

Redactionele noot: Aan de hand van het ontwerp voor een gebouwen-complex voor de podiumkunsten in Groningen wordt de ‘ruimte van de verschijning’ getekend als toneel voor een publiek bestaan. Het ontwerp enceneert verschijningen en verdwijningen, spreken en zwijgen, waarmee we in het publieke domein met elkaar communiceren.

## De Achterkant

Ard de Vries, Donna van Milligen Bielke

De grote zaal van Stadsschouwburg Amsterdam vult zich zichtbaar met publiek; achter het toneel wordt het bekende verwachtingsvolle geroezemoes hoorbaar. Het toneelstuk ‘Lange dagreis naar de nacht’ van de Amerikaanse toneelschrijver Eugene O’Neill staat op het punt van beginnen. Nog een aantal minuten te gaan en de acteurs van Toneelgroep Amsterdam zullen plaatsnemen voor hun decor.

Aan de achterzijde van die voorstelling is de voorstelling ‘De Achterkant’ dan al bezig. Het publiek is binnengekomen, niet door de monumentale entree en statige hal, maar via nauwe betonnen theatergangetjes en langs de goederenlift. Daar waar de toeschouwer normaliter niet komt, speelt acteurscollectief De Warme Winkel zijn stuk over ‘de achterkant’ van het toneel.

Eerst wordt de aandacht van de toeschouwer getrokken door het afwijkende perspectief op de schouwburgzaal en de acteurs van Toneelgroep Amsterdam, die je hoofdzakelijk op de rug ziet. Via een raam in de ruimte vormen publiek en acteurs in de Stadsschouwburg als het ware het decor voor de voorstelling ‘De Achterkant’.<sup>1</sup>

### Zichtbaarheid en verbeelding

Elk verhaal heeft een narratieve structuur; de volgorde van ruimten vertelt het verhaal van een gebouw. In ons ontwerp voor de Kunstwerf in Groningen is deze ruimtelijke opeenvolging deels functioneel, maar ordent ze vooral representatie en zichtbaarheid. Het theater draait om zichtbaarheid, het gaat erom wat en wie er gezien mag worden.

De klassieke theaterroute loopt via openbaarheid. Deze begint op het plein en gaat via de luifel, de entree, de hal, de garderobe, de foyer, de trappen, de rondgang en de zaal naar het podium met het decor. Echter, aan de achterkant hiervan bevinden zich de coulissen, de theatergangen en de oefenruimten: het domein van de acteurs.

De publieke opgave voor de Kunstwerf bestond uit vier afzonderlijke, gesloten oefenruimten voor vier verschillende theater- en dansgezelschappen. Ieder gezelschap een eigen keukentje, een eigen voordeur en een eigen kantoortje. In het programma ontbrak de ruimte voor ontmoeting

tussen de gezelschappen onderling en de inwoners van de stad. Er was geen hoofdzaal waar een acteur zichtbaar kan worden voor het publiek; er was geen ‘ontmoetingspunt’ waar mensen met elkaar kunnen omgaan, ideeën uitwisselen en zorgzaam zijn voor elkaar.

Een acteur ontleent betekenis aan het publiek. In een gesprek met het publiek merkt hij pas waar hij zelf staat en wie hij is. Zichtbaar zijn in de publieke ruimte is voor hem van wezenlijk belang. Alleen als onze handelingen in de publieke sfeer zichtbaar zijn, kan de mens zijn verbeelding gebruiken, zonder zijn affiniteit met de werkelijkheid te verliezen – zouden we in analogie met Hannah Arendt kunnen stellen.<sup>2</sup> Wanneer een mens zichzelf niet kan tonen aan anderen, verdwijnt het verschil tussen verbeelding en werkelijkheid.

In het performance-kunstwerk van Marina Abramovic *The Artist Is Present* in het MoMa in New York zit ze 700 uur aan een tafel. Het kunstwerk gaat over elkaar aankijken, de tijd nemen, contact maken in de fysieke werkelijkheid. Als je tegenover iemand zit, kun je voelen hoe intens, zorgelijk of confronterend een blik is. Het was het eerste kunstwerk dat viraal ging en daarmee digitaal een miljoenenpubliek bereikte. Hoe ironisch voor een kunstwerk dat gaat over aanwezigheid...<sup>3</sup>

Guy Weizman, artistiek leider van het Noord Nederlands Toneel, beargumenteerde de keuze voor ons ontwerp van de Kunstwerf als volgt: ‘We moeten zichtbaar zijn, de kunstenaar moet aanwezig zijn.’ Maar hoe kun je aanwezig zijn, als je geen klassieke zaal of foyer hebt om je handelingen te tonen aan het publiek? In ons plan voor de Kunstwerf staat niet de theaterzaal, maar de publieke sfeer

<sup>1</sup> Zie: Karin Veraart, ‘Achterkant’, *De Volkskrant*, 27 augustus 2013.

<sup>2</sup> Hannah Arendt, *De menselijke conditie* (Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2009), 58: ‘De werkelijkheid van het publieke domein [berust] op het gelijktijdig “er zijn” van de ontelbare perspectieven en aspecten

waarin de gemeenschappelijke wereld zich manifesteert, en die nooit met een gemeenschappelijke maatstaf kunnen worden gemeten of onder een gelijke noemer zijn te brengen.’

<sup>3</sup> Zie: Holland Cotter, ‘Performance Art Preserved, in the Flesh’, *New York Times*, 11 maart 2010.

**Editorial note: The design for a performing arts complex in Groningen includes a ‘space of appearance’ as the stage for exposure to the public eye. The design facilitates the appearances and disappearances, the speeches and silences we use to communicate in the public domain.**

## Back of House

Ard de Vries, Donna van Milligen Bielke

Visibly, the audience fills the great hall of the Amsterdam Stadsschouwburg. Backstage, the familiar expectant murmur is audible. American playwright Eugene O’Neill’s *Long Day’s Journey Into Night* is about to begin; only a couple of minutes to go before the actors of Toneelgroep Amsterdam will take their places in front of the décor.

Back to back with *Long Day’s Journey Into Night* the play *De Achterkant* has already started. Its audience did not come in by the monumental entrance and stately hall, but through narrow concrete theatre corridors and along the goods lift. In a spot no spectator would normally notice, actors’ collective De Warme Winkel performs a play about the ‘back of house’.

The spectator’s attention is first caught by the different perspective on the theatre auditorium and the actors of Toneelgroep Amsterdam, which they mostly see from behind. A window in the space turns the audience and the actors in the Stadsschouwburg into a décor for the performance of *De Achterkant*.<sup>1</sup>

### Visibility and Imagination

Each story has a narrative structure; in a building, the order of spaces tells a story. The spatial sequence of our design for performing arts complex the Kunstwerf in Groningen is in part functional, but mainly serves to structure representation and visibility. After all, theatres are all about visibility: about what and who can and cannot be seen.

The classical theatre route is a public one. It starts from the square, passes the awning, the entrance, the hall, the cloakroom, the foyer, the stairs, the corridor, the auditorium and the stage and ends at the décor. At the back of all this, however, are the wings, the theatre corridors and the rehearsal rooms: the actors’ domain.

In the case of the Kunstwerf, the public sector commission was to create four separate, closed rehearsal spaces for four different theatre and dance companies. Each company was to have an individual

kitchenette, front door and office. The programme did not include a space in which company members and/or local residents could meet; it had no great hall in which actors would be exposed to the public eye; there was no ‘meeting point’ for people to interact, exchange ideas and care for one another.

Actors derive meaning from their audiences. They find out where they stand and who they are through communication with their audiences. Being exposed to the public eye is essential to them. People can only use their imagination to interpret actions without losing touch with reality with regard to actions that are exposed to the public eye – or so we could state analogous to Hannah Arendt.<sup>2</sup> If people cannot expose themselves to others, the difference between imagination and reality disappears.

Marina Abramovic’s work of performance art *The Artist Is Present*, shown at the MoMa in New York, had her sitting at a table for 700 hours. The work of art is about looking at each other, taking one’s time, making contact in physical reality. Sitting opposite someone, one can feel how intense, worrisome or confrontational a gaze can be. Hers was the first work of art that went viral and digitally reached an audience of millions. How ironic, for a work of art that is about presence...<sup>3</sup>

Guy Weizman, artistic director of the Noord Nederlands Toneel, said about his choice for our design for the Kunstwerf: ‘We have to be visible, the artist has to be present.’ But how can anyone be present in the absence of a hall or foyer in the classical sense, in

<sup>1</sup> Zie: Karin Veraart, ‘Achterkant’, *De Volkskrant*, 27 August 2013.

<sup>2</sup> Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998 [1958]), 57: ‘The reality of the public realm relies on the simultaneous presence of innumerable perspectives

and aspects in which the common world presents itself and for which no common measurement or denominator can ever be devised.’

<sup>3</sup> Zie: Holland Cotter, ‘Performance Art Preserved, in the Flesh’, *New York Times*, 11 March 2010.

centraal. De ruimte aan 'de achterkant' van het gebouw is zo groot mogelijk gemaakt, om die te kunnen inzetten als publieke binnentuin. Deze *hortus conclusus* wordt het ontmoetingspunt door het ontbreken van een hoofdpodium. De arcades doen dienst als theatergangen. In de tuinmuren zijn zitjes verwerkt die verwijzen naar de loges van de zaal, en midden in de tuin, ontworpen door Piet Oudolf, ligt een intiem amfitheater waar kan worden gesproken in het openbaar.

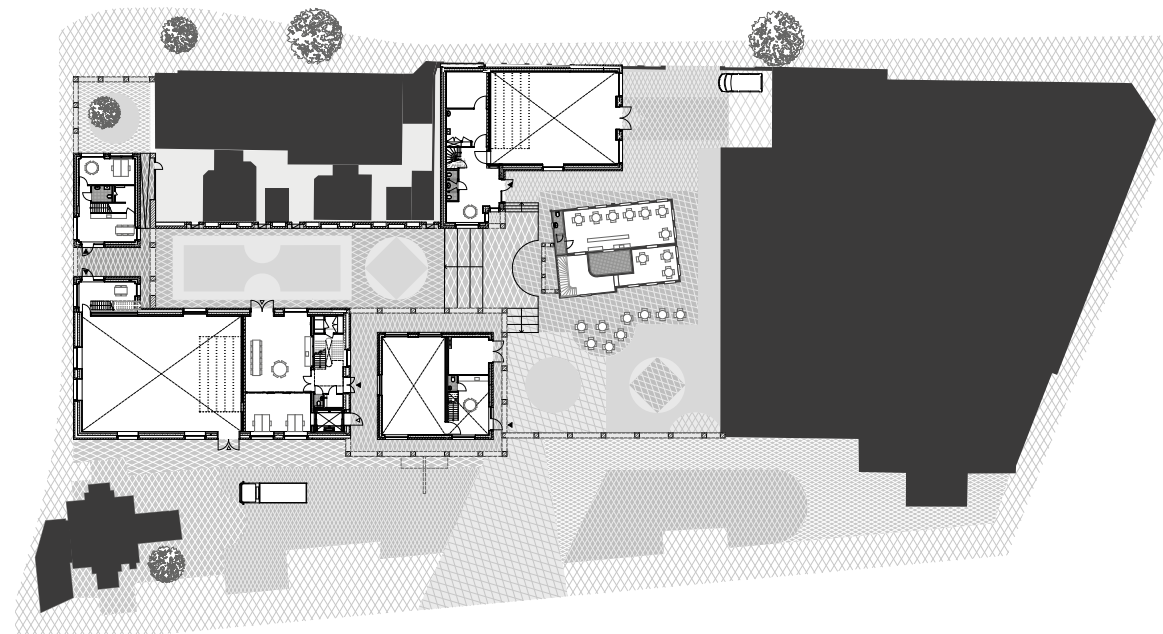
#### Verbinden en scheiden

Het gebouw bevindt zich op het CIBOGA-terrein (Circus-, Boden- en Gas-, verwijzend naar vroegere bestemmingen), waar vanaf 1900 een gasfabriek stond. Het was oorspronkelijk een omsloten terrein, waarvan de muur in de loop van de tijd is afgebroken. Een muur verbindt en scheidt. De publieke binnentuin is omsloten door een muur met openingen, die de basis van de gevel vormt. Hij verspringt in hoogte, waardoor verbijzonderingen zoals poorten en toegangen geaccentueerd worden en overgangen gearticuleerd. Zoals bij de omsloten tuinen van abdijen wordt ook deze tuin begeleid door een kloostergang die de publieke ruimte gedeeltelijk omarmt. De tuin is daarmee ook een gemeenschappelijke plek voor publiek en acteurs, en omgeven door ruimten waar de acteurs geconcentreerd oefenen voor hun handelingen in de openbaarheid.

#### Decor

Tussen 1537 en 1551 ontwikkelde Sebastiano Serlio zijn bekende theatertheorieën over het voorstellen van driedimensionale objecten op een vlak oppervlak, gebaseerd op Vitruvius' innovatieve ideeën over het verdwijnpunt. Serlio, begaan met de ontwikkeling van het humanistische theater, was zich zeer bewust van het maken van een toneelstuk. Zijn vele verhandelingen bevatten illustraties van tragische, komische en satirische decors. Deze decors, en de technieken van perspectief en geometrie, hebben ons geïnspireerd voor het maken van de compositie voor de gevel van 'de achterkant' van de Kunstwerf.

De beperkte centrale ruimte aan de achterzijde van het 15 m hoge theatergebouw, is 8,5 m breed en 42 m lang. Ter vergelijking: de tuin van het Serpentine Pavilion in het Londense Hyde Park (2011) van de hand van Peter Zumthor en Piet Oudolf is 8,5 m breed en 30 m lang. Dit tijdelijke paviljoen had vier entrees die, vanuit een besloten ruimte, toegang gaven tot een besloten centrale tuin. In de Kunstwerf is de centrale ruimte uit zoveel mogelijk posities benaderbaar (of lijkt dat te zijn). Zo voelt het alsof er altijd iemand in de ruimte kan verschijnen. In het decor voor tragedies, door Serlio afgebeeld, is een klassieke stad zichtbaar waarbij uit iedere poort, galerij of raam een acteur op het podium kan opkomen, terwijl de ruimte toch zeer beperkt is. Door middel van perspectief worden verschillende coulissen georganiseerd. Voor Serlio is de perfecte vorm geen objectieve maat, maar een subjectieve houding van de waarnemer ten aanzien van de



Kunstwerf, Groningen (under construction). Plan/ Kunstwerf, Groningen (in aanbouw), plattegrond

Ard de Vries, Donna van Milligen Bielke

De Achterkant

which to appear to the audience? Our plan for the Kunstwerf does not focus on the theatre, but on the public sphere. The space at the 'back' of the building has been made as large as possible, so that it can be used as a publicly accessible courtyard garden. In the absence of a great hall, this *hortus conclusus* is the meeting point. The arcades serve as theatre corridors. Seats incorporated in the garden walls refer to the boxes a great hall would have and in the middle of the garden, designed by Piet Oudolf, there is an intimate amphitheatre where one can speak publicly.

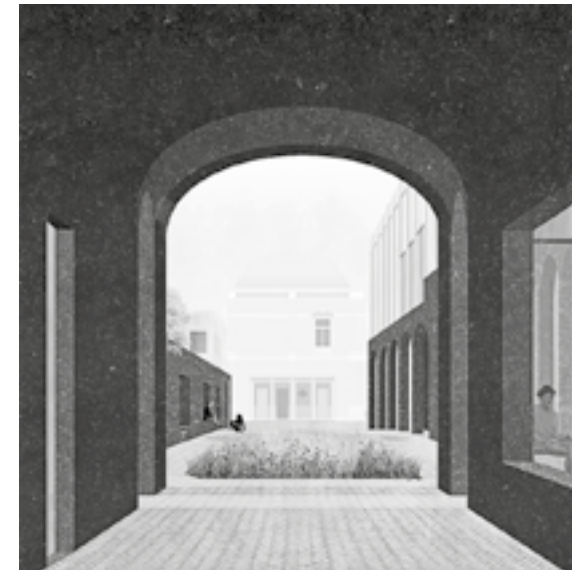
#### Connecting and Separating

The building is located on the Ciboga site (Circus, Constance and Gas, referring to former uses) that accommodated a gasworks from 1900. The grounds were originally enclosed, the wall was demolished over time. A wall connects and separates. The publicly accessible courtyard garden is enclosed by a wall with openings that forms the basis of the façade. Its different heights accentuate features such as gates and entrances and articulate transitions. Like enclosed abbey gardens, this courtyard also features an ambulatory that partially embraces the public space. The garden is therefore communal, a place for the public and the actors, surrounded by spaces where the actors focus on practising their public appearances.

#### Décor

Between 1537 and 1551, Sebastiano Serlio developed his well-known architectural theories on the theatre. These involved the presentation of three-dimensional objects on a flat surface and were based on Vitruvius's innovative ideas about the vanishing point. Serlio, sympathetic towards the development of humanist theatre, was very conscious of the intricacies of play making. His many treatises contain illustrations of tragic, comic and satirical decors. These decors, and the perspectival and geometric techniques involved, inspired the composition of the façade at 'the back' of the Kunstwerf.

The limited central space at the back of the 15-m-high theatre building is 8.5 m wide and 42 m long. For comparison: Peter Zumthor and Piet Oudolf's Serpentine Pavilion garden in Hyde Park (2011), London was 8.5 m wide and 30 m long. This temporary pavilion had four entrances that, from a walled space, gave access to an enclosed central garden. In the Kunstwerf, the central space is (or appears to be) accessible from as many positions as possible. This gives the impression that someone may enter the space at any minute. The décor for tragedies that Serlio depicted shows a classical city with gates, galleries and windows by which an actor can enter at any time, even though the space was very limited. Individual wings are structured using perspective. According to Serlio, perfect form is not an objective measure, but the result of the subjective attitude of the observer towards the building structure. The architect



Kunstwerf, Groningen. The gate/ Kunstwerf, Groningen, de poort



Kunstwerf, Groningen. Model of the façade/ Kunstwerf, Groningen, maquette van de gevel

Ard de Vries, Donna van Milligen Bielke

Back of House



gebouwstructuur. De architect kan die perfect controleren, zelfs manipuleren.<sup>4</sup> De muren en drempels van de Kunstwerf zijn zestukken die het publieke karakter begeleiden, mogelijk zensceneren. De architectuur is dan een middel om tussen taal en taalloosheid, beweging en stilstand, aanwezigheid en afwezigheid te bemiddelen. Ze biedt geen onmiddellijk uitnodigende vorm, slechts een duidelijke achter- en voorgrond.

Aan de westzijde strekt de tuin zich uit tot een klassieke poort; naar het oosten richt de binnenhof zich op de gevel van een oude villa, een restant van het CiBoGa-terrein, waar een 'amfiteater' de publieke ruimte bepaalt. In de westgevel van de voormalige villa is een klein ruitvormig raam toegevoegd, dat het zicht van binnenuit op de centrale hof inkadert, terwijl het vanuit de entree gezien precies de centrale as van de binnentuin markeert, zoals toneelgroep De Warme Winkel met één raam de achterkant van de grote zaal van Stadsschouwburg Amsterdam toonde.

Het theaterstuk 'De Achterkant' is zowel een kritisch en humoristisch onderzoek naar de toneelwereld, als een eerbetoon aan theaterkunst. De perspectivische vorm van de in elkaar doorlopende decors ondersteunen dit verhaal. Zo ook in Groningen. De architectonische middelen die gekozen zijn in het ontwerp voor de Kunstwerf, staan in dienst van de publieke ruimte. Een ruimte die zorgt voor beslotenheid, intimiteit, maar bovenal zichtbaarheid als stimulans voor een voortdurende ondervraging van verbeelding en werkelijkheid.



**KKunstwerf, Groningen. The courtyard/** Kunstwerf, Groningen, het binnenterrein



**Kunstwerf, Groningen. Image of the arcade/** Kunstwerf, Groningen, de arcade

4  
Alexander Tzonis en Liane Lefaivre, 'The Question of Autonomy in Architecture', *Harvard Architectural Review* 3 (1984).

is perfectly capable of controlling, even manipulating this.<sup>4</sup> The walls and thresholds of the Kunstwerf are pawns that accompany, possibly manage the public character of the building. Architecture becomes a means to mediate between language and the absence of language, movement and standstill, presence and absence. It does not provide an immediately inviting form, merely a clear back- and foreground.

On the west side, the garden extends to a classical gate; to the east the courtyard is oriented towards the façade of an old villa, a relic from Ciboga times, where an 'amphitheatre' defines the public space. We added a small, diamond-shaped window to the west façade of the former villa to frame the view of the central courtyard from the inside. Seen from the entrance, it marks the central axis of the courtyard garden exactly – just like theatre group De Warme Winkel showed the back of the great hall of Amsterdam's Stadsschouwburg using a single window.

The play *De Achterkant* is a both critical and witty investigation of the theatre world and a tribute to the performing arts. The perspectival form of the interlocking décors supports this story. As it does in Groningen. The architectural means used in the design for the Kunstwerf are at the service of the public space. A space that provides seclusion and intimacy but above all visibility, to encourage the continuous interrogation of imagination and reality.

Translation: InOtherWords, Maria van Tol

4  
Alexander Tzonis and Liane Lefaivre, 'The Question of Autonomy in Architecture', *Harvard Architectural Review* 3 (1984).



**Kunstwerf, Groningen. Reference image: The hortus conclusus/** Kunstwerf, Groningen, referentie: de hortus conclusus



**Kunstwerf, Groningen. Reference image: Magic scene, theatrical scene design by Sebastiano Serlio (illustration from *Treatise on Architecture, Book II, 1545*) / Kunstwerf, Groningen, referentie: magische scene, theaterontwerp van Sebastiano Serlio (uit: *Treatise on Architecture, deel II, 1545*)**