

NO SER LEONARDO.
CONVERSA
AMB PEP DURAN

A cura de Joan Abellan

RELACIÓ ENTRE ESCENOGRAFIA I ARTS PLÀSTIQUES EN EL TREBALL ARTÍSTIC

Pep Duran, artista plàstic, escenògraf i figurinista ha fet escenografies teatrals convencionals i avantguardistes, ambientació cinematogràfica i està considerat com un dels buscadors catalans més actius de noves figuracions també en els camps de la instal·lació i de la performance. La conversa intenta furgar, a partir de la seva experiència personal, en la relació entre l'artista plàstic i l'escenògraf en el moment de plantejar-se una representació de l'entorn.

EE — *Si considerem que tant l'artista plàstic com l'escenògraf treballen amb els cossos i els objectes amb materials i amb imatges, quan es troben i quan s'ignoren l'artista plàstic i l'escenògraf en el treball teatral?*

PD — L'art és una cosa molt personal i l'especialització en un sol camp depèn força de les ganes de cadascú, sense que això vulgui dir que no s'és professional. L'artista pot mantenir viva la curiositat i no deixar-se posar, ni posar-se ell mateix, l'etiqueta d'«artista» o d'«escenògraf». Es pot funcionar perfectament fent que tots els camps que potencialment pots tocar s'articulin positivament. Cada cosa té les seves peculiaritats i, si el treball és bo, tant és un espai escènic com un *stand*. De la mateixa manera que en el teatre una bona plataforma pot ser millor que una mala pintura com a escenografia. És obvi, però això no vol dir que tothom opini així. De fet ja fa temps que el teatre parla més d'espai escènic que d'escenografia. Jo mai no entendré que un pintor faci una pintura que després li convertiran en una cosa amb tota una altra dimensionalitat per passar-la a l'escenari. A mi em fa l'efecte que això no és positiu ni per al teatre ni per al pintor, perquè són obres diferents. I pel que fa a aquesta idea d'artista pluridisciplinar que se m'adjudica, si hi insistiu massa, renego d'aquesta història i dic que jo em vull dedicar al meu veritable art que és l'escultura. El que tinc molt clar és que la major part del treball que he fet per al teatre, l'he fet malament. No en el sentit que no m'interessi el fet teatral o perquè no hi hagi posat prou dedicació ni perquè no se m'hagi fet cas, sinó perquè estic convençut que la capacitat creativa que jo puc oferir, al teatre, quasi sempre ha quedat reduïda al trenta per cent. I això és molt emprenyador.

EE — *Això vol dir que el teatre necessita una especificitat escenogràfica del treball de l'artista plàstic?*

PD — No. Però, per anar bé, al costat del creatiu hi ha d'haver el tècnic. Jo no vull ser el tècnic. Per poder donar al teatre tot el meu rendiment com a artista, em caldria tenir al costat la persona que s'ocupés dels aspectes tècnics. El teatre té una gran complexitat, com el cinema. Hi ha una gran maquinària, un equip. També a l'arquitectura hi ha equips. Si jo he de treballar per al teatre no vull estar pensant en la resistència que hagi de tenir el meu invent. Jo no tinc cap interès a ser Leonardo. Hi ha d'haver camps específics per a cadascú. Jo no ho he de saber tot ni he de ser un manetes. A mi m'agradaria que em demanessin un treball per al teatre on jo pogués realment aportar el que sé fer i el que crec que al meu terreny és, si tu vols, el camp del tractament dels objectes, de l'artifici dels objectes, de donar-los la volta, transformar-los, jugar-hi... Però que al darrera hi hagi la persona que ho tradueixi a l'escenari, que ho faci possible. El problema del teatre és que et demanin que un personatge ha de sortir d'un dau. Jo, el dau, me l'inventaré, però no em facis fer artesanía, no em facis fer d'enginyer. El sistema perquè la sortida del dau sigui possible ja no és cosa meva. M'interessa essencialment la invenció plàstica. I això no és qüestió de modernitat. Un escenògraf tradicional com en Soler i Rovirosa té creacions fantàstiques. Al llibre d'escenografia de l'Isidre Bravo hi ha esbossos fantàstics d'«homes-rellotge» o d'«homes-dau», o dels que tenen el cos al cap... Això és el que a mi m'agrada. Però, al teatre, poques vegades pots permetre't el luxe de fer-hi la teva.

EE — *Si explorem la teva trajectòria teatral, hi ha alguna creació que respongui a aquests interessos?*

PD — Jo ho he pogut fer en algunes ocasions. Durant aquests darrers anys les meves intervencions en teatre són més escasses i sovint penso que hauria de dir sistemàticament que no. Darrerament, el que més s'acosta a la meua manera de treballar, probablement perquè jo vaig tenir la idea i jo la vaig realitzar sense que ningú més hi intervingués, va ser la inauguració del nou espai de la Fundació Miró (octubre de 1988). Es tractava d'un treball en certa manera molt parateatral. Una mena d'antidesfilada aprofitant alguns espais de l'edifici. Vaig aprofitar unes escales en un pati in-

terior cobertes de vidre que, il·luminades i amb cadires per al públic, quedava com un escenari. Per aquella escala de vidre anaven desfilant amb música deu personatges vestits —o potser antivestits—, passaven per una passarel·la dient uns textos, tornaven a pujar fins anar a parar tots a un gran sopar. Era una mena d'«anti-Sant Sopar». Una gran taulada amb un sopar a base de plats que no es podien menjar. Hi havia des de tinters fins a ceràmiques, llàgrimes de vidre... El conflicte que probablement tinc amb el teatre és que no m'entenc amb el director o amb el tècnic que ha de realitzar el que jo penso. Potser és que el meu món és un món molt particular o potser sigui que jo no en sé més. En canvi, quan faig alguna cosa tota sencera jo des del principi, puc defensar-la, ho veig molt clar. Mirant enrera, el model més representatiu de la mena de coherència que jo persegueixo potser el podria trobar en la meua intervenció en *Cos*, d'Albert Vidal (Teatre Regina, de Barcelona, 1983). Vaig crear uns personatges a partir de materials gens convencionals. Era un moment en què jo estava molt conscienciat de la importància del treball amb els diferents materials. Veia la dificultat que comportava treballar amb materials que tenien una lectura molt limitada. El treball amb l'Albert Vidal va ser un treball coherent: la dansa, la llum, els objectes i la música, tot agafava una línia. Aquell va ser un dels pocs espectacles on els llenguatges anaven en una sola direcció. Es va ser injust amb aquell espectacle. És curiós perquè sota l'aparença de caos que pot donar l'Albert Vidal —que avui s'enamora del neó i et diu que l'única cosa interessant és *Blade Runner*, però que demà se'n va a la Setmana Santa de Sevilla o s'enterra sota terra—és dels pocs que quan s'embarquen en un projecte sap reunir la gent adequada i arribar fins al final amb un rigor i una coherència total amb el que està fent. Realment això és una cosa excepcional en un panorama on el més normal ja és que cada cosa vagi per la seva banda. A *Cos* puc dir que el meu treball es va poder veure realment a l'espectacle. Això és el que agraeixes com a escenògraf i com a artista.

EE — *I el cinema, on darrerament has signat ambientacions i vestuaris, té les mateixes limitacions?*

PD — El cinema, aquesta possibilitat de crear, encara te l'ofereix menys que el teatre. El curiós és que et vinguin a oferir una pel·lícula. El lògic seria que em cridessin perquè

els interessa el que jo hi puc aportar. Ara, si et criden per reproduir el quadre de *Las Meninas*, gràcies, però no sóc jo la persona adequada. El que passa és que sovint no sabem dir que no. Una pel·lícula també surt d'unes idees. I en el cas de la pel·lícula a la qual m'estic referint (*Luces y sombras*, de Jaime Camino), d'unes idees prou interessants. Un director que vol penetrar en el quadre, en el món de Velázquez, fantàstic, suggeridor! Però si després et tallen... Anem a fer una pel·lícula. Estem fent ficció del teatre dins el teatre, del cinema dins el cinema, d'un món, de la visió d'un Velázquez. Ja és prou important la reflexió sobre la pintura, el xvii, el xviii, els fantasmes d'Espanya. Si vesteixo el Velázquez de vermell, que me'l deixin, que no em diguin que no. Aquesta confiança hi ha de ser, altrament la feina del director d'art, quin sentit té?

EE — *Però la realitat és que l'escenògraf, l'artista plàstic, que pot inventar del no-res, com inventa l'autor o el guionista, avui dia sol estar obligat a crear sota l'imperi dels directors, acostumats, paradoxalment, a treballar amb materials de segona mà. Pel que fa al teatre, potser fa uns quants anys, quan autors i escenògrafs podien jugar més a fons amb les seves cartes, el teatre català tenia un nivell estètic menys convencional. L'evolució del teatre a casa nostra demostra que aquest nivell estètic més personal i arriscat comença a perdre interès d'ençà que els directors porten la veu cantant en la direcció dels gustos teatrals del país. I en aquest sentit, es pot dir que, durant una època, la modernitat, la marcaven els escenògrafs en oferir als directors invents que conduirien tota la seva dramaturgia. Després s'ha viscut una època on han estat els directors qui han demanat als escenògrafs allò que volien, coses concretes, sovint referides a coses vistes en altres llocs. En certa manera s'ha acotat la imaginació en lloc d'atjar-la...*

PD — Però això també passa amb el disseny i amb l'arquitectura, que estan més de moda. Ara es parla de la tirania de l'arquitecte, de la tirania del dissenyador, que s'han fet indispensables. Ara, un col·leccionista d'art, que abans era gent anònima, vol ser conegut. Ara el protagonisme ja no és per a la col·lecció, sinó que el vol el col·leccionista.

EE — *Entrem, potser, en la tirania de l'escenògraf?*

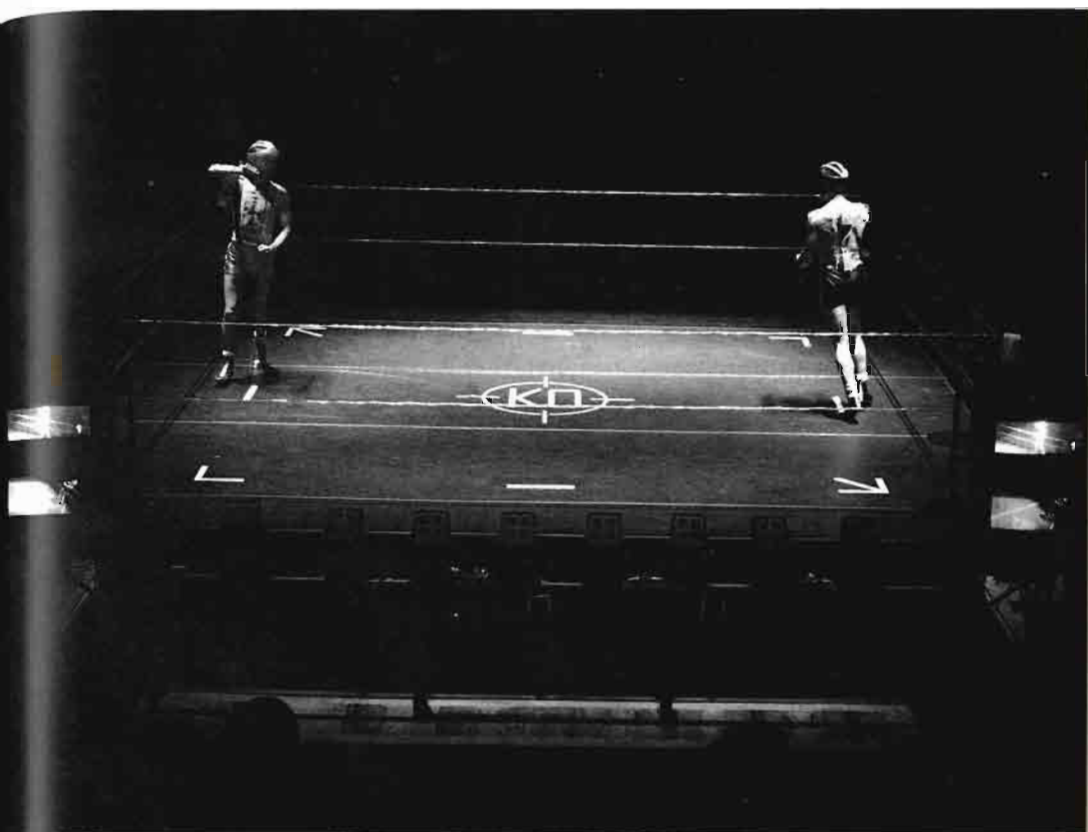
PD — Jo només demano llibertat.



Pep Duran. *Desfilada «Tot és quincalla»*. Inauguració de l'Espai 10 de la Fundació Miró. 1985. (Foto: F. Català Roca).



Pep Duran. *Instal·lació «Els mites es troben als containers»*. 1987.



TRANSGREDIR EL DISSENY

EE — *Has parlat del disseny i aquest és un tema que, efectivament, sembla que impregni tots els àmbits de la creació. Ara es parla molt de disseny artístic i també de disseny escenogràfic. No és una contradicció que l'artista que vol llibertat, que no vol condicionaments, es consideri dissenyador?*

PD — És que el disseny està embolicant la troca ja fa temps. I l'embolic ve potenciat des de dalt, des de nivells oficials. Tothom dissenya, tothom pinta, tothom fa coses. Però tot no és disseny. S'ha de saber fins on, per què i com es pot parlar de disseny. No tot el que es diu disseny ho és.

EE — *Ho és l'escenografia?*

PD — Crec que dintre l'escenografia hi pot haver disseny.

EE — *I què és el disseny?*

PD — El disseny és fer una cosa més bonica del que és. El disseny és redissenyar, encara que no sapiguem què és el disseny. I a partir d'aquí tot pot ser disseny. Fins i tot quan fas escenografia, fas un disseny. Perquè, avui dia, el disseny ho és tot i no és res!

EE — *Disseny no seria la resposta a una sèrie de necessitats prèvies? Crear en funció d'unes necessitats?*

PD — És clar.

EE — *El problema, llavors, està a saber quina és la necessitat que té la prioritat, la preferència. No sorgeix el malentès quan la necessitat prioritària és l'estètica, l'originalitat...?*

PD — Aquest és un món que m'interessa, que jo treballo, però tot donant-li la volta, no per retre-li homenatge. En l'escenografia entesa com un fet funcional que parteix d'un text, el director i l'autor sempre volen una cosa. Tu et penses que crees respectant aquesta voluntat; però resulta que ells ho poden veure d'una altra manera. Si un cardenal vermell el fas carabassa et diran que és una bombona de butà. Si transgredeixes un codi visual o cromàtic, ja l'has cagat! Què passa amb la invenció, doncs? Jo agraeixo molt a Jaime Camino

que m'hagi cridat per fer les seves Menines, però hauria d'haver dit que no. Com el que vaig fer amb la Nina Pavlovski en *Vida privada* de Francesc Betriu, sèrie per a la televisió basada en la novel·la de Josep M. de Sagarra. Jo no podia inventar res. Es tractava únicament de fer reproducció. Era una sèrie històrica i no em podia passar ni un pèl.

EE — *Però en aquesta reproducció també hi ha una tria, i en aquesta tria pot estar present l'imprompte del gust de l'artista... També hi ha un punt poètic personal en la reproducció. Almenys, hi ha pel·lícules més suggeridores que d'altres, segons hagi fet la direcció d'art un artista o un altre...*

PD — Sí. De la camisa de ratlles dels anys vint tu pots triar la mena de ratlla que hi posaràs o fins i tot no posar-n'hi. Pots triar el color, la roba, el dibuix de les americanes, sempre que corresponguin a l'època. Però a mi no m'«enrotlla», això. Ho faig perquè van bé els calés, perquè sóc un xafarder i m'interessa el mitjà. Però en realitat no m'ho passo bé. I no és que m'ho carregui, però és que al tercer dia ja en tinc prou. Ara, si al meu costat hi ha la persona que té aquesta afecció, que s'ho passa bé perquè li agrada estar amb les estrelles, els rodatges, que coneix tota la moda del món i li agrada tenir-ho tot a punt, fantàstic. Llavors un cop estiguin triats els figurins i les robes, que de tot allò s'encarregui la modista o qui sigui i jo ja hi aniré a veure el resultat. Per descomptat que hi ha d'altres que fan tot el contrari i volen controlar la qualitat del producte fins al final, més a la manera d'en Fabià Puigerver, que fins i tot el voldrà fer ell mateix, perquè hi ha aquest gust per aquesta cosa més artesanal. Jo la respecto, aquesta manera de fer, per descomptat; però jo ja he dit que no vull ser Leonardo Da Vinci. El que m'interessa és la imaginació o digues-li com vulguis.

EE — *Però tu ets una persona que també treballes directament l'objecte...*

PD — Sí, m'ho faig jo. El que recullo, jo m'ho tallo, jo m'ho clavo, jo m'ho encolo. Ho transformo. Per què no? D'aquest ús de l'objecte, últimament, també se n'ha parlat molt. Del meu i del de molts altres, com els Brossa, Tàpies..., s'ha fet una certa apologia de l'objecte vell, l'amor pels objectes amb història, la poètica de l'objecte vell. Però, aquesta poètica, també la té un telèfon o unes ulleres actuals. Es posa l'objecte

antic en una peanya, perquè és de fusta o ha estat d'algú, i en canvi l'actual es rebutja perquè és de metacrilat o què sé jo. Però també és un objecte i té la seva poètica.

EE — *En la teva obra plàstica hi ha poca invenció de formes a partir de la manipulació de matèries primeres i sí que hi ha una gran manipulació de coses ja fetes. Aquest gust per la presència artística —plàstica o escenogràfica— de l'objecte real, que ha tingut el seu ús, en el fons i potser paradoxalment, té molt a veure amb el gust per l'objecte vell d'una escola que a casa nostra estaria representada fonamentalment per en Fabià Puigserver?*

PD — Potser la presència de l'objecte és la mateixa, però la finalitat és diferent. Es pot perseguir un càntir per tot l'Empordà que serà l'idoni per a l'ambient que hagi imaginat per a l'escenari. El cert és que a mi també m'encanta fer aquesta mena d'arqueologia. Però després començo a dubtar i penso: per què no convertir un càntir en no-sé-què? Per què no?

EE — *Et mires l'objecte amb un cert punt de vista dadà, potser?*

PD — Tampoc no es tracta de posar un càntir quadrat si l'obra és del disset. No busco la transgressió per la transgressió. M'interessa molt la sortida de l'escala real perquè és una manera de veure la vida i el teatre. La realitat m'interessa ben poc. M'interessa la ficció o com li vulguis dir. M'interessa jugar amb l'escala dels objectes. Si una palmera fa quinze metres, jo la faré de quinze centímetres, si un cavall és d'una manera, jo el faré d'una altra, si una baldufa és petita, jo la faré de dos metres i la baldufa ja no serà una baldufa, sinó tota una altra història. Sempre que l'obra m'ho permeti, naturalment el que no faré mai és posar una cosa allí on no hi pertany. Això no és la modernitat.

EL PARANY DE LA MODERNITAT

EE — *Ha arribat la modernitat al teatre que es fa a Barcelona, a Catalunya?*

PD — Crec que no. Perquè la modernitat no és metacrilat i neó. La modernitat està en el tractament i en el risc d'una obra. No és qüestió només de *look*. Es pot agafar un Pirandello i amb tota la bona voluntat de fer-lo modern, fer-ne una carnisseria. Per molt que hi intervingui un artista plàstic en l'escenografia, com el cas de Llimós en el muntatge del CDG, l'artista fa la seva obra. Si pinta, quan ho fa, pinta la seva història. La balustrada en lloc de ser neoclàssica serà... com ell vulgui que sigui, la palmera serà la palmera vista per l'artista i el color serà el to de color que ell li vulgui posar. L'escenografia es pot dir que era correcta, però no aportava res. A l'espectacle li mancava aquell *feeling* particular que ha de tenir un quadre o una obra de teatre o una pel·lícula. I aquest *feeling* no es pot dir que el trobi gaire sovint als nostres escenaris. Tampoc no hi vaig gaire, al teatre. M'agrada tant... que no hi vaig! No m'ho passo bé. En comptades ocasions trobo alguna cosa que s'acosti a la meua sensibilitat. La modernitat de què parlàvem, el gust per sortir per vies diferents, no hi és. De tant en tant hi ha una espurna, però teatralment parlant estem en el terreny de l'Isidre Prunés i la Montse Amenós, que, en definitiva, segueixen l'escola Fabià Puigserver. El que fan ho fan molt bé, però no han aportat aquesta modernitat de la qual estem parlant. Modernitat com a tractament creatiu de l'escenografia, no com a utilització de materials o d'estètiques. No hi ha un estil. Hi ha el d'en Fabià i els seguidors de la seva escola, però no hi ha noves aportacions sòlides. I fins i tot en Fabià podria anar més enllà. Ell més que ningú. I jo m'empenyo molt perquè a cada obra nova veig residus de l'anterior. Si el teatre és impressió, si el teatre és artifici, si el teatre és realitat i és vida, jo vull veure invenció. Hom diria que es fa el teatre amb rutina. Com si es fes com una feina de més a més. Com si els que el fan no estiguessin ficats del tot en la feina. Potser si que tothom va, o anem, molt carregats de feina i no t'hi dones totalment. Aquest és un mal. Jo mateix m'hi trobo i és per això que em fa l'efecte que no serveixo per al teatre, potser perquè la necessitat d'estar completament al servei d'una idea d'altri bloqueja. Com deia al principi, jo funciono millor quan no m'imposen res que quan tinc un text que em dona determinades ordres. Potser és que el teatre no està fet per a qui necessita la total llibertat creativa.

EE — *I quin paper creus que hi té, en l'actual panorama escenogràfic català, la inspiració en les coses que es fan a fora i de vegades la còpia directa?*

PD — El cert és que veus qualsevol idea nova a fora i al cap de no res ja et trobes algú d'aquí que ho fa. Jo això no ho entenc gaire, no hi ha cap mena de necessitat de fer-ho. És inevitable que coses que has vist et quedin i acabin influint d'alguna manera en el teu treball i això no es pot considerar còpia, sinó punt de partida. Tot autor parteix d'alguna cosa, no hi ha res que surti espontani, sempre actua la informació visual que hem tingut. I tothom tria la influència d'allò que més li agrada.

EE — *I no es pot confondre la influència amb la pura còpia?*

PD — No hi ha error possible. L'artista pot enganyar una vegada, i tot i així sempre hi ha algú informat que el descobreix. Insisteixo en la defensa de la còpia com a punt de partida, cap a un camí personal, al capdavant ningú no neix ensenyat; però un no pot basar el seu «rotllo» en una còpia constant. Enganyes el públic i t'enganyes tu mateix. Hom pot arribar a considerar-se un gran inventor i la gent que veu el que fa trobar-ho fantàstic cada cop, però hom sap que no és veritat. Copiar bé, que vol dir partir d'allò que t'interessa, és fantàstic. Ara, si et limites a posar el terra en lloc de fusta de tec, fusta de pi, l'has cagat. Hi ha un cert corrent que copia el que es fa a Europa per dir que s'és europeu, i això no ho entenc perquè tothom té prou ingredients per fer una cosa autòctona. I se'n fan.

EE — *Potser els indicis de modernitat escenogràfica en el sentit creatiu personal que tu li dones els trobem més en el camp de la dansa, dels grups de creació col·lectiva com Zotal o La Fura dels Baus...*

PD — El cas de La Fura és un bon cas per entendre el panorama en el qual ens movem. Som al 1988 i fa més de cinquanta anys que es fan màquines extraordinàries amb restes de coses. I aquí veuen un carretó que treu fum i... En aquest país som uns desgraciats perquè qualsevol bestiesa l'enlairarem a la categoria de no-se-què! I no és això. Tots hem de ser al lloc on hem de ser, ni més amunt ni més avall, ni al

mig. Cadascú amb la seva alternativa. Ni som tan fantàstics ni som tan merdes! I punt. I pel que fa al camp de la dansa, és cert que la gent que la fa no està tan carregada de referències com la gent de teatre i sempre ha estat camp d'experimentació obert des dels temps del mateix Schlemmer i les seves innovacions en l'àmbit del vestuari. És lògic que permeti més aquest deixar-te anar, el fet transcendental que no hi ha un text que et digui que entra el senyor tal que és guàrdia municipal i diu: «Bon dia». El mal ve també per la via de la moda i aquesta llibertat queda compensada per un altre tipus de patró imposat per la moda que també t'imposa les seves regles. I això passa en tot tipus d'art, en la pintura, l'escultura i el cinema. Si en pintura tothom vol ser Barceló, en dansa tothom vol ser Michael Clark o Pina Bausch. De sobte tothom fa servir el mateix vestit... Som pobrets... Al final, ha de ser el creador genuí qui ha de canviar de camí, obligat per la banalització que s'ha fet de la seva línia. I tampoc no et pots passar la vida esforçant-te a fer saber que tu vas ser el primer. És una dinàmica en la qual és molt fàcil de caure. Jo mateix vaig començar a fer un treball amb escultura de guix i de sobte vaig descobrir que a Itàlia hi havia un senyor superfamós que feia la mateixa mena de treball. Llavors en vaig fer cinc o sis i fora! Si no pots fer guix, et passes al fang. Ara, si tu vols continuar fent guix i demostrar que ets el primer en el gènere, que ho has descobert abans que l'altre, entres en una guerra que a mi no m'interessa...

EE — *I com creus que es manifesta aquesta situació en les noves fornades d'artistes?*

PD — Les noves fornades estan mediatitzades per la tònica general. Ara, amb la eufòria del disseny a Espanya, tothom pinta, tothom dissenya i qualsevol s'atreveix a crear un vestuari. Als grups de dansa és força evident: tothom és jovenet i modernet i qualsevol s'atreveix a dissenyar un vestuari, per exemple. I què passa? Que, sovint, la dansa a nivell de vestuari s'ha convertit en una desfilada de modes. I també el teatre.

EE — *Quin és el bon camí?*

PD — No ho sé. Acabes acceptant coses que t'ofereixen a les quals no et negues per amistat. Ara mateix estic treballant en un muntatge per al Mercat de les Flors sobre una

obra d'Arnold Schömborg, *Pierrot Lunaire*, que va obtenir la beca de la modernitat. Jo n'he fet el vestuari, un altre n'ha fet l'escenografia, un altre la direcció... Necessàriament això ha d'entrar en conflicte perquè el meu món no té res a veure amb el d'en Perejaume. Hi ha hagut una confluència d'artistes i això és interessant, per descomptat. Però a més jo em sentia obligat a no fer coses que ja s'havien fet. No volia fer coses que ja havia fet Schlemmer o que ja havia fet Kandinsky, o sigui que vaig acabar fent una cosa «superclàssica», correcta, amb un cert toc que el veurà qui el vulgui veure, i punt.

EE — *Un espectacle que porta l'etiqueta de postmodern, tanmateix...*

PD — Jo també la duc. Ara m'ha descobert la Maria Lluïsa Borràs que m'ha dedicat un gran espai a *La Vanguardia*. Em tenia per un *enfant terrible*. A mi em sorprèn. A Madrid es pensen que jo sóc milionari perquè m'han tret dos cops a la televisió. Quan el que faig no m'ho compra ningú per més modern que sigui. Et fiquen al mateix sac que al Xavier Oliver, per posar un exemple. És un embolic. Un provincianisme total. Tothom vol fer cases, tothom vol pintar, tothom vol dissenyar. Però si no en sabem, si ho fem molt malament! La mascota del Mariscal, la hi han fet canviar i ell tan «panxo», la d'abans tenia tres dits i aquesta en té quatre i en fer-se corpòria ha perdut l'espontaneïtat de la plana; doncs tot s'hi val. Ah, la cultura, el disseny! No sé on anirem amb tot això. I el teatre no és diferent de tot això. El teatre pateix el mateix mal endèmic. L'estat. La cultura fa molts anys que és el «taparrabos» de tot. Es fa malament. En lloc de promoure l'aprenentatge, la discussió, et paguen sopars cars. Però intervens en un projecte com el muntatge de *La pregunta perduda*, del CDG, i al final en Bonnín no va voler fer res del que vaig plantejar. Del que va fer en Santos es va desapropietar la major part. I en Joan Brossa va acabar estirant-se els cabells. I jo em pregunto, per què em criden? Perquè duc l'etiqueta de modern? És fort!

EE — *En tot cas, el que sí que és cert és que el teu art té molt d'espectacle, una mica entre el teatre i la «performance»... Hi estàs d'acord?*

PD — Potser sí, però cada cop més allunyat del personatge i de l'homenatge a l'objecte com a tal, a la seva poètica o a la seva presència que em porta sempre a allò decoratiu. M'agrada transformar l'objecte en artefacte. La butaca del tresillo dels anys seixanta m'interessa tapiada.

EE — *Llavors per a un artista que no vol ser Leonardo, i que per alguna raó secreta reincideix «malgré lui» a treballar per al teatre, com es conjuguen el plàstic i l'escenògraf?*

PD — Jo diria que el que m'ha servit més de la meua obra és la part *kistch*, la part més d'acotacions, que diria en Ciri-ci. Potser sí que a hores d'ara puc dir que incideix més el món de la ficció, en la meua creació personal, que l'aportació que el meu món plàstic pugui fer ficat dins d'un text. Potser sí que hi ha alguna cosa dramàtica en l'obra que estic fent ara, que es diu *Palau de fusta*, un univers de coses guardades en caps de fusta que barregen molts móns misteriosos desats dalt dels armaris... Potser sí que en la meua personalitat hi ha la influència del món del teatre, de tot el que és l'escenografia, el món inexistent, el drama, el *kistch*...

RESUMEN

Pep Duran sintetiza de forma muy representativa la confluencia de los intereses puramente plásticos con los teatrales en un mismo impulso creativo. Duran explica su experiencia de artista plástico que asume, si conviene, el oficio de escenógrafo y figurinista, y las dificultades con que a menudo se tropieza el creador plástico al querer adaptar sus ideas a la materialidad necesaria para la integración escénica de sus ideas. Duran, que ha creado escenografías y figurines tanto para proyectos escénicos de repertorio convencional, al estilo de los del Teatre Lliure, como para otros mucho más vanguardistas, como en el caso de sus colaboraciones con Albert Vidal, demuestra que la única realización plenamente satisfactoria, desde el punto de vista de la plasmación espectacular de sus ideas, es la que lleva a término el propio artista cuando asume la responsabilidad última de la escenificación, como él mismo hizo en la inauguración de la ampliación de la Fundació Miró de Barcelona. La conversación con Pep Duran intenta ahondar, a partir de su experiencia y de su punto de vista personal, en la relación que en el actual contexto catalán se puede dar entre el artista plástico y la escenografía profesional.

RÉSUMÉ

Pep Duran synthétise d'une manière assez représentative la confluence des intérêts purement plastiques et théâtraux dans un seul élan créateur. Duran raconte son expérience d'artiste plastique, qui assume, si c'est nécessaire, le métier de scénographe et de styliste, et les difficultés que l'artiste plastique rencontre souvent quand il s'agit d'adapter ses idées à la matérialité requise par l'intégration scénique de celles-ci. Duran qui a fait des scénographies et a dessiné des costumes aussi bien pour des projets scéniques de repertoire conventionnel à la manière du Teatre Lliure, que pour des projets beaucoup plus d'avant-garde, comme par exemple ses collaborations avec Albert Vidal, montre que l'unique réalisation pleinement satisfaisante, du point de vue de la matérialisation spectaculaire de ses idées, est celle que réalise l'artiste même quand il assume l'ultime responsabilité de la scénographie, comme en son cas, la performance pour l'inauguration de l'agrandissement de la Fundació Miró de

Barcelone. L'entretien avec Pep Duran cherche à fouiller, à partir de son expérience et de son point de vue personnels, dans la relation qui dans le contexte actuel catalan peut avoir lieu entre l'artiste plastique et la scénographie professionnelle.

SUMMARY

Pep Duran synthesises, in a strongly representational way, the meeting of purely plastic art influences with theatrical ones within the selfsame creative urge. Duran explains his own experience as a plastic artist which, where necessary, takes in the work of scenographer and figurist. He also explains the difficulties which the plastic artist often encounters in adapting his ideas to the materialism needed to incorporate such ideas on stage. Duran has executed scenes and figures for both conventional repertory theatre as in the *Theatre Lliure* and for much more avant-garde projects. An example of the latter work is provided by his collaboration with Albert Vidal, demonstrating that the only completely satisfying realisation, from the point of view of giving substance to his ideas, is that which is carried out by the artist himself, who takes on the ultimate responsibility for the staging. Such was the case with his inaugural performance for the the Miro Foundation extension. The conversation with Pep Duran attempted to deepen the relationship between plastic artists and professional scenographers provided by the present Catalan context, his own experience and opinions serving as a point of departure.