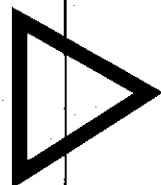


**Stedelijk
Museum**

**BUREAU
AMSTERDAM**



NO 76

ROZENSTRAAT 59 / 1016 NN AMSTERDAM

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

WWW.SMBA.NL / MAIL@SMBA.NL

Being There
Arnoud Holleman

14 sept t/m 26 okt 2003

Lijst van werken in de
tentoonstelling

Untitled (2003)
software, monitor

Sperm Drawings (1997-2003)
catalogus
oplage 750

Loop (2003)
16 mm film
lengte 10 minuten

My Dad Playing Piano (2002)
Audio-CD
lengte 52'57"
onbeperkte oplage

Museum (1998)
DVD
lengte 9'18"

Ken Park (2003)
DVD
loop

Untitled / Staphorst (2003)
DVD
loop

Interieurs (1995-1996)
Documentaire (ism Pieter
Kramer)
DVD
lengte 8 x ± 15 minuten

I Shot Madonna (1992-2003)
vierkleurendruk
43 x 27 cm
oplage 3000

Unclear

Does an artwork evoke the impression that art exists simply because there is an artist that signs it? How do artworks differ from each other today and how do they relate to other forms of cultural expression? The work of Arnoud Holleman could be described as a succession of options, in which one option seems oblivious to the others. It is not made on purpose, nor by chance. Holleman doesn't seem to have an agenda and his work is therefore difficult to delimit purely as art. How can we tackle a body of work that is characterized by its 'lack' of clarity?

Over the course of ten years, Holleman has changed medium and switched discipline without ever narrowing his field of vision. His work is thereby able to evade current aesthetics and only chronology can confirm the moment when one kind of work became art, or something else. This ambient oeuvre seems curiously disorganized. The artist admits his tendency to skip from one thing to another, lead on by opportunities offered by others and the desires he shares with the people he works with. Holleman displays no urge to establish definite links between things, reminding us that there is no real need for a user's manual to run either one's outlook, or one's life. Instead of strategizing this position, he deliberately blurred this gently anarchistic stance early on in his career. The inherent absence of clarity in his hybrid production reveals an implicit criticism of the various worlds of the image available to us. It is therefore a challenge to connect in an exhibition the different worlds through which he transits.

What then are the tools he has been using? First of all, he constantly switches from individual to collective forms of expression. The

intimacy of the studio has alternated with the world of television, theatre, or printed media. Over the last ten years, Holleman has worked as a writer and director for television with Arjan Ederveen; has made theatre with the theatre company *Mugmetdegoudentand*; has made drawings with sperm, in which droplets on paper encircled by pencil marks operate as a kind of body painting, or a consummately abstract landscape. Since 2000, he has been constructing new identities for *Re-Magazine* with Jop van Bennekom. Holleman seems to have opted for a lack of transparency. This makes one suspect that something more clear-sighted is at play here than representing a present that is yet to be made in the future; he distorts things without fixed intent. Accordingly, the instability that issues from his oeuvre disrupts the logic of the 'audio-guide' characteristic of the 'age of access' (Jeremy Rifkin), and of today's ready-made lifestyles that contemporary culture seems so incapable of eluding.

The adventurousness of this attitude of rapid changes and intense moments has its darker side. Through being simultaneously leading man and absent from his own production, Holleman brings the glamorous and Warholian desire 'to be a machine' up to date in a time in which others are claiming out loud 'I try to be a star' (Madonna, 2003) for fear of fading into oblivion. In 1994 Philippe Parreno had the following premonition: 'If art were now to enter a universe in which it was eternally repeated, the era would always be contemporary.' Holleman suggests that from the moment nothing changes, everything can be cast in a new light. As early as the mid-nineties Holleman foresaw that he would end up moving from one dead end to another; after all, everything had already been done and he

was easily bored. That purely theoretical, whimsical and 'destructive' outlook easily attaches itself to the 'dark side' and fundamental aspect of the 'remake' in Holleman's enterprise. He arrives at new forms of meaning not despite an impasse but as consequence thereof. In 2002 Holleman recycled images from a 1958 film shot in an orthodox Dutch Reformed Church village, Staphorst, in which we see women hiding as soon as they catch a glimpse of the camera (*Untitled*, 2002). In another work he reedited a porn film by Cadinot, retaining only the preliminary games of glancing and gazing in a reconstructed Egyptian room in a museum (*Museum*, 1999). In yet another work he used recordings made by his late father so he could listen to himself practising the piano (*My Dad Playing Piano*, 2002). And in software designed by Holleman, artists' first names and surnames are randomly thrown together.

Oscillating constantly from the collective to the individual, he has in some ways made himself illegitimate by working in areas where nobody expects him to – with good reason. The white cube, as a museum convention, is for him just one of the many available possibilities. In this he implies precisely the opposite of the words he has Georg Baselitz scream in his *Driving Miss Palmen*, the soap opera he recently co-directed with Lernert Engelberts for television in India: 'Holland needs my paintings, I don't need Holland!'

Holleman defines his production as 'the results of and research into an impasse in (visual) culture at this juncture in time'; attempts that act up as delay-fed disturbances. Some are one-offs, like the pencil drawings of flaccid, limp phalluses in *Butt* (*Family and Friends*, 2002). Other projects develop

more slowly, like the drilling of holes in books and magazines: it began with perforating a single magazine; now Holleman has perforated around 200 art books with the idea of eventually filling an entire library or museum bookshop with them. Another long-term project is *Interieurs*, which he co-directed in 1995 and 1996 with Pieter Kramer for VPRO-television. As part of the exhibition, this programme about the Dutch and their interiors plainly reveals the artist's discreetly schizophrenic ideas and in so doing softens his work's objectives. It is as though he has spent all his time producing misunderstandings, exploring their possibilities from pre-production to post-perception. Holleman insinuates that, artistically, he doesn't owe anybody anything, and that, professionally, he works on commission. His is a sophisticated kind of art confirming that, in a post-media society, an 'event' can steadfastly exist on several distinctive levels. It is from within the space of art that such blurs and misunderstandings can become comprehensible, or at least acknowledgeable, even if, or precisely because they issue from the most contradictory artistic projects. The artist today is the only reliable tourist scouring the world of images; when we meet and size up a body of work that is as 'unclear' as Holleman's, the deformatting and recoding, so obviously at play his work, stimulates the gaze.

Alexis Vaillant

When my rage had passed I saw the shirt lying in the rubbish bin.
I examined the tears and decided to keep it.
It looks customized. It could be quite a cool statement at the disco.

Recently a new disco opened and I was at the opening party. It was a totally obscure happening, the public was far too diverse, the interior design didn't match the pretentiousness of the club, the bar personnel didn't blend in with the drinks being served. Everything was unresolved, nothing was defined. And everyone just stood around looking at each other and at the empty dance floor. The evening was a flop and that's why it was so good. Because anything was still possible.

The opening night determines the future of a club. At least that's what they always say. At a certain moment I got on the dance floor and started doing a hysterical ballet improvisation, legs in the air, arms making wide, circular sweeping movements and I thought: my dance will dictate the future of this club. I could also go and dance the electric boogie here, but now at this very moment I'm determining that this will be a club where hysterical ballet rules.

If I'd worn my torn \$300 shirt on the first night, everyone would have ripped their shirt to shreds the next week.

SORRY, I'VE LOST INTEREST ALREADY

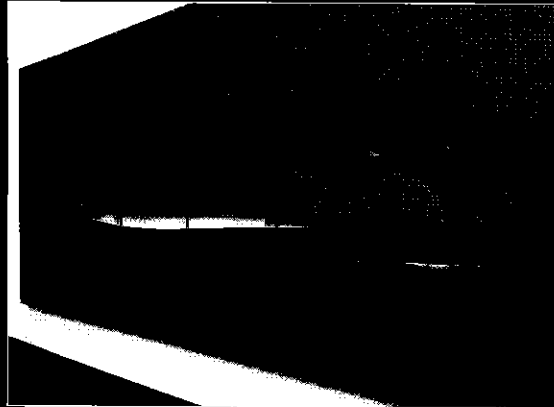
There was someone on my voicemail when I came home from work who said "Hi." That was all, just: "Hi." I put the message on repeat by punching '1' on my voicemail. "Hi," "Hi," "Hi," "Hi," "Hi," "Hi." I kept listening to the voice to see if I could recognize the tone but I couldn't. I tried to remember all the guys I'd given the eye recently. Who had the guts to phone me and just say 'Hi'. Where did he get hold of my phone number? At the end of the evening I contacted my voicemail again by pressing '3'. I erased the message forever.

The only thing a heavily alcoholic mother of a friend of mine could say was:
"As long as you're here." And who can argue with that?

I've installed an aggression corner in my room. I buy second-hand plates so I can smash them in the corner. The splinters can't fly all over the place there, so I don't have to sweep them up.

When I'm angry I beat my head against the wall till it bleeds.

The vandalized painting by Barnett Newman at the Stedelijk Museum Amsterdam is the most beautiful thing that has happened to art.



• Fontana, eat your fucking heart out!

My nephew committed suicide when he was 15 and when the police had determined the cause of death (slit wrists), they left us with the mess. And it was the blood on the walls especially that was so extremely confronting. An incredible

humiliating experience to have to clean that up when you are gripped by the shock of loss. I ended up doing it for my brother and sister-in-law and that's how I hit on the idea that there might be a market for it.

If I find myself in a terribly hurtful situation, I ask my inner child to relate the hurt I feel to a similar experience from my youth. When I remember something of relevance, I compare past humiliation with the current conflict, thereby gaining insight into the inner fear and anger that form its basis.

I
SHOT
MADONNA

IT CROSS

Unclear

Wekken kunstwerken alleen al de indruk dat er kunst bestaat omdat er een kunstenaar is die ze signeert? Hoe verschillen kunstwerken tegenwoordig van elkaar en hoe verhouden zij zich tot andere cultuuruitingen? Het werk van Arnoud Holleman onstaat niet expres maar ook niet per ongeluk. Het is daardoor moeilijk om het zuiver als kunst af te bakenen. Holleman heeft geen agenda. Zijn werk zou je een aaneenschakeling van opties kunnen noemen, waarbij de ene optie geen weet lijkt te hebben van de andere. Hoe moeten we omgaan met een oeuvre dat zich kenmerkt door dit 'gebrek' aan helderheid?

In de afgelopen tien jaar is Holleman niet alleen telkens van medium veranderd, maar ook van discipline, zonder daarbij zijn blikveld te vernauwen. Zijn werk ontsnapt daardoor aan de huidige esthetica en alleen de chronologie kan het moment bevestigen waarop het ene soort arbeid meer gewicht kreeg dan de andere werkzaamheden en kunst werd, of iets anders. Het geheel maakt daardoor een merkwaardig onheldere indruk. De kunstenaar erkent zijn neiging om van de hak op de tak te springen, aangelokt door omstandigheden van buitenaf en wensen die hij deelt met diegenen met wie hij samenwerkt. Dit alles zonder de behoefte om duidelijke verbanden te leggen tussen het ene en het andere, waarmee ons en passant wordt voorgehouden dat het niet echt nodig is om volgens een vooropgezet wereldbeeld of een handleiding ons leven in te richten. In plaats van deze houding te exploiteren verdoezelde hij al in het begin van zijn loopbaan bewust deze (licht) anarchistische houding. Uit het inherente gebrek aan helderheid van zijn hybride productie spreekt daardoor een impliciete kritiek op de verscheidene werelden van het beeld die ons ter beschikking staan. Het is dan ook een uitdaging om een aantal van deze verschillende

werelden in een tentoonstelling met elkaar te verbinden.

Wat voor hulpmiddelen heeft hij zoal gebruikt? Allereerst schakelt hij voortdurend over van individuele expressie naar collectieve werkprocessen. De intimiteit van het atelier werd afgewisseld met de wereld van de televisie, het toneel, of de wereld van de gedrukte media. De laatste tien jaar werkte Holleman als schrijver en regisseur aan televisieprogramma's met Arjan Ederveen, maakte theater bij theatergroep *Mugmetdegoudentand*, maakte tekeningen met sperma, waarbij met potlood omcirkelde druppels op papier fungeren als een soort body painting of een volmaakt abstract landschap. Sinds 2000 construeert hij met Jop van Bennekom steeds nieuwe identiteiten voor *Re-Magazine*. Holleman lijkt daarmee bewust gekozen te hebben voor een gebrek aan transparantie. Hierdoor rijst de gedachte dat er iets diepzinnigers in het spel is dan de weergave van ons heden dat in de toekomst nog moet worden gevormd. Hij verdraait de dingen zonder een vaste opzet. Zo verstoort de instabiliteit die uit zijn oeuvre voortkomt de logica van de 'audio-gids' die kenmerkend is voor het 'tijdperk van de toegang' (de 'age of access' van Jeremy Rifkin) en de *instant lifestyle* waar de cultuur van nu zo moeilijk aan lijkt te kunnen ontsnappen.

Deze houding van snelle wisselingen en korte spanningsbogen kent behalve avontuurlijkheid ook een schaduwkant. Doordat hij tegelijkertijd de hoofdperson en de afwezige in zijn eigen productie is, actualiseert Holleman de wens van Warhol 'to be a machine'. Juist in een tijd dat anderen uitschreeuwen 'I try to be a star' (Madonna, 2003), omdat ze anders het gevaar lopen in de vergetelheid te raken. In 1994 deed Philippe Parreno de volgende uitspraak: 'Als de kunst nu een universum zou binnengaan waarin ze zich eeuwig zou herhalen, dan

zou deze tijd dus altijd hendaags blijven.' Holleman wekt de indruk dat zodra er niets meer verandert, er op alles een nieuw licht kan vallen. Al halverwege de jaren negentig voorzag hij dat hij van de ene doodlopende weg op de andere zou belanden, omdat alles toch al was gedaan en ook omdat hij zich snel verveelde. Die wispelturige en 'de-structieve' kijk op de dingen verbindt als vanzelf de 'duistere kant' en het fundamentele aspect van de 'remake' in Hollemans activiteiten. Hij streeft ernaar om niet ondanks, maar dankzij die situatie van impasse tot nieuwe vormen van betekenis te komen. Zo heeft hij beelden gerecycled uit een film die in 1958 werd opgenomen in een Nederlands gereformeerd dorp, Staphorst, waarin we vrouwen zien wegkruipen zodra ze een glimp van de camera opvangen. Hij heeft een nieuwe montage gemaakt van een pornofilm van Cadinot, met alleen de inleidende spelletjes van het lonken en staren in een nagebouwde Egyptische museumzaal. Hij gebruikte opnames die zijn overleden vader maakte om zijn eigen amateurpianospel te terug te kunnen horen. En in een softwareprogramma worden willekeurig voor- en achternamen van kunstenaars door elkaar gegooid.

Steeds laverend tussen het collectief en het individu heeft hij zichzelf in zekere zin tot illegaal gemaakt door steeds op terreinen te werken waar niemand hem verwacht. De witte kubus als museumconventie is daarbij gewoon een mogelijkheid te midden van alle andere mogelijkheden. Daarmee zegt hij impliciet het volstreekte tegendeel van de woorden die hij Georg Baselitz laat roepen in *Driving Miss Palmen*, de soap-opera die hij met Lerner Engelberts in India regisseerde: 'Nederland heeft mijn schilderijen nodig, ik heb Nederland niet nodig!'

Holleman omschrijft zijn productie als 'uitkomst van én onderzoek naar impasse in (beeld-)cultuur in het

huidige tijdsgewricht'. Steeds zijn het pogingen die opspelen als vertraagd gevoede storingen. Een aantal ervan zijn eenmalig, zoals de potloodtekeningen van weke, slappe fallussen voor *Butt (Family and Friends, 2002)*. Andere projecten ontwikkelen zich langzamer in de tijd, zoals het boren van gaatjes in boeken en tijdschriften. Het begon met het perforeren van een enkel tijdschrift, nu heeft Holleman zijn collectie van 200 kunstboeken geperforeerd, als voorstel om er ooit een hele bibliotheek of museumbookshop mee onderhanden te nemen. Een ander langlopend traject was de serie *Interieurs*, die hij in 1995 en 1996 samen met Pieter Kramer voor de VPRO regisseerde. Als onderdeel van de tentoonstelling biedt dit programma over Nederlanders en hun interieur een ongehinderde blik op de bedekt schizofrene uitgangspunten van de kunstenaar, en verzacht daarmee de doelstellingen van zijn werk. Het lijkt wel of hij al zijn tijd heeft besteed aan het scheppen van misverstanden en alle mogelijkheden daarvan heeft verkend, van pre-productie tot post-perceptie. Holleman laat doorschemeren dat hij artistiek gezien niemand iets verschuldigd is en tegelijk op basis van commissie voor anderen werkt. Hij levert een soort verfijnde kunst die bevestigt dat 'gebeurtenissen' in een post-mediamaatschappij steevast op verschillende niveaus plaatsvinden. Vanuit de ruimte van de kunst kunnen zulke ogenschijnlijke vaagheden en misverstanden begrijpelijk, of tenminste herkenbaar worden, ook of juist als ze voortkomen uit de meest tegenstrijdige projecten. Want de kunstenaar is tegenwoordig de enige betrouwbare toerist die de wereld van het beeld doorkruist; als we een oeuvre bekijken dat zo 'onduidelijk' is als dat van Holleman, prikkelt dat de blik, dankzij de deformatering en hercodering die duidelijk een rol speelt in dit werk.

Alexis Vaillant

Being

There

Arnoud Holleman – Staphorst Revisited

"Ik word geregistreerd, dus ik ben", aldus zou een existentieel motto van onze tijd kunnen luiden. Ik word niet alleen waargenomen, maar ook vastgelegd, en precies zo word ik bijgeschreven in het bestaan, precies zo weet ik, weten anderen, dat ik leef.

Continu zijn er diverse media die mij 'opnemen', mijn zijn bevestigen en omzetten in zichtbaarheid.

Zowel binnen de privé-sfeer als in het openbare domein heerst het dictaat van de zichtbaarheid, waarin het beeld / de afbeelding fungeert als cruciaal bewijsmateriaal. De camera is overal bij, zowel bij de meest intieme als de meest publiekelijke gebeurtenissen. Ons antwoord daarop is niet het mijden van de blik van de camera, maar juist het opzoeken ervan, alsof we niets te verbergen hebben of ons massaal overgeven – aan wie of aan wat, dat blijft duister.

In deze mediatie tussen zijn en niet-zijn kunnen we niet anders dan ons voortdurend zo camerageniek mogelijk gedragen. Kijken en bekeken worden, via het beeld, is een culturele en existentiële verplichting geworden. Dit primaat van het beeld en de zichtbaarheid is echter geen universele, natuurlijke conditie: het beeldverbod van de islam was aanvankelijk, volgens het tweede gebod, ook in het christendom van kracht.⁽¹⁾ In samenhang met dit theologische dictaat sluimeren er in onze cultuur ook codes over zichtbaarheid en onzichtbaarheid van een geheel andere orde.

Iets van de complicaties daarvan wordt onthuld in de magnetiserende video-projectie *Untitled 2003*, van Arnoud Holleman. Holleman putte uit documentaire, zwartwit-archiefbeelden, daterend van eind jaren vijftig en opgenomen in het dorp Staphorst, roemrucht door haar steile, religieuze gemeenschap. Hij selecteer-

de en isoleerde een aantal specifieke fragmenten, die hij deels vertraagde en toont zonder geluid. Je ziet korte straatscenes waarin steeds een groepje Staphorsters, vrouwen of kinderen in traditionele klederdracht, op de vlucht slaat voor de filmcamera: de door de camera 'onder vuur' genomenen wenden zich af, duiken of rennen weg, dekken hun gezicht af; alles doen ze om zo snel mogelijk uit zicht te raken.

Als beschouwer ben je getuige, of voyeur, van obscene, opdringerige pogingen om dat zichtbaar te maken, wat verborgen wil blijven, zich niet prijs wil geven. Je ziet tevens een radicale afwijzing van de afbeelding, die fundamenteel afwijkt van de huidige omgang met het beeld en de camera. Evenmin als echter duidelijk is, wat daarbij nu eigenlijk wordt prijsgegeven, wordt het 'geheim' van de Staphorsters grijpbaar.

Deze scènes lijken mijlenver van ons verwijderd, zich af te spelen in een vreemde, alternatieve realiteit, ondanks het onmiskenbaar oer-Hollandse aan de taferelen, aan de fietsen, boerderijen en klompen. Toch is het verbod om af te beelden c.q. te zien, of om afgebeeld c.q. gezien te worden, juist nu zeer actueel, in de vorm bijvoorbeeld van de 'hoofd-doekjes-discussie' aangaande Islamitische meisjes en vrouwen in Nederland. Zij die niet (volledig) gezien kan of wil worden, zou niet kunnen bestaan, aldus de profane logica van de zichtbaarheidscultus. Waarbij omzeild wordt dat het zichtbare in onze cultuur even raadselachtig en leeg blijft als het onzichtbare.

Jorinde Seijdel

NOOT (1)

Gij zult u geen gesneden beeld, noch enige gelijkenis maken van dat boven in de hemel is, noch wat onder op de aarde is, noch van dat in de wateren onder de aarde is. Gij zult u voor die niet buigen, noch hen dienen. Want Ik de Heere uw God ben een ijverig God, die de misdaad der vaderen bezoekt aan de kinderen, aan het derde en aan het vierde lid dergenen die Mij haten. En doe barmhartigheid aan duizenden dergenen, die Mij liefhebben, en Mijn geboden onderhouden. Exodus 20:4-6



My inner child is very scared of being castrated.

In a bar I have lots of viewpoints.
But these have more to do with making conversation.

In Zen monasteries the higher priests do the dirtiest work.



When I hear a plane overhead my crotch contracts.
At that moment I think the plane is going to crash onto my willy.

This brings me to the importance of communication within a relationship.
Men, you need to explain to your partners that you are endowed with a large penis and there's nothing you can do about it.
Women, please understand that we don't wilfully attempt to injure you in your most sensitive area, and that often it hurts us
emotionally more than it hurts you physically.

I'm against espresso machines because I think they signify the end of a relationship.

I used to have a friend who had really nasty parents who slept in separate single beds. I'd never seen anything like that before
– it came as a great shock to me. But now my ideal version of living together would also include a single bed for myself. I
become annoyed when my boyfriend stays up later than me or goes to bed earlier and expects me to join him.

When I close my eyes the world ceases to exist.

I = FICTION

If we're both in the living room doing different things, I can't help thinking: what the hell are we doing together?
I don't want a relationship like this. If each of us had a separate room,
I wouldn't have a problem with it.

Things have to keep moving.

I experience my own life as fiction.
Ordinary events continually become something exceptional.

I grew up with four people in one house.
Down on the farm, there used to be no electric light. Then we sat together around the table near the only petroleum lamp.
There was a coal stove, dune water from the pump, a toilet out back which you flushed with water from the rain barrel.

Early 20th century style houses have very good market value.
In Eindhoven they've built a district with period replicas. During his opening speech, the mayor said: "Eindhoven finally has
its own early 20th century neighborhood," although Eindhoven didn't even exist then.

A man taps on the window of a whore and asks: "How much?"
"Fifty guilders," answers the whore. The man says: "Quite cheap for double glazing."

JOKE

I hate humor, I hate cabaret, I hate stand-up comedians.

If I do something, I do it with style.
Style is very important in order to communicate with each other.
Style reveals something about who you are.

**Arnoud Holleman –
Staphorst Revisited**

I am registered, therefore I am, an existential motto of our time might read like this. I am not only observed, but also recorded and I am included in existence in precisely this way. Precisely in this way do I, do others know that I live. Diverse media continually 'record' me, confirm my life and turn it into visibility.

The dictatorship of visibility controls both the private and in the public domain, in which the image/representation functions as crucial proof. The camera is everywhere, for the most intimate and most public events. Our answer to that is not to avoid the camera's gaze, but on the contrary to seek it. As if we have nothing to hide or we surrender en masse – to whom or what remains a mystery.

In this mediation between being and non-being we can do nothing else than continually behave as camera-genic as possible. See and be seen via the image has become a cultural and existential duty. This primacy of image and visibility however is no universal, natural condition: Islam's interdict on images originally, according to the second commandment, also applied to Christendom.⁽¹⁾ Connected to this theological diktat, codes about visibility and invisibility of an entirely different order lie dormant in our culture.

Some of the complications of this are revealed in the magnetic video projection *Untitled 2003* by Arnoud Holleman. Holleman draws on documentary, black and white archive pictures dating from the late fifties and filmed in the village of Staphorst, renowned for its inflexible, religious community. He selected and isolated a number of specific fragments, and slowed them down in part, presenting them without sound. You see short street scenes in

which a group of Staphorsters, women or children in traditional dress, continually flee from the film camera: those 'under fire' from the camera, turn, dive or run away, cover their faces; they do anything to get out of view as quickly as possible.

As an onlooker you are a witness, or voyeur, of on-scene aggressive attempts to make visible that which wishes to remain hidden, which will not reveal itself. You likewise see a radical rejection of representation that differs fundamentally from present-day attitudes to image and the camera. The 'secret' of the Staphorsters is as illusive as comprehending what has been actually relinquished.

These scenes seem miles away from us and are acted out in a strange alternative reality, in spite of the unmistakably proto-Dutch scenes, bicycles, farms and clogs. Yet the ban on illustrating, seeing, or being illustrated, seen is now very topical – the 'headscarf discussion' concerning Islamic women and girls in the Netherlands for example. The profane logic of a visibility culture maintains that those who cannot or will not be (wholly) seen may not exist. This side-steps the recognition that in our culture, the visible remains as empty and mysterious as the invisible.

Jorinde Seijdel
Translation Helen-Anne
Ross

Note (1)

Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth. Thou shalt not bow down thyself to them nor serve them: for I the Lord thy God am a jealous God, visiting the iniquity of the fathers upon the children into the third and fourth generation of them that hate me; And showing mercy unto thousands of them that love me, and keep my commandments.
Exodus 20:4-6

Biografie

ARNOUD HOLLEMAN

1964, Haarlem

Koninklijke Akademie voor
Beeldende Kunsten,
Den Haag
1982-1987
Rijksakademie voor
Beeldende Kunsten,
Amsterdam
1987-1990

SOLOTENTOONSTELLINGEN

1998 Galerie De Praktijk,
Amsterdam
1993 Galerie Cokkie Snoei

GROEPSTENTOONSTELLINGEN

2003 *Today's man*, John
Connely Presents, New
York; *K48/the bedroom
show*, Galerie du Jour Agnès
B. - Parijs; *Magasin*,
Marres, Maastricht
2001 *40 jaar Nederlandse
kunst*, Charlottenburg,
Kopenhagen
1998 *From the corner of the
eye*, Stedelijk Museum,
Amsterdam
1997 *Quilts for peace*,
Beurs van Berlage,
Amsterdam
1996 *Onderweg naar
morgen*, Groninger Museum,
Groningen
1995 *APT BXL - Brussel*,
Brussel, (duotent. met
Marijke van Warmerdam);
APT BSL - Basel, (idem),
Basel
1994 *Borduren 2000*,
Stedelijk Museum de
Lakenhal, Leiden;
Videotapes, Casco, Utrecht
1993 *Recto\Verso*, ICA -
Amsterdam; *Members only*,
Galeria Carles Poy,
Barcelona; *Unfair* (galerie
Snoei), Keulen; *Du Fil a
Repeindre*, F.R.A.C.,
Montpellier

REDACTEURSCHAP

v.a. 1999 RE- magazine

KUNST IN OPENBARE RUIMTE

2003 Witteveenplein -
Rotterdam
2000 Verzameling verza-
melingen, Dantumadeel
(www.verzamelingverza-
melingen.com)

CURATORSCHAP

2001 Wij - culturele iden-
titeit Twente
Kunstvereniging Diepenheim
- Diepenheim
Rijksmuseum Twenthe -
Enschede

TELEVISIE

2001 *Driving Miss Palmen*
(3 x 25 minuten), VPRO
2000 Televisie (13 x 25
minuten), - VPRO;
W.e.e.k.e.n.d. (videoclip
Arling & Cameron)
1999 *Hallo Hier Aarde* (12 x
15 minuten), VPRO; *Trudie
is Dood* (30 minuten), VPRO
1995-96 *Interieurs* (10 x 15
minuten), VPRO
1991-93 *Glamourland*, AVRO

THEATER

1996 *Co*star*, theatergroep
Mugmetdegoudentand
1997 *Ruimte*, theatergroep
Mugmetdegoudentand

Presentatie

Presentatie publicatie GRID in SMBA

**TIONG ANG, FENDRY EKEL,
MELLA JAARSMA, REMY
JUNGERMAN**

SMBA presenteerde begin
september een publicatie
rond het samenwerkings-
project *GRID* van vier
Nederlandse kunstenaars in
Yogyakarta, Indonesië.
Tiong Ang (geboren in
Surabaya, woont / werkt in
Amsterdam), Fendry Ekel
(geboren in Jakarta, woont /
werkt in Amsterdam),
Mella Jaarsma (geboren in
Emmeloord, woont / werkt
in Yogyakarta) en Remy
Jungerman (geboren in
Moengo, district Marowijne,
Suriname, woont / werkt in
Amsterdam) behaderen
ieder op hun eigen manier
het vraagstuk van culturele
identiteit. In het kader van
het *GRID* project werkten zij
in de tweede helft van
2002 aan een gezamenlijke
presentatie in de tentoon-
stellingsruimte van Cemeti
Art House in Yogyakarta.
De tentoonstelling reisde
verder naar het Erasmus-
huis, Nederlands Cultureel
Centrum, in Jakarta.
De *GRID* publicatie werd ten
doop gehouden met lezing-
en van Kitty Zijlmans en
Bert Steevensz.

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 uitnodiging-
en voor de openingen.

Geef u op voor de
nieuwe Engelstalige
Digital Newsletter van
Bureau Amsterdam via
www.smba.nl

Colofon

Samenstelling tentoon-
stelling en redactie
Nieuwsbrief: Martijn van
Nieuwenhuyzen
Speciale medewerking:
Herman Haerkens
Tekst: Alexis Vaillant,
Jorinde Seijdel
Vertaling: Noëllie Roussel
(Fr/En), Rien Verhoef (En/Ne),
Helen-Anne Ross (Ne/En)
Redactie Engels: Annabel
Howland
Secretariaat: Jan Meijer
Assistentie secretariaat:
Christina Küster, vrijwilliger
Vormgeving: Mevis &
Van Deursen
Druk: Rob Stolk, Amsterdam

De tentoonstelling werd
mede mogelijk gemaakt door
het Fonds voor Beeldende
Kunst, Vormgeving en
Bouwkunst.

Met dank aan:
Herman Haerkens, Jop van
Bennekom, Julia van
Mourik, Driessens/
Verstappen, Pieter Kramer,
Hans Goedkoop, Cinéco,
Lowlands, Mediamatic,
Re-Magazine, VPRO, Wings
Over Holland, ZAPP
productions.

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 en de
Stichting DOEN.

Bijlmer

Artist in Residence project
van SMBA en Artoteek
Zuidoost

De Zuid-Afrikaanse kunste-
naar **HENTIE VAN DER
MERWE** woonde van januari
tot en met juli in de atelier-
woning in Amsterdam
Zuidoost. Tijdens zijn ver-
blijf maakte hij onder de
titel *Groepsgewijs* tientallen
fotoportretten van veren-
gingen en clubs in de
Bijlmer. Een achttal van
deze portretten is in de
maand september in de
Amsterdamse metro te zien.
De complete reeks wordt
van 6 tot en met 27 sep-
tember in de Artoteek
Zuidoost getoond. Het
Stedelijk Museum Bulletin
publiceert het artikel
'Nieuw Hollands groeps-
portret' van Jan van
Adrichem.

De volgende 'artist in
residence' is:
JULIKA RUDELIUS -
augustus t/m december
2003

Volgende tentoonstelling

SEBASTIAN DIAZ MORALES
2 november - 21 december
2003

SMBA toont in het najaar
twee splinternieuwe video-
installaties van de jonge
Argentijnse kunstenaar
Sebastian Diaz Morales
(1974, Comodoro
Rivadavia).