

‘Nog steeds bijna kinderlijk nieuwsgierig’

Scenograaf Mirjam Grote Gansey ontwerpt in binnen- en buitenland voor toneel, opera, dans, film en meer. Als enige Nederlandse vormgever ooit sleepte zij de Gouden Medaille in de wacht tijdens de Praagse Quadriennale, de internationale tentoonstelling voor ontwerpers. Tot januari van dit jaar was zij bestuurslid van de VPT, zeven jaar lang. Op dit moment is zij betrokken bij een nieuw initiatief van vormgevers, het Platform-Scenography. Tijd voor een interview. | DOOR: ERIC DE RUIJTER |

‘Toen ik de Gouden Medaille won tijdens de PQ van 1991, heb ik besloten om het vak scenografie zo bekend mogelijk te maken. Dat is geen sinecure gebleken. Door die medaille stond ik in de schijnwerpers, kreeg ik allerlei interviews en werd ik opeens in adviescommissies van subsidiefondsen gevraagd. Na het winnen van die prijs ben ik bij de organisatie van de Nederlandse PQ-inzendingen betrokken geraakt als curator en medeorganisator. En ik werd gevraagd om bestuurslid te worden van de VPT, met de portefeuille vormgeving. Mijn drijfveer bij dat alles was en is om mijn kennis over te dragen en bekendheid te geven aan mijn vak.’

Wat heeft de VPT voor vormgevers kunnen betekenen? En vice versa?
‘Dat vind ik een heel lastige. Ik vond het een prima plan om als scenograaf in het bestuur te gaan zitten om daar de stem van de ontwerpers te laten horen - van decor, licht, geluid, kostuums. Vormgeving was toen een belangrijk beleidsonderdeel van de VPT en in die zeven jaar heb ik ook wel een aantal dingen voor ontwerpers kunnen doen. Maar het bleek verschrikkelijk moeilijk om ontwerpers bij de vereniging te betrekken, laat staan lid te maken. En binnen de VPT, met voornamelijk technici als leden, is er uiteindelijk weinig animo om ontwerpers te omarmen. Mijn opvatting is

nu dat het geen logische stap is om die groepen binnen de VPT bijeen te brengen. Technici en ontwerpers hebben elkaar nodig. Maar binnen de VPT gaat het niet lukken hen organisch te verbinden.’

Hoeft de VPT wat jou betreft geen rol meer te spelen bij de Nederlandse PQ-inzending?

‘Voor de Nederlandse inzendingen naar de PQ is het geweldig geweest dat Oistat Nederland en de VPT zich daar jaren voor

Platform Scenography

Het Platform-Scenography (P-S) is een netwerk dat de scenografie als een zelfstandige ontwerpdiscipline beter zichtbaar wil maken. P-S wil een platform bieden waar scenografen uit alle ontwerpdisciplines in het theater (licht, geluid, kostuum, video, ruimte) elkaar kunnen ontmoeten, werkervaring en

expertise kunnen delen en hun denken kunnen scherpen. P-S is curator van het Expositie Tijd voor Ruimte, georganiseerd door de HKU in september 2014, en van de Nederlandse inzending voor de Praagse Quadriennale 2015.

www.platform-scenography.nl



FOTO: © JEAN VAN LINGEN

hebben ingezet. Ook voor de volgende PQ in 2015 wil de VPT alle hulp bieden, maar de vereniging kan een Nederlandse PQ-inzending financieel gewoon niet dragen. Dat snap ik ook goed. Tegelijk heeft scenograaf Anne Karin ten Bosch het Platform Scenography opgericht. Zij vroeg of ik in de Raad van Toezicht wilde komen en in die gesprekken heb ik gezegd dat het platform in mijn ogen heel goed de PQ-inzending zou kunnen initiëren. Dat heeft ze met het bestuur van P-S besproken en zij is daar ingestapt. Het is logisch: voor, door en met ontwerpers. Anne Karin en ik zijn nu 'chairs' van het Nederlandse curatorenteam. Ik vind het heel geëgend dat een platform van scenografen zelf de PQ-inzending initieert. Die tendens zie je ook in andere landen en bij de PQ zelf. De organisatoren van de PQ in Praag geven geen voorrang meer aan alles wat met Oistat of met de internationale theaterinstituten te maken heeft. Zij willen de ontwerpers voorop stellen, dat hebben we duidelijk gemerkt bij het curatoren-symposium afgelopen april in Praag.'

Je bent ruim dertig jaar scenograaf. Welke lijn of ontwikkeling zie je zelf in je werk?

'Ik zie wel dat ik als ontwerper een bepaald idioom heb ontwikkeld. Toch ontstaan veel dingen niet bewust. Bij *Woutertje Pieterse* (1988, Kerngroep Bijzondere Projecten) ging het er bijvoorbeeld om hoe ik Amsterdam op het toneel zou kunnen krijgen. Dat kan ik natuurlijk heel koddig en realistisch doen, maar ik kan het ook uit het realisme trekken, waardoor je met kostuums aan het publiek duidelijk kunt maken waar het in zit. Ik heb toen de gevels van Amsterdam, de ramen, deuren en trap-petjes helemaal geabstraheerd. Pas later realiseerde ik me dat ik bij *Andromaque* (1986, Haagse Comedie) hetzelfde had gedaan. De context en de uitkomst zijn telkens volstrekt anders, maar ik merkte dat ik deze decors volgens de Gulden Snede ontwierp. Hoewel er een duidelijke lijn is te ontdekken, is dat niet helemaal bewust bedacht. Ik begin altijd zo onbevangen mogelijk. De start

van een project vind ik doodeng. Maar ik ben nog steeds bijna kinderlijk nieuwsgierig naar wat ik ga maken.'

Is er iets waar je telkens ter inspiratie naar teruggrijpt? Een soort oerbron?

'Misschien wel, maar die heb ik dan nog niet ontdekt. Tenminste, niet één oerbeeld. Bij elke productie ga ik op zoek naar een ander oerbeeld. Ik begin met schetsen, bladeren, het verzamelen

'Heel geëgend dat een platform van scenografen zelf de PQ-inzending initieert'

van plaatjes en kleurschema's. En dan opeens besef ik dat ik het oerbeeld van een productie heb gevonden. Niet dat dat beeld het gaat worden, maar dan zitten er zoveel wetmatigheden in en kan ik daar zoveel vragen uithalen dat het eigen 'wetboekje' van de productie hieruit volgt. Aan mensen die niets van mijn vak weten probeer ik wel eens uit te leggen hoe ik werk. Dan vertel ik dat het ontwerpen van een decor beeld-dramaturgie is. Mijn manier van werken is het telkens aan mezelf en anderen uitlegen waarom ik iets zo heb bedacht. Bij een opera in Duitsland was bijvoorbeeld het budget op. Ik kon iedere keer zo goed formuleren waarom iets toch nog nodig was dat ze het niet weigerden. En dat waren allemaal beeld-dramaturgische redenen. De beeld-dramaturgie is het belangrijkste onderdeel van vormgeven. Dat geeft de vormgeving bestaansrecht.'

Wat maakt het werken in veel verschillende disciplines aantrekkelijk?

'Ik leer telkens weer nieuwe dingen over de theatrale ruimte. Bij een van mijn meest recente projecten bijvoorbeeld, de opera *Don Giovanni* (2013, Opera Sankt Moritz), had ik een langwerpige ►

Beknopte CV Mirjam Grote Gansey

Ontwerpen voor toneel

Phèdre en *Andromaque*, Jean Racine

*Wanneer wij doden ontwa-
ken*, *Vrouw van de Zee* en

Spoken, Henrik Ibsen

Kersentuin en *Drie Zusters*,
Anton Tsjechov

Gijsbrecht van Aemstel, Joost
van den Vondel

Groot en Klein, Botho Strauss

Het Vergeten en *De Onder-
gang van Friesland*

Ontwerpen voor dans

George's Day Out

De Feeks

Ontwerpen voor opera

Woutertje Pieterse, Konrad
Boehmer

Erendira, Klaas de Vries

Orfeo ed Euridice, Christoph

Gluck

Mahagonny, Kurt Weill

Der Fliegende Holländer,
Richard Wagner

Rusalka, Antonin Dvorak

Creon, Huub Kerstens

Film

De Vuurtoren, Pieter Verhoeff

Walden, Lodewijk De Boer

Overige ontwerpen

Opening Luxortheater Rot-
terdam

Theatrale kunstwerken, in-
stallaties, tentoonstellingen

En verder

Gouden Medaille, Praagse
Quadriennale 1991

Docent, diverse academies in
binnen- en buitenland

Lidmaatschap diverse ad-
viesraden, commissies voor
theater, besturen.

www.mirjamgrotegansey.nl

zaal ter beschikking in een vijfsterrenhotel in Sankt Moritz van 47 m lang, 12 m breed en maximaal 5,10 m hoog. Daarin moest ik 9 zangers, 43 orkestleden, 20 koorleden en 320 toeschouwers een plek geven. Je moet dan rekening houden met de veiligheid, de routing van het publiek, de opkomsten van de zangers. En dan moet die opera ook nog scenisch gestalte krijgen. Dat is een breinkraker, superspannend. Uiteindelijk heb ik het opgelost door het publiek aan twee kanten over de breedte van de zaal te zetten. Het orkest heb ik ietsje uit het midden geplaatst en ik heb gezorgd dat de zangers in en om het orkest konden spelen. De zangers speelden naar twee kanten, dat gaf heel veel dynamiek. De grote uitdaging is om het probleem op zo'n manier op te lossen dat het publiek niet eens merkt dat het een bijna onmogelijke opgave was. Echt blij word ik als het beeld ontstaat dat ik in mijn hoofd heb, die theatrale ruimte.'

Je ontwerpt voor opera, toneel en dans, maar maar ook voor film en televisie. Wat zijn de verschillen in werkwijze?

'Er is al verschil tussen opera's onderling. In dramatische opera's kan ik veel dramatiek en symbolentaal kwijt. Ingewikkeld bij komische opera's zoals *Don Giovanni* en *Figaro* is dat je de diepere laag die je eraan mee wilt geven niet makkelijk aan kunt raken. Bij opera heeft de muziek haar eigen dramaturgie. Er staat veel vast. Daar kan of wil je niet echt onderuit. Maar je kunt daar tegelijkertijd zoveel verbeelding en intuïtieve lagen aan toevoegen. Na al die jaren realiseer ik me dat ik helemaal niet bezig ben met illustratie of met zelfs maar een decor, maar met de ruimte die de tekst en de verbeelding me geven. Die

ruimte tot een theatrale ruimte transformeren, dat is het 'werk'. Televisie is echt heel anders, want daar zijn de camerastandpunten bepalend. Je bent daar heel erg op het beeld aan het werken. Bij film is dat ook zo. Als je daar een mentale ruimte hebt gemaakt, vindt de cameraman ineens dat er aan een wand een schilderijtje moet hangen, terwijl het personage nog geen nagel heeft om aan zijn kont te krabben. En dat wilde ik juist laten zien door leegte. Daar moet je dan om zes uur 's ochtends bij de oplevering van je eerste locatieset over in discussie. Maar in principe is het denkproces hetzelfde, de rode draad tussen al die disciplines is het ontwikkelen van de beeld dramaturgie. Dat is het belangrijkste denk-, leer- en weggooiproces.'

Gebruik je vaak theatertechische middelen in je ontwerpen?

'Bij *Orlando* (2011, Combatimento Consort Amsterdam) heb ik veel gebruik gemaakt van de trekkenwand. Ik wilde heel veel stroken voile, al dan niet beprint met afbeeldingen, het liefst *at random* in de kap zien verdwijnen. Ze moesten een eigen wereld vormen, maar die wereld bleek niet zo droomrijk te zijn als ik dacht dat mogelijk was, want je komt allerlei soorten trekkenwanden tegen: een die eerst alle bewegingen moet afmaken, een andere die niet alle cues tegelijk aankan. Ondanks alle aanpassingen bleef mijn bedoeling wel overeind. De technische ontwikkelingen zijn een zegen voor ons vak, techniek is een middel om mijn doel te bereiken. Dat laat ik het liefste niet expliciet zien. Ik ga nooit voor het spectaculaire effect. Bij *Pelléas et Mélisande* (2005, De Nederlandse Reisopera) liet ik een kroon van geroest ijzer, met een doorsnede van zes meter, heel langzaam uit de kap komen. Exact op het moment dat Pelléas dood ging, moest die kroon beneden zijn. En op dat moment moest ook de draaischijf op de speelvloer daaronder stoppen. Die schijf draaide maar één keer per uur rond, een ritme waarin de techniek niet opvalt. Je ziet het draaien van de schijf niet, maar je merkt wel

'Ik ga nooit voor het spectaculaire effect'

het effect van het draaien. De techniek was dus belangrijk maar ook relatief onzichtbaar. Het gaat mij nooit om het technische hoogstandje, het gaat om het buikgevoel en de dramatiek die de inhoud teweeg moet brengen.'

Wat zou je onder ideale omstandigheden nog willen maken? Heb je een droom?

'Een jaar of tien geleden was mijn ideaal om een Rossini-opera te doen en in Parijs te werken. Dat wil ik nog steeds, maar mijn ideaal is dichterbij de essentie van het ontwerpen komen te liggen. De grootste uitdaging is het stoeien met de inhoud en de ruimte. Hoe groter die uitdaging en hoe heftiger mijn brein moet kraken, hoe dichterbij ik tot die theatrale ruimte kom, waardoor het publiek dat ook meemaakt en voelt. Dat onderzoek doen, samen met een inspirerend creatief team, dat is de droom die ik voortdurend wil waarmaken. Daar ga ik graag nog heel lang mee door.' ◀