

# Entrevista amb Pep Duran

Realitzada a Barcelona el 14 de novembre de 2008

## Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Pep Duran és escenògraf i és artista. No és un artista que a vegades fa escenografies o un escenògraf que de tant en tant crea, o fa escultures, vídeoinstal·lacions... En Pep Duran les dues trajectòries estan força consolidades: té moltes exposicions individuals i col·lectives, obres en museus i col·leccions privades de mig món i, com a escenògraf, una activitat sense interrupció —reconeguda amb diversos guardons— amb els millors directors de teatre i cine actuals. Per tant, és pot dir amb seguretat que Pep Duran és artista. Això pesa molt en la vostra manera de fer escenografia?

Pep Duran: — Bé es una pregunta bastant complexa per contestar-la en dos minuts, i parlar de l'obra d'un mateix és complicat perquè no hi ha la distància suficient, però intentaré dir-ho d'una manera entenedora. Per una banda, he aconseguit amb molts esforços i, també, amb alguns disgustos, intentar que el meu treball plàstic no estigui desvinculat del teatre, per dir-ho d'alguna forma, o que

el teatre no estigui desvinculat de quan faig una exposició, vol dir que tot té la mateixa direcció, el mateix sentit, que tot és el mateix... Què passa? Que amb una exposició individual meva en un museu, en un centre d'art o en el lloc d'exhibició que sigui, sóc molt més lliure, no tinc cap text, ni cap director. El director sóc jo, la dramaturgia me la faig jo amb els meus objectes, les meves escultures, les meves instal·lacions. Quan treballo professionalment per a un director, per a un teatre o per a un film, he d'estar, òbviament, directament lligat i en sintonia amb el director que em crida. Llavors, a vegades, hi ha obres o autors que és més difícil que jo hi pugui aportar quelcom. Primer, jo no treballo des del realisme, si més no com a punt de partida. Intento suggerir més que mostrar. No faig mai realisme, però si el projecte té alguna referència d'època ho respecto. Intento, sempre, que el meu treball, que ve del món conceptual i objectual, sigui el mateix. O sigui, quan faig una exposició intento que hi hagi coses d'aquests referents del món teatral, per-

què és la meua vida i experiència, i quan faig escenografia intento que hi hagi aquesta empremta, aquests rastres de quan faig instal·lacions als centres d'art o als museus. Llavors, intento que tot, tot, tingui aquesta cohesió, però no ho puc fer en tots els projectes. He d'adaptar-me, intentar sintetitzar l'època, com he fet ja fa dos anys a *El ventall de lady Windermere*, d'Oscar Wilde, al Teatre Nacional de Catalunya, amb direcció de J. M. Mestres, on vaig intentar sintetitzar amb una simplicitat extrema l'època victoriana, reduint-la pràcticament a tres portes centrals, que focalitzaven l'escena. He tingut la sort de treballar amb uns quants directores amb qui hi ha una complexitat.

R. P.: — Es veu aquesta influència mútua, una retroalimentació entre les seves diferents produccions. Així, ja als seus inicis, l'any 1984 per exemple, exposeu «Atrezzo personal» (Galeria Joan Prats Barcelona, 1984), el mateix any que feu el vestuari per a *Èxit*, del Tricicle. Entre les vostres obres hi ha títols com: «Espacios empobrecidos» (Ginkgo Galeria y Ediciones, Madrid, 1995); «Casa feliz» (Galeria Alejandro Sales, Barcelona, 1996); «Espais intuïts, decorats dels dies» (Sales Municipals, Girona, 1996); «Teatres buits» (Sala AAC, QUAN, Vic, 1996)...

P. D.: — Sí, es així. I ara estic preparant, amb la SEACEX (Sociedad estatal de acción cultural exterior) una exposició individual per a Centramèrica que es diu «Sin escenario», tot insistint en aquesta simbiosi dels dos vessants d'una mateixa obra. És com una seqüència de 30 fotollages, on el concepte de escena, d'escenari i d'espai hi és present. Espais ocupats per personatges d'una obra mai no escri-

ta. Una exposició del meu treball que anirà a El Salvador, a Costa Rica, segurament a Lima. Ja ho veurem, farà un recorregut. El títol es molt explícit d'aquest món personal. Perquè el que jo intento des de fa molts anys és el que anomeno dissoldre els espais pròpiament teatrals dels espais pròpiament museístics o artístics, vull dir, de com una idea d'una instal·lació, o un projecte d'una instal·lació, després el transporto a dalt d'un escenari, o de com un tros d'una escenografia o un fragment d'un objecte que està en una escenografia es desenvolupa i passa a ampliar-se o a construir-se en una instal·lació.

R. P.: — Voleu dir que l'element de treball en l'un i en altre sempre és l'espai?

P. D.: — És evident que en el meu treball hi té molt a veure una particular idea del que per a mi és una posada en escena, que té a veure al seu torn amb l'arquitectura del lloc i els «accidents» de la sala. Els teatres et fan modificar l'obra. Aquest és un tema que m'interessa molt. Artaud deia que l'escenari és un espai físic a ocupar.

R. P.: — Les videoinstal·lacions també us han influït en els projectes teatrals?

P. D.: — Bé. La veritat és que és una influència més visual o conceptual que no pas real, perquè jo, pràcticament —a part del *Romeo i Julieta* del Palau i Fabre, que vaig fer en col·laboració amb Pere Noguera per al Teatre Invisible—, en cap escenografia meua no hi ha imatges en moviment, perquè és un recurs que tot-hom utilitza i és una miqueta repetitiu. Sí que hi ha hagut una evolució natural en el meu treball. Vinc del món de l'objecte, després vaig construir, vaig fer escultures; de les escultures vaig passar a la instal·lació, que és una com l'ampliació d'aquestes tres dimensions; després, vaig

passar a treballar amb la imatge en moviment, però en un sentit molt físic. No sé com ho podria dir: a mi el que m'interessa és que els actors, siguin professionals o casuals, o inclús els propis espectadors, estiguin al damunt del meu treball, que el trepitgin, que el visquin... Per a mi, l'escenografia no és decoració. Això ho vaig fer quan em va convidar la Magda Puyo, fa uns anys, al Festival de Sitges: vaig muntar un espectacle que es deia *Backlot/Sessions*. Era una *macroinstal·lació*, un nom que jo m'he inventat per explicar o definir aquests tipus de dispositius escènics. Era construir una instal·lació on els actors i el públic podien seure damunt de les meves escultures i objectes. Un crític d'art — Manel Clot, un teòric de l'art que coneix molt bé el meu treball —, diu que jo faig «arquitectures que s'esculturitzen i escultures que s'arquitecturitzen», i trobo que és una definició molt encertada.

**R. P.:** — Sembla que sou una mica crític amb l'ús de les noves tecnologies, no?

**P. D.:** — Sí. A veure, jo sóc molt respectuós amb la feina dels altres, i considero que cada artista, cada creador, ha de fer el que cregui, i no vull dir pas que no les utilitzaré mai. El que passa és que jo vinc d'un món objectual que és una cosa molt més física. És un camí en sintonia amb la *fisicitat* d'alguns treballs de Joan Miró o de Kantor, o d'Artaud... M'interessa més desenvolupar aquests tipus de treballs que no la imatge *per se*. Si són imatges han d'estar lligades a aquest concepte de *fisicitat* de què parlava.

**R. P.:** — Tornem als inicis: Pep Duran va estudiar escenografia a l'Institut del Teatre, i es va llicenciar l'any 1979, com la seva parella, l'escenògrafa i figurinista Nina Pawlowsky. Què recordeu dels estu-

**dis a l'Institut del Teatre, en aquella època que encara vivia Fabià Puigserver? Alguna anècdota d'en Fabià com a professor?**

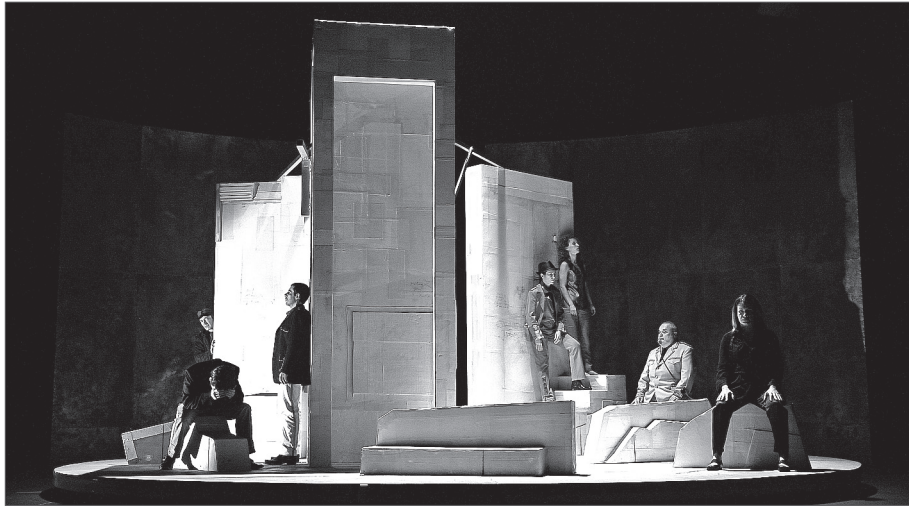
**P. D.:** — Moltes. Fabià i Iago Pericot feien el *dueto*. Eren professors molt ben preparats i molt bons, amb camins diferents, amb visions diferents, que això és molt important. En Fabià, en aquell moment, estava fent el Teatre lliure, a vegades no venia a classe i l'havíem de trucar: «Avui vén, Fabià?». — No avui no vinc... Vam començar catorze i al final érem sols la Nina i jo. Llavors, en Fabià ens va proposar anar a treballar amb ell al Teatre Lliure. Vam fer algunes obres: *Abraham i Samuel*, *La nit de les Tríades*, etc. Va ser una miqueta com sortir de l'Institut i pràcticament estar ja treballant professionalment en un teatre important, que en aquest moment s'estava construint, que era el projecte del Teatre Lliure.

**R. P.:** — Això era com una beca que donava l'Institut del Teatre?

**P. D.:** — No, no, en Fabià, que era fundador del Lliure, ens va permetre fer aquest pas professional, perquè l'interessava com treballaven, o per afinitat o per una barreja de tot. Inclús cobràvem un petit sou, va ser una beca que ens va permetre aprendre moltes coses. Un exemple d'aquestes pràctiques va ser pintar tots el decorats de *La bella Helena*, la Nina i jo, a la manera tradicional. I ens va ensenyar a fer-ho allà, i en canvi a l'Institut no ho havíem fet mai, vull dir a tensar el llenç a terra amb claus, passar l'estergit, després la tinta, la tinta a color... I per a nosaltres, evidentment, va ser molt interessant i divertit.

**R. P.:** — En la vostra obra hi ha una visió molt conceptual de l'espai...

**P. D.:** — Mira, a mi m'agrada molt aquesta màxima que ja es històrica del «menys



■ *Mama Medea*, de Tom Lanoye. Direcció: Magda Puyo. Escenografia i vestuari de P. Duran. Teatre Romea, 2008. (David Ruano.)

es més», sóc d'aquesta mena, m'agrada l'austeritat formal..., és un camí com un altre. Jo crec que l'escenografia ha de ser un treball molt suggeridor i alhora molt poètic, molt contundent... No m'agraden les floritures, ni les decoracions. Txèkhov, crec que deia que si una escopeta estava penjada a la paret al primer acte, abans que acabis la obra s'havia de disparar, no? Metafòricament, jo veig així l'escenografia: per a mi no pot ser mai decoració, la decoració és una altra història. Hi ha d'haver els mínims elements amb les màximes funcions possibles. Per això m'agrada fer coses molt austeres, molt senzilles. Jo crec que és la manera, o si més no és la meua manera de fer. En aquesta obra que vam estrenar al teatre Romea, que dirigeix la Magda Puyo, *Mama Me-*

*dea*, hi ha un giratori de set metres, on hi ha uns elements arquitectònics simbòlics. Això passa a Grècia, a Corint, passa a la Còlquida, i passa, també, al món contemporani. No he volgut reproduir Grècia, he fet una esquematització que remet a uns murs, a una arquitectura popular, folrats amb materials tèxtils de cotó blanc, aquesta opció és com una metàfora de l'arquitectura universal, passa a Grècia però també trobem aquesta arquitectura a Espanya, a Rússia, a tot arreu, és la calç, les construccions amb calç. M'agrada trobar aquests signes i que els espectadors ho acabin de desenvolupar al seu cap.

R. P.: — Ja que parlem d'aquesta obra, com va ser la idea inicial, va ser vostra, va ser del director? Algunes vegades pot ser que sigueu vós qui dona la idea?

P. D.: — En el cas de la Magda es la tercera vegada que treballem junts, ens entenen molt bé, i també li agraden aquest tipus de conceptes i de reptes, de com és possible construir amb elements simbòlics. Generalment, jo presento unes idees i conceptes i naturalment accepto observacions i aportacions d'ella. A vegades, m'ha suggerit algun canvi, i jo ho he incorporat passat pel meu filtre. Crec que em criden perquè aporto una manera de fer, construeixo des d'un altre punt de vista o de partida. És clar que els camins no sempre són fàcils, a vegades és un treball no només amb el director, sinó també amb la producció, el pressupost... No sempre guanyo jo (ha, ha...), a vegades també perdo o quedem empatats. Quan jo treballo en teatre m'he de posar al serveix del text, del director, etc. Vull dir que també m'he d'adaptar a la idea que té el director o directora de la posada en escena.

R. P.: — **I quant al text dramàtic?**

P. D.: — Home, és clar, jo em sento més a gust o més segur o, no ho sé, més content treballant amb un tipus d'autor en què el text et dóna més joc, més volada. Tant pot ser Ionesco, Cocteau, Beckett o contemporanis. Però no em limito, sóc escenògraf, puc fer qualsevol època, qualsevol gènere i qualsevol cosa, però em sento més còmode quan jo puc aportar tot aquest bagatge de pràctica artística personal que tinc des de fa anys.

R. P.: — **Com és el vostre procés de treball? Escriviu la idea, feu esbossos...?**

P. D.: — El meu treball és molt intuïtiu, que és de la mateixa manera que treballo quan faig un projecte expositiu. Faig unes llibretes on vaig enganxant i apuntant totes les idees i notes que em suggereixen alguna cosa. O dibuixos que penso a l'au-

tobús, o dibuixos que faig regirant en una biblioteca o anant pel carrer. I de tot això, d'aquest corpus d'arxiu, per dir-ne alguna cosa, d'aquest arxiu gràfic personal, vaig construint, en el diàleg amb el director, el que serà finalment el projecte. Es decisiu treballar amb professionals com Castells i Planas, companys que coneixen molt bé la meua obra i que interpreten les meves idees.

R. P.: — **Moltes vegades dissenyeu tant l'espai escènic com el vestuari, d'altres us repartiu la feina amb Nina Pawlowsky. Quin diàleg penseu que hi ha d'haver, si és que cal, entre l'espai i el vestit?**

P. D.: — Bé. El que està clar és que el teatre, el cinema i moltes altres activitats, en el fons són un treball *grup*al o coral, o si més no una suma d'individualitats. Si l'escenografia va per una banda, la llum per una altra i el vestuari per més enllà, serà difícil que l'obra funcioni i, és clar, la sort és poder treballar amb gent on aquest diàleg, aquest *feedback* hi és. I amb la Nina, és clar, hi he treballat molts anys, i a vegades no cal ni enraonar. Ella, a part de figurinista és barretaire i ha estudiat sastreria, és una col·laboradora important. Jo vaig plantar-me en l'escenografia i prou, a l'Institut hi havia molt poques classes de patronatge, en canvi ella va voler ampliar-ho, i com és mig alemanya i molt disciplinada (ha, ha...) i jo no sóc tan disciplinat, sóc més mediterrani, més caòtic. Fem un bon tàndem, encara que no sempre ens agrada treballar junts, perquè sinó estem tot el temps treballant en el mateix. Una miqueta d'espai propi és necessari.

R. P.: — **I quant a l'estètica de l'escenografia i l'estètica del vestuari han d'estar al mateix nivell o no cal?**

P. D.: — Jo crec que sí. Quan ho faig jo tot intento que no hi hagi cap fissura, que el vestuari vagi pel mateix camí que va l'escenografia. A mi tampoc no m'agrada fer vestuaris massa realistes en el sentit de reproduir un figuri, m'agrada més treballar amb fragmentacions i referències, encara que en el fons tot està inventat. Quan fas un vestuari has d'anar a buscar les referències visuals a través de documentació, sigui de l'època o no. Avui, és molt difícil poder ser original o pretendre fer un gran treball creatiu, perquè els referents són molt potents —sigui el constructivisme rus, el futurisme italià, les creacions de Poiret, d'Schiaparelli o de l'Ertè, (persona que he conegut i a qui agradava molt el treball escultòric)— i perquè avui la moda té un pes molt fort.

R. P.: — Us definiu més com a realitzador o dissenyador d'espais escènics i això va molt lligat al vostre concepte de la posada en escena i de la definició d'escenografia. Quina definició breu faríeu d'escenografia?

P. D.: — Bé, la paraula, que ve del grec, d'*escena*, que és on passa l'acció, i *grafos* dibuixar. No? L'escenògraf, doncs, és la persona que dibuixa l'escena. Jo crec que és una definició bastant maca i no sempre acceptada per tothom, hi ha una discussió formal i conceptual amb en Iago Pericot, gran amic i professor, que és diferent l'escenografia de l'espai escènic. L'espai escènic té més a veure amb l'arquitectura del lloc on passa l'acció, sigui una plaça de toros o una plaça pública o una fàbrica... I l'escenografia és més el que està dintre d'aquest espai escènic. És una discussió força interessant... Podem recordar el teatre total que perseguia Piscator o Wagner. Bé, jo crec que el concepte de

dibuixar l'escena o el d'escena dibuixada es prou ampli.

R. P.: — I quan dieu que una escenografia és bona?

P. D.: — Això que es diu al cinema que «si el vestuari no es veu és bo, si l'escenografia no es veu és bona», no ho sé... Jo crec que a vegades un espectacle és bo perquè l'escenografia és molt potent i hi és molt present, i altres vegades és al revés, una escenografia quasi no la percep en canvi el vestuari té molta importància. I, també, la llum. La llum és importantíssima en el teatre, òbviament, perquè si una escenografia és molt maca o constructivament és fantàstica però està mal il·luminada no serveix per a res, no té volum, és plana. Vull dir que la llum és fonamental. Jo crec que tot ha d'anar junt.

R. P.: — També heu treballat per a la televisió i el cinema amb notable èxit. Entre els premis rebuts en teniu un de la Generalitat de Catalunya al millor tècnic pel vestuari de *Luces y sombras* (Jaime Camino, 1989). Què diríeu dels plantejaments de l'espai en un i l'altre mitjà? És diferent la vostra apreciació segons el mitjà?

P. D.: — Sí. Però també és un tema de factura, de percepció dels materials, de mitjans tecnològics. En el teatre tot és en directe i immediat, a la televisió tot té una altra percepció, es un tema de formats, d'escalas. Quan treballava per a la televisió jo feia uns petits cromes de fons, uns dibuixos a manera de telons per a alguns programes que dirigia l'amic Xesc Barceló, a TV3. Eren programes juvenils molts interessants i ell va ser pioner a utilitzar un tipus d'imatges molt «canyeres», molt noves en aquell moment. I jo em sentia molt a gust. Perquè en el fons era subs-

tituir un decorat pintat per unes grafies, unes ratlles, unes intervencions plàstiques. El cinema és més coral, tot és més gros, hi intervé més gent, hi ha exteriors, que et condicionen, etc., és diferent. És important que el teatre miri cap a altres disciplines artístiques i que aquestes altres s'alimentin, també, del teatre.

**R. P.: — Tornem al teatre. Heu fet moltes col·laboracions amb Josep Maria Mesures, sobretot en l'última dècada. Es podria dir que sou el seu escenògraf? Hi ha una simbiosi en les vostres percepcions estètiques o en la manera de treballar?**

**P. D.: —** Bé, això va sorgir d'una manera bastant natural. Jo no diria que sóc el seu escenògraf perquè no és la paraula correcta, ell ha treballat sempre amb altres escenògrafs. El que crec que li he aportat al Josep Maria és una visió diferent del que pot ser una escenografia, com tu deies una altra percepció pot ser més conceptual, no tan rígida, més poètica. I ell, també, m'ha ensenyat a percebre el teatre des d'un altre punt de vista que no és el meu, i d'aquests diferents punts de vista —que a vegades semblaven oposats perquè ell ve d'una altra tradició—, n'hem construït una manera de fer, n'hem fet un bon assemblatge. I jo crec que és fructífer.

**R. P.: — Recordeu com van començar a treballar amb ell?**

**P. D.: —** Doncs, va ser, em sembla, al voltant d'una obra de Tankred Dorst, *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat*. Crec que va ser la primera obra que vam fer junts, és una obra que passa en un lloc estrany, hi vam fer una muralla amb portes i restes de portes i una rampa amb un collage de cuirs i amb unes taules metàl·liques..., era com fer arquitectura amb materials no convencionals. Va col·laborar

amb mi en Pere Noguera, que és un altre artista. Aquesta manera de treballar tan personal al Mestres li va donar un altre enfocament, va veure que era possible construir escenografies des d'aquest punt de vista, o amb altres materials com a punt de partida, i a mi m'interessava molt com ell dirigia als actors i com els integrava en el meu treball, allò ja era una instal·lació.

**R. P.: — Penseu, per tant, que quan els directors busquen Pep Duran ja busquen, també, l'artista?**

**P. D.: —** Sí, no ho sé, jo tinc una visió de les coses del món... És clar, són molts anys, porto ja quasi trenta anys d'activitat artística. Vaig començar molt jove, la meua primera exposició individual va ser amb 22 o 23 anys a la Galeria Adrià, amb una exposició que es deia precisament *Mostrari*, i a cada portada dels catàlegs hi havia un tros de roba diferent, com un mostrari. M'interessa molt la qualitat del material, la *fisicitat* dels objectes, i m'agrada treballar amb materials diversos, que es vegin, és com una obsessió. Sempre col·laboro personalment amb els constructors, m'implico per donar-hi aquesta empremta final. Suposo que es per això que certs directors em vénen a buscar. És molt important, ja ho he dit, tenir un taller com el dels Castells darrere que et recolzi. El constructor ha d'interpretar el que tu vols. M'interessa que els materials respirin...

**R. P.: — Després de gairebé trenta anys a la professió em podríeu dir com veieu la situació de l'escenògraf a Catalunya? Em refereixo a la professió, als tipus de contractes, a la remuneració econòmica i laboral, a l'estabilitat o la inestabilitat...**

**P. D.: —** Bé, aquest tema està fotut, no sé què te n'ha dit la Nina. Jo crec que estem

en un moment molt complicat i no està només relacionat amb aquesta crisi, sinó que és un tema que ve de lluny. Per una banda, els sous estan molt per sota del nivell d'altres països europeus. Hi ha menys recursos..., abans els teatres i les productores contemplaven sempre la figura de l'ajudant, d'un becari o d'una persona de l'Institut en pràctiques, i ara això tampoc no es fa; moltes vegades ens obliguen a fer també l'utilatge, i l'utilatge és un gènere, un ofici, per això hi ha també la figura de l'utiller (o *atrezzista*). Per tant, l'escenògraf és una cosa, el decorador es una altra, l'utiller una altra... Jo crec que fa falta, i des de l'Associació d'Escenògrafs s'ha intentat, moltes vegades, fer un gran debat sobre la figura de l'escenògraf avui, i crec que seria molt aclaridor. No m'agradaria ser pessimista, però crec que estem una mica indefensos. Aquesta és la meua percepció en el moment present.

**R. P.:** — Creieu que aquesta situació és diferent segons el mitjà, sigui cinema, teatre o televisió?

**P. D.:** — També he fet alguna col·laboració en publicitat i és un món diferent, maneja uns pressupostos més grans. També, és diferent treballar aquí que treballar a Madrid. Nosaltres, vam fer fa un parell d'anys una sarsuela a Madrid i —no és per voler crear divisions ni per voler crear confrontacions— està molt més ben pagat que aquí; també, és veritat que el Teatro de la Zarzuela és estatal, i és la capital d'Espanya i tot això, però jo penso que no és un tema d'autonomies ni d'estats, que és un tema de decisions de la gent que gestiona el món de la cultura.

**R. P.:** — Pot ser que tothom ja s'ha acostumat a pagar poc a l'escenògraf i si no ja ho farà un altre...

**P. D.:** — Bé, exactament en això que dius tens tota la raó, hi ha tanta gent que surt de les promocions de l'Institut o d'altres centres, titulats o no, gent que vol treballar, que te ganes de treballar, que són més joves, i que òbviament per fer la primera feina són capaços de no cobrar, i això crea una dinàmica negativa. La cultura no pot estar només basada en la rendibilitat, el teatre no és una fàbrica, el teatre és una altra cosa, i l'art és una altra cosa. No es pot valorar en termes econòmics com si fos una fàbrica de cotxes, o una fàbrica de neveres, vull dir que és una altra història. L'art no es pot quantificar des d'aquest punt de vista, i sense cultura, sense educació, no hi ha projecció ni hi ha res, no hi ha futur. Per tant, penso que aquest tema està molt descuidat pels polítics i pels que manen.

**R. P.:** — Com es podria millorar?

**P. D.:** — Home, és clar, jo no sóc economista ni polític, ni... Però, porto molts anys de professió i sé, no és un descobriment, que si es treballa ben pagat, correctament pagat, les coses funcionen millor, hi ha més energia, tothom està més content i aporta molt més. Si és al contrari, el mitjà es torna negatiu i tot són limitacions. Crec sincerament que s'ha de poder arriscar més, ja sigui en un teatre nacional o en un de privat.

**R. P.:** — I ja que en parleu, penseu que la línia del Teatre Nacional de Catalunya quant al repertori és la correcta?

**P. D.:** — Són coses molt subjectives de cadascú, jo puc opinar una cosa i el del costat pot opinar el contrari, no? Penso que estan cobrint un espai, que hi ha una certa evolució, que es van fent coses molt més contemporànies, amb una mirada més àmplia. Crec que ha de tenir un repertori



d'autors catalans, però també ha d'ampliar la nomina d'autors. Com a artista desitjaria que ampliessin projectes en la línia dels T6 cap a altres disciplines, incorporant-hi professionals de diferents àmbits per crear possibles dramatúrgies. Algun cop ja ho he dit, projectes en què el punt de partida l'aporti l'escenògraf, l'il·luminador...

**R. P.:** — Més experimentació?

**P. D.:** — Exactament, perquè crec que és un deure que ha d'assumir no només el Teatre Nacional, sinó també altres centres de producció.

**R. P.:** — Últimament, es parla d'un *teatre emergent*, que prioritza la paraula sobre el fet visual i tècnic. Penseu que entrem en una nova època? Heu detectat alguna tendència *emergent*?

**P. D.:** — Mira, aquest teatre anomenat emergent també és alhora un teatre molt antic. Des que jo vaig començar, fa molts

anys que existeix..., teatre jove, teatre emergent, teatre *off*. És una cosa cíclica, no s'inventa res de nou, està quasi tot fet, només canvia la manera d'explicar-ho. És evident que els mitjans audiovisuals o d'imatge en moviment, les noves tecnologies, han propiciat una sèrie de grups amb més o menys radicalitat, que fan un tipus de treballs connectats amb certs sectors de la joventut, treballs a vegades interessantíssims i a vegades no tant. Això no és una competició, el que s'ha de defensar, sobretot, és el rigor. Alguns autors, que abans he citat —i altres com Brecht, Grotowski, Brook, Mnouchkine, Wilson, Foreman—, fa temps que van obrir molts camins. S'aprèn molt mirant enrere.

**R. P.** Crec que ho heu deixat molt clar. I si no teniu res més a dir, us agraïm molt la vostra col·laboració.