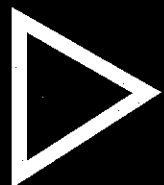


**Stedelijk  
Museum**

**BUREAU**

**AMSTERDAM**



**NO 85**

**ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM**

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

**WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL**

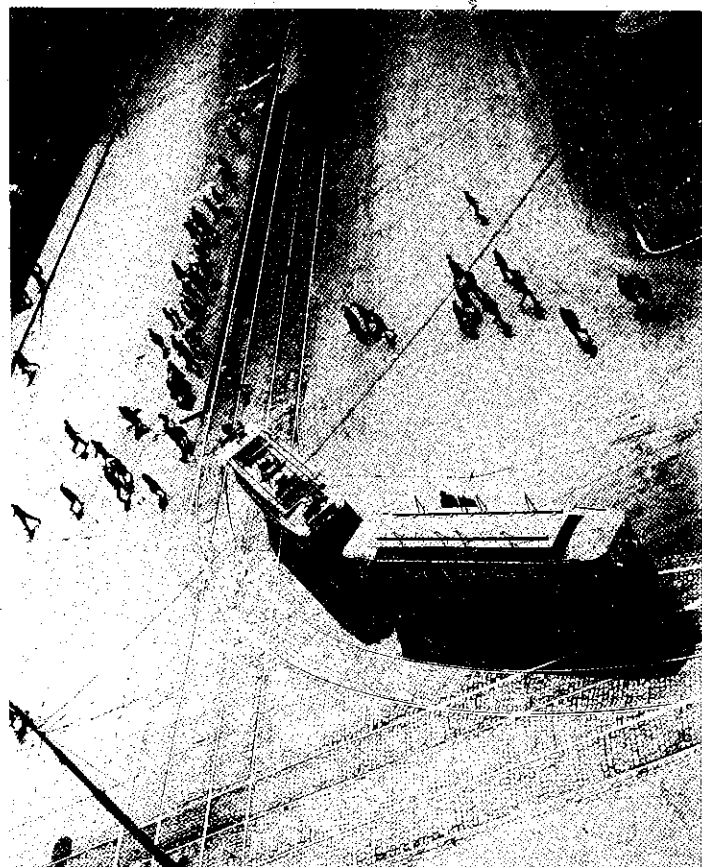
**Front  
yards  
and  
spots  
Back**

**Lonnie van Brummelen  
20 maart - 1 mei 2005**

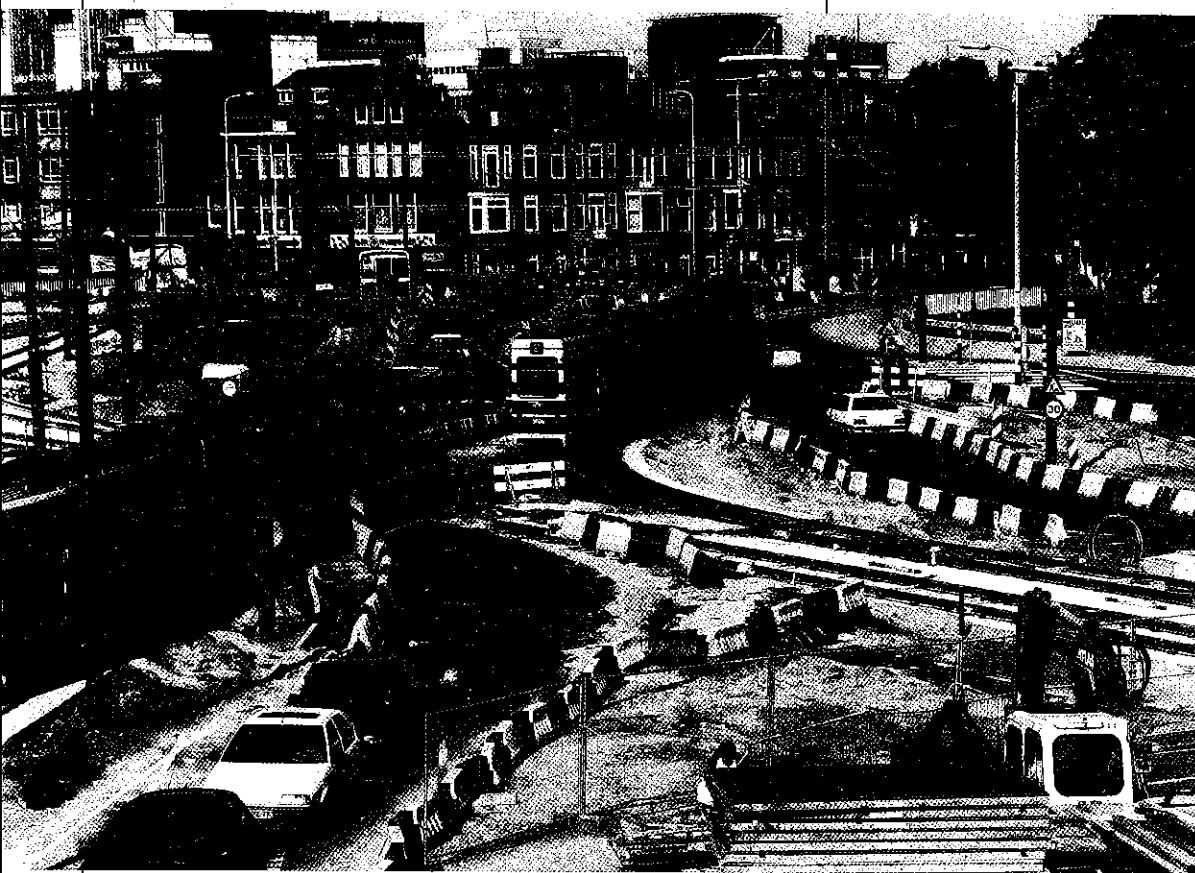
## FRONTYARDS AND BACKYARDS

Lonnie van Brummelen's recente films gaan over de eigentijdse openbare ruimte in de condities van fysieke reconstructie en territoriumafbakening. Ze zijn geluidloos en worden afgespeeld op grote, ratelende projectoren, waarbij het beeld wandvullend op de muur wordt geprojecteerd. Door deze nadrukkelijke encenering werken ze als installatie-achtige ensembles. *Obstructies* uit 2003 toont herinrichtingen en verbouwingen van wegen en pleinen in drukke stadscentra en de reacties van mensen daarop. *Grossraum* uit 2004-2005 gaat over de sociale effecten van grenzen, waar het vrije verkeer van mensen en goederen niet zozeer tijdelijk wordt beperkt, maar permanent – doelbewuste belemmering en afsluiting als gevolg van wetten en praktische bezwaren. Van Brummelen's films gaan daarmee over menselijk gedrag in situaties van obstructie en over specifieke handelingen om te ontsnappen aan belemmerende condities. Ze registreert hoe, als de vrije doorgang wordt belemmerd, veelvoudige improvisatie ontstaat. *Obstructies* en *Grossraum* bieden beelden van een grootschalige orde, een fysieke structuur, die door allerlei kleinschalige en onderling contrasterende manoeuvres, met elk een eigen richting en doel, wordt overwonnen en/of omzeild, waardoor de films uiteindelijk tableaux zijn over het ontstaan van een fascinerende chaos. De films laten – zoals Van Brummelen het zelf kernachtig typeert – situaties zien van gestremde mobiliteit. Met als uiterste voorstelbare consequentie de mogelijkheid van een totale, permanente discoördinatie – als bij de bouw van de Toren van Babel.

*Obstructies* is opgenomen in zwart/wit en toont – in vijf 'hoofdstukken' – opgebroken plekken in Amsterdam en Den Haag. In *Obstructies* tast Van Brummelen met de filmcamera vanuit hoge standpunten, in lange shots en trage bewegingen, met close ups en panorama-overzichten het brede veld voor het cameraoog af. Ze toont een overvol stadslandschap in ombouw, met wegen en huizen, mensen, machines en vervoermiddelen, systeemhekkens en bouwverkeer, weers- en lichtcondities, maar met opvallend weinig aandacht voor de lucht en ruimte boven dit alles. *Obstructies* is een film die, ondanks de wijsheid, de grote variatie van de taferelen voor de lens en de soms zwierige bewegingen van het verkeer, mede door de kadrering een ongemakkelijk en claustrofobisch gevoel oproept: er zijn bovendien teveel mensen die met teveel moeite



wandelwagens tussen de betonblokken en langs afzettingen manoeuvreren, stuifzand in de ogen krijgen als ze met rollen papier op weg zijn naar een tram, of uit vervoermiddelen stappen om vervolgens in het bouwverkeer de weg niet meer te weten. Soms wordt het stadslandschap een met huizen afgezoomd, haast abstract werkend stelsel van banen en lijnen, doorsneden door verticale lichtmasten en palen. Daarlangs zwenken fietsers en ander wegverkeer. Dan weer wordt het zicht doorsneden door tramstellen die van rechtsonder als massieve blokken met een lome draai het beeld in schieten om pas linksboven, na talloze zwenkingen en wendingen, in de verte het kader weer te verlaten. De tramstellen lopen niet zelden vast in de activiteiten van de gewerkzaamheden en staan dan in rijen achter elkaar. Bij een donkere bouwput filmt Van Brummelen de geometrisch-abstracte werking van de uitgelegde gietmallen voor beton en vlechtwerk voordat ze overgaat naar de er direct naastgelegen en in het zonlicht badende verkeersweg, waarover backpackers met kinderwagens het beeldkader inlopen langs optrekkende auto's.

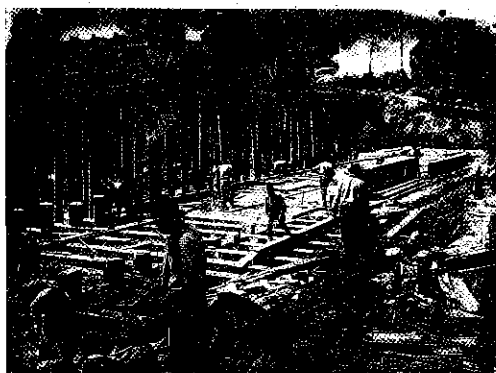


deal with human behaviour in situations involving obstruction and with specific actions taken to escape from restrictive conditions. She registers the multiple modes of improvisation that are devised by people who find their path blocked. *Obstructions* and *Grossraum* provide images of a large-scale order, a physical structure, which people overcome or evade using numerous contrasting, small-scale manoeuvres, each with its own direction and purpose, as a result of which the films are ultimately tableaux documenting the genesis of a fascinating chaos. The films show situations of curtailed mobility, as Van Brummelen herself encapsulates it, the ultimate imaginable consequence of which is the possibility of a total, permanent discoordination, as in the building of the Tower of Babel.

*Obstructions* was filmed in black and white, and its five 'chapters' show locations in Amsterdam and The Hague where streets and squares have been dug up. In this film Van Brummelen adopts high vantage points from which, in long shots and slow movements, with close-ups and panoramic vistas, she scans the wide field of view that unfolds in front of the camera. She shows a cityscape crammed with detail and in the throes of reconstruction, with roads and houses, people, machines and vehicles, fencing systems and construction vehicles, indicating the weather and light conditions but devoting strikingly little attention to the sky and space overhead. *Obstructions* is a film that – in spite of its expansiveness, the enormous variety of the scenes captured by the lens, and the sometimes graceful movements of the traffic – arouses a sense of unease and claustrophobia, partly because of

## FRONTYARDS AND BACKYARDS

Lonnie van Brummelen's recent films are about the contemporary public space in conditions of physical reconstruction and the demarcation of territory. They are silent and are screened using large, rattling projectors, with the images filling the entire space of the wall. This emphatic stage direction gives them the air of installation-like ensembles. *Obstructions* (2003) shows the renovation and restructuring of roads and squares in busy city centres and the reactions these changes elicit. *Grossraum* (2004-2005) deals with the social impact of borders, where the free movement of persons and goods is restricted, in this case not temporarily but permanently, through deliberate barriers and exclusion arising from legislation and practical objections. Van Brummelen's films hence



ult. architect George Hendrik Breitner, Bouwput bij de Van Diemenstraat

Lonnie van Brummelen, *Obstructions*, 2003

*Grossraum* is een film in kleur die in de huidige versie twee locaties laat zien waar de beperkingen en de grenzen aan de menselijk vrijheid minder toevallig zijn: Ceuta, een kleine Spaanse enclave die grenst aan Marokkaans grondgebied en Hrebenne, een grensovergang tussen Polen en de Oekraïne, met een kilometers lange file van wachtend vrachtverkeer. *Grossraum* is zo een overzicht van de fysieke consequenties van politiek en sociaal weerbarstige coëxistenties, waarbij lange shots, en steeds vanaf een hoog punt gefilmd, deels een wijds panorama schetsen van het landschap en deels een reeks miniatures verschaffen van het menselijk handelen in dit tableau, en de stoeve, deels illegale doorstroming die de mensen ter plekke proberen gaande te houden. In Ceuta staan hoge hekken langs de grens, maar dat verhindert niet dat talloze mannen pakketten met Europese goederen vanuit de enclave naar Marokkaans gebied gooien en Marokkaanse spullen vice versa, gadeslagen door grenswachten die het vanuit een tussenzone allemaal lijdzaam aanzien. Ondanks de kleur en het zonlicht zijn Ceuta en Hrebenne trieste plekken, die in een serie van lange film-

shots geleidelijk een tragisch verhaal prijsgeven.

De films van Lonnie van Brummelen wekken allerlei associaties op. Ze roepen de foto's in gedachten die Breitner een eeuw geleden als mogelijk steunmateriaal voor zijn schilderijen maakte van Amsterdam: opvallend levendige en directe beelden van passanten die zich – deels vaag door hun snelle bewegingen voor de camera – in de voorgrond aftekenen tegen een ver decor van huizen en grachten in de achtergrond. De onverwachte ordening verleent de foto's een grote directheid. Er bestaan zelfs reeksen indrukwekkend gecomponeerde foto's van Breitner, waarin hij de grote stedenbouwkundige projecten vastlegde die Amsterdam aan het eind van de negentiende eeuw uitvoerde: vernieuwingen in het stadscentrum als de doorbraak van de Raadhuisstraat, en de stadsuitbreiding van Oost en de Overtoom. Zulke foto's tonen Breitners belangstelling voor de visuele aspecten van grootschalige stedenbouwkundige werken, maar ook zijn oog voor de verandering en vernieuwing die de stad onderging en de organisatiegraad, omvang en fysieke complexiteit van dergelijke projecten.

Lonnie van Brummelen,  
*Grossraum: Hrebenne*, 2004



Lonnie van Brummelen,  
*Grossraum: Ceuta*, 2004



Van Brummelens film *Obstructies* doet misschien nog wel meer denken aan korte documentaires van rond 1900 van straten in stadscentra als Londen en Parijs, die een beeld geven van een verbazingwekkende drukte en levendigheid. Paarden en (soms uitzonderlijk hoge, zwaar bepakte) koetsen en rijtuigen, en mensen in kleding die nu vreemd en onpraktisch aandoet, trekken in drommen en met verschillende snelheden langs en door elkaar heen in opnamen vanaf straatniveau, vanuit een statische positie en in lange shots die, door het *time based* karakter van het filmmedium en de beweeglijkheid van de objecten en personen voor de lens, en ondanks de afstand in tijd, nog altijd verbazend direct werken. Het filmmateriaal heeft in de grafische kwaliteiten van de zwart-witte beelden een aanwezigheid, die maakt dat het weinig moeite kost te geloven dat het stadlandschap ooit echt zo was. Het is de vroegmoderne drukte van de metro-pool, waar Baudelaire al het unieke en bijzondere van vaststelde. Die inmiddels diep-historische werkelijkheid wordt voor ons via de illusie van de bewegende projectie een voorstelbare realiteit. Deze films zijn echter minder dan Breitners foto's, en Van Brummelens films, gecalculerde compositie, en meer documentaire *registratie*.

In *formele* zin heeft *Obstructies* iets te maken met de films van de avant-garde uit de jaren twintig en dertig. Daarbij kun je denken aan de vroege films van Ivens, waarin machines, bouw en arbeid centraal staan (*Regen* en *De brug* uit 1928, *Wij bouwen* en *Zuiderzee* uit 1930), maar misschien nog wel meer aan de Russische constructivisten. Het enthousiasme waarmee de Russische avant-garde de dynamiek van de grote stad benaderde, komt indringend naar voren in de foto's, fotocollages en -montages van onder anderen Lissitzky, Rodchenko en Klutis, maar vooral ook in een film als Dziga Vertovs *De man met de film-camera* uit 1929. Experimenten met hoge camera-standpunten, een stereoscopisch, naar beneden gericht perspectief en de contrastrijke, abstracte vlakken en diagonale lijnen bij de kadering van de beeldgegevens voor de lens – van verkeersstromen, mensenmassa's en vervoermiddelen als trams en autobussen die langstrekken – bieden daar vooral een *esthetisering* en *idealisering* van de moderne stad als uitdrukking van de nieuwe sociale orde. Massaliteit, dynamiek en grootschalige beweging, gecombineerd met montage-technieken waarbij herhaling, snelheid, dubbelbeelden en gekantelde perspectieven de dynamiek en complexiteit van de film vergroten, zijn bepalende componenten van deze kunstzinnige propaganda.

the way it is framed: there are too many people manoeuvring pushchairs with too much difficulty in between cement blocks and past barriers, getting sand blown in their eyes while carrying rolls of drawing paper on their way to catch a tram, or alighting from some streetcar and losing their bearings amid the construction vehicles. Sometimes the city scene becomes a house-fringed, almost abstract-seeming system of strips and lines intersected by vertical lampposts and poles, navigated by cyclists and other road users. Then our sight is blocked by trams that lumber into the picture at lower right like massive moving blocks, twisting and lurching again and again before finally leaving the frame again at upper left. Not infrequently the trams get stuck in the roadworks and line up, waiting to be waved on. At one dark building site, Van Brummelen films the abstract geometrical effect of the cement moulds and

grids, before shifting to the adjacent sun-drenched road over which people armed with rucksacks and prams walk into the camera's field of view, past accelerating cars.

*Grossraum* is a film shot in colour, which in its present version shows two locations where restrictions and the limits of human freedom are not so arbitrary: Ceuta, a small Spanish enclave in mainland Morocco, and Hrebenne, a border crossing between Poland and Ukraine, with a tailback of waiting trucks stretching for miles. So *Grossraum* provides an overview of the physical consequences of politically and socially strained coexistences, in which long shots and a consistently high vantage point provide both a sweeping panoramic survey of the landscape and a series of miniatures showing human actions in this tableau, including the difficult, partly illegal movements to and fro that people are trying to sustain there. High fences line the



still uit Dziga Vertov's *The Man with a Movie Camera*, 1929

Lonnie van Brummelens films *Obstructies* en *Grossraum* zijn zowel documentair als esthetisch-abstraherend in de benadering van de in beeld gebrachte motieven. Ze hanteert contrasten tussen het hoge overzichtsstandpunt en het van boven gefilmde detail, en geeft aandacht aan de montage en de nauwkeurige regie van de gesignaleerde bewegingen binnen de kaders van het cameraoog. Maar ondanks deze formele methodes – deels parallel met die van de vroegere avant-garde film – is bij Van Brummelen optimisme over de mogelijkheden van mechanisatie, techniek en sociale reconstructie ver te zoeken. Eerder zijn de filmische middelen gebruikt voor een visuele registratie van de resultaten van de confrontaties van constructie en ontregeling, ordening en improvisatie. Opgebroken verkeerspleinen, grote bouwputten, circuits in ombouw zijn geen metaforen meer van de onstuitbare vooruitgang, maar een beeldspraak waarmee vooral het resultaat van die confrontaties – maatschappelijke chaos en confusie – worden gedemonstreerd. Zon en licht, regen en reflectie veroorzaken nog steeds prachtige abstracte effecten, maar ook hun metaforische strekking is eerder verontrustend geworden.

Dat het Van Brummelen met haar films mede om een metaforisch niveau gaat, blijkt uit haar teksten. Zo schrijft ze dat de mondiaal toegenomen verplaatsingsmogelijkheden, versnelling en virtualisering als maatschappelijke fenomenen tegenhangers hebben gekregen in een nieuwe intolerantie, een neiging tot belemmering van vrij verkeer en een nieuwe hang naar isolement en afsluiting. Ze signaleert dat beleidsmakers – door de mondiaal toenemende, snellere en virtuele uitwisseling van gegevens en informatie – nieuwe spanningsvelden ervaren en voor dilemma's komen te staan bij het maken van politieke en bestuurlijke keuzes en dat kunstenaars die hier tegenover een maatschappelijk standpunt willen innemen, a priori in gepolariseerde situaties terecht komen, waarin elke positiebepaling wordt gezien als een keuze voor of tegen bepaalde partijen, zodat voor een open uitwisseling van ideeën alle ruimte verloren is.<sup>1</sup> Het is niet goed denkbaar dat de films, die over (belemmering van) beweging en migratie en (het stoppen van) vrij (handels)verkeer gaan, niet ook handelen over haar belangstelling voor een maatschappelijk betrokken kunstenaarschap, gericht op deze geopolitieke ontwikkelingen en gemotiveerd door de gedachte daar iets mee te doen. Zo rijst de vraag of de films wellicht ook een derde betekenisniveau zouden kunnen hebben. Of ze in de

metaforische hoedanigheid wellicht ook morele implicaties moeten overbrengen. Per slot van rekening zijn de locaties waar Van Brummelen voor *Grossraum* opnamen maakte, de bewaakte grensgebieden van Fort Europa, waar de migratie van arme naar rijke landen tot staan wordt gebracht en waar diegenen die entree tot een ander levensniveau proberen te krijgen tot uitzettingsschikte illegalen worden verklaard. Als ze tenminste niet tijdens hun pogingen de Europese kusten te bereiken (in groepsverband of individueel) zijn verdronken of gestikt.

Van Brummelen is niet de eerste kunstenaar die zich met zulke beladen thema's verstaat, en evenmin is ze de eerste die zich ervan bewust is dat bij zo'n opstelling – die aan het haalbare en het toelaatbare, het politieke en morele raakt mede de positie van de kunstenaar is geïmpliceerd.<sup>2</sup> Maar ook als die positie bekeken wordt als niet langer discursief bepaald, maar als op voorhand in dienst van deze of gene opvatting of dit of dat partijbelang, dan nog spreekt daaruit de behoefte tot een oordeel. En met de stelling dat elke positiebepaling van een kunstenaar tot partijbelang wordt verklaard, lijkt zij te hebben vastgesteld dat een hogere waarheid – het bredere patroon van het menselijk gedrag in de gegeven omstandigheden, dat iets zou moeten zeggen over de grotere orde waarbinnen wij leven – kennelijk ver buiten het vershiet is geraakt. Zo beschouwd zijn haar films nadrukkelijk anti-utopieën.

Jan van Adrichem

<sup>1</sup> De Haan, Van Brummelen, *Autonomy as Strategy*. Amsterdam 2004, p. 3, 10-11.

<sup>2</sup> In dit verband is het interessant dat Lonnie van Brummelen – in gesprek met auteur (d.d. 26.1.2005) – vertelde zich bij het maken van haar films vaak afgevraagd te hebben of de Russisch constructivisten zich ervan bewust waren propaganda te maken en ingezet te worden voor een politiek systeem. Dat riep voor haar de vraag op hoe (on)vrij hun kunstenaarschap dan wel was, en hoe (on)vrij dat van haarzelf dan kon zijn. Met andere woorden: ze stelt de kwestie of ieder functioneren binnen een systeem – ook binnen het neo-liberale, neo-kapitalistische – niet impliciet de werking van dat systeem tot uitdrukking moet brengen – bewust of onbewust, wat dan onvermijdelijk ook zou moeten gelden voor haar eigen werk.

border in Ceuta, but these do not prevent countless men from throwing packages of European goods from the enclave across the border into Moroccan territory and Moroccan merchandise in the other direction, while border guards in the intervening no-man's land watch in resignation. For all their colour and sunlight, Ceuta, and Hrebenne are sad places, which gradually yield their tragic story in a series of long film shots.

Lonnie van Brummelen's films evoke a wealth of associations. They recall the photographs that Breitner made of Amsterdam a century ago, as possible material for his paintings: remarkably lively, direct images of passers-by who – partly blurred as they rush past the camera – stand out in the foreground against a distant setting of houses and canals. The unexpected visual arrangement gives the photographs great directness. Breitner even made some photograph series, impressive in their composition, recording the major urban planning projects that were being carried out in Amsterdam at the end of the nineteenth century: major changes in the city centre such as the construction of the Raadhuisstraat and the city's expansion towards the East and along the Overtoom. Photographs like this reflect not only Breitner's interest in the visual aspects of major urban planning projects, but also his eye for the changes and renewal that the city was undergoing, and the elaborate organisation, extent and physical complexity of such projects.

Van Brummelen's film *Obstructions* is perhaps more reminiscent of short documentaries made around 1900 showing streets in city centres such as London and Paris, which convey an astonishing bustle and liveliness. Scores of horses, coaches and carriages (sometimes extremely high and heavily loaded), and

people wearing clothes that strike us today as curious and impractical, pass by at different speeds, all of them shot from street level, from a static position and in long shots that, because of the time-based nature of the film medium and the lively movement of the objects and people captured by the lens, have retained an astonishingly direct impact in spite of the time gap. With the graphic qualities of the black and white images, the film material has a presence that makes it easy for us to believe that the city once looked like this. It is the early modern bustle of the metropolis, the extraordinary and unique qualities of which are celebrated by Baudelaire. This reality, by now remote in history, becomes for us, through the illusion of the moving projection, an imaginable reality. But these films are less calculated composition than either Breitner's photographs or Van Brummelen's films, and more documentary registration.

In a formal sense, *Obstructions* is akin to the avant-garde films of the 1920s and 1930s. Examples include the early films of Ivens, at the heart of which are machines, construction, and labour (*Rain* and *The Bridge* from 1928, *We Build* and *Zuyder Zee* from 1930), or more notably perhaps, the Russian constructivists. The enthusiasm with which the Russian avant-garde embraced the dynamic energy of the metropolis has an insistent quality in the photographs, photo collages and photomontages of artists including Lissitzky, Rodchenko and Klutis, and even more so in a film such as Dziga Vertov's *The man with the movie camera*, from 1929. In these artists' work, experiments with high camera vantage points, a stereoscopic downward perspective, and the abstract surfaces and diagonal lines, rich in contrasts, in the

framing of the images that appear before the lens – of traffic flows, crowds and vehicles such as passing trams and buses – largely present an *aestheticisation and idealisation* of the modern city as an expression of the new social order. Massiveness, energy and large-scale movement, combined with montage techniques in which repetition, speed, double images and skewed perspectives heighten the film's dynamism and complexity, are key components of this artistic propaganda.

Lonnie van Brummelen's films *Obstructions* and *Grossraum* adopt an abstracting, aesthetic as well as a documentary approach to the motifs presented, employing contrasts between the bird's-eye survey of the scene and the individual details that are also filmed from above, and devoting attention to montage and the meticulous direction of the movements registered within the frame of the camera's eye. But in spite of these formal methods – which are reminiscent of earlier avant-garde films – there is no trace in Van Brummelen's work of any optimism regarding the opportunities created by mechanisation, technology, and social reconstruction. Instead, she uses filmic resources to record in images the results of confrontations between construction and disruption, arrangement and improvisation. Roundabouts torn up for roadworks and large building sites are no longer metaphors for inexorable progress; they are images that show, more than anything else, the results of these confrontations – social chaos and confusion. Sun and light, rain and reflection still yield beautiful abstract effects, but even they have acquired ominous metaphorical overtones.

That Van Brummelen intends her films to operate in part on the level of metaphor is clear from her texts. She writes that the

global increase in scope for movement, acceleration and virtualisation have bred social counterparts such as a new intolerance, a tendency to impede freedom of movement, and a new trend towards isolation and seclusion. With the worldwide growth of ever faster, virtual exchanges of information, she notes, have come new tensions and dilemmas for policymakers facing political and administrative decisions, and artists seeking to adopt a position about these trends find themselves in polarised situations in which they will inevitably be seen as taking a stand for or against certain parties or interest groups. In these circumstances, all scope for an open exchange of ideas is lost. It is hard to imagine that Van Brummelen's films, which are about freedom of movement, migration and trade, and obstacles preventing them, are not also about her interest in socially committed art, in artists focusing on these geopolitical developments and being motivated by the belief that they are engaging with them. The question then arises of whether the films may not, perhaps, have a third layer of meaning – whether they are not intended, in their metaphorical significance, to convey certain moral implications as well. After all, the locations at which Van Brummelen shot *Grossraum* are the guarded border zones of Fortress Europe, where the migration from poor to rich countries is blocked and where those who are trying to gain access to a better quality of life are branded illegal immigrants – if they have not already drowned or suffocated during their individual or collective efforts to reach Europe.

Van Brummelen is not the first artist to concern herself with such emotionally charged themes, nor is she the first to be conscious that in this position – which tests the

limits of the feasible and admissible, impinging on political and moral spheres – the artist's position is also implicated.<sup>2</sup> But even if this position is no longer classified as discursive exploration but is automatically seen as serving some ideology, or the views of some lobby, it still reflects the need to formulate a judgment. And with her assertion that every position adopted by an artist is assumed to be serving the interests of some party or another, she seems to have concluded that the concept of a higher truth – the wider pattern of human behaviour in particular circumstances, which might tell us something about the greater world order in which we live – has moved far out of sight beyond the horizon. Looked at in this way, her films are emphatically anti-utopias.

Jan van Adrichem

<sup>1</sup> De Haan, Van Brummelen, *Autonomy as Strategy*. Amsterdam 2004, p. 3, 10-11.

<sup>2</sup> In this context it is interesting that Lonnie van Brummelen commented (in a conversation with the author on 26 January 2005) that she has often wondered, when making her films, whether the Russian constructivists were conscious that their films were used as propaganda and deployed to boost a political system. This set her reflecting on how free (or fettered) the artist's profession truly was, and therefore how free (or fettered) her own art might be. In other words, she raised the question of whether any way in which one might function within a system, including the neo-liberal, neo-capitalist system, might not implicitly express the workings of that system – whether consciously or unconsciously – which would therefore also inevitably apply to her own work.

## Biografie

**LONNIE VAN BRUMMELEN**  
1969, Soest

Rietveld Academie, Amsterdam, 1987 - 1993  
Filosofie, Universiteit van Amsterdam, 1994 - 1995  
Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 1998 - 1999

## TENTOONSTELLINGEN (selectie)

2005 Nominatie Prix de Rome  
2005 *LxBxH*, GEM, groeps-tentoonstelling, collectie Rabobank, Den Haag  
2004 *D-light, Traveling Shots*, IFFR, Filmfestival Rotterdam  
2004 Cinema de Balie en Filmmuseum Amsterdam, samenstelling filmprogramma: Erwin van 't Hart  
2004 *...Lautloses Irren, Ways of Worldmaking, too...* Berlijn, samenstelling tentoonstelling: Harm Lux  
2003 *Onder Controle*, diverse filmtheaters in Nederland / The Red House, Sofia, Bulgarije, samenstelling filmprogramma: Anna Abrahams  
2003 *Living Apart Together, Behind Solid Walls*, VRIZA, Amsterdam, samenstelling tentoonstelling: Siebren de Haan  
2002 *ArtBrussels*, Galeria Presença, Brussel  
2002 *Exploring the Hinterland*, solo-tentoonstelling Galeria Presença, Porto, Portugal  
2002 *See you at the premiere*, Berlijn, samenstelling tentoonstelling: Harm Lux  
2002 *Regionalisten 1, Lost in Peoples Places*, Paraplufabriek, Nijmegen, samenstelling tentoonstelling: Siebren de Haan  
2001 *Artfair Lisbon*, Galeria Presença, Portugal  
2001 *Artforum*, Galeria Presença, Berlijn  
2001 Museum Moderne Kunst, filmprogramma, Frankfurt  
2001 *Night Vision*, filmprogramma, Schnitt/Ludwig Museum Keulen  
2001 *Movistar*, solo-tentoonstelling hoofdkantoor Rabobank Eindhoven

2000 *For Real*, gemeentelijke aankopen, Stedelijk Museum Amsterdam  
2000 *Full Serve* en *Sweet'n Low*, samenstelling tentoonstellingen: Kenny Schachter, New York  
2000 *I hate NY*, samenstelling tentoonstelling: Kenny Schachter, Londen  
2000 *Glocals*, Studio Casoli, samenstelling tentoonstelling: Diego Esposito, Milaan

## Nieuwsbrief

U kunt zich abonneren op de Nieuwsbrief van Bureau Amsterdam. Als u € 12,50 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.

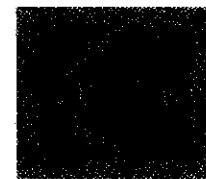
Geef u op voor de nieuwe Engelstalige *Digital Newsletter* van Bureau Amsterdam via [www.smba.nl](http://www.smba.nl)

## Colofon

Samenstelling tentoonstelling: Martijn van Nieuwenhuizen  
Redactie Nieuwsbrief: Xander Karskens en Esther Hemmes  
Assistentie: Marie Bromander  
Tekst: Jan van Adrichem  
Vertaling: Beverley Jackson  
Bureau: Jan Meijer  
Assistentie bureau: Christina Küster, vrijwilliger  
Vormgeving: Mevis & Van Deursen  
Druk: robstolk®, Amsterdam

'Grossraum' is gesponsord door: Kodak Nederland (Robert de Vries); iDspot (Darek Szendel, Arkadius Duebel), Digital Lab (Pawel Smietanka, Aleksander Winecki en Jarek) en Lightcraft (Daniel Markowicz, Malgosia Kielkiewicz, Piotr Niwiński) in Polen; Madrid Lab in Spanje en Holland

Equipment (Igor, John Trehy, Nico van den Boogaard, Bert Dolleman).  
Ondersteund door het Nederlands Fonds voor de Film, Thuiskopiefonds en Fonds BKVB.



Toestemmingen in Hrebenne:

Buitenlandse Zaken: Martine de Haan, de Poolse ambassade in Nederland: Mrs. Malgorzata Zdziencka, commandant Andrzej Wojcik van de Nadbuzanski District Unit van de Poolse grenspolitie, de Oekraïense ambassade in Nederland: Taras Tokarski.

Toestemmingen in Ceuta: Delegacion de Gobierno de Ceuta: Roberto Franca, Comandante Jefe de Protocolo de la Guardia Civil: Manuel Muñoz Castillo, Comandante de la Guardia Civil en Ceuta: Crusado.

Camera en productie i.s.m. Siebren de Haan.  
Met dank aan: Darek Szendel, Arkadius Duebel, Matthijs de Bruijne, Dick Verdult, Miguel Pericas, Alberto Serna Martín, Hilde de Bruijn, Wim Janssen.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam  
Rozestraat 59  
1016 NN Amsterdam  
tel. +31 (0)20 4220471  
fax. +31 (0)20 6261730  
e-mail: [mail@smba.nl](mailto:mail@smba.nl)  
internet: [www.smba.nl](http://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.

## Volgende tentoonstelling

**Felicitas**  
PABLO PIJNAPPEL  
15 mei – 26 juni 2005