainstream film, seem more like backward-looking pretentiousness than a serious attempt by the artists to position themselves within or in opposition to the contemporary image culture.

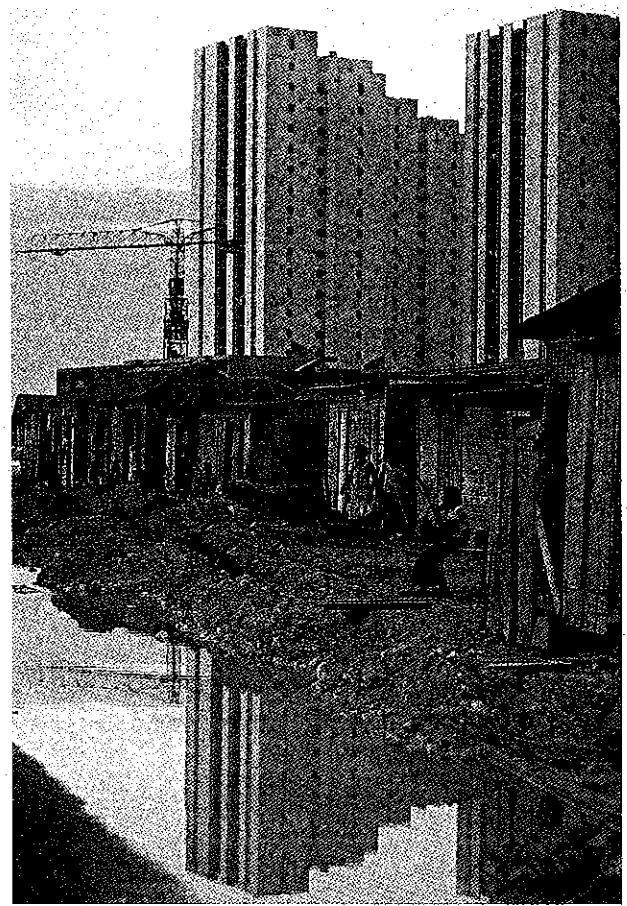
The recent works of De Rijke / De Rooij are much

more to the point, even though at first glance they appear to belong still less to the present time: it is difficult to think of a greater contrast with contemporary Hollywood films, say, than *Of Three Men* or *Bantar Gebang*. Instead of sensationalism and special effects, De Rijke / De Rooij present quiet images that invite careful study. The decision to use one continuous shot seems moreover to be a kind of primitivism. In a sense, they are returning to the early days of film, when the Lumière brothers aimed a more or less stationary camera at a factory gate (through which workers were emerging) or a railway platform (where a train was arriving). But the primitivism of *Of Three Men* and *Bantar Gebang* (which is conceptual only; technically the films are immaculate) acquires a topical dimension when it is related to the static recording of a specific place by webcams and security cameras. It is possible to see De Rijke / De Rooij's recent films as visually richer, aestheticized versions of such contemporary 'primitive' images.

In the 1960s, the Lumière brothers were regarded as early 'documentary makers', as the precursors of the 'cinéma vérité' that brought a realistic film practice into play against the Hollywood dream factory; the latest, present-day incarnation of this tendency has been dubbed *DV Realism* by Lev Manovich.⁵ The Dogma films and Mike Figgis's latest film, *Timecode*, are examples of *DV Realism*, in that they avail themselves of the possibilities offered by digital video equipment of, without big studio involvement, making films that have an immediate, realistic impact. But, of course, these are proper feature films, not documentaries; recently it has even been argued that the Lumières were not documentary makers at all, but instead,

plaatst; zij projecteren hun films immers op de wanden van galeriën en musea. In het geval van *Of Three Men* hebben de kunstenaars bewust de moskee als een soort verlengstuk van de 'witte kubus' gezien; zowel kunstruimte als gebedshuis nodigen uit tot contemplatie. In het geval van *Bantar Gebang* is er eerder discontinuïteit, en bij de kijker wellicht lichte schaamt dat hij zich esthetisch verlustigt aan een dergelijk beeld. Toch is de aard van het beeld (in tegenstelling tot de aard van het afgebeelde) wél compatibel met de kunstruimte: het beeld is immers rustig, vrij statisch, en vaak wordt er de term 'contemplatief' opgeplakt. Dat is echter misleidend, in ieder geval als het begrip contemplatie bedoeld wordt in de zin van een passieve, meditatieve benadering van het kunstwerk. Een film als *Bantar Gebang* toont immers een beeld dat uitnodigt tot een kritische blik, die uiteindelijk van de fascinatie voor details via een analyse van de structuur van het beeld uitkomt bij een element dat het zuiver visuele, het compositorische ontstijgt: de montage van de keurig ommuurde sloppenwijk op de vuilstortplaats. Toch kan men zich afvragen of het werk van De Rijke en De Rooij met zijn trage, 'schilderkunstige' karakter niet wat al te naadloos aansluit op de kijkgewoontes die in kunstruimtes vanzelfsprekend zijn.

De werken van De Rijke en De Rooij zijn tegenbeelden die ingaan tegen wat in de media dominant is. Daarmee lopen ze het gevaar om al te zeer op hun plaats te zijn in het museum, zoals sommige Nederlandse schilders die niet uit het vaderlandse museale circuit zijn weg te branden, maar wier werk verder geen enkele relevantie voor de huidige cultuur heeft. Het werk van De Rijke en De Rooij zou echter ook in andere ruimtes dan in de witte zalen van de kunstwereld gemonteerd kunnen worden. In een bouwseltje op het terrein van de Expo 2000 in Hannover toonde Marijke van Warmerdam dit jaar haar nieuwe film *Lichte Stelle*, die vanaf de rug gezien een jongetje toont dat in een zwembroek voor een meer staat. In een museum zou dit rustige, vrij statische beeld op zijn plaats zijn, maar het zou waarschijnlijk te zeer op zijn plaats zijn. Op de ranzige toeristische kermis van de Expo functioneerde dit beeld in zijn kleine hokje daarentegen als *Fremdkörper*, zoals het groen van een oase in de woestijn een *Fremdkörper* is: erg welkom, maar niettemin misplaatst. Beelden die zich al te zeer conformeren aan wat op een bepaalde plek van ze wordt verwacht, kunnen aan kracht inboeten; gemonteerd op plekken waar ze misplaatst zijn, zou-



Homes for tomorrow rise high in Pointe-à-Pitre, Guadeloupe. The 225,000 people living in the area...

den ze hun kracht wellicht meer kunnen ontploegen. Het zou een interessante vergelijking kunnen opleveren als *Bantar Gebang* niet alleen in Bureau Amsterdam getoond zou worden, maar tevens in een klein zaaltje in Pathé Arena of een andere mega-bioscoop. Teleurgesteld door de nieuwe Paul Verhoeven en misselijk van de popcorn zou de bioscoopbezoeker daar dan de blik kunnen scherpen aan de tegenbeelden van De Rijke / De Rooij.

Sven Lütticken

1. Ik baseer mij hier op een ongepubliceerde tekst van Lev Manovich, 'Reality Media'.
2. Voor een recente herinterpretatie van het werk van de Lumières zie Thomas Elsaesser, 'Louis Lumière - the Cinema's First Virtualist?' in: Thomas Elsaesser en Kay Hoffmann (red.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998, pp. 45-61.
3. Voor een analyse van *Rope*, zie Peter Wollen, 'Rope: Three Hypotheses' in: Richard Allen en S. Ishii Gonzalès, *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, Londen, BFI Publishing, 1999, pp. 75-85.
4. Gilles Deleuze, *Cinéma I: l'Image-temps*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1985, o.a. pp. 59-60.

using the means available to them, made cinematic fictions, staged situations and told simple stories.² De Rijke / De Rooij indulge in mise-en-scène, too: the men in *Of Three Men* are placed in a mosque and the building is then carefully spotlighted so as to produce a beautiful composition, while the choice of the entrance to the shanty town in *Bantar Gebang* implies a clear decision as to what will 'happen' in the picture.

Whereas security cameras and webcams profess to show reality directly, De Rijke / De Rooij use the current obsession with 'direct', 'unmediated' images to demonstrate that there is no such thing as an image without illusion, without fiction, that images are always based on choices and are the projection planes for desires and obsessions. The security camera shows places deemed dangerous or vulnerable, where it is thought that crimes may be committed; the webcam shows places (a domestic interior, a city square) that acquire an illusion of interest by the sheer fact of having a camera pointed at them. In spite of appearances to the contrary, therefore, the place (the 'reality') does not underpin the image, rather the place only becomes interesting when it becomes image (because a camera is trained on it). The 35-mm picture of *Bantar Gebang*, that with its wealth of structures and details is so much more interesting than webcam pictures, underlines this mechanism. The place has become image, cinematic fiction.

MONTAGE

What Alfred Hitchcock was really dreaming of when he made the film *Rope* (1948), was an experimental film consisting of one continuous (unedited) take. Because of the maximum length of a reel of film (ten minutes, a limitation that still applies today) Hitchcock was forced to

cheat: the film contains 'concealed' cuts, whereby, for example, someone in a black jacket goes and stands in front of the camera and when he moves on a new reel has started.³ As a matter of fact, *Of Three Men* begins in a similar fashion: the screen is black because there are evidently people standing in front of the lens, and when they move away, the picture appears. For *Timecode* Mike Figgis was able to make use of the long recording time made possible by modern digital video equipment: the four images that make up the split-screen picture are genuine continuous shots without cuts. Because they work with film, De Rijke and De Rooij have to contend with the same limitation as Hitchcock: ten minutes is all there is and they opt to observe that maximum time without resorting to 'covert montage'. In so doing they once again distance themselves from the current video realism, since the ten-minute limitation strikes people as artificial nowadays and detracts from the illusion of reality conjured up by the absence of montage. So in this way, too, De Rijke / De Rooij sabotage the rhetoric of authenticity emanating from webcams.

But has montage really been eliminated from recent films? In addition to conventional montage, the piecing together of separate shots in serial form, film theory sometimes refers to another form of montage, one that is not diachronic but synchronic: the simultaneous montage of elements within a single image.⁴ The church in *Of Three Men*, for example, is now a mosque, and Muslims sit in the Saenredam picture. *Bantar Gebang* shows a combination of housing estate and rubbish dump, an unacceptable 'montage' by Dutch standards. Initially De Rijke and De Rooij looked for a spot where a shanty town (in the foreground) and up-

market apartment buildings (in the background) could be combined in the same image; they recalled similar rhetorical images from photo reports on Third World poverty. In the end they abandoned this plan, but it does say something about the way they integrate montage into the image. In this respect they differ from many other contemporary film and video artists who opt for less layered pictures.

Another dimension of montage is introduced when De Rijke and De Rooij place the image in the exhibition space: they project their films on the walls of galleries and museums. In the case of *Of Three Men*, the artists consciously interpreted the mosque as a kind of extension of the white cube: both the art space and the house of prayer invite contemplation. In the case of *Bantar Gebang*, there is more of a sense of discontinuity and on the viewer's part probably a slight sense of shame at deriving aesthetic pleasure from such a picture. Yet the nature of the picture (in contrast to the nature of what is depicted) is compatible with the art space: it is calm, fairly static, and is often labelled 'contemplative'. But this is misleading, at least, if contemplation is used in the sense of a passive, meditative approach to the artwork. For the picture presented by a film like *Bantar Gebang* invites a critical gaze that, from a fascination with details, via an analysis of the structure of the image, finally arrives at an element that transcends the purely visual, the compositional: the montage of the neatly walled shanty town on a rubbish dump. Nevertheless, one may wonder whether the work of De Rijke and De Rooij, with its slow-paced, 'painterly' character, does not accord too perfectly with the viewing habits that are taken for granted inside art spaces

The works of De Rijke

and De Rooij are the counter-images of the pictures that dominate the media. And precisely because of this, they are in danger of being too much at home in the museum, like certain Dutch painters, who are a fixture of the domestic museum circuit but whose work has no further relevance whatsoever for contemporary culture. The work of De Rijke and De Rooij, by contrast, could also be exhibited in spaces other than the white cubes of the art world. This year, in a little building on the site of Expo 2000 in Hanover, Marijke van Warmerdam presented her new film *Lichte Stelle*. Filmed from behind, it shows a little boy in swimming trunks, standing in front of a lake. This calm, fairly static picture would be quite at home in a museum, probably too much at home. But in its little shelter on the terrain of the tawdry tourist funfair called Expo 2000, the picture functioned as a *Fremdkörper*, similar to the way in which the verdure of an oasis in the desert is experienced as being highly welcome but nonetheless out of place. Images that conform too readily to what is expected of them in a particular place, are liable to forfeit some of their impact; installed in locations where they are out of place, they might very well gain in strength. It could lead to an interesting comparison if *Bantar Gebang*, as well as being shown at Bureau Amsterdam, were to be screened in a small viewing room in Pathé Arena or some other multiplex cinema. Disappointed by the new Paul Verhoeven and queasy from all the popcorn, cinema-goers could whet their gaze on the counter-images of De Rijke / De Rooij.

Sven Lütticken

1. I am basing myself here on an unpublished text by Lev Manovich, 'Reality

Media'.

2. For a recent reinterpretation of the work of the Lumière brothers, see Thomas Elsaesser, 'Louis Lumière - the Cinema's First Virtualist?' in: Thomas Elsaesser and Kay Hoffman (eds), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998, pp. 45-61.

3. For an analysis of *Rope*, see Peter Wollen, 'Rope: Three Hypotheses' in: Richard Allen and S. Ishii Gonzalès (eds), *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, London, BFI Publishing, 1999, pp. 75-85.

4. Gilles Deleuze, *Cinéma 1: l'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, e.g. pp. 59-60.

Biografie

JEROEN DE RIJKE

1970, Brouwershaven

WILLEM DE ROOIJ

1969, Beverwijk

Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, 1990 - 1995
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam, 1997 - 1998

TENTOONSTELLINGEN

1995 Kriterion, Amsterdam (F)

1995 Nederlands Filmfestival, Utrecht (F/C)

1995 Double You Street 139, W 139, Amsterdam (F)

1996 Timing, De Appel, Amsterdam (F)

1996 Filmstad, Paard van Troje, Den Haag (F)

1996 International Documentary Filmfestival Amsterdam (F)

1997 26th. International Film Festival Rotterdam (F/C)

1997 Prix de Rome 96, Dordrechts Museum (G/C)

1997 Lumen ex Machina, Arti et Amicitiae, Amsterdam (F)
1997 Verbindingen/ Jonctions, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel (G)

1998 Trapdoor, MK Galerie, Rotterdam (G)

1998 Seamless, De Appel, Amsterdam (G/C)

1998 Manifesta 2, Casino Luxembourg, Luxemburg (G)

1998 H:Min:Sec, Kölnischer Kunstverein, Keulen (G)

1998 Moderna Museet, Stockholm (F)

1998 Grown in Frozen Time, Shed im Eisenwerk, Frauenfeld (G)

1999 Fri-Art, Fribourg (S/C)

1999 Of Three Men, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach (S)

1999 To the People of the City of the Euro, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main (G)

1999 Galerie Daniel Buchholz, Keulen (S)

1999 H:Min:Sec, Kunstraum Innsbruck, (G)

1999 L'autre Sommeil, Musée d'Art Moderne de la

Ville de Paris/ ARC, Parijs (G/C)

2000 Global Positions, Museum in Progress,

Der Standard, Wenen (S)

2000 Mann muss ganz schön viel lernen, um hier zu funktionieren,

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main (F)

2000 Duration, Büro Friedrich, Berlijn (F)

2000 Zomerpresentaties, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven (S)

2000 National Museum of Modern Art, Kyoto (G/C)

2000 Kunsthhaus Glarus, Glarus (S)

2000 Bantar Gebang, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (S/C)

2000 Galerie Rüdiger Schöttle, München (S)

2000 Ati-Memory, Yokohama Museum of Modern Art, Yokohama (G/C)

S: solotentoonstelling

G: groepstentoonstelling

F: éénmalige filmvertoning

C: catalogus

De tentoonstelling BANTAR GEBANG in Bureau

Amsterdam maakt deel uit van *For Real - Voorstel tot Gemeentelijke Kunstaankopen 1999 - 2000* die tot en met 10 december in het Stedelijk Museum te zien is. www.forreal.nu

Op de opening van BANTAR GEBANG op 28 oktober wordt de nieuwe publicatie *After The Hunt* over het werk van de Rijke / de Rooij ten doop gehouden. De publicatie is verschenen bij Lukas & Sternberg, New York en bevat een interview van Nicolaus Schafhausen met de Rijke / de Rooij en teksten van Veit Loers en Vanessa Joan Müller. 205 pagina's, kleurenafbeeldingen. ISBN 0-9671802-0-1. Prijs: / 30,-.

Op de MuseumNacht Amsterdam (11.11.2000) organiseert Bureau Amsterdam een speciale viewing van de Rijke de Rooijs videowerk *Junks* (1994, 20 minuten, super VHS).

(www.de-n8.nl).

Kaarten voor de MuseumNacht zijn bij Bureau Amsterdam in de voorverkoop verkrijgbaar.

Op 9 november organiseert Bureau Amsterdam in samenwerking met NAI Uitgevers en het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam een discussie-avond naar aanleiding van het verschijnen van de publicatie *NICE* van Rutger Pontzen. Toegang 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 Museum voor Moderne Kunst te Amsterdam onder vermelding van 'Nieuwsbrief Bureau Amsterdam' krijgt u de Nieuwsbrief een jaar lang toegestuurd. U ontvangt dan tevens de uitnodigingen voor de openingen.

Colofon

Samenstelling tentoonstelling en redactie Nieuwsbrief: Martijn van Nieuwenhuyzen

Tekst: Sven Lütticken
Secretariaat: Jan Meijer
Vormgeving: Mevis & Van Deursen

Druk: Rob Stolk, Amsterdam
Vertaling: Robyn de Jong Dalziel

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59
1016 NN Amsterdam
tel. +31 (0)20 4220471
fax. +31 (0)20 6261730
e mail: mail@smba.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

17 december 2000 - 28 januari 2001

Saskia Olde Wolbers
Nieuwe video-installaties