

**Op de drempel:
kunstenaars,
bewoners en
stadsvernieuwing**
Maeve Connolly

**On the Threshold:
Artists, Residents
and Urban Renewal**
Maeve Connolly

Ik ben weleens in Utrecht geweest, maar nooit in Overvecht, dus zijn *Perfect Day* en *Overvecht zo tussen '64 en '76* voor mij weergaven van een onbekende plek. Toch ervaar ik een zekere herkenning bij het zien van deze films, omdat ze doen denken aan – en de dialoog aangaan met – veel kunstwerken die zich kritisch willen verhouden tot het verleden, heden en de toekomst van steden. Net als de meeste hedendaagse kunstenaars en ontwerpers werken Renée Kool en Neeltje ten Westenend niet in afzondering, maar maken ze gebruik van de ervaring en kennis van buurtbewoners, stedenbouwkundigen, beleidsmakers, historici, sociologen en architecten. In dit essay ga ik in op hoe zij onderzoek en filmmaken benaderen en hoe hun werk zich verhoudt tot projecten die in diverse contexten zijn uitgevoerd, in Nederland, Europa en de VS. Ook ga ik in op de vraag hoe kunstwerken als *Perfect Day* en *Overvecht, zo tussen '64 en '76* kunnen bijdragen aan de analyse van de relatie tussen architectuur, volkscultuur en het stadsleven. Ik wil met name ingaan op de verschillende manieren waarop deze films de impact van stedenbouwkundig ontwerp, architectuur en ruimtelijke ordening op de beleving van alledag laten zien, maar ook de rol die herinneringen, rituelen en mediabeelden spelen in het articuleren van en structuur geven aan die beleving.

In 2007-2008 stond Overvecht op de drempel van grootschalige stadsvernieuwing, waarbij de meeste huizenblokken van tien verdiepingen zouden worden gesloopt. Binnen de context van dit proces kregen kunstenaar Renée Kool en ontwerper Neeltje ten Westenend de opdracht om projecten te ontwikkelen waarvoor ze beiden enige tijd in Overvecht verbleven. Het idee van 'op de drempel' staan is heel toepasselijk voor de door hen gemaakte werken, want het suggereert een gerichtheid op de toekomst die gepaard gaat met een gevoel van verwachting en wellicht ook onzekerheid. Het woord 'drempel' is sterk verbonden met de woonomgeving, die meestal wordt gezien als een gewoon en alledaags domein, maar roept ook associaties op met rituelen en met het bovennatuurlijke. Zo zal bijvoorbeeld een pagetrouwde man zijn bruid over de drempel van hun nieuwe huis proberen te dragen of wordt in een vampierverhaal (zoals de veelgeprezen Zweedse film uit 2008 *Let the Right One In* van Tomas Alfredson) de drempel opgevoerd als barrière tussen de levenden en de doden. De term kan ook worden opgevat als iets wat simpelweg de overgang van de ene toestand naar de andere markeert. Nu de plannen voor de vernieuwing van Overvecht zijn gewijzigd, zijn *Perfect Day* en *Overvecht, zo tussen '64 en '76* met zowel het verleden als de toekomst verbonden. Ze bestaan op een overgangspunt, vol potentie en bewust onbeslist. Beide werken gaan duidelijk over tijd, wat in de titels al tot uitdrukking komt, maar een nadere beschouwing legt belangrijke verschillen bloot in de manier waarop ze dit thema behandelen.

Although I have visited Utrecht, I have never been to Overvecht, so *Perfect Day* and *Overvecht Between About '64 and '76* are, for me, depictions of an unfamiliar place. Nonetheless, I experience a sense of recognition while viewing these films, because they recall – and exist in dialogue with – many works of art that seek to engage critically with the past, present and future of cities. Like many contemporary artists and designers, Renée Kool and Neeltje ten Westenend do not work in isolation, but rather draw upon the experience and knowledge of residents, urban planners, policy-makers, historians, sociologist and architects. In this essay I examine their approaches to research and filmmaking, and situate their work in relation to projects undertaken in a variety of contexts, in the Netherlands, Europe and the US. I also consider how art works such as *Perfect Day* and *Overvecht Between About '64 and '76* might inform analysis of the relationship between architecture, popular culture and urban experience. In particular I want to explore the different ways in which these films consider not only the impact of urban design, architecture and planning on everyday experience, but also the role played by memory, ritual and media images in articulating and structuring this experience.

In 2007-2008 Overvecht was on the threshold of major urban renewal, which was to involve the demolition of most of the ten-storey housing blocks on the estate. Artist Renée Kool and designer Neeltje ten Westenend were commissioned to undertake projects in the context of this process, and both spent time in residence at Overvecht. The notion of being 'on the threshold' is particularly appropriate to the works that they created because it suggests an orientation towards the future, with a sense of anticipation and perhaps uncertainty. The term 'threshold' is strongly linked to domestic space, typically understood as a mundane and everyday realm, yet it also evokes ritual and supernatural associations. So, for example, a newly married husband might attempt to carry his bride over the threshold of their new marital home or a dramatic narrative featuring vampires (such as the critically acclaimed Swedish film *Let the Right One In*, directed by Tomas Alfredson, 2008) might focus on the threshold as barrier between the living and the dead. It is also possible to consider the term as simply marking a transition from one state to another. Now that the plans for the renewal of Overvecht have changed, *Perfect Day* and *Overvecht Between About '64 and '76* are linked both to the past and to the future. They exist at a point of transition, full of potential and deliberately without resolution. Both works obviously share a focus on time – as suggested by their titles – yet a closer analysis reveals important differences in their treatment of this theme.

Perfect Day derives its structure from the rhythms of daily life, and in this sense is somewhat similar to the early 'city symphony' films of

Perfect Day ontleent zijn structuur aan het ritme van het dagelijks leven en lijkt in dat opzicht enigszins op de eerste 'stadssymfonie'-films uit de jaren twintig, zoals *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927). Met beelden van straten die worden doorkruist door rails en telefoonlijnen benadrukt Ruttmann's film de snelheid en chaos van het moderne stadsleven, maar suggereert tegelijkertijd een zekere orde en regelmaat door het tijdsverloop te volgen van de vroege ochtend tot de avond. Ten Westenend woonde twee maanden in een appartement op de zesde verdieping in Overvecht samen met ontwerper Henriette Waal en hield een reeks vraaggesprekken waarin ze informatie over het dagelijks leven verzamelde. Ze werd bij veel bewoners thuis uitgenodigd, die maar al te graag hun ervaringen wilden delen en het uitzicht vanuit hun appartement wilden laten zien, waardoor de film sterk is gericht op ruimtelijke aspecten. Deze gevoeligheid voor ruimtelijkheid blijkt duidelijk uit de precieze, vloeiende bewegingen van de camera, die opstijgt boven het gebouw om de vormenharmonie van de architectuur te benadrukken, en uit de choreografie van de handelingen op straatniveau die vaak in beeld worden gebracht vanuit het perspectief van de hoogwonende flatbewoners. Uiteindelijk wordt de structuur van *Perfect Day* echter bepaald door een verkenning van de tijd, waardoor een gevoel van ordening en betekenis wordt gecreëerd met de onweerstaanbare en geruststellende ritmes van de natuur en de dagelijkse routines die de bewoners van Overvecht en de mensen die er werken hebben ontwikkeld en die naar voren komen tijdens interviews en gesprekken. Net als in de film van Ruttmann, breekt in *Perfect Day* de dag aan en verloopt de tijd langzaam en gestaag richting schemering en het vallen van de avond. Deze vertrouwde structuur wordt echter complexer gemaakt door het toevoegen van fictie-elementen en het inbouwen van cyclische elementen die zijn ontleend aan de jaarkalender van seizoenen en feestdagen. Zo worden de jaarlijkse 'plantjesdag', het buurtfeest, het reguliere onderhoud van het groen door gemeentewerkers en de vogeltrek allemaal ineengeschoven in een 'volmaakte dag' in Overvecht. Deze verkenning van het cyclische wordt formeel versterkt door choreografische momenten: bijvoorbeeld een scène waarin twee grasmaaiers, in volmaakte symmetrie van bovenaf gezien, eventjes om elkaar heen draaien voor ze weer verder gaan.

Overvecht, zo tussen '64 en '76 lijkt zich in eerste instantie veel minder bezig te houden met ritmes en routines uit het leven van alledag en zich meer te richten op de geschiedenis van de beginjaren van Overvecht. In plaats van de woonwijk te laten zien zoals die nu is, gebruikt Kool in haar film tekst en beeld om te verkennen op welke diverse manieren het complex in die eerste jaren kan zijn gezien en ervaren door bewoners en door architecten, stedenbouwkundigen en sociologen. Citaten van de architect Hugh Maaskant en uit verslagen van maatschappelijke organisaties zoals de

the 1920s, such as *Berlin: Symphony of a Great City* (directed by Walter Ruttmann in 1927). Depicting city streets criss-crossed by train tracks and telephone lines, Ruttmann's film emphasises the speed and chaos of modern urban life while also suggesting a sense of order and pattern, by tracing the passage of time from early morning to evening. Ten Westenend spent two months in a sixth-floor flat at Overvecht together with Henriette Waal, and conducted a series of interviews, gathering information on daily life. She was invited into the homes of many of the residents, who were keen to share their experiences and show the view from their apartments, and the film is strongly attuned to spatial concerns. This sensitivity to spatiality is evident in the camera's precise and fluid movements, soaring above the building to emphasise the formal harmony of the architecture, and in the choreography of actions on the ground, often depicted from the perspective of high-rise residents. Ultimately, however, the structure of *Perfect Day* is dictated by an exploration of time – creating a sense of order and meaning from the irresistible and reassuring rhythms of the natural world and from the routines established by the occupants and workers of Overvecht, disclosed during interviews and conversations. In *Perfect Day*, just like Ruttmann's film, day begins and time advances slowly and steadily towards dusk and nightfall. But this familiar structure is complicated by the decision to utilise elements of fiction and to incorporate cyclical elements derived from the annual, seasonal and festival calendar. So the annual 'plant day', the neighbourhood party, the regular maintenance of the grounds by Council workers, and migrations of the birds, are all telescoped into one 'perfect day' at Overvecht. This exploration of cyclicity is further intensified, formally, by moments of choreography – such as a scene in which two lawnmowers, viewed from above in perfect symmetry, briefly circle each other before moving on.

Overvecht Between About '64 and '76 initially seems to be far less concerned with rhythms and routines of everyday life, focusing instead upon the history of Overvecht in its early years. Rather than depicting the housing complex as it appears today, Kool's film uses text and image to explore the various ways in which it might have been perceived and experienced in its early years, by residents as well as architects, urban planners and sociologists. The film includes on-screen quotations from the architect Hugh Maaskant and from reports by social organisations such as the Utrechtsche Vereeniging tot Bescherming van Zuigelingen (Utrecht Society for the Protection of Infants), which emphasise that Overvecht was initially populated by many young families. Several sources allude to broader changes in Dutch society during this period, such as increased leisure time and consumption of domestic goods (including cars, domestic appliances and TV sets). Kool also creates a computer visualisation of the housing complex so that the camera

Utrechtsche Vereeniging tot Bescherming van Zuigelingen zijn als tekst in beeld gebracht, en benadrukken dat Overvecht in het begin voornamelijk werd bevolkt door jonge gezinnen. Diverse bronnen verwijzen naar bredere veranderingen in de Nederlandse samenleving in die tijd, zoals het hebben van meer vrije tijd en het toenemende bezit van consumptiegoederen als auto's, huishoudelijke apparaten en televisies. Kool creëert ook een computervisualisatie van het wooncomplex zodat de camera zich vloeiend door brede, lege straten kan bewegen, onder bruggen door en over open ruimten. Als tegenwicht voor dit perspectief bevat *Overvecht, zo tussen '64 en '76* ook foto's en beelden uit amateurfilms die door de bewoners zelf zijn gemaakt. Met behulp van montage en beeldbewerkingstechnieken worden deze verschillende elementen geïntegreerd zodat het computermodel van Overvecht op sommige momenten kort wordt verlevendigd door de aanwezigheid van bewoners.

In de film van Kool zitten ook fragmenten van radioreclames voor aardgas waarin een huiselijk tafereel wordt opgevoerd met duidelijk afgebakende rollen voor man en vrouw. Het opnemen van reclameuitingen verleent het fotografisch materiaal een zekere ambivalentie die het moeilijk te classificeren maakt. Zo is het bijvoorbeeld goed mogelijk dat het modellen of acteurs zijn die poseren op de foto's met de modebewuste jonge vrouw op een balkon en het kind met een koptelefoon op, en kunnen deze beelden afkomstig zijn uit reclame of voorlichting. De kijker kan deze privé-opnamen verwarren met reclamebeelden, eenvoudigweg omdat ons historisch bewustzijn van deze periode voor een deel is gevormd door het zien en horen van reclame. Door deze foto's op te nemen, onderstreept Kool het feit dat Overvecht op zich een modelproject was. Het idee van een model verwijst in deze context zowel naar de promotie van een manier van leven als naar de analyse daarvan (sociologisch, psychologisch of anderszins). *Overvecht, zo tussen '64 en '76* reikt een manier aan om sporen van alledaagse beleving te koppelen aan een bredere maatschappelijke geschiedenis. Dat komt voor een deel doordat het onderzoek van Kool een paar bijzondere ontdekkingen heeft opgeleverd die raakvlakken documenteren tussen het huiselijk bestaan en het bredere maatschappelijke en openbare domein. Een voorbeeld is de geluidsopname gemaakt door een kind van vijf met een fragment uit het kindertelevisieprogramma *Ren je rot* waarin Le Corbusier een geniale kunstenaar wordt genoemd. De interactie tussen de televisiepresentator en het kind dat thuis luistert (en opneemt), benadrukt de pedagogische rol van televisie in de jaren zestig en zeventig en is ook een aanwijzing dat de beleving van de stedelijke ruimte en de modernistische architectuur wellicht niet alleen werd gestuurd door de doelstellingen van stedenbouwkundigen, maar ook door het grote maatschappelijk aanzien van architectuur en architecten.

can move fluidly through wide and empty streets, under bridges, and across open spaces. As a counterpoint to this perspective, *Overvecht Between About '64 and '76* also features photographs and home-movie footage derived from residents' personal collections. Through the use of montage and image-compositing techniques these diverse elements are integrated so that, at certain moments, the model version of Overvecht is briefly animated by the presence of residents.

Kool's film incorporates clips from radio advertisements for natural gas, featuring a domestic exchange with clearly defined roles for husband and wife, and the inclusion of advertising media lends a degree of ambiguity to the photographic material so that it becomes difficult to classify. For example, the shots of the fashionable young woman on the balcony and of the child wearing headphones might easily have been posed by models or actors, and drawn from advertising or instructional sources. It is possible to confuse these private photographs with ads simply because, as viewers, our historical consciousness of this period is partly shaped by our experience of advertising. By including these photographs, Kool underlines the fact that Overvecht itself was a model development. The notion of modelling, in this context, refers both to the promotion and to the analysis (sociological, psychological, or otherwise) of a way of living. *Overvecht Between About '64 and '76* offers a way of linking traces of everyday experience to a larger social history. This is partly because Kool's research has yielded several unusual discoveries, documenting points of intersection between domestic life and the wider social and public sphere, such as an audio recording made by a five-year-old child featuring a fragment of the children's television show *Ren je Rot* (Runaround), which makes reference to Le Corbusier as an artistic genius. The interaction between the TV presenter and the child listening (and recording) at home, emphasises the pedagogical role of television in the 1960s and 1970s and also suggests that the experience of urban space and modernist architecture may have been shaped not only by the objectives of planners, but also by the high social status of architecture and architects.

Artists, architects and urban experience

At this point it is useful to explore the relationship between contemporary art and architecture more broadly. Artists have perhaps always been interested in architecture but following the inclusion of presentations by Rem Koolhaas and Aldo van Eyck in Documenta X (curated by Catherine David in 1997), architectural practice appears to occupy a more prominent place within art exhibitions. Art exhibitions have also emerged as contexts for new forms of architectural research, such as the project on post-industrial urban development, undertaken by the Berlage Institute at Manifesta 5 (2004), in the

Kunstenaars, architecten en stedelijkheid

Het is interessant om hier iets dieper in te gaan op de relatie tussen hedendaagse kunst en architectuur. Kunstenaars zijn misschien altijd al geïnteresseerd geweest in architectuur, maar sinds er in 1997 op de Documenta X (samengesteld door Catherine David) presentaties te zien waren van Rem Koolhaas en Aldo van Eyck, lijkt het erop dat de architectonische praktijk een prominentere plaats inneemt bij kunsttentoonstellingen. Die tentoonstellingen dienen zich op hun beurt aan als context voor nieuwe vormen van architectonisch onderzoek, zoals het project over postindustriële stadsontwikkeling van het Berlage Instituut op Manifesta 5 (2004) in Baskenland in Noord-Spanje. Daarnaast is het al bijna gebruikelijk geworden dat op kunstbiënnales bouwkundige of architectonische werken te zien zijn die op dramatische wijze ingrijpen in de bestaande tentoonstellingsruimten. Zo stonden bezoekers aan de Biënnale van Venetië in 2001 uren in de rij om door het Duitse paviljoen te kruipen dat door Gregor Schneider was omgevormd tot *Totes Haus u r* en konden de bezoekers in 2009 rondlopen in het huis van een fictieve kunstverzamelaar dat werd bewoond door mannelijke modellen in diverse stadia van ontkleding, een project dat was bedacht door de kunstenaars Elmgreen & Dragset voor het Nordic paviljoen (van Noorwegen, Zweden en Finland) en het paviljoen van Denemarken.

Veel kunstenaars die met film en fotografie werken, voelen zich aangetrokken tot het erfgoed van de modernistische architectuur. De film *This is Not a Time for Dreaming* (2004) van Pierre Huyghe is opgezet als een reactie op het ontwerp van Le Corbusier voor het Carpenter Center for Visual Arts aan de Harvard University en baseert zich op onderzoek naar de tijd die de architect aan Harvard heeft doorgebracht. Er zit een poppenkastvoorstelling in die een indirect, maar duister-humoristisch commentaar geeft op de ervaring van het werken in opdracht. Een eerder werk van Huyghe, *Streamside Day* (2003), dat oorspronkelijk werd ontwikkeld als onderdeel van een architectonische installatie bij de DIA Art Foundation, werd opgenomen in de nieuwbouwwijk Streamside in een voorstad ten noordwesten van New York. De film begint met een zorgvuldig samengesteld tableau van jonge diertjes in een bos dat doet denken aan de Disneyfilm *Bambi*, hoewel het hier echte dieren betreft. In de volgende scènes volgt de camera een nieuwsgierig hert dat over een bouwplaats loopt en een onbewoond huis binnengaat en pas daarna verschuift de aandacht naar de menselijke bewoners van de wijk. Geleidelijk aan verschijnen er steeds meer bewoners en wordt duidelijk dat de mensen van Streamside zich opmaken voor een geheimzinnig gebeuren dat gepaard gaat met muziekoptredens en kinderen die als dieren zijn verkleed, om daarmee de stichting van hun gemeenschap vieren. Er zijn zowel parallellen als verschillen aan te wijzen tussen dit werk en de films die in Overvecht zijn gemaakt.



Pierre Huyghe
Streamside Day, 2003
 event
 Film and video transfers,
 26 min, color, sound
 Courtesy Marian Goodman
 Gallery Paris/New York
 ©Pierre Huyghe

Volgens mij is Huyghe niet speciaal geïnteresseerd in geschiedenis, erfgoed of persoonlijke beleving van modernistische architectuur. Hij lijkt zich in zijn werk eerder in bredere zin bezig te houden met de manieren waarop mediabeelden en verhalen structuur geven aan dagelijkse ervaringen, en aan de voortdurende productie van herinneringen. In *Streamside Day* zit een scène waarin de bewoners van de nieuwe wijk een maquette van het project bekijken - dit benadrukt de manier waarop reclamebeelden en plannen van architecten een rol spelen in het vormgeven van verwachtingen en belevingen van het huuselijk bestaan en het buurtleven. Hier zien we een verband met de film van Kool, waarin de bewoners de gebaren en houding van modellen lijken over te nemen en het idioom van de reclame gebruiken bij het maken van foto's in de privésfeer. Het latere deel van *Streamside Day* lijkt een poging om in te grijpen in dit proces: Huyghe verzint dan zelf een ritueel waarmee de bewoners van Streamside hun relaties tot elkaar en hun omgeving nu en in de toekomst kunnen verwoorden en herdenken. Bij het bedenken van het ritueel probeert Huyghe niet om de geschiedenis van het gebied naar boven te halen, maar ontleent hij nadrukkelijk veel aan beelden van de natuur die op grote schaal zijn verspreid door massamedia. Zoals eerder opgemerkt, zitten er ook fantasie-elementen in Ten Westenends verkenning van rituelen en cycli, in momenten van choreografie en door het concentreren van vele gebeurtenissen in een enkele dag. Belangrijk is echter dat de gebeurtenissen op deze 'volmaakte dag' in Overvecht grotendeels zijn gebaseerd op de uitingen en waarnemingen van de verschillende individuen die zijn geïnterviewd tijdens het verblijf van de kunstenaar in de wijk.

Historische precedenten

Voor we verder gaan met de films van Kool en Ten Westenend lijkt het van belang kort stil te staan bij enkele kunstenaars die met hun verkenningen van architectuur en stedelijke - of voorstedelijke - ruimte de voorlopers hebben gemaakt van de hedendaagse kunstwerken die ik hier heb besproken. De kunstpraktijk van Gordon Matta-Clark, die in de jaren zeventig dramatische fysieke interventies deed in architectuur zoals het door midden snijden van een huis, gedocumenteerd in fotocollages en filmwerken, is mogelijk een belangrijke referentie. Ook zijn werk onderzocht de verhouding tussen architectuur, gebouwde omgeving en vastgoedontwikkeling. Bij het aanbreken van de jaren zeventig, waren veel kunstenaars in New York zich grondig gaan verdiepen in de relatie tussen de kunstpraktijk en onroerend goed. Critici als Rosalyn Deutsche lieten zien hoe kunstenaars die in de Lower East Side woonden zich aange-trokken voelden tot wijken waar vroeger veel bedrijven zaten, omdat er grote ruimten beschikbaar waren om in te wonen en te werken. Hun prominente aanwezigheid als cultuurproducenten en -consumenten in die wijken leidde er uiteindelijk toe dat de prijzen van het onroerend goed stegen, wat weer gevolgen had voor zowel de

¹ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996. Zie ook Rosalyn Deutsche en Cara Gendel Ryan, 'The Fine Art of Gentrification', *October* 31 (1984): p. 91-111.

Basque region of northern Spain. In addition, it has become relatively conventional for biennial art exhibitions to include architectural or architectonic works that involve the dramatic transformation of familiar exhibition spaces. So visitors to the Venice Biennale in 2001 queued for hours to crawl through the German pavilion, transformed by Gregor Schneider into *Totes Haus u r* (*Death House u r*), while those attending the 2009 edition could wander around the home of a fictional art collector, inhabited by male models in various states of undress, in a project conceived by the artists Elmgreen & Dragset for the Nordic and Danish pavilions.

Many artists working with film and photography have been drawn towards the legacy of modernist architecture. Pierre Huyghe's film *This is Not a Time for Dreaming* (2004) was devised as a response to Le Corbusier's design for the Carpenter Center for Visual Arts at Harvard University and it is informed by research into the architect's time at Harvard. It incorporates a puppet show, the narrative of which offers an oblique, but darkly comical, commentary upon the commissioning experience. Huyghe's earlier work *Streamside Day* (2003), originally developed as part of an architectural installation at the DIA Art Foundation, was shot in a newly built suburban housing estate in upstate New York called Streamside. It opens with a carefully composed tableau of young woodland creatures in a forest, which recalls Disney's *Bambi*, even though it involves live action. In subsequent scenes, the camera follows a curious deer as it wanders through a construction site into an unoccupied house, before shifting attention to the human occupants of the estate. As the action unfolds, more residents appear and it becomes apparent that the people of Streamside are preparing for a mysterious event, featuring musical performances and children dressed in animal costumes, which will mark the founding of their community. It is possible to identify both parallels and differences between this work and the films made at Overvecht.

In my view, Huyghe is not specifically interested in the history, legacy or lived experience of modernist architecture - instead his work tends to be more broadly concerned with the ways in which media images and narratives structure everyday experience, including the ongoing production of memory. *Streamside Day* features a scene in which the residents of the new estate examine a model of the development - emphasising that promotional images and architectural plans play a role in shaping expectations and experiences of domestic and community life. There is a connection here with Kool's film, where the inhabitants seem to adopt the gestures of models, and employ the language of advertising when producing domestic photographs. The latter part of *Streamside Day* then suggests an attempt to intervene in this process, as Huyghe invents a fantastical ritual through which inhabitants of Streamside can articulate,



Martha Rosler
If You Lived Here, 1989



Stephen Willats
West London Social Resource
Project, 1972



Dan Graham
Homes for America, 1966-1967



kunstenaars als minder mobiele gemeenschappen. In de jaren tachtig werd de kwestie van de 'gentrification' aan de orde gesteld door middel van protest, politieke actie en projecten zoals *If You Lived Here* (1989). Deze tentoonstelling, die Martha Rosler bij de DIA Art Foundation organiseerde in plaats van een solotentoonstelling, bestond uit bijdragen van kunstenaars, filmmakers, stedenbouwkundigen en architecten, naast projecten met daklozen, krakers en actiegroepen.² Het werk van de Amerikaanse kunstenaar Dan Graham, met name diens *Homes for America* (1966-1967), is echter net zo relevant voor het begrijpen van Kool's film. *Homes for America* was aanvankelijk een diaprojectie en daarna een artikel in een tijdschrift en combineert tekst met beelden van geprefabriceerde huizen, ontleend aan folders van makelaars. Zo levert dit werk commentaar op zowel het wijdverbreide gebruik van sociologische begrippen in het kunstdiscours van die tijd als op het veelvuldig gebruik van beelden van architectuur in de media, vooral in bladen als *Playboy* en *Esquire*.

De Britse kunstenaar Stephen Willats onderzoekt al sinds de jaren zeventig aspecten van de stedelijke ervaring, waarbij hij zich onder meer richt op de beleving van en ervaringen in torenflats in Londen.³ Willats heeft net als Kool en Ten Westenend samengewerkt met beoefenaars van andere disciplines en daarbij soms methoden toegepast die zijn ontleend aan sociologisch onderzoek. In het *West London Social Resource Project* (1972) hebben hij en zijn collega's zich bijvoorbeeld gericht op vier wijken met herkenbare maatschappelijke groepen. Een boekje met probleemgerichte vraagstellingen en pagina's met carbonpapier werd verspreid onder de deelnemers, om ze uit te nodigen aspecten van hun woonomgeving en hun beleving van de wijk te beschrijven met tekeningen, schema's en tekst. Kopieën werden vervolgens tentoongesteld in een plaatselijke openbare bibliotheek, zodat de deelnemers hun eigen reacties konden vergelijken met die van anderen, waardoor een zekere veralgemenisering ontstond en de nadruk van het geheel verschoof van het persoonlijk bekende naar het conceptuele. Net als bij veel van zijn andere projecten was Willats hier geïnteresseerd in de werking en het potentieel van het kunstwerk als maatschappelijk model. Hij omschreef dit model als 'een verzameling individuele representaties die onderling zijn gekoppeld om op een bepaalde manier een complexere structuur te verbeelden'.⁴ Het kunstwerk ontleent zijn waarde dus aan een vermogen om complexiteit te verbeelden met behoud van een herkenbare relatie met persoonlijke ervaringen. Hoewel ze misschien een andere aanpak hebben, zijn zowel Kool als Ten Westenend net als Willat zeer geboeid door processen waarmee betekenis kan worden geproduceerd en ontwikkeld door die betekenis te integreren in dagelijkse rituelen en bezigheden.

Kunstenaars als modelwerkers en -bewoners

Kunstenaars zijn sinds de jaren zeventig niet alleen gevoeliger

² Rosler is ook bekend om haar fotomontages in vroegere werken als *Bringing the War Home: House Beautiful*, 1967-1972, die een zekere overeenkomst hebben met de manier waarop Renée Kool ideaalbeelden van het huiselijk bestaan herbewerkt in *Overvecht zo tussen '64 en '76*.

³ *State of Agreement*, 2008, een documentaire over Willats' research praktijk, gemaakt door Charlotte Ginsburg, is te zien op <http://www.controlmagazine.org/stateofagreement.php>.

⁴ Stephen Willats, 'Artwork as Social Model' in *Stephen Willats: Concerning Our Present Way of Living*, Londen en Eindhoven: Whitechapel Art Gallery en Stedelijk Van Abbemuseum, 1979, p. 5-8.

and memorialise, their relationships to each other and their environment now and in the future. In developing this ritual, Huyghe does not attempt to uncover the history of the area, but rather explicitly draws upon images of the natural world that have circulated widely within the realm of popular media. As already noted, elements of fantasy also find their way into Ten Westenend's exploration of ritual and cyclicity, through moments of choreography and through the compression of many events into one single day. Significantly, however, the events of this 'perfect day' at Overvecht are drawn largely from the accounts and observations of the various individuals interviewed during the residency process.

Historical precedents

Before returning to the films of Kool and Ten Westenend it seems important briefly to acknowledge a number of artists whose explorations of architecture and urban – or suburban – space preceded the contemporary art works I have discussed. The practice of Gordon Matta-Clark during the 1970s, involving dramatic physical interventions in architecture such as slicing a house in two, documented in photographic collages and film works, may be a significant reference point because it encompassed an exploration of the relationship between architecture, the built environment and property development. By the 1970s many artists working in New York had begun a close examination of the relationship between art practice and real estate. As critics such as Rosalyn Deutsche have demonstrated¹, artists living in the Lower East Side had been attracted to formerly industrial areas by the availability of large spaces for living and working. Their prominent presence as cultural producers and consumers in these areas eventually contributed to rising property values – with consequences for both artists and less mobile communities. During the 1980s, the issue of gentrification was addressed through protest, political action and projects such as *If You Lived Here* (1989). Organised by Martha Rosler at the DIA Art Foundation in lieu of a solo show, this exhibition included contributions from artists, filmmakers, planners and architects along with projects involving homeless people, squatters and activist groups.² Arguably, however, the work of the American artist Dan Graham, particularly *Homes for America* (1966-1967), is equally relevant to an understanding of Kool's film. Existing first as a slideshow and then a magazine article, *Homes for America* combines text with images of mass-produced homes, drawn from brochures distributed by real-estate agents, commenting both on the widespread use of sociology in art-world discourse at that time and on the prevalence of images of architecture in popular media, specifically magazines such as *Playboy* and *Esquire*.

The British artist Stephen Willats has investigated aspects of urban experience since the 1970s, sometimes focusing on perceptions of

¹ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996. See also Rosalyn Deutsche and Cara Gendel Ryan, 'The Fine Art of Gentrification', *October* 31 (1984), pp. 91-111.

² Rosler is also known for the use of photomontage in earlier works such as *Bringing the War Home: House Beautiful*, 1967-1972, which invite comparison with Renée Kool's reworking of aspirational images of domestic life in *Overvecht Between About '64 and '76*.

geworden voor de dynamiek van de gentrification, maar ze zijn ook een grotere rol gaan spelen in het debat en de retoriek rond stadsontwikkeling, vaak als gewaardeerde deelnemers in vernieuwingsprocessen. Vooral voorstanders van het ontwikkelingsmodel van de 'creatieve stad' zien kunstenaars als waardevolle bewoners en werkers.⁵ Deze retoriek lijkt vaak te zijn gebaseerd op de veronderstelling dat een stad van hoogopgeleide, cultureel ingestelde mensen een stabiele, veilige en welvarende stad zal zijn.

Kunstenaars zijn over het algemeen hoogopgeleid en worden ook gezien als voortbrengers van cultuur en daardoor zijn ze in staat om de concurrentiepositie van de stad binnen de kenniseconomie te versterken omdat ze zowel andere 'kennisswerkers' als toeristen aantrekken. Luc Boltanski en Eve Chiapello hebben onderzoek gedaan naar veranderingen in de managementpraktijk in Frankrijk sinds eind jaren zestig en zij beweren dat managers geleidelijk een vorm van 'artistieke kritiek' hebben overgenomen die wordt gedefinieerd als 'een verlangen naar vrijheid, autonomie en authenticiteit'.⁶ Chiapello stelt dat de oorsprong van de artistieke kritiek is gelegen in de economische ongelijkheid die door veel kunstenaars, schrijvers en dichters in de negentiende eeuw werd ervaren. Zij benadrukt dat negentiende-eeuwse kunstenaars in opstand kwamen tegen 'de weigering van de maatschappij om hun de vrijheid te geven het enige leven te leiden dat zij de moeite waard vonden - een *authentiek* leven'.⁷ Dat is een controversieel standpunt, dat ook wel is aangevochten, maar de (historische) vereenzelviging van de kunstpraktijk met noties van vrijheid blijft relevant voor kunstenaars die in het publieke domein werken, vooral wanneer hun projecten de deelname vergen van niet-professionals, zoals buurtbewoners.

De kunsthistoricus en theoreticus Miwon Kwon heeft gewezen op de toename, vanaf de jaren negentig, van aan plaats en locatie gebonden productievormen binnen de hedendaagse kunst, waarbij ze vooral Amerikaanse voorbeelden geeft. Zij stelt dat openbare kunst vaak gepaard gaat met het tonen en zelfs tot model maken van geïdealiseerde vormen van artistieke en collectieve arbeid. Volgens Kwon wordt van kunstenaars soms gedacht dat zij een andere relatie tot hun arbeid hebben dan mensen met ander werk.⁸ Het deelnemen aan de productie van een 'site-specifiek' kunstwerk kan door kunstenaars, opdrachtgevers of plaatselijke kiesdistricten worden aangemoedigd, juist omdat artistiek werk wordt gezien als 'authentiek', als een vorm van 'niet-vervreemde' zelfexpressie. Over Kwons kritiek op site-specifieke kunst is veel gediscussieerd binnen het kunstonderwijs en de kunstpraktijk en vele kunstbeoefenaars zijn zich scherp bewust van de kwesties die zij heeft aangesneden. Dit betekent echter niet dat kunstenaars, opdrachtgevers van openbare kunst of curatoren zich verre zouden moeten houden van het werken in een context waarbij sprake is van samenwerking met of deelname van niet-professionals. In plaats daarvan is het misschien

5 Voor een analyse van het 'Creatieve Stad'-beleid in Nederland, met name in Amsterdam, zie Merijn Oudenampsen, 'Back to the Future of the Creative City: An Archaeological Approach to Amsterdam's Creative Redevelopment', *Variant 31*, Voorjaar 2008, <http://www.variant.org.uk/31texts/31FutureCity.html>.

6 Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (vertaald door Gregory Elliott), Londen en New York: Verso, 2007, p. 419.

7 Eve Chiapello, 'Evolution and Co-optation: The "Artist Critique" of Management and Capitalism', *Third Text* 18.6 (2004), p. 587.

8 Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2004, p. 97.

3 *State of Agreement*, 2008, a documentary film about Willats' research and practice, directed by Charlotte Ginsburg, can be viewed at <http://www.controlmagazine.org/state-ofagreement.php>.

4 Stephen Willats, 'Artwork as Social Model' in *Stephen Willats: Concerning Our Present Way of Living*, Londen en Eindhoven, Whitechapel Art Gallery and Stedelijk Van Abbemuseum, 1979: pp. 5-8.

5 For an analysis of Creative City policies in relation to the Netherlands, specifically Amsterdam, see Merijn Oudenampsen, 'Back to the Future of the Creative City: An Archaeological Approach to Amsterdam's Creative Redevelopment', *Variant 31*, Spring 2008, <http://www.variant.org.uk/31texts/31FutureCity.html>.

6 Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (translated by Gregory Elliott), Londen en New York: Verso, 2007, p. 419.

7 Eve Chiapello, 'Evolution and Co-optation: The "Artist Critique" of Management and Capitalism', *Third Text* 18.6 (2004), pp. 587.

and experiences in tower blocks in London.³ Like Kool and Ten Westenend, Willats has collaborated with practitioners from other disciplines, sometimes employing methods derived from sociological research. In the *West London Social Resource Project*, 1972, for example, he and his collaborators focused on four neighbourhoods with identifiable social groupings. A booklet with problem-type questions and duplicate pages was distributed to participants, inviting them to describe aspects of their domestic surroundings and their experience of the area through drawings, diagrams and texts. Copies were then displayed publicly in a local library, inviting participants to compare their responses to those of others, and engage in a process of abstraction - intended to shift the focus from the familiar to the conceptual. In this project, as with many others, Willats was interested in the operations and potential of the work of art as a social model and he defined this model as 'a set of individual representations which have been interconnected to depict in some determined way a more complex structure'.⁴ So the work of art is valued for its capacity to both depict complexity and retain a recognisable relation to individual experience. While they may use different strategies, both Ten Westenend and Kool clearly share Willats' fascination with the processes through which meaning can be produced and developed through integration into everyday rituals and routines.

Artists as model workers and residents

If artists have become more sensitised to the dynamics of gentrification since the 1970s, they have also begun to figure more prominently in policies and rhetorics of urban development, often as valued participants in processes of renewal. Advocates of the 'creative city' development model, in particular, tend to view artists as valuable residents and workers.⁵ The assumption underpinning much of this rhetoric seems to be that a city of highly educated and cultured people will be stable, safe, and wealthy. Artists tend to be highly educated and are also viewed as producers of culture, and so they have the potential to enhance the city's capacity to compete in the knowledge economy, by attracting both other 'knowledge workers' and tourists. Luc Boltanski and Eve Chiapello have examined changes in management practices in France since the late 1960s and they claim that managers have gradually incorporated and co-opted an 'artistic critique', defined as 'a desire for liberation, autonomy and authenticity'.⁶ Chiapello argues that the origins of the artistic critique lie in the economic inequality that was experienced by many artists, writers and poets in the nineteenth century. She emphasises that nineteenth-century artists challenged 'society's refusal to grant them the *freedom* to live the only life deemed worthy of living - a life of *authenticity*'.⁷ This is a controversial position, and one that has been contested, yet the (historical) alignment of art practice with notions of freedom remains relevant to artists

noodzakelijk om de fantasieën over het leven als kunstenaar die ten grondslag liggen aan de retoriek van de 'creatieve stad' te bestrijden (of op zijn minst ter discussie te stellen).

Wat dit betreft kunnen we kijken naar een nog lopend project in Rotterdam van de kunstenaar Jeanne van Heeswijk dat specifiek ingaat op de relatie tussen kunstenaars en andere werkers in de 'creatieve stad'. Het gemeentebestuur had Van Heeswijk gevraagd om een plan te ontwikkelen om nieuw leven te blazen in een plaatselijke markt voor kooplui die zich voornamelijk specialiseren in etenswaren, kleding en andere goederen van niet-Nederlandse oorsprong. De markt is gelegen bij een aantal wijken die nu worden gerenoveerd en waar woon- en werkruimten worden gerealiseerd voor met name werkers in de kenniseconomie. Van Heeswijk stimuleerde de kooplui om samen te werken met vrijwilligers (kunstenaars, ontwerpers, performers). Het idee was de markt om te vormen tot een culturele bestemming door de kraampjes opnieuw te ontwerpen, nieuwe diensten en mogelijkheden te bieden (waarvan er veel door plaatselijke regelgeving verboden waren) en door plaatselijke bedrijvigheid te stimuleren met het uitwisselen van kennis en vaardigheden. Een van de strategieën was om jonge kunstenaars uit te nodigen voor de rol van winkelbediende. Daarbij werden bewust de grenzen tussen performancekunst en die vormen van arbeid die geassocieerd worden met 'retail theatre' vervaagd.

Van Heeswijk's aanpak is door sommige kunstprofessionals bekritiseerd omdat die gepaard gaat met werken binnen de logica van de creatieve stad in plaats van deze te verwerpen. In het geval van het project 'Freehouse', opgezet aan de Afrikaandermarkt in Rotterdam, is het van belang dat zij de deelnemers erbij betrekt in hun rol van werker, of ze nu kunstenaar, markthandelaar of getalenteerd amateurhandwerkster zijn. De gerichtheid op de markt als context en decor voor deze interacties maakt een aantal vormen van uitwisseling en onderhandeling die deel uitmaken van de huidige productie van hedendaagse kunst duidelijk zichtbaar, wat in eerste instantie een tegenhanger lijkt te zijn van het tonen van artistieke arbeid als niet-vervreemd waarop Kwon bij sommige locatiegebonden projecten kritiek had. Wat Van Heeswijk's eigen positie als werker in de huidige economie van de hedendaagse kunst is en hoe zij zich identificeert met de rol van kunstenaar, blijft echter onduidelijk. Hoewel zij een van de initiatiefnemers is van het project 'Freehouse', heeft zij openlijk verklaard dat zij geen kunstenaarshonorarium heeft ontvangen voor dit werk en dat zij in het algemeen is aangewezen op inkomsten uit activiteiten zoals het geven van lezingen om haar kunstpraktijk te ondersteunen.⁹ Door zichzelf op deze manier te distantiëren van de kunsteconomie lijkt Van Heeswijk (wellicht paradoxaal) de vereenzelving van artistieke arbeid met noties van autonomie en vrijheid juist te accepteren en zelfs te onderschrijven. Ondanks deze tegenstrij-

⁹ Jeanne van Heeswijk, 'The Faculty of Being Public', presentatie aan de Graduate School of Creative Arts (GradCAM) in combinatie met de Artizen School georganiseerd door Blue Drum, Dublin, 15 oktober 2010.

working within the public realm, particularly if their projects involve the participation of non-professionals, such as local residents.

Art historian and theorist Miwon Kwon has highlighted the rise of site-specific and locational modes of production within contemporary art since the 1990s, drawing most of her examples from the American context. She argues that public art often involves the display, even the modelling, of idealised forms of artistic and collective labour. According to Kwon, the artist is sometimes imagined to have a different relationship to his or her labour than that of other workers.⁸ So participation in the production of a site-specific art work can be encouraged by artists, commissioners or local constituencies precisely because artistic work is imagined to be 'authentic', and viewed as a form of 'unalienated' self-expression. Kwon's critique of site-specific art has been widely debated within art education and practice, and many practitioners are acutely aware of the issues she has raised. This should not mean, however, that artists, public art commissioners or curators avoid working in contexts that might involve collaboration or participation with non-professionals. Instead, it might be necessary to contest (or at least complicate) the fictions of artistic life that underpin the rhetoric of the 'creative city'.

At this point it is useful to look at an ongoing project, developed in Rotterdam by the artist Jeanne van Heeswijk, which directly addresses the relationship between artists and other workers in the 'creative city'. Van Heeswijk was invited by the local authority to devise a plan for the regeneration of a local market where most traders specialised in food, clothing and other goods originating from outside the Netherlands. The market is located near several areas now undergoing regeneration, with residential and work spaces aimed mainly at workers in the knowledge economy. Her approach was to encourage traders to work with volunteers (artists, designers, performers) on the transformation of the market into a cultural destination, by redesigning the stalls, introducing new services and features (many prohibited by local regulations) and by encouraging the development of local enterprise, by using skills exchanges. Typical strategies might involve inviting young artists to play the part of shop assistants, deliberately blurring the boundaries between performance art and the forms of labour that might be associated with 'retail theatre'.

Van Heeswijk's approach has been criticised by some art practitioners because it involves working within, rather than rejecting, the logic of the creative city. It is important to note that in the case of the *Freehouse* project undertaken at the Afrikaandermarkt in Rotterdam she engages participants in their roles as workers, whether they be artists, market traders, or amateur but talented

⁸ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2004, p. 97.

digheden lijkt van Heeswijks praktijk een aantal nieuwe manieren te hebben opgeleverd om de relatie tussen kunstenaarschap, locatie en gemeenschap te onderzoeken. Zij heeft het begrip 'locatie-expert' bedacht als omschrijving van de plaatselijke deelnemers aan haar projecten, waarmee ze benadrukt dat die deelnemers geen vertegenwoordigers van de gemeenschap zijn, maar in de eerste plaats individuen die over waardevolle kennis en inzicht beschikken. En hoewel de films *Perfect Day* en *Overvecht, zo tussen '64 en '76*, in tegenstelling tot een project als 'Freehouse', gemakkelijker kunnen worden gedefinieerd als kunstwerken, lijkt het onderscheid tussen de 'expert' en de 'vertegenwoordiger' wel degelijk relevant voor de methoden die Kool en Ten Westenend hebben ontwikkeld.

Het is veelzeggend dat veel van de mensen die Kool en Ten Westenend hebben ontmoet tijdens hun verblijf in de wijk, niet in beeld verschijnen. In *Perfect Day* zitten wel beelden van een openbare uitvoering door leden van een plaatselijke dansgroep en een aantal scènes waarin de bezigheden van medewerkers van de plantsoendienst zijn gechoreografeerd, maar er zitten heel weinig close-ups in van deelnemers en zij worden ook niet opgevoerd als personages die door hun verlangens en daden de handeling voortdrijven. *Perfect Day* richt zich daarentegen vooral op gebeurtenissen en handelingen die al heel vaak hebben plaatsgevonden, en legt de nadruk op het kijken. Zo worden bewoners vastgelegd die het werk van de boomchirurg observeren en bespreken. De film is zich ook bewust van het perspectief van medewerkers en deelnemers buiten beeld (zoals de cameramensen die net als de boomchirurgen misschien in een hoogwerker staan om van bovenaf te kunnen filmen). Door de aandacht voor het detail en de in hoge mate 'zelf-bewuste' cameravoering, montage en muziek maakt Ten Westenend meerdere vormen van activiteit in *Overvecht* zichtbaar, of het nu gaat om handwerk of denkwerk, om doelgerichte of schijnbaar doelloze handelingen, om betaald werk of vrijwilligerswerk. Kool put uit de observaties van *Overvechts* bewoners en onderscheidt hen als potentiële bron van kennis over de wijk. Haar film voert deze bewoners nadrukkelijk op als producenten en hoeders van kennis over de manier waarop mensen tegen modernistische architectuur aankijken. In hun foto's lijken de eerste bewoners van *Overvecht* een nieuwe manier van leven uit te beelden: ze creëren composities en nemen poses aan die niet zouden misstaan in een reclamefolder of voorlichtingsbrochure. Nu die foto's vele jaren later vanuit privéarchieven in de film van Kool terechtgekomen zijn, onthullen ze hoe belangrijk mediabeelden zijn in het vormgeven van de beleving van de huiselijke en stedelijke omgeving.

Conclusie: over de drempel

Perfect Day en *Overvecht, zo tussen '64 en '76* gaan beiden direct in op de beleving van *Overvecht*, gebruikmakend van de waarnemingen en herinneringen van mensen die de plek kennen, omdat ze er wonen

craftswomen. The focus on the marketplace as the context and setting for these interactions makes explicit some of the forms of exchange and negotiation that are part of contemporary art production, initially suggesting a counterpoint to the display of unalienated artistic labour critiqued by Kwon in some locational projects. But Van Heeswijk's own position as a worker in the contemporary art economy, and her identification with the role of artist, remain unclear. Although she is one of the originators of the *Freehouse* project she has publicly stated that she did not receive an artist's fee for this work, and in general relies upon income from activities such as speaking engagements to support her practice.⁹ By asserting her distance from the art economy in this way, Van Heeswijk actually seems (perhaps paradoxically) to accept, even endorse, the alignment of artistic labour with notions of autonomy and freedom. Despite these contradictions, Van Heeswijk's practice has yielded some new ways of examining the relationship between art practice, location and community. She has coined the term 'location expert' to describe the local participants in her projects, emphasising that these participants are not representatives of the community but rather individuals who possess valuable knowledge and insight. Even though the films *Perfect Day* and *Overvecht About '64 and '76* can be easily defined as art works, unlike projects such as *Freehouse*, the distinction between the 'expert' and the 'representative' seems pertinent to the methodologies developed by Kool and Ten Westenend.

It is significant that many of those who interacted with Kool and Ten Westenend during their residencies do not actually appear on screen. *Perfect Day* does feature images of a public performance by the members of a local dance group, and several scenes in which the actions of the landscape-maintenance crew have been choreographed. But there are few close-ups of participants and they are not cast as characters whose desires and actions drive the narrative forward. Instead, *Perfect Day* focuses attention on events and actions that have been repeated many times, with particular emphasis on the activity of looking, capturing the residents as they observe and evaluate the work of the tree surgeon. The film is also sensitive to the perspectives of workers and participants who are *off-screen* (such as the camera operators who, like the tree surgeons, may be standing in cherry pickers to film from a height). Through this attention to detail, and highly self-conscious cinematography, editing and music, Ten Westenend makes visible multiple forms of activity in *Overvecht*, whether manual or conceptual, purposeful or apparently purposeless, paid or voluntary. Kool draws upon the observations of *Overvecht's* residents, identifying them as a potential source of knowledge about the complex. Her film, however, casts these residents more prominently as the producers and the keepers of knowledge in relation to the popular reception

⁹ Jeanne van Heeswijk, 'The Faculty of Being Public', presentation at Graduate School of Creative Arts (GradCAM) in conjunction with the Artizen School organised by Blue Drum, Dublin, 15 October 2010.

of werken. Net als Stephen Willats lijken Kool en Ten Westenend het belang in te zien van de kunstpraktijk als 'sociaal model', enerzijds als middel om ervaringen te abstraheren om zo een beweging op gang te brengen tussen het persoonlijke en het conceptuele, anderzijds als mogelijkheid om kennis te delen dwars door verschillende contexten en disciplines heen. Toch kunnen *Perfect Day* en *Overvecht, zo tussen '64 en '76* misschien beter worden opgevat als 'denkmodellen'¹⁰, omdat zij toeschouwers en deelnemers uitnodigen om zich bezig te houden met artistieke onderzoeksprocessen, vormen en acties, zonder bij voorbaat in categorieën of classificaties te denken. Door te reageren op de observaties, inzichten en documenten van de bewoners van Overvecht vestigen Kool en Ten Westenend de aandacht op het steeds voortgaande proces van 'receptie', op de rituelen en processen waardoor steeds opnieuw betekenis wordt gegenereerd. Zoals in veel andere contexten wordt ook in de sfeer van de kunst dit proces van receptie soms overschaduw door het proces van de productie, net zoals de inzichten van degenen die in een gebouw wonen of werken vaak minder waardevol worden geacht in culturele en politieke zin dan de inzichten van architecten.¹¹

Zoals veel van de werken die ik heb besproken, zijn *Perfect Day* en *Overvecht, zo tussen '64 en '76* werken die afstand nemen van traditionele vormen van 'openbare kunst', zoals beeldhouwwerken met een vaste plek, en bewegen zij zich in de richting van vluchtiger vormen van artistieke productie en receptie. De werken circuleren in het publieke domein en kunnen worden bekeken in galeries of op festivals, in verzamelingen of archieven. Zelfs terwijl zij zich terugtrekken in het verleden en de status van document verwerven, zullen deze films nog steeds blijf geven van een gerichtheid op de toekomst en denkmodellen aanreiken die de mogelijkheid bieden op de drempel te staan, ergens tussen onzekerheid en mogelijkheid in.

Maeve Connolly is schrijver, onderzoeker en lector. Haar werk richt zich op het begrip van publieke ruimte in de kunst en cultuur van vandaag. Zij publiceerde onder andere *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen* (Bristol: Intellect, 2009) en schreef voor *Artforum*, *Art Monthly*, *Frieze*, *MAP*, *Screen* en *Variant*. Momenteel werkt ze aan haar boek *TV Museum: Contemporary Art and the Age of Television*.

¹⁰ Voor een bespreking van kunstwerken als 'denkmodellen' aan de hand van voornamelijk het werk van Bik Van der Pol, zie 'Beyond Institutional Critique: Modest Proposals Made in the Spirit of "Necessity is the Mother of Invention"' in Bik Van der Pol, *With Love From The Kitchen*, Rotterdam: NAI Uitgevers, 2005, p. 25.

¹¹ De ervaringen van bewoners worden echter wel degelijk serieus genomen door degenen die zich bezighouden met 'Post Occupancy Evaluation', een thema dat wordt behandeld door de architectuurpsycholoog Riklef Rambow in zijn bijdrage aan *Afterthoughts*, een dag van gesprekken en voorstellingen, georganiseerd door de kunstenaar Dennis McNulty, Green On Red Gallery, Dublin, 1 maart 2008. <http://dennismcnulty.com/afterthoughts.html>.

of modernist architecture. In their photographs, the early residents of Overvecht seem to model a new way of living, creating compositions and adopting poses that would not be out of place in advertising or promotional brochures. Many years later, drawn from private archives into Kool's film, these photographs reveal the importance of media representations in shaping the lived experience of domestic and urban space.

Conclusion: beyond the threshold

Perfect Day and *Overvecht Between About '64 and '76* both address the lived experience of Overvecht directly, drawing upon the observations and memories of those who know the place, whether as residents or workers. Like Stephen Willats, Kool and Ten Westenend seem to acknowledge the importance of art practice as a 'social model', a means of abstracting experience to enable a movement between the familiar and the conceptual, and a sharing of knowledge across diverse contexts and disciplines. Instead, *Perfect Day* and *Overvecht Between About '64 and '76* might be better understood as 'models of thinking'¹⁰, precisely because they invite viewers and participants to engage with artistic research processes, forms and actions, without pre-categorisation or classification. By responding to the observations, insights and documents generated by residents of Overvecht, Kool and Ten Westenend draw attention to the ongoing work of reception – to the rituals and processes through which meaning is continually made. In the sphere of art, as in many other contexts, this work of reception can sometimes be overshadowed by the work of production, just as the insights of those who live in – or maintain – a building are often less valued, culturally and politically, than the insights of architects.¹¹

Like many of the works I have discussed, *Perfect Day* and *Overvecht Between About '64 and '76* signal a move away from traditional forms of 'public art', such as permanently sited sculptures, towards more ephemeral forms of artistic production and reception. The works circulate in the public sphere, and can be viewed in galleries or at festivals, in collections or archives. Even as they recede into the past, acquiring the status of documents, these films will continue to assert an orientation towards the future – suggesting models of thinking that are open to being on the threshold, somewhere between uncertainty and possibility.

Maeve Connolly is a writer, researcher and lecturer whose work centres on concepts of public space in contemporary art and culture. Her publications include *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen* (Bristol: Intellect, 2009) and contributions to *Artforum*, *Art Monthly*, *Frieze*, *MAP*, *Screen* and *Variant*. She is currently working on a book entitled *TV Museum: Contemporary Art and the Age of Television*.

¹⁰ For a discussion of art works as 'models of thinking', focusing on the work of Bik Van Der Pol, see 'Beyond Institutional Critique: Modest Proposals Made in the Spirit of "Necessity is the Mother of Invention"' in Bik Van der Pol, *With Love From The Kitchen*, Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p. 25.

¹¹ The experiences of residents are, however, directly addressed by those engaged in 'Post Occupancy Evaluation', a theme explored by architectural psychologist Riklef Rambow in his contribution to *Afterthoughts*, a day of talks and screenings organised by the artist Dennis McNulty, Green On Red Gallery, Dublin, 1 March 2008. <http://dennismcnulty.com/afterthoughts.html>.

Illustraties / Illustrations

Cover: foto / photo: Neeltje ten Westenend, 2007

p. 34-37: facsimile advertentie 'Uw leven is toekomstgericht', met dank aan Het Jurriaan Schroferarchief, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam en Jaap van Triest / facsimile advert 'Uw leven is toekomstgericht', with thanks to the Jurriaan Schrofer Archive, University Library of Amsterdam and Jaap van Triest

p. 37: foto / photo: Ton Herstel, eind jaren zestig / late 1960s

p. 38, 39: foto / photo: Ank Herstel-de Ruiter, 1965

p. 40: Kims verjaardag, centrale hal / Kim's birthday, foto / photo: familie Huygen / Huygen family; Ank en kinderen Herstel op de Klopvaart / Ank Herstel and children at the Klopvaart, foto / photo: Ton Herstel; kinderen Herstel op de miniaturstoomtrein / Herstel children on miniature steam train, foto / photo: Ank Herstel-de Ruiter; Kim, Nina & Nienke in verkleedkleden / Kim, Nina & Nienke in fancy dress, foto / photo: familie Huygen / Huygen family.

p. 41: Boomplantdag bij de experimentele flats / planting day, foto / photo: Familie Huygen-Segal

p. 42, 43: plakboek / scrapbook 1967/68, foto / photo: Renée Kool; Carsten, Tian & Ank Herstel, foto / photo: Ton Herstel

p. 46: zicht op de Vader Rijndreef / view of the Vader Rijndreef, foto / photo: familie Herstel / Herstel family

p. 48, 49: fotomontage uitzicht familie Huygen op de andere experimentele flats / photomontage view of the experimental flats, foto / photo: familie Huygen-Segal / Huygen-Segal family

p. 50, 51: foto / photo: Ton Herstel, 1965

p. 52: de Johanneskerk in aanbouw / the Johanneskerk under construction, Moezeldreef 400, 1966
foto / photo: R. Troost, Het Utrechts Archief; op 30 oktober 1966 werd Carsten Herstel hier als eerste gedoopt / Carsten Herstel baptism, foto / photo: Ton Herstel

p. 69: foto / photo: Ank Herstel-de Ruiter

p. 70, 71: foto's / photos: Familie Huygen-Segal / Huygen-Segal family

p. 73: Nina Huygen, foto / photo: familie Huygen / Huygen family; Carsten, Tian & Ank Herstel, foto / photo: Ton Herstel

p. 74, 75: Kim & Nina Huygen, foto / photo: familie Huygen / Huygen family; Nina Huygen, foto / photo: familie Huygen / Huygen family

p. 81: foto / photo: Neeltje ten Westenend, 2007

p. 82: pagina's uit / pages from: Neeltje ten Westenend i.s.m. / in collaboration with Henriette Waal, *onderzoek hoog wonen*, 2007-2008

p. 83: stills *Perfect Day*, Bureau ten Westenend, © 2008

p. 84: kaart / map, idem

p. 86, 87: foto's / photos: Neeltje ten Westenend, 2007

p. 88, 89: stills *Perfect Day*, Bureau ten Westenend, © 2008

p. 90, 91: foto / photo: Neeltje ten Westenend, 2007; stills *Perfect Day*, Bureau ten Westenend © 2008

p. 93: kaart uit / map from: Neeltje ten Westenend i.s.m. Henriette Waal, *onderzoek hoog wonen*, 2007-2008; stills *Perfect Day*, Bureau ten Westenend © 2008

p. 94, 95: foto / photo: Neeltje ten Westenend, 2007

p. 96, 97: foto / photo: Neeltje ten Westenend, 2007

P. 98: pagina uit / page from: Neeltje ten Westenend i.s.m. / in collaboration with Henriette Waal, *onderzoek hoog wonen*, 2007-2008

p. 99: foto's / photos: Jan de Jong, 2006

p. 100, 101: foto / photo: Neeltje ten Westenend, 2007

p. 102, 103, 104, 105: stills *Perfect Day*, Bureau ten Westenend © 2008

p. 105: still uit / still from: Neeltje ten Westend i.s.m. / in collaboration with Henriette Waal, *onderzoek hoog wonen*, 2007-2008

p. 107: still 'Ode aan Martin Margiela' / 'Ode to Martin Margiela', Neeltje ten Westenend, 2000

Colofon / Colophon

Teksten en projectbijdragen / Authors

Maeve Connolly, Renée Kool, Paul Meurs, Saskia Pieterse, Leeke Reinders, Neeltje ten Westenend

Redactie / Editors

Lonnie van Brummelen, Catja Edens, Mathilde Heijns, Renée Kool, Bettina van Santen, Neeltje ten Westenend

Eindredactie / Copy editors

Catja Edens, Mathilde Heijns

Vertalingen / Translations

Nederlands - Engels / Dutch - English: Gerard Forde
Engels - Nederlands / English - Dutch: Taal & Tekens, Leo Reijnen

Grafisch ontwerp / Graphic design

Kummer & Herrman, Utrecht

DVD bewerking / DVD processing

Jan Willem Deiman

Druk / Printer

Drukkerij Slinger, Alkmaar

ISBN / EAN

978-90-804807-0-4

© De desbetreffende kunstenaars en auteurs / the artists and authors.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced without the prior written permission of the publisher.

Redactie en uitgever hebben zich ingespannen om alle rechthebbenden van illustraties in deze publicatie te achterhalen. Zij die menen rechten te kunnen doen gelden, worden uitgenodigd contact op te nemen met de uitgever / We have attempted to identify the copyright holders of all the illustrations in this publication. Should you own copyright of any of the images, please contact the publisher.

Deze publicatie is financieel mogelijk gemaakt door / This publication has been made possible with the financial support of:

Fonds Stadsverfraaiing (Culturele Zaken), Stadsontwikkeling/Stedenbouw en Monumenten, Utrecht Vernieuwt.

