

Entrevista amb Nina Pawlowsky

Realitzada a Barcelona el 13 de novembre de 2008

Rosa Peralta

Rosa Peralta: — Nina Pawlowsky té un ample i consolidat currículum com a dissenyadora de vestuari, dissenyadora de barrets i a vegades, també, com a escenògrafa. Quina d'aquestes facetes us agrada més?

Nina Pawlowsky: — Ui! Quina pregunta! La veritat és que entre les tres prefereixo el disseny de vestuari i el disseny de barrets, perquè m'agraden més aquestes peces més petites que puc agafar i provar als actors i no tant la distribució d'espais. Més que res jo diria que una mica per mandra, perquè s'ha de fer la perspectiva i tot això, i clar nosaltres vam aprendre amb els cartabons i la resta. Ara, amb l'autocad és diferent. Però, prefereixo sens dubte la barreteria o el figurinisme.

R. P.: — També us dediqueu a la docència. És important aquesta faceta a la seva professió o és una qüestió alimentícia?

N. P.: — Jo diria que és ambdues coses, la docència que jo faig està enfocada més en el tema de la barreteria, però és que m'agrada. És evident que una part és alimentícia, però m'agrada. Vull dir que

és una manera d'estar en contacte amb gent que potser no són del teu propi món professional i que en canvi poden aportar altres coses. Realment, no és que s'hagi creat una gran amistat entre els meus alumnes i jo, amb alguna excepció, però sí que hi ha una continuïtat en el contacte i això m'agrada molt, també.

R. P.: — Com compagineu, amb tantes coses com feu, la vostra vida artística i professional amb la familiar?

N. P.: — Bé, això és bastant complicat, en el sentit que vens a casa meua i semblen els Encants, per exemple. Ara els meus fills ja són grans, i ja no és qüestió que hagi de fer un horari molt estricte. En realitat, l'única pega és que s'han de fer moltes hores i que realment tens poc temps per a tu, personal, però per la resta, a nivell professional i familiar en sí, tampoc no hi veig tants problemes.

R. P.: — Això és ara, però abans quan els fills eren petits..

N. P.: — Sí, però també els temps eren diferents, guanyàvem més diners... No sé si a tothom li passa igual, però pel que jo

parlo amb els col·legues em sembla que sí, abans hi havia més alegria, hi havia més pressupostos i havia més interès... I no ho sé..., vull dir que jo tenia més tranquil·litat.

R. P.: — També la vostra parella es dedica al món del espectacle. Creieu que les dones hem de dedicar més temps a la vida domèstica que els homes?

N. P.: — Jo crec que en un inici, quan els nens eren més petits, potser sí que hi havia més diferència, però en aquest moment no es així en absolut. És evident que hi ha unes parts de la vida domèstica que domino més jo, però en Pep en domina unes altres. Ara tot està molt repartit.

R. P.: — Al principi de la vostra trajectòria professional els noms de Nina i Pep Duran anaven junts, compartint autoria d'escenografia i vestuari, però últimament es veu molt més: escenografia Pep Duran i vestuari Nina Pawlowsky. Què ens en podeu dir?

N. P.: — Crec que això en un inici també va ser perquè en ser parella, personalment i professional, eren massa les discussions sobre la feina, i sobretot que els dos tenim una personalitat bastant forta, la vida professional i la personal estaven massa embolicades, per dir-ho d'alguna manera. Penso que és millor que cadascun sigui responsable d'una cosa. El que no vol dir que, evidentment, contínuament ens estem ajudant i consultant, però sí, en un inici va ser una solució per separar una mica la feina de la vida personal, després ja va ser com quelcom natural.

R. P.: — A vegades aneu els dos en el mateix paquet. Si un productor contracta Pep Duran també inclou el vestuari de Nina? Com funciona això?

N. P.: — No, no, cap condició, al con-

trari. És bo i molt sa treballar amb gent diferent, o com en el cas de *Mamma Medea*, que jo hi dono un cop de mà en el vestuari. Altres vegades el Pep ha fet tant l'escenografia com el vestuari, o ha treballat amb altres figurinistes i jo amb altres escenògrafs, i em sembla fantàstic. Vull dir que de cap manera la contractació es dels dos conjuntament.

R. P.: — Nina es va llicenciar en Escenografia i Figurinisme a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de Barcelona l'any 1979. L'últim curs va tenir una beca del Teatre Lliure; després, una altra del Ministeri d'Indústria a Londres (1990), per estudiar barreteria, i va fer les pràctiques de barreteria amb Stephen Jones i amb Gilly Forge, i a Nova York, també, va fer pràctiques amb Lola Ehrlich, de Lola Millinery (1993); domina diversos idiomes... Sou la dissenyadora de barrets per antonomàsia, en el món de l'espectacle?

N. P.: — No ho sé, no ho sé... Jo, perquè ja estic vinculada al món del teatre, però hi ha altres tallers com els Mil, o la Pepita Mercader, que també en fan, potser d'una manera i amb un concepte diferent de la barreteria, però això jo trobo que és bo. Tampoc no tots els figurinistes treballen igual.

R. P.: — També, heu treballat per al món de la moda. Com vau començar l'afició pels barrets?

N. P.: — Ui! L'altre dia ho recordava. El meu primer barret me'l vaig comprar amb disset anys. Era un barret vermell. Jo no sé, en realitat, d'on em ve l'afició. Sempre m'ha agradat disfressar-me i el fet de tenir una madrina, d'origens rus, que em feia disfresses i em vestia de coses estranyes i divertides, i jo m'ho passava molt bé. I d'aquí... No ho sé, els barrets



■ *Romeo i Julieta*, de W. Shakespeare. Direcció: Josep Maria Mestres. Escenografia: Pep Duran. Vestuari: Nina Pawlowsky. Teatre Lliure, 2003.
(Ros Ribas/Teatre Lliure.)

com a objectes, com a artefactes, sempre m'han fascinat molt.

R. P.: — Dels vostres dissenys de barret n'hi ha algun que recordeu d'una manera especial?

N. P.: — Bé, sí. A veure, a part que tinc una memòria cada vegada pitjor, més que res aquests amb els que he experimentat més coses. Una vegada en vaig fer un pel Cesc Gelabert, dissenyat per Frederic Amat, que era fet com amb tres boles, però d'una sola peça i era molt complicat de fer; després, en vaig fer altres de l'*Oedipus rex*, que dirigia el mateix Frederic, també bastant artefacte. Igualment, per a *Il mondo della luna*, dirigida per en Iago

Pericot, que eren uns barrets il·luminats, que em van fer molta gràcia perquè jo sempre pensava: «Ostres! Quina història això d'il·luminar barrets!», i, si no abans —amb Goya ja portaven espelmes—, el que són barrets amb bombetes i piles sembla que el 1930 és quan van sortir els primers barrets il·luminats. Però, en realitat cada moment és una nova experiència...

R. P.: — També sou responsable del vestuari de moltíssimes estrenes teatrals, últimament d'*Un dia. Mirall trencat*, que va dirigir Ricard Salvat al Teatre Borràs, fa menys d'un mes, amb un munt de personatges en escena. L'any 1979 va fer el

vestuari i l'escenografia de *La sala de les nines*, dirigida per Araceli Bruch, sobre textos de Mercè Rodoreda i poemes de Maria Mercè Marçal, musicats i cantats per Maria del Mar Bonet i Marina Rosell, amb el suport de Ricard Salvat.

N. P.: — Sí, d'això darrer m'he assabentat fa poc, perquè sóc una mica innocent amb aquestes qüestions, però en el seu moment va ser un muntatge que ell va recolzar i defensar personalment perquè és pugués fer. Era la primera cosa de Mercè Rodoreda que es posava sobre l'escena! Perquè no s'havia fet mai.

R. P.: — Com vas viure l'estrena d'un text de Rodoreda,? Teniu alguna predilecció per aquesta escriptora? Què podrieu dir d'aquestes experiències separades per unes quantes dècades?

N. P.: — A la Mercè Rodoreda li tinc una estima especial perquè, entre cometes, va ser la meva mestra de català. Jo, fins que no vaig entrar a l'Institut del Teatre no vivia en un món catalanoparlant, i encara que l'entenia una mica no el sabia parlar. Aleshores, no sé com va ser que vaig començar a trobar-me amb aquests llibres, no se si algú me'ls va passar, i em va fascinar molt la seva escriptura i va ser arrel d'això que vaig aprendre a parlar. Quant a la diferència de temps... Jo crec que és molt complicat posar en escena els textos de la Mercè Rodoreda. Trobo una mica més assequibles o més fàcils els textos curts, però tota una novel·la amb tota la complicació... Més que res perquè per poder-la explicar bé necessites fer unes obres molt llargues i això en teatre sempre té un perill. Però, bé..., vull dir que els dos muntatges els he gaudit de manera diferent, evidentment, perquè en el primer érem joves i tant ens era no dormir

com dormir i ara, que et trobes una mica més cansat i vols la vida una mica més organitzada, comptes amb més experiència i això t'ajuda. En qualsevol cas, l'essencial, a banda d'intentar fer-ho el més bé que un sap, és *disfrutar* de la feina.

R. P.: — En general, quina importància té el vestuari en el muntatge i l'escenografia? Es podria dir que a vegades el vestuari és l'escenografia de l'obra?

N. P.: — Podria ser. Jo mai no m'he trobat en una situació així, en la qual el vestuari... Sí, sí..., que fos un element més important, més que més important, més vistós que l'escenografia, però que fos substituït de l'escenografia jo personalment no m'hi he trobat. Tot depèn una mica del tipus de muntatge. El vestuari, en general, el que defineix més és el personatge en si, i a partir d'aquí tota la relació dins de l'obra, dins del text i del context que s'està desenvolupant damunt de l'escenari. Però, cada cas és diferent. En general, per l'experiència que jo n'he tingut fins ara, crec que així com l'escenografia es pot permetre una abstracció més gran respecte de la realitat, en el vestuari és més difícil, perquè ha de ser més reconeixedor.

R. P.: — I què en penseu, de les experiències aquestes per al ballet de l'etapa de les avantguardes, com, per exemple, els figurins de Picasso per al *Sombrero de tres picos*?

N. P.: — M'encantaria fer alguna cosa d'aquestes..

R. P.: — En el ballet pot ser que sigui diferent?

N. P.: — Sí, perquè hi ha tot un desenvolupament diferent, la gent no va ballant pel carrer, cosa que potser ja estaria bé alguna vegada... Les situacions que es descriuen poden ser molt quotidianes, però

la manera de descriure-les no l'és, i això a vegades et permet fer un vestuari menys normal o conegut. També depèn del text de l'obra i del context.

R. P.: — A vegades, també sou la responsable de l'escenografia. Com s'enfronta Nina Pawlowsky a un disseny escenogràfic? Quin és el procés de treball?

N. P.: — Bé, en general és gairebé el mateix que amb el vestuari: normalment, es consensua a partir d'una sèrie de xerrades amb el director o directora de l'obra i a vegades pots fer propostes una mica més agosarades, més abstractes i d'altres més realistes, o documentades en el temps, etc. Jo sóc bastant lenta i vaig rumiant molt abans de plasmar les coses en paper. Sóc una mica diferent d'altres que de seguida agafen el llapis... Sí, em passa molt amb el vestuari. Però, evidentment, en l'escenografia necessites plasmar-ho, anar-ho dibuixant des d'un principi per poder decidir quina idea desenvolupar.

R. P.: — Us agrada documentar-vos?

N. P.: — Sí, sí. A mi tot això, el tema de buscar material, documentació i mirar això... Una cosa és el plantejament general, però quan després ja entres en detalls, de com és podria fer, i en aquella època com es feia... És fantàstic!

R. P.: — Quina documentació es la que més us agrada?

N. P.: — Bé, jo sóc de l'època de llibre i biblioteques, però ara tens tota la filmografia que pots consultar, està molt més al teu abast que abans, i a Internet cada vegada hi ha més documentació, és clar que també compto amb una mínima biblioteca ben assortideta.

R. P.: — I quant als llibres, t'agraden més el d'història de l'art, de dissenyadors de roba, de fotografia?...

N. P.: — Darrerament, potser miro més els de fotografia, perquè és un document més real, el que passa és que hi ha èpoques que no hi ha fotografies i aleshores tires d'història de l'art, més que d'història de la moda, per exemple. D'història de l'arquitectura, també. Però, m'agrada buscar en altres fons que no siguin les estrictes ni de teatre, ni de moda, ni d'escenografia. O sigui, buscar fora perquè és qüestió de guanyar, no de restringir-se.

R. P.: — Us agrada anar a algun centre de documentació o biblioteca, o preferiu adquirir els llibres i tenir la vostra pròpia biblioteca?

N. P.: — M'encanta comprar-me llibres, però estaria arruïnada si comprés tots els que m'agraden. Generalment, per a projectes una mica especials solc comprar algun llibre. Recordo que per a unes sarsueles que es van fer a Madrid l'any passat vaig comprar, entre altres, un llibre de Penagos, l'il·lustrador, i no ho sé, podia passar-m'hi mil hores... Em va servir molt. I, a més, és preciós. De biblioteques, no les conec totes, però vaig bastant a la Francesca Bonnemaïson, perquè allà tenen molta documentació de vestuari.

R. P.: — Quina definició farieu de l'escenografia? Quan considereu que una escenografia és bona?

N. P.: — Es complicat això! D'alguna manera, l'escenografia requereix un espai, i una atmosfera que ajudi al desenvolupament de l'obra, i que no sigui solament decoratiu ni necessàriament realista. M'agraden molt els decorats i els telons com s'utilitzaven abans, però realment s'han d'utilitzar per crear una atmosfera especial per a la obra que s'estigui treballant. Penso en una obra de Maeterlinck que vaig veure al Teatre Municipal de Girona, dirigida

per en Marthaler. Va ser tota una revelació, perquè hi havia un terra que estava absolutament destrossat i ajudava molt a crear aquesta atmosfera de joc inhòspit, recolzant l'obra absolutament.

R. P.: — I el vestuari? Quan penseu que el vestuari és bo?

N. P.: — Precisament, fa poc ho vaig veure per la televisió: una figurinista deia que el vestuari és bo quan la gent no se n'adona. Jo no sé si estic tant d'acord amb això, és un tema que no tinc gens clar. Per què és bo un vestuari quan no es nota? A veure, és evident que quan la gent només es fixa en el vestuari és que no tenia res més a fer perquè l'obra o la posada en escena l'avorreix, però en realitat vol dir que la posada en escena d'alguna manera és un fracàs, i això inclou, també, el vestuari.

R. P.: — Però parlava de cine o de teatre aquesta figurinista?

N. P.: — En aquest cas era de cinema. Sí, però tampoc no n'estic tant d'acord perquè, per exemple, jo quan veia al cinema *Les amistats perilloses*, a mi el film em semblava fantàstic i a més a més el vestuari també, els espais, com anava la càmera, etc. Crec que ja tenim una cultura o una formació que ens permeten gaudir de moltes parts, no només de la història. Si la gent només es fixa en el vestuari, malament, però si és un element del que podem gaudir doncs em sembla fantàstic.

R. P.: — Considereu que dintre de la totalitat dels recursos que costa muntar un espectacle, el vestuari i l'escenografia estan bé remunerats?

N. P.: — Et refereixes als honoraris? Jo no sé els altres, però jo cada vegada cobro menys...

R. P.: — Creieu que s'hauria de cobrar un percentatge de taquilla?

N. P.: — Aquest és un tema que no m'he plantejat, el de les taquilles. Ara bé, considero que si hi ha una gira, per exemple, o si una obra aconsegueix un èxit i es pot allargar en el temps i augmentar els ingressos, penso que també s'hauria de repartir. Al cap i a la fi, tots hem participat en el fet que la obra sigui un èxit. Això de la taquilla és un element per pensar-hi.

R. P.: — El 2007 vau rebre tres premis...

N. P.: — Sí, vaig rebre tres premis pel mateix vestuari, excepte el de l'ADE, que era compartit per *El ventall de Lady Windermere* i per *El maletí*.

R. P.: — El premi Butaca al millor vestuari a Mataró, el premi Adrià Gual de l'ADE, a Madrid...

N. P.: Sí, i el de la Crítica de Barcelona.

R. P.: — A més, per *Uuuuh!*, compartint el Premi Públic a la Millor Escenografia amb Pep Duran (Tarragona, 2007).

N. P.: — Sí, però aquí, de fet, no existeix el premi de vestuari i, encara que nosaltres firmàvem conjuntament, l'escenografia era del Pep i el vestuari meu.

R. P.: — Recordeu alguna cosa de l'obra d'Òscar Wilde que va ser tan premiada?

N. P.: — El que recordo és que vaig *disfrutar* moltíssim, com una vaca, per dir-ho així, ha, ha, ha... Va ser com un punt d'inflexió i pensava «Ostres! Ara realment...». No és que em sentís ni segura ni sobrada, però és allò que dius quan s'han acumulat una sèrie d'experiències i de vivències i ens ho passem bé. I encara que, evidentment, no vaig poder fer tot el que hagués volgut, si que vaig fer bastant. I realment estava molt contenta amb aquest projecte.

R. P.: — Però d'altre vegades els premis són indirectes, són a un muntatge, a una obra, a un director... Com el Premi de la Crítica (València, 2005) a *Les varia-*



■ Un dels barrets dissenyat per Nina Pawlowsky per a *Un dia, Mirall trencat*, confegit per Kuki de Prado. Direcció: Ricard Salvat. Teatre Borràs, setembre de 2008. (Assaig de Teatre.)

cions Goldberg, de George Tabori, amb direcció de Josep Maria Mestres. I encara que el vestuari o l'escenografia, per exemple, no hagin estat premiats, sí que hi ha en el responsable de l'espai escènic o de la il·luminació, del so o del vestuari, una mena d'orgull d'haver contribuït a l'èxit...

N. P.: — Sí, Sí. El que passa és que també *Les variacions Goldberg* per a mi són un tema especial perquè, encara que he de dir que el vestuari no va significar una gran cosa com a treball —perquè era un vestuari contemporani i comprat sense un gran pressupost—, el text em sembla una meravella, i això no passa moltes ve-

gades. A aquesta obra li tinc una especial estima i, evidentment, estic encantada de la vida que a sobre hagi agradat. El que no m'ha agradat tant és que no s'hagi pogut veure fora del País Valencià.

R. P.: — Pel que comentàveu de la col·laboració en la totalitat de l'obra..., normalment el director us felicita, també, quan una obra té èxit o rep un premi?

N. P.: — Be, normalment sí. Amb el tema dels premis també sóc una mica així, perquè..., al final, sí, dius que és un reconeixement, però jo crec que preferiria que hi hagués més feina i més pressupostos per a la feina, que no pas tants premis. En general ens reconeixen la participació.

És clar que quan reculls un premi tampoc no pots anomenar tots els participants. Encara que li donin a un o altre, en general el premi és compartit.

R. P.: — Recordeu algun espectacle, a més dels ja citats, en el qual penseu que la vostra feina ha estat molt encertada?

N. P.: — No ho sé, és que jo, la veritat, quan he fet una feina no és que me n'oblidi —perquè, evidentment, en treus conclusions i l'experiència et serveix molt—, però sempre que estrenes penses això ho hauria pogut fer així i sempre canviaries. La veritat és que *El ventall de lady Windermere...* i *El maletí* també em van agradar molt, el que passa és que era una cosa menys vistosa, menys gran, doncs... N'estic satisfeta i, també, d'*Un dia. Mirall trencat*, pot ser no tant perquè vaig anar molt justa de temps i perquè va ser un muntatge molt gros, però en general també n'estic molt contenta, del vestuari.

R. P.: — Quina diríeu que és la situació actual del teatre a Catalunya?

N. P.: — Uf! Aquestes preguntes sempre em sobrepassen. Sí, em sobrepassen perquè jo vaig tant dia a dia que l'únic que percebo és que no anem bé, que anem massa ajustats, o sigui, de temps, de pressupostos, d'honoraris, de tot. Es fan moltes coses més de cara a la rendibilitat econòmica, a la possible rendibilitat econòmica, i no tant en un sentit de voler fer alguna cosa estupenda, o potser és que a mi no em toca fer-ho, no m'arriben aquest tipus de muntatges ara. Però, trobo a faltar una situació en què tu, realment, com a professional que hi estàs al darrere, que crees una part de l'espectacle, tinguis

també la possibilitat de distanciar-te'n un parell de dies i reflexionar si vas bé o no. Es tan atrafegat, i anem tan de bòlit, i hem de fer tantes coses paral·lelament perquè els sous també són ínfims, que realment no tens temps de res. O sigui, fas un concepte, el desenvolupes i si no està bé has de continuar igualment perquè l'has d'acabar, i no tens temps de canviar-ho ni possibilitats. És una mica a *grosso modo*, però jo és la situació que percebo. Tampoc no ho veig tot, perquè no tinc temps de veure-ho tot, però no estic gaire satisfeta amb el que es fa.

R. P.: — Per cert, una pregunta que segur que us han fet moltes vegades: quina és la procedència d'un nom tan «artístic» com el vostre?

N. P.: — Ha, ha, ha... Em dic així des que vaig néixer. No és un pseudònim.

R. P.: — Us ha ajudat d'alguna manera això?

N. P.: — A veure, ni m'ha ajudat ni m'ha deixat d'ajudar, l'única cosa es que quan va venir l'Àngel Pavlovsky la pregunta de rigor va ser: «Què n'ets germana». I, no, jo sóc germana d'altres Pawlowsky. Ens hem vist alguna vegada, ens hem saludat. Però, en realitat, de Pawlowsky n'hi ha un munt, el que passa és que aquí som una mica exòtics. Però, és de veritat, em dic així.

R. P.: — Els vostres pares també són d'aquí?

N. P.: — No, el meu pare era rus i la meua mare es d'aquí, però alemanya.

R. P.: — Res més i moltes gràcies per haver accedit a l'entrevista.

N. P.: — De res. A tu.