

SIN ESCENARIO

PEP DURAN

A yuri [y Vera]

SIN ESCENARIO

PEP DURAN



**Ministerio de Asuntos
Exteriores y de
Cooperación**

Ministro

Miguel Ángel Moratinos Cuyaubé

**Secretaría de Estado de
Cooperación Internacional**
Soraya Rodríguez Ramos

**Secretaría de Estado para
Iberoamérica**

Juan Pablo de Laiglesia y
González de Peredo

**Dirección de Relaciones
Culturales y Científicas**

Antoni Nicolau i Martí

**Sociedad Estatal para la
Acción Cultural Exterior
de España, SEACEX**

Presidenta

Charo Otegui Pascual

Directora general

M^a Isabel Serrano Sánchez

Proyectos

Pilar Gómez Gutiérrez

Gerente

Pilar González Sarabia

**Comunicación y Relaciones
Institucionales**

Alicia Piquer Sancho

Exposiciones

Belén Bartolomé Francia

Arte Contemporáneo

Marta Rincón Areitio

Económico-Financiero

Julio Andrés Gonzalo

Jurídico

Adriana Moscoso del Prado Hernández

**Museo de Arte
de El Salvador**

Junta Directiva

Presidenta

María Marta Papini de Regalado

Secretaria

Leonor de Yarhi

Tesorero

José Panadés Vidrí

Vocal

Elidia Lecha de Lindo

Vocal

Annie Lang Meason de Sol

Vocal

Sandra de Escapini

Vocal

Nadine Murray de Harth

Asesor

Michel Langlais

Director Ejecutivo

Roberto Galicia

Director de Programación

Rafael Alas Vásquez

**Directora de Registro y
Documentación**

Marcela Avalos Marín

Directora de Programas Educativos

Violeta Renderos

Directora de Mercadeo y Desarrollo

Mélida Porras de Arrieta

Directora de Membresías y Eventos

Nuria Sabater

**Museo de Arte y Diseño
Contemporáneo**

Junta Administrativa

Vicepresidente

Emilio Ramos Valladares

**Representantes de la Junta
de la Fundación Pro-MADC**

Marco Mora Von Rechnitz

Rocío Fernández Salazar

**Miembros de la Junta
de la Fundación Pro-MADC**

Presidenta

Virginia Pérez-Ratton

Secretario

Marco Mora Von Rechnitz

Tesorera

Roxana Clausen Gutiérrez

Vocal

Klaus Steinmetz Quirós

Vocal

Rocío Fernández Salazar

“Sin escenario” es una muestra de la trayectoria del artista Pep Duran a lo largo de sus más de 30 años de original creación plástica. A través de 30 fotocollages descubre la poética de los objetos y su potencial semántico-narrativo, al tiempo que utiliza mecanismos de fusión e interacción para crear espacios de confluencia y transversalidad simbólica.

Con la muestra “Sin escenario” el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación a través de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas acerca a San Salvador y a San José de Costa Rica a un creador español que percibe la representación como simulación e indaga en el estímulo del recuerdo y de la imaginación; imaginación y creatividad que son también rasgos distintivos de nuestras relaciones exteriores con Iberoamérica y con la comunidad internacional.

La política de acción cultural exterior se entiende en este contexto como medio de conocimiento y creación de espacios dialógicos para la convivencia y el entendimiento mutuo. Los mensajes de fondo que proyecta Pep Duran forman parte de la España del Siglo XXI y su voluntad de crear espacios de confluencia nos acompaña en las tareas políticas y diplomáticas en la búsqueda de un gobernanza global más justa y equilibrada.

Quiero agradecer a la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX, la producción y organización de “Sin escenario”, porque proyecta a uno de los artistas contemporáneos españoles con mayor voluntad de fusión, que apuesta por la interacción, uno de los principios motores de nuestra política exterior.

El catalán Pep Duran propone un discurso polisémico y sugerente dentro del panorama artístico español, y nos acerca aún más a El Salvador y a Costa Rica, donde la creatividad y la cultura son fuentes de riqueza social y de transformación política.

Miguel Ángel Moratinos

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

La intensa trayectoria creadora de Pep Duran constituye uno de los máximos exponentes de la amplitud de intereses y dimensiones expresivas desarrollada por el arte español de las últimas décadas. En este caso, la obra del creador catalán nos permite adentrarnos por los caminos complementarios de las artes escénicas y escenográficas en relación con el cultivo de unas artes visuales que, entendidas en sentido extenso, reflejan las inquietudes del arte más actual. Por todo ello, la presente exposición es un desafío sugerente a la mirada del espectador, ante el que se despliegan un conjunto de dibujos, proyectos, grabados, instalaciones, vestuarios y escenografías, así como algunas muestras representativas de fotografías: un recorrido por el mundo personal de un autor que ha sabido recoger las preocupaciones colectivas de su tiempo sin renunciar a su particular sensibilidad en la interpretación de los temas más diversos y en el tratamiento renovador de las formas, de los materiales y de los géneros artísticos.

A través de estas piezas que, más que disponerse de un modo rígido y estático, envuelven al público en un ambiente teatral capaz de difuminar los límites reales y ficticios del espacio y del tiempo, se trata de invitar a reflexionar sobre una dialéctica pluridimensional, sobre un lenguaje de signos y, sobre todo, de ámbitos donde se suceden situaciones y sugerencias diversas, a modo de un gran espejo en el que los posibles relatos argumentales invitan a plantearse el propio concepto de representación y su relación con la vida. No en vano el propio artista se refiere, en el texto por él escrito para este catálogo, a las frases inscritas en las vigas de la famosa biblioteca de Michel de Montaigne para subrayar el carácter de incitación al pensamiento que pretende conferir a su creación, como lo eran los lemas escogidos por uno de los más venerables predecesores de la razón moderna, para centrarse en la

condición de *archivo* de la selección realizada: archivo de una memoria personal y social, íntima y compartida, evocada y abierta a los impulsos presentes y futuros.

La tensión dramática que desprenden las piezas e instalaciones seleccionadas para esta muestra refleja las contradicciones y los horizontes de nuestro tiempo y es también, por eso mismo, un exponente de la riqueza y complejidad del panorama artístico de nuestro país, que la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España viene difundiendo dentro y fuera de nuestras fronteras desde hace años. En este caso, SEACEX vuelve a hacerse cargo de la organización de un ambicioso proyecto junto con el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, a través de su Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, para difundir lo mejor de nuestra creación contemporánea en un área tan prioritaria para la cooperación cultural española como es la comunidad iberoamericana y, en concreto, Centroamérica. De ahí que revista el máximo interés la itinerancia prevista, de San Salvador a San José de Costa Rica, cuyas instituciones museísticas más prestigiosas, el Museo de Arte de El Salvador y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José de Costa Rica, albergan esta muestra como un ejemplo más de las posibilidades de intercambio abiertas por la colaboración institucional.

Charo Otegui Pascual

Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX

UN HECHO MUY SINGULAR

Es innegable la presencia de España en el desarrollo de las artes en nuestro país. Durante el siglo anterior, en El Salvador tuvimos la oportunidad de contar con la presencia de distinguidos maestros de origen ibérico que contribuyeron, con sus enseñanzas, a la formación y el desarrollo de varias generaciones de artistas salvadoreños. En el campo de las artes plásticas sobresalen –para mencionar solo a dos– los maestros Valero Lecha (1894-1976) y Benjamín Saúl (1924-1980). Ambos desarrollaron en la pintura y en la escultura, respectivamente, notables labores.

Desde esos años hasta el momento, nuestro país ha cambiado muchísimo luego de vivir algunos de los episodios más difíciles de su historia. En esa dinámica transformadora se inserta el Museo de Arte de El Salvador que, desde su apertura el 22 de mayo de 2003, ha brindado a todos los salvadoreños y a sus artistas, en particular, la posibilidad de expresarse y dar a conocer la riqueza de nuestra producción artística, en cuyo recuento también se destaca el legado de los maestros españoles antes mencionados.

De forma paralela a esa labor, que es la que da razón de ser al MARTE, este museo ha desarrollado un ambicioso programa de exhibiciones internacionales, que nos ha permitido entrar en contacto con las más variadas expresiones artísticas y con la obra de muchos grandes exponentes del arte universal.

En esta tarea hemos contado con el valioso respaldo de muchas instituciones de países amigos. Entre ellas destaca el permanente respaldo que España nos ha brindado a través de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX. Esta nueva exposición es un ejemplo de esa estrecha colaboración.

Cuando se nos planteó la posibilidad de recibir la exhibición “Sin escenario” del artista barcelonés Pep Duran, no dudamos en aceptarla, dada su sólida trayectoria y porque su obra –relacionada con las artes escénicas y escenográficas– nos permitirá atraer nuevos públicos y vincularnos, de manera más directa, con el mundo del teatro y de la danza.

Al igual que lo hemos expresado en ocasiones anteriores, esta exposición nos brinda la oportunidad de ampliar el horizonte cultural salvadoreño, a la vez que nos permite agradecer a SEACEX su buena disposición al sumarse a los esfuerzos que hemos venido realizando y que esperamos continuar por muchos años más. Con la apertura de esta muestra se reafirman los estrechos vínculos históricos que existen entre España y El Salvador y también se nos abre la posibilidad de reflexionar que el arte, como lenguaje universal, es el mejor medio para el acercamiento y entendimiento de los pueblos y sus diversas culturas.

María Marta de Regalado

Presidenta de la Asociación Museo de Arte de El Salvador

Parte de la misión del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, MADC, es la de presentar, en forma crítica, mundos alternativos que permitan al público valorar los espacios cotidianos y sus relaciones con experiencias vivenciales comunes. En esta ocasión, se presenta la propuesta de Pep Duran “Sin escenario”, en la que el artista nos sugiere una apropiación de sus recuerdos, a partir de objetos de su vida y de su recorrido creativo –«mi biblioteca gráfica y objetual», como él la llama–, en la que tenemos la opción de entrar en ese mundo personal en donde los límites se rompen y el autor nos invita a un viaje a sus experiencias, a sus logros, a sus sueños; así, el visitante también podrá hacerlos suyos, al resemantizarlos con una lectura individual.

Pep Duran ya es un artista de este museo, después de contar con su presencia en el año 2006 en “Sal a la Sopa Pejibaye pa'l Vigorón”, en la que nos ofreció el condimento catalán para una sopa internacional, ahora nos ofrece una muestra diferente, en la que el espacio escénico, su profesión, abre facetas distintas (oníricas, imposibles, inconcretas) como obra artística vivencial, y así podemos participar de una puesta en escena teatral en la que somos actores y público al mismo tiempo.

Benvingut Pep. Algo nuevo traerás para este museo que tiene el privilegio de exponer tu obra y de contar con tu experiencia. Te estamos agradecidos por ello; igual agradecimiento sentimos hacia la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX, y la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, que nos permiten ser sede de esta muestra itinerante, que esperamos abra las puertas del museo a públicos diferentes, especialmente a amigos de otras disciplinas como la escenografía, la museografía, el cine y la televisión, mundos en los que tu trabajo es tan valorado.

Deseamos que esta muestra nos permita un diálogo interdisciplinario entre artistas y diseñadores de espacios escénicos, un debate que resulta importante en estos tiempos de manifestaciones artísticas tan diversas y con tantas posibilidades y responsabilidades comunes.

Emilio Ramos Valladares

Vicepresidente de la Junta Administrativa del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo

ÍNDICE

SIN ESCENARIO

(UN CUADERNO DE DIRECCIÓN)

Pep Duran

pág. 16

PEP DURAN, ARQUITECTO

NOTAS ÚLTIMAS SOBRE ALGUNAS DE
SUS GENEALOGÍAS CONSTITUTIVAS

Manel Clot

pág. 20

Sin escenario. Suite de Marburg

pág. 33

ESCENAS DE NOVELA

Vicente Molina Foix

pág. 94

Secuencia Flou. Paisaje sin fin

pág. 100

Telón Genet / El Funàmbul

pág. 108

Fóvea

pág. 110

Pare i Mare (Esotro)

pág. 116

Apilaments

pág. 118

OTROS PROYECTOS

pág. 131

SIN ESCENARIO

NADIE SABE LO QUE PASA Y LO ÚNICO
QUE PASA ES, TAL VEZ, EL TIEMPO

Guillem Martínez

pág. 170

Índice de obras

pág. 208

Currículum

pág. 214

SIN ESCENARIO

UN CUADERNO DE DIRECCIÓN

Pep Duran

“Sin escenario” es un proyecto cuyo eje central está formado por la *suite de fotocollages* del mismo título, junto a una selección de obras de distintas épocas, además de materiales de diversa índole y significación procedentes de anteriores producciones escénicas. Todo esto da lugar a una heterogénea agrupación de elementos en la que los conceptos de *Escena, Escenario, Escenografía* y las referencias fundamentales al *Actor y/o* a la *Vestimenta* están muy presentes en su sentido más estructural. Esta exposición itinerante se completa con la incorporación de un muro repleto de imágenes, objetos y textos, materiales rescatados, indultados..., retazos y fragmentos de decorados –un macro *collage*–, un instrumento visual algo azaroso en su disposición, híbrido y de lecturas transversales y en multiplicación, con el que poner de manifiesto la importancia de los procesos creativos, relacionales y expositivos. Se trata, pues, de un muro –de dimensiones y características adaptables a cada situación expositiva– concebido como zona de anotaciones provisional y depósito de múltiples referencias, casi una pizarra que ofrece una imagen en continua transformación, (anotar-borrar-correr-añadir-eliminar) y elaborada a base de materiales recurrentes, objetos básicos en la construcción de piezas, apilamientos, croquis, esbozos, imágenes, citas, etc. Todo un conjunto de elementos híbridos que remite a las raíces, a la memoria, a los caminos y direcciones de trabajo y a los vaivenes del pensamiento, y que reúne, ante todo, los componentes de una gramática personal, de una biblioteca objetual privada.

La exposición supone un repaso (casi) cronológico al grueso de mi trayectoria, y se centra en aquellos trabajos que se nutren de elementos cuyo funcionamiento y registro operan a la manera de dispositivos escénicos y que, posteriormente, –algunos de ellos– se actualizan manipulados, transformados, resemantizados, en material expositivo: objeto recuperado, archivo abierto, secuencia muda, colección inacabada –quizás inabarcable–, esfuerzo vano pero imprescindible para (re)construir los días del presente. Objetos que constatan y activan la memoria y el archivo, bosque de imágenes fragmentadas, material de derribo, código secreto, teatro(s) sin palabras. Construcción de mundos, reconstrucción

permanente. Papeles y objetos que devienen autónomos, que conservan partes de lo que han sido y nos descubren lo que serán.

“Sin escenario” es una oportunidad –gracias a la organización de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX, y a la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación– para visualizar lo esencial de esta trayectoria y, al mismo tiempo, dar a conocer una parte de mi biblioteca gráfica y objetual. Se trata de un recorrido, de una ojeada a los materiales y temas a partir de los que, intermitentemente pero ininterrumpidamente, he ido construyendo lo que se podría denominar un plano acotado vital. Es un libro de intenciones y de intuiciones, frustraciones y logros, deseos, limitaciones, que devienen visibles a través de esta serie de trabajos, de estas hojas al descubierto, de estas capas de dibujos y croquis clavados en el muro, de estos objetos varados en vitrinas, asociados todos ellos entre sí por mecanismos ni formales ni visuales, sino por multitud de enlaces de carácter contextual y relacional. No son nada más que huellas, improntas, momentos apilados –epílogo de actos anteriores–, acumulaciones siempre en continuo cuestionamiento, una esencialidad narrativa y formal: como las frases grabadas en las vigas –a manera de permanente recordatorio– en el castillo de Montaigne. Son trozos de lugares en los que se funde todo lo acumulado, lo almacenado y lo archivado a lo largo de casi 30 años de actividad artística ininterrumpida, tanto en el ámbito específico de las artes plásticas como en el terreno de lo escenográfico, años vividos, no ya en paralelo, sino directamente en experiencia transversal y vital. Interés –casi obsesivo– por trabajar el espacio y en el propio espacio. Piezas, instalaciones, escenografías que –a veces– se modifican, se transforman, “evolucionan”. Piezas que se pisan y se atraviesan a manera de paisajes personales, espacios donde el actor transita y/o se instala.

Vaivén continuo e imparable. En “Sin escenario”, los materiales escénicos se ensamblan con los privados originando una larga secuencia de dibujos de espacios

inconcretos, escenas soñadas, sets imposibles, narraciones sin desenlace, dioramas, escenografías incompletas habitadas por personajes desorientados, en extraña quietud. Presencias, quizás como sombras, dando forma –cuerpo– a los silencios de Maeterlinck. Como una obra de teatro inédita, un film nunca realizado al que el espectador deberá poner un final y completarlo.

PEP DURAN, ARQUITECTO

NOTAS ÚLTIMAS SOBRE ALGUNAS DE SUS *GENEALOGÍAS* CONSTITUTIVAS

Manel Clot

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo.

A lo largo de los años, puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges

Qu'est-ce que la théâtralité?

C'est le théâtre moins le texte,

c'est une épaisseur de signes et de sensations

qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit.

Roland Barthes

I_Cartografía y constelación

En la recurrencia continua a las líneas *clásicas* y fundacionales del trabajo de Pep Duran, no debemos *leer* una salida basada en la recuperación o exhumación *arqueológica* del pasado, sino basada en el sentido de filiación *genealógica*, lo que conlleva seguimiento, continuación y permanente actualización de elementos, recursos, modos, materiales, estilos y significados que configuran los ejes recurrentes de su experiencia. La reaparición de elementos, imágenes y dispositivos operativos comporta, a la vez, una cierta estética del reconocimiento, una cierta familiaridad con esos recursos visuales y conceptuales, de manera que para el espectador acaba constituyendo la imagen metafórica de asistir al progresivo crecimiento de algo conocido, vivo y en transformación. Es en esa zona extraña, al fin y al cabo, a medio camino entre una relación por analogía y las nieblas de la magia por simpatía, y la atmósfera de lo vagamente conocido, lo familiar –presente también la sombra del *Unheimlich* freudiano–, donde la pared de esbozos y procesos adquiere su mayor potencia *orgánica*.

Desde hace ya bastantes años tengo la impresión de que la obra de Pep Duran, pensada en toda su globalidad (los artistas no producen *obras*: realizan *obra*, es decir, *discurso*), y desde sus

ya remotos inicios en los años setenta, constituye uno de los ejemplos más claros y más *expandidos* de cómo materializar la idea de “representación”, incluso después de que la ampliación de la escena crítica y creativa suscitada por la posmodernidad centrara buena parte de sus líneas de trabajo, precisamente en el análisis y el alcance de sus consecuencias y efectos en terrenos no solo artísticos. Y no solo *representación* por la presencia continuada en su obra del factor *escenario* y el consecuente tránsito recíproco entre los espacios de ficción y los espacios de vida, evidentemente, sino por la doble acepción del término que en tantas ocasiones remarca Roger Chartier al retomar la dimensión reconocida por Louis Marin: «dimensión “transitiva” o transparencia del enunciado, toda representación *representa* algo; dimensión “reflexiva” u opacidad enunciativa, toda representación *se presenta* representando algo»¹.

Se hace patente en los objetos altamente poetizados de sus primeros trabajos, en los que la condición de evidente indumento o vestuario contrastaba con las duras manipulaciones e intervenciones objetuales a las que los sometía, convirtiéndolos, más que en obras, en *situaciones* complejas, y que tanto podían remitir a ejercicios post-surrealistas o post-Fluxus, entre *objets trouvés* y poemas-objeto, como a arriesgados ejemplos de creación de moda rupturista, heredera de Schiaparelli, Dalí y Saint-Laurent, por citar solo nombres capitales. También se hace patente en el uso masivo de una serie de objetos, papeles, patrones, cristales, cajas, mantas, cartones, hierros, plomos y desechos, todo en reciclaje continuo, que establecen los senderos del tránsito entre los escenarios y las salas de exposición, como si fueran habitaciones de una misma casa, un extenso e imprevisible repertorio de materiales que van a ser los vínculos eternos con el sentido de *pobreza* en las obras y en la idea misma de teatro procedente de las lecciones de los *maestros antiguos*, de Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski –muy especialmente en lo que se refiere a la esfera del objeto pobre, sus significados y los valores *expandidos* de su puesta en escena como objeto *agente* (el sentido activo y *funcional* acuñado por Alfred Gell en el marco de sus

1. Roger Chartier, *Escuchar a los muertos con los ojos*. Katz Eds. Buenos Aires/Madrid, 2008.

investigaciones sobre antropología y arte²)–, y Peter Brook o el Living Theater, cuando la palabra tiene lugar ya *sin escenario*, y directamente *acontece* en esa zona de tránsito, imaginable pero invisible, entre el espacio de ficción y el espacio de vida.

Ya por último, reconocemos esa *representación* en un ámbito más reciente, en el que las *construcciones*, las zonas de visibilización, las puestas en escena acogen un proceso de mayor alcance, más ambicioso y globalizador, tanto de materiales y componentes físicos como de ideas y conceptos: desde un espíritu de disolución de límites, modos y fronteras, de disolución de lo específico de las funciones y los usos simbólicos de los espacios expositivos y los espacios teatrales, va a ser la firme voluntad de integración de todo tipo de recursos la vía para alcanzar el objetivo último, la *construcción* de dispositivos visuales y escénicos que supongan una totalidad, es decir, una poderosa maquinaria generadora de *atmósferas*, genéricas y globalizadoras, con raíces procedentes de tiempos anteriores, en cuyos mecanismos intervienen (o su posibilidad) recursos sonoros, dramaturgicos, artísticos, visuales, imaginicos, literarios, etc., siempre provisionales, siempre en transformación, evolución y crecimiento, dotados de un gran poder evocativo, de largo alcance y a largo plazo también. Es un proceso de construcción, en algún sentido, acaso más reconocible en la figura de algunos arquitectos contemporáneos cuyos principios de creación se formulan esencialmente en términos de situaciones y atmósferas, como el suizo Peter Zumthor, por ejemplo, reciente premio Pritzker, o asociable, en otra dirección, a las disposiciones escénicas de creadores del tipo Heiner Goebbels o Pina Bausch.

II_Leer imágenes después de muertas

Ocurre a veces en la recepción de las imágenes algo parecido con el sorprendente efecto debido a la enorme distancia a años luz de las estrellas, haciendo que aun llevando largo tiempo extintas, el fulgor de su luz permanezca todavía en el

2. Alfred Gell, *Art and Anthropology*. Clarendon Press. Oxford, 1998.

firmamento durante períodos realmente increíbles a nuestros ojos profanos. En las últimas décadas con mayor presencia, pero en general a lo largo de todo el pasado siglo, y en virtud de los más diversos usos que de ellas han ido haciendo los artistas, las imágenes parecen haber experimentado metamorfosis y experiencias de calibre casi *estelar* o, por animar la palabrería, transformaciones asombrosas como la de una *imago* originando la mariposa final³: una vez muertas, sea por abandono definitivo o por deterioro total, o por haber sido destruida su integridad viéndose reducidas a fragmentos inconexos y sin sentido alguno, se da siempre, sin embargo, la posibilidad de una reaparición en una (o más de una) nueva vida en función de su recolocación en un nuevo contexto significativo, por mor de procesos de resemantización reestructurados, o bien a partir de radicales reconsideraciones, incluso, de sus plausibles propiedades visuales, estéticas o epocales, independientemente de su estado o integridad formal.

En la obra de Pep Duran se produce, y de manera muy explícita, una masiva concurrencia de imágenes de todo tipo (procedentes en su mayoría de ámbitos subculturales poco definidos y no siempre cercanos), cuya visibilidad, precisamente, provoca secuencias visuales e impactos únicos en los que la *aglomeración* y la *saturación* que de ella derivan actúan como agentes de “antilinealidad” y “contraunicidad”, poniendo así de manifiesto que también en ese terreno el trabajo del artista afecta de modo muy directo a cuestiones como la lectura de las imágenes –¿cómo se lee una imagen?– y su(s) modo(s) de ser recibidas o capturadas. El sistema de trabajo por asociación y yuxtaposición, y los demás recursos “poco formales” por el estilo, no solo acaban descubriendo posibles reminiscencias del archivo y el atlas de Warburg, sino que a la vez parecen enviarnos a momentos y a posiciones del cine *underground* e independiente americano de los años sesenta y setenta (en lo referente a su característico y poco ortodoxo tratamiento de la imagen como presencia visual, como efecto semántico y como parte de un discurso de “legibilidad”), y a personajes tan especiales como Kenneth Anger o el británico Derek Jarman.

3. Georges Didi-Huberman, *La imagen mariposa*. Muditó & Co. Barcelona, 2007.

En esta misma dirección y sentido, tengamos presente una vez más que *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard (a la que, tal vez, añadiríamos *Sympathy for the devil*, con The Rolling Stones grabando en el estudio) encarna la versión contemporánea no solo de la *idea* del atlas de filiación warburguiana –en lo que respecta a métodos agregacionistas, a sistemas de asociación de imágenes, a la convicción de que *solo una imagen explica otra imagen* y a la capacidad de generar derivaciones y complementos de tipo documental, escrito, musical y literario–, sino también de lo que iba a ser su posterior y más importante transformación epocal: *Das Passagen-Werk, El Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin, en el que las franjas de la memoria y los compartimentos del archivo se consignan en forma, casi únicamente, de fragmentos y esbozos, ideas, repeticiones de textos ya publicados, frases breves y simples enunciados, con los que confecciona un voluminoso, heterogéneo y singular diario del pensar, uno de los aparatos de pensamiento más poderosos de todo el siglo xx. Pero, en cualquiera de los casos, además, en la obra de Pep Duran, el cultivo (casi el culto) del fragmento y la liturgia de la superposición, del principio-*collage*, de la asociación con solo algunas reglas previas y del apilamiento encima de mesas, estanterías, suelos, pedestales y soportes varios, supone reafirmar los métodos, los usos y los dispositivos más o menos tradicionales o conocidos, pero adjudicándoles nuevas cargas expresivas y registros funcionales claramente renovados. Por lo demás, todo mecanismo de acumulación equivale a un dispositivo de memoria y, por lo tanto, supone un importante recurso que siempre acabará invocando –y convocando– a la experiencia. En consecuencia, podemos considerar que también el artista es un narrador, situándonos así de pleno en una iluminación procedente de Walter Benjamin, en su ensayo *El narrador*, en el que pone en relación inseparable la experiencia, la memoria y la narración: «El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia»⁴. De ese punto arranca también la renovada *autoría* de quien escucha cuando vuelve a contar, o la de quien mira y lee y vuelve

4. Walter Benjamin, «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Taurus. Madrid, 1991.

a narrar; es decir, de ahí proceden Pierre Menard y los autores de los siglos XVII y XVIII que no querían ser autores, según relatan los libros de Roger Chartier.

De alguna manera, carente aún de precisiones perimetrales, la habitual recurrencia al principio-*collage*, siempre en primer plano, considerado como el sistema operativo matriz de todos sus dispositivos, con esa inagotable aglomeración de imágenes, letras y pictogramas de todo tipo, está actualizando día a día la ya lejana pero igualmente revolucionaria fórmula del *collage narrativo*, especialmente fértil en buena parte de las «novelas en imágenes» que Max Ernst realizó entre 1922 y 1934. Con su célebre máxima, «*Ce n'est pas la colle qui fait le collage*», el artista no hacía más que destacar la importancia no solo de la complejidad y lo laborioso del procedimiento en sí sino que ponía de relieve, sobre todo, el papel fundamental otorgado a la libre asociación a partir de la yuxtaposición de fragmentos de imágenes y recortes tipográficos de toda clase, procedentes en su mayoría de revistas, boletines, semanarios, folletines y otras publicaciones de bien diversa naturaleza. Pero, ¿qué otra fuente nos ha proporcionado, en este país, de una forma más abundante, indiscriminada y corriente, a partir de los años setenta, el mayor y más surtido repertorio de imágenes, iconos, mitos, fetiches, ídolos, representaciones y recursos visuales en general, que el mundo de las revistas ilustradas? Sin necesidad de especificar en este preciso instante si pensamos en revistas de moda, música, tendencias, adolescentes, arte o gatos, para Pep Duran, al igual que para todos cuantos reconocimos que nada nos era suficiente en aquellos remotos años setenta y ochenta, el papel “ilustrador”, y no solo en lo visual, de ese fascinante planeta repleto de papel *couché* y fotografías, generadoras de deseo a grandes dosis, y con un importante poder hipnótico, ha acabado por transformarse en las últimas décadas en uno de los archivos o depósitos *mentales*, casi *subconscientes*, de imágenes más valiosos, extensos y potentes que existen, más aún si nos ceñimos a la esfera de las prácticas artísticas contemporáneas: un *réservoir* que memoriza *todas* las imágenes. De alguna forma, también, todas las historias.

Y es que, en el fondo, y desde sus inicios, los *apilamientos* de Pep Duran, esos *collages verticales* que van creciendo en altura

a fuerza de ir sobreponiendo en una misma superficie más y más elementos, ya sea papel o cartón o tabla, ya sean cuerpos tridimensionales de madera, lana o metal, constituyen el núcleo orgánico, una suerte de células madre de todo su trabajo. Son los epicentros a partir de cualquiera de los cuales –por poco trascendente o azaroso en su realización que nos parezca– se puede leer o explicar todo el proceso de pensamiento, las direcciones de creación y los innumerables retornos que caracterizan y configuran la obra del artista, desde sus remotos inicios a mediados de los años setenta hasta el día de hoy. En esta línea, no debería pasarnos desapercibido el hecho de que su primera exposición individual en Barcelona, que tuvo lugar en 1978 y que supuso su confirmación, llevaba el significativo título de “Mostrari” (“Muestrario”): un pequeño retal de tela adherido a la portada del catálogo de la exposición, procedente de un muestrario textil identificaba inequívocamente la línea intencional del autor.

Uno solo de sus apilamientos, de papeles, cartones y cristales, o de maderas, hierros, mantas y objetos inservibles explican, desde la lógica del fragmento y su más evidente precariedad (parentesco directo con la estética del teatro pobre, y su doble, y con el discurso presencial del objeto en el teatro contemporáneo), desde la polivalencia en la (re)utilización del vestuario y lo escénico, hasta lo poético que hace hincapié en el desecho, resemantizándolo, explica plenamente el desarrollo de la experiencia individual y el transcurso del tiempo, el uso de la memoria y su capacidad de transfiguración, el rechazo de las formas clásicas y de la comodidad de toda producción rutinaria, la búsqueda de líneas operativas personales en cuanto que carentes de tradición histórica y el esfuerzo constante y el coraje por el reconocimiento de unos lenguajes expresivos siempre al margen, siempre en transformación, con los que incorporarse con plena consciencia a esa insoslayable complejidad del ser y sentirse «contemporáneo», esa difícil circunstancia que entrelaza presente, memoria, coraje, consciencia, voluntad y futuro, y cuyas condiciones formuló con afilada precisión Giorgio Agamben en «*Che cos'è il contemporaneo?*», su lección inaugural del curso 2006-2007 en la facultad de diseño y arte del Istituto Universitario di Architettura de Venecia: «También lo es [contemporáneo] quien, dividiendo e interpolando al tiempo, es capaz de

transformarlo y de relacionarlo con los otros tiempos, de leer su historia de manera inédita, de “citarla” siguiendo una necesidad que no proviene de ninguna de las formas de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede dejar de responder»⁵.

III_El muro: telón, *collage* y proceso

El muro de procesos (él en sí mismo siempre *en proceso*), por así llamarlo, es un inmenso telón, una especie de tierra de nadie que se cosifica, toma cuerpo y se realiza *in situ* en cada específico lugar de exposición y que, en realidad, no es una obra propiamente dicha, es un cuerpo provisional y no jerárquico, un incipiente ejercicio cartográfico –que nos transporta de inmediato a la narración de Borges que encabeza el presente texto–, una particular forma de autorretrato (sin rostro retratado) del siglo XXI, constituido a partir de la agregación de restos, vestigios, elementos, trazos, fragmentos, citas, imágenes, piezas pequeñas antiguas, piezas que aparecerán (solo) en alguno de los sucesivos lugares expositivos, dibujos, papeles viejos, imágenes de revistas de moda, *fetiches*. Se trata de plantear algo así como el vaciado de los baúles de titiritero o de gentes ambulantes del circo, de viajeros nómadas, de gitanos trashumantes, de maletas apresuradas de artistas viajeros, del arcón de la *femme-en-chapeau* o incluso, por qué no, de una muy particular actualización de la *boîte-en-valise* duchampiana –en tanto que repertorio sumarial del conjunto de la obra de Pep Duran y, casi, de buena parte de sus pertenencias: «todo es obra».

Se trata asimismo de plantear, y desde el comienzo, algo así como una recuperación, en el presente, del espíritu complejo y globalizador, y *autoral*, de un proyecto visual que el historiador del arte Aby Warburg empezó a materializar años antes de morir (c. 1917-1918), el *Bilderatlas Mnemosyne*, que en cierto modo convivía en paralelo con los fondos de su fabulosa biblioteca, y proyecto con el que estaba configurando las bases de un nuevo

5. Existe traducción al catalán: Giorgio Agamben, *Què vol dir ser contemporani?* Arcàdia. Barcelona, 2008.

método de *lectura* de las imágenes, tanto por lo que se refiere a sus aspectos interpretativos como por todo lo perteneciente a la esfera de la asociación de ideas y a mecanismos poco racionales de la mente, es decir, el trabajo de la memoria y el pasado. Un atlas de imágenes, por tanto, como un archivo, del mismo modo que una biblioteca. Un archivo como un *réservoir* de la memoria. El uso del pasado, en suma, *à la Benjamin*: solo en el presente se hace legible el pasado, y solo en el presente se hace posible esa legibilidad, esa *Lesbarkeit*. Un archivo, pues, utilizando la imagen de Georges Didi-Huberman, *des intensités*.⁶

El punto de partida para la creación e incorporación a la muestra de un elemento “vivo” dado su carácter procesual y en continua transformación, esa imagen mural que remite por igual a una pared del taller del artista o a una página agigantada de alguno de sus cuadernos de esbozos y apuntes, se plantea desde una formulación tan simple como «todo material es capaz de convivir, uno al lado del otro, en una superficie mural», una idea en la que parece escucharse el eco de las no muy lejanas palabras de Thomas Hirschhorn, al puntualizar que «en un contexto expositivo no se puede hablar de documentación: todo es obra», efectuadas en el marco de su proyecto “24 heures Foucault”, realizado en el Palais de Tokyo de París en 2004, con ocasión del vigésimo aniversario de la muerte de Michel Foucault. En el mismo sentido, resuena la rotundidad del dramaturgo y director estadounidense Richard Foreman, fundador del Ontological-Hysterical Theater, al reiterar que «el decorado es un intérprete». También un clásico como Eugène Ionesco mantenía ideas de semejante calibre: «Todo es lenguaje en el teatro: las palabras, los gestos, los objetos, la acción misma, porque todo sirve para expresar».

Bien se trate de fragmentos de textos, piezas antiguas –o sus imágenes–, citas de otros autores, papeles y apuntes del artista, cartas olvidadas, esbozos recuperados, textos del curador, dibujos y garabatos, papeles más propios de la papelería, o

6. Georges Didi-Huberman, «Aby Warburg et l'archive des intensités», *Études photographiques*, 10, noviembre 2001. Y en línea: <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html>.

bien se trate de imágenes de todo tipo, pequeñas *instalaciones ex profeso*, minúsculas esculturas *in situ*, soluciones tridimensionales provisionales, *situaciones* portátiles, esa gran heterogeneidad de materiales, además de aportar información suplementaria y multitud de posibles nexos al espectador –trayectos de viajes que nunca se realizaron, pistas de obras que quedaron en ciernes, vestigios de obras ausentes en la exposición pero fundamentales en su articulación, instantes de reflexión momentáneos y mecanismos asociativos de contenidos cambiantes: una primera entrada a *la constelación Duran*–, constituye los cimientos de ese deseo llamado *memoria*. Ese viaje de lo pasado hasta el presente, su relectura y actualización continuada, constituye la única manera, según Walter Benjamin, de poder leer con ecuanimidad la línea de ese pasado y de hacer realmente eficaz, por lo tanto, el contenido de esa memoria. Desde su *Lesbarkeit*.

Desde su manifiesta heterogeneidad –amén de su deliberada provisionalidad y precariedad–, y en un régimen de casi subsidiariedad y dependencia respecto al grueso de las obras expuestas, ciertamente podemos referirnos de modo paralelo a este conjunto de imágenes dispuestas en un muro en términos de *colección*, y de forma más concreta en el sentido que daba Walter Benjamin a ese concepto y a la situación de él derivada. Es el hecho de coleccionar equiparado al uso de un instrumento más de la memoria, como un antídoto contra el recuerdo y la impostura, como activador del pasado (ese “país extraño”, por utilizar los términos con los que David Lowenthal tituló su célebre ensayo),⁷ generador de relato y agente potenciador de los dispositivos personalizados de la asociación y la agregación; el pasado también como *lugar de acontecimiento* al ser el lugar donde solemos reconocer el presente y, en consecuencia, un lugar generador de relato, ya que sin relato no hay transmisión de experiencia ni, lógicamente, memoria que la acumule: una necesidad para su pervivencia. Supervivencia.

7. David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*. Akal. Madrid, 1998.

IV_El fragmento vestido

Las más recientes escenografías/instalaciones –al igual que las instalaciones/escenografías– de Pep Duran requieren ser consideradas “piezas”, *Stücke*, obras cuya distintiva y singular constitución molecular nos permite establecer nuevamente filiaciones de tipo genealógico con momentos anteriores de su propia memoria; obras para poder ser leídas, reescritas (à la Pierre Menard, el autor de *El Quijote* en el relato homónimo de Borges) y *habitadas*, puesto que se trata de lugares, espacios, *sites*. En definitiva, son construcciones en las que las piezas están expuestas *para ser contempladas* o *para ser actuadas*. Un escenario como lugar de acontecimiento, y un tan presente *deseo* de arquitectura en sus “construcciones”, en sus montajes, sus instalaciones, sus escenografías, sus objetos inventados, conectan directamente con ideas apuntadas hace ya tiempo acerca de cómo su trabajo tridimensional, especialmente en instalaciones de formato amplio, *esculturizaba* los espacios de arquitectura y de exposición, toda vez que *arquitecturizaba* las formas y volúmenes de sus obras como artista, englobadas en lo que a lo largo de los años ochenta se denominó *nueva escultura*, ya catalana, ya española. En ese ámbito, huelga decir que Pep Duran fue uno de los principales protagonistas. Pep Duran, aquí, *arquitecto*.

Escenario/Instalación significa *una* sola línea de trabajo que se ha ido manifestando hasta hoy día en una u otra versión, según se trate de un teatro o de un espacio artístico: no existe, pues, lugar para la figura de un *Doppelgänger*. *Escenario* como *lugar* de acontecimiento. Espacios *escénicos* como espacios de *instalación*. Espacios de ficción *en tránsito* (recíproco) hacia espacios de vida real. Advertimos ahí la confluencia (actual) de las diversas líneas de trabajo características de la obra del artista en los últimos años: escenarios y arquitectura, objetos y personajes, narraciones y vidas, silencios y oscuridad, multiplicidad de medios y recursos y extensiones hacia ámbitos perimetrales de lo creativo. Se trata, en suma, de un enorme dispositivo *escénico* cuya transversalidad simbólica y multiplicidad transferencial lo convierten en una maquinaria visual y mental de inabarcable potencial y de enorme flexibilidad: estructuras transformables, dinámicas de lecturas transversales

SIN ESCENARIO

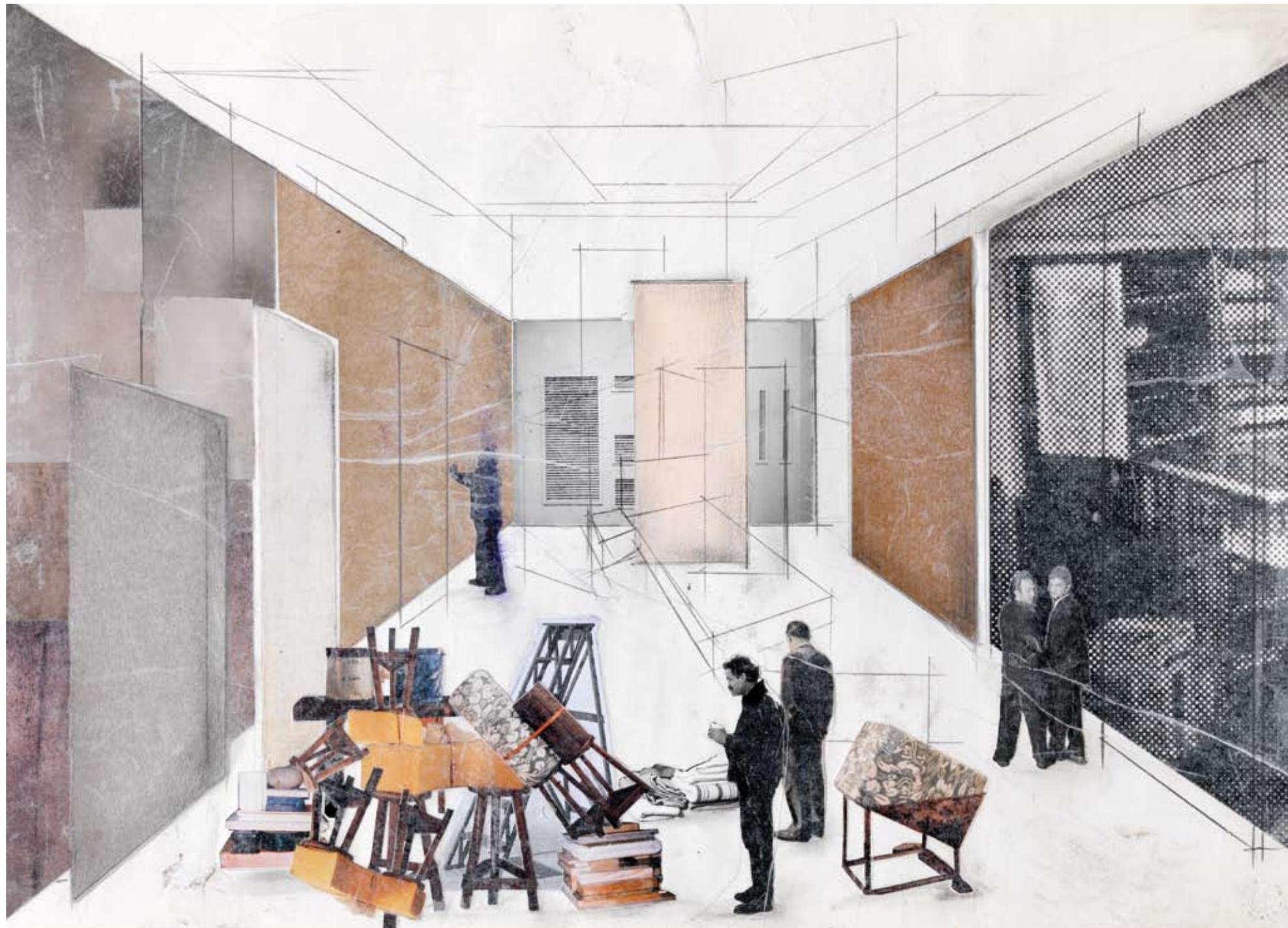
SUITE DE MARBURG

y costuras claramente visibles constituyen el grueso de sus ritmos y flujos. Es en ese momento cuando hace su reaparición otro elemento que, presente desde los primeros años de su actividad como artista, reúne fuerzas en cualquier mínima célula para poder formularse y *cosificarse*: un inextinguible deseo de performatividad, sea lenguaje verbal, sea discurso del cuerpo, sea construcción de sentido. Sean protagonistas ficticios, sean sus abuelos. El *escenario*, pues, define su ausencia con exacta precisión al presentarse acotado por cinco elementos: espacio, relato, ficción, sujeto e indumento.

En esta dirección de discurso, el proyecto específico que articula la presente muestra, y a la que da título, "Sin escenario", supone hasta hoy el último esfuerzo por culminar la convergencia de los diferentes procesos de trabajo hasta ahora descritos: espacios escénicos como espacios de instalación artística, y viceversa, y tantas veces como sea necesario, unificados y entrelazados por los conceptos de representación, *visibilidad*, *legibilidad*, *transformación* y *transversalidad*. Hablamos del principal mapa de la producción de sentido en la obra de Pep Duran.

Sin escenario
Suite de Marburg
N° 1





Sin escenario
Suite de Marburg
N° 2

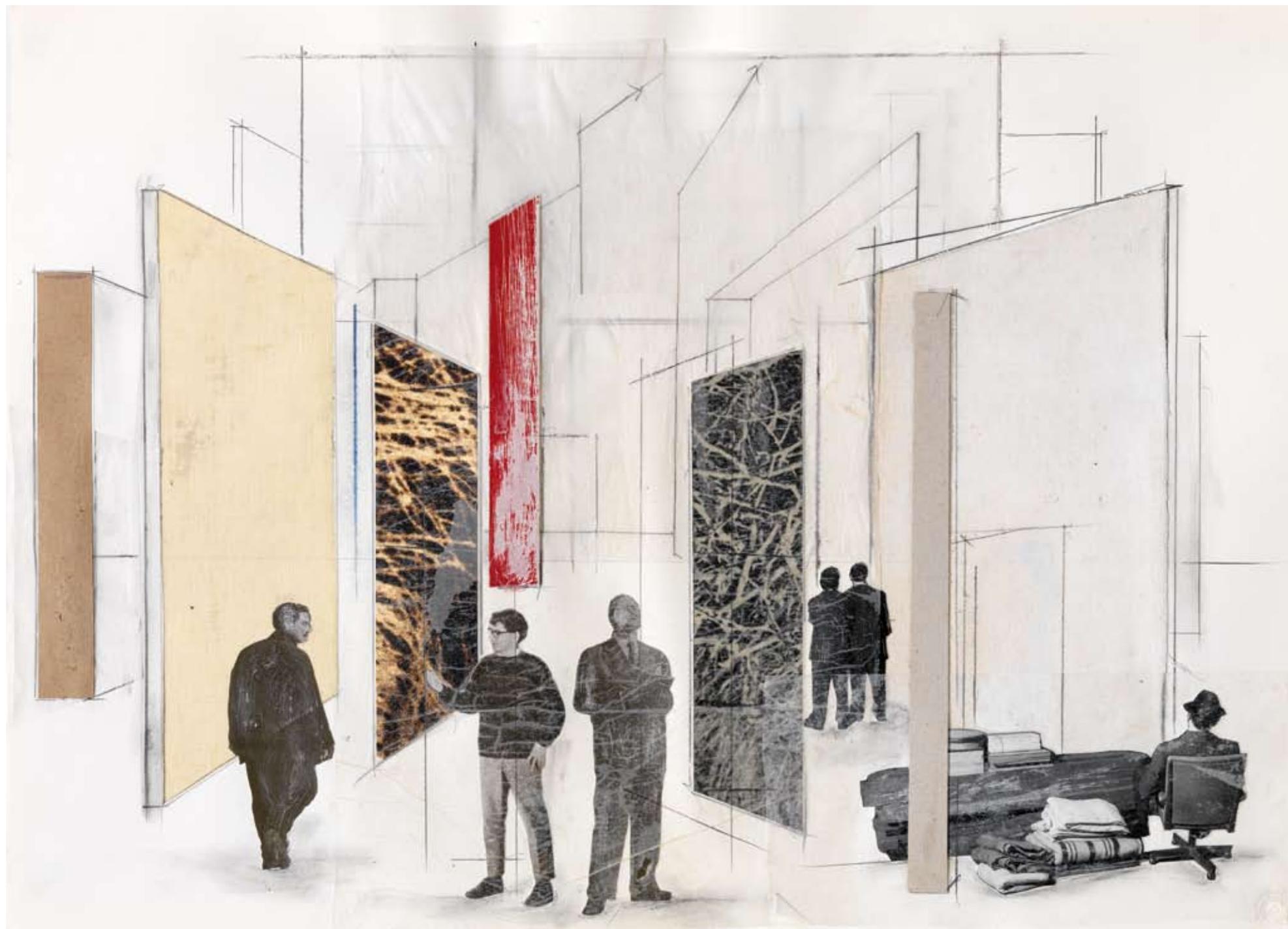
Sin escenario
Suite de Marburg
N° 3



Sin escenario
Suite de Marburg
N° 4

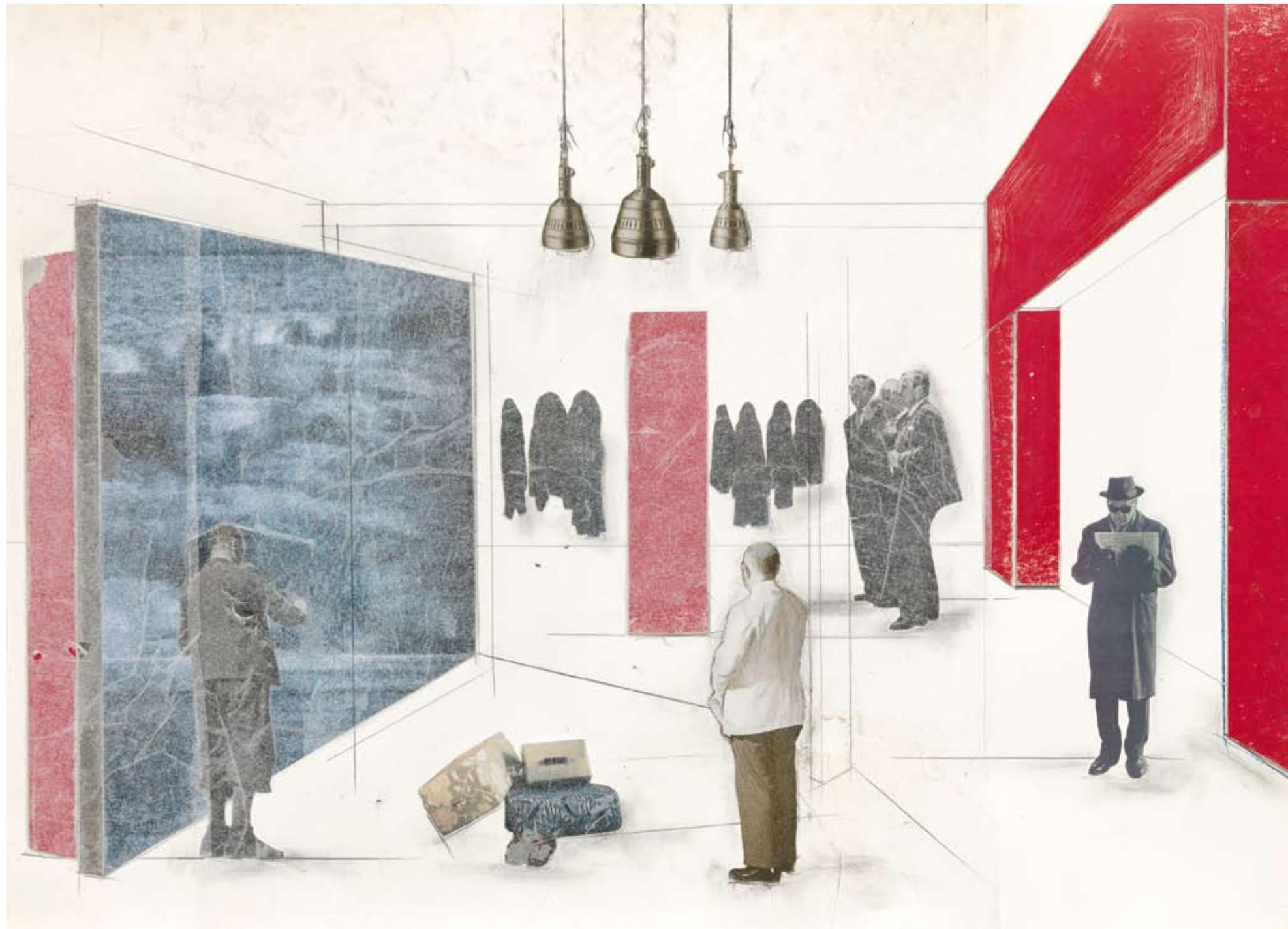


Sin escenario
Suite de Marburg
N° 5



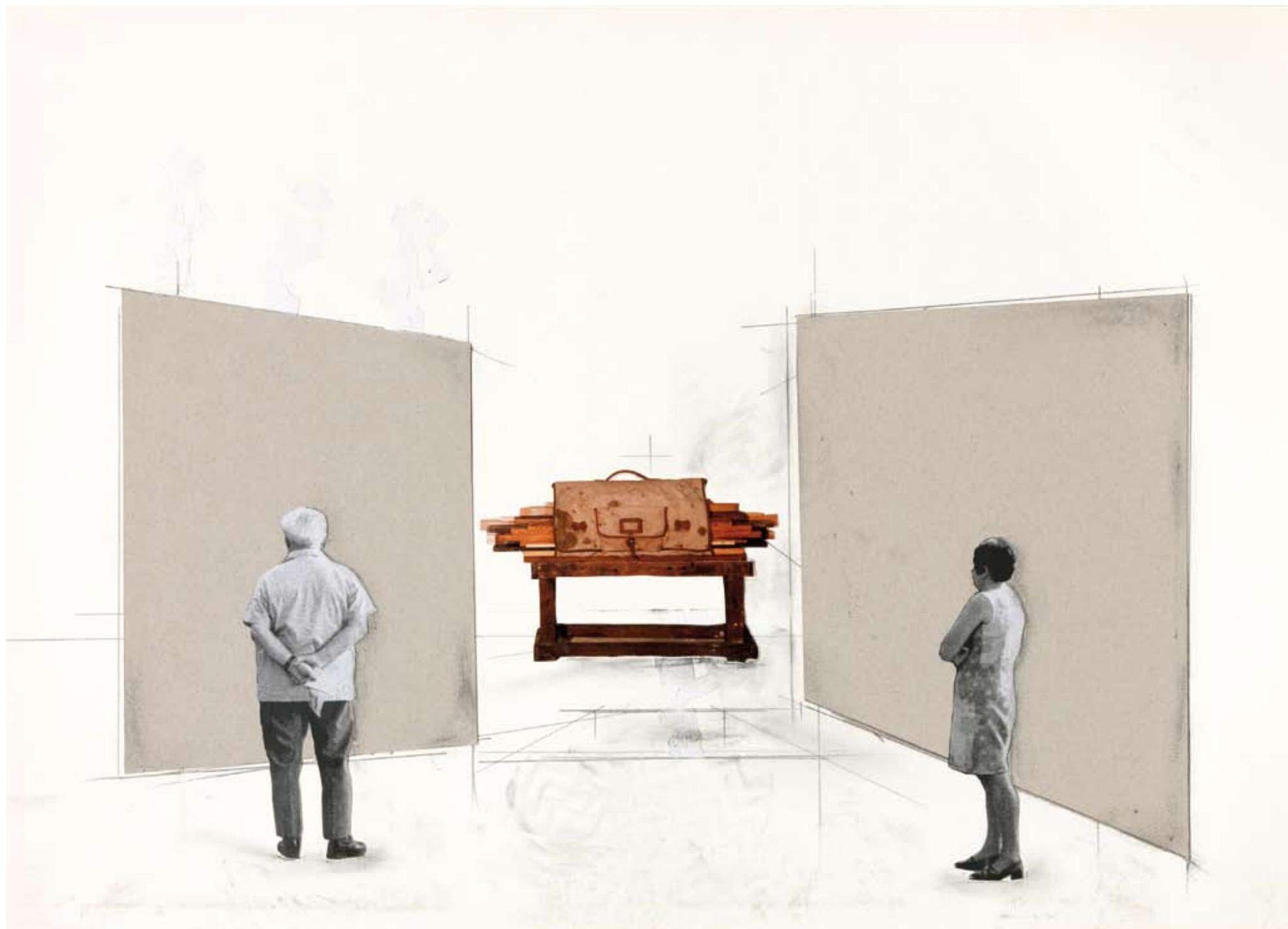


Sin escenario
Suite de Marburg
N° 6



Sin escenario
Suite de Marburg
N° 7

Sin escenario
Suite de Marburg
N° 8





Sin escenario
Suite de Marburg
N° 10

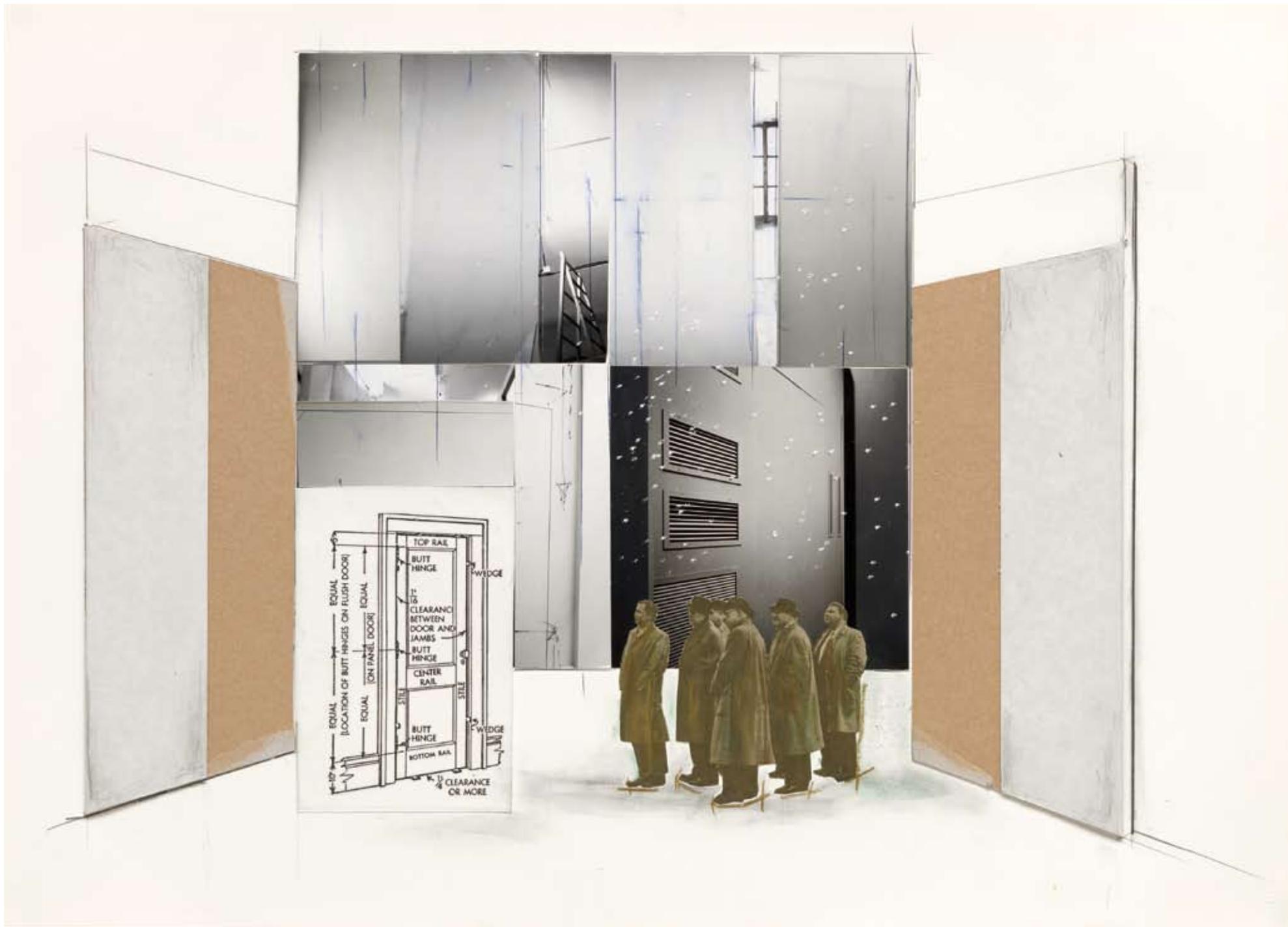




Sin escenario
Suite de Marburg
N° 11

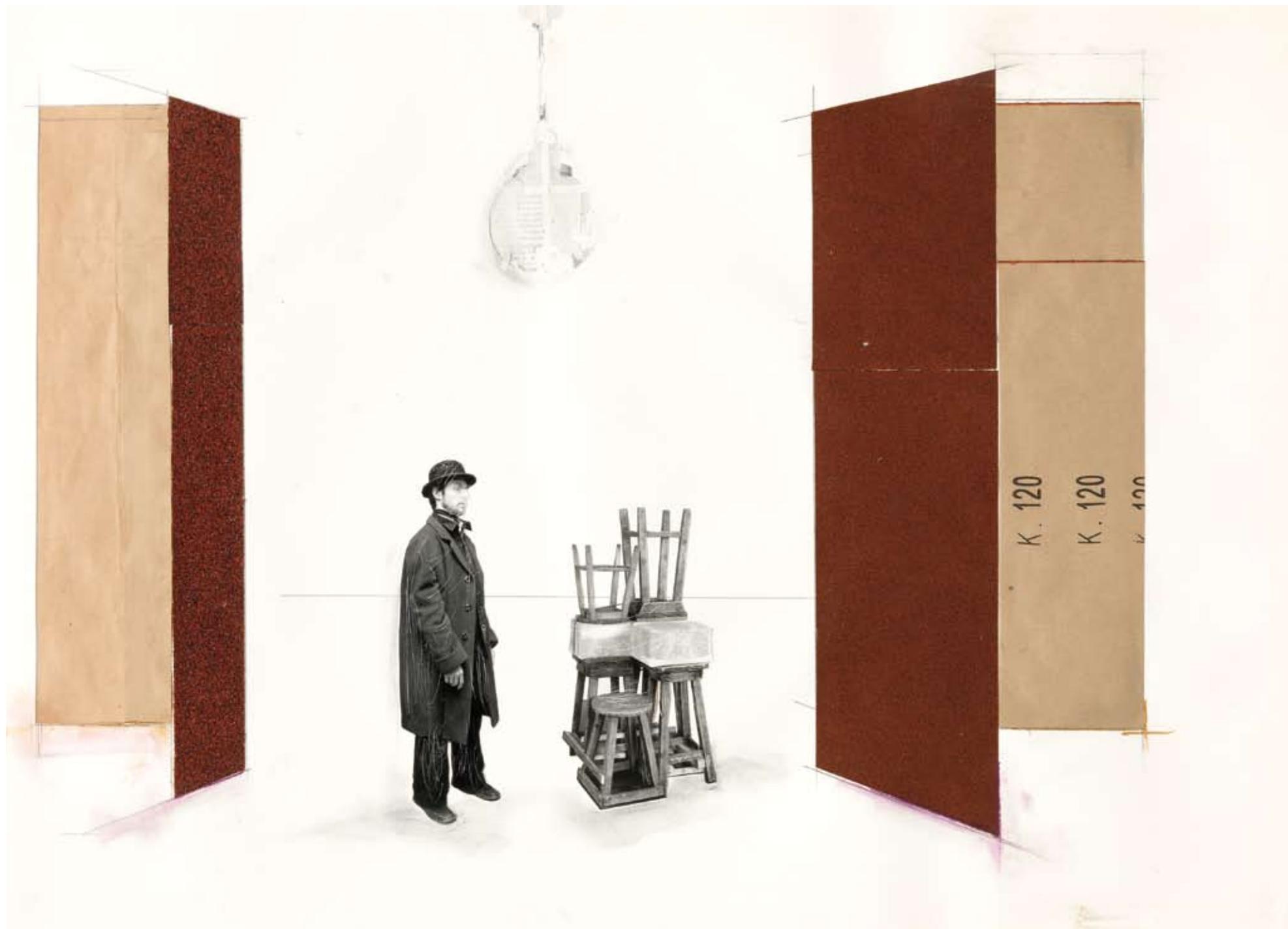
Sin escenario
Suite de Marburg
N° 12





Sin escenario
Suite de Marburg
N° 14

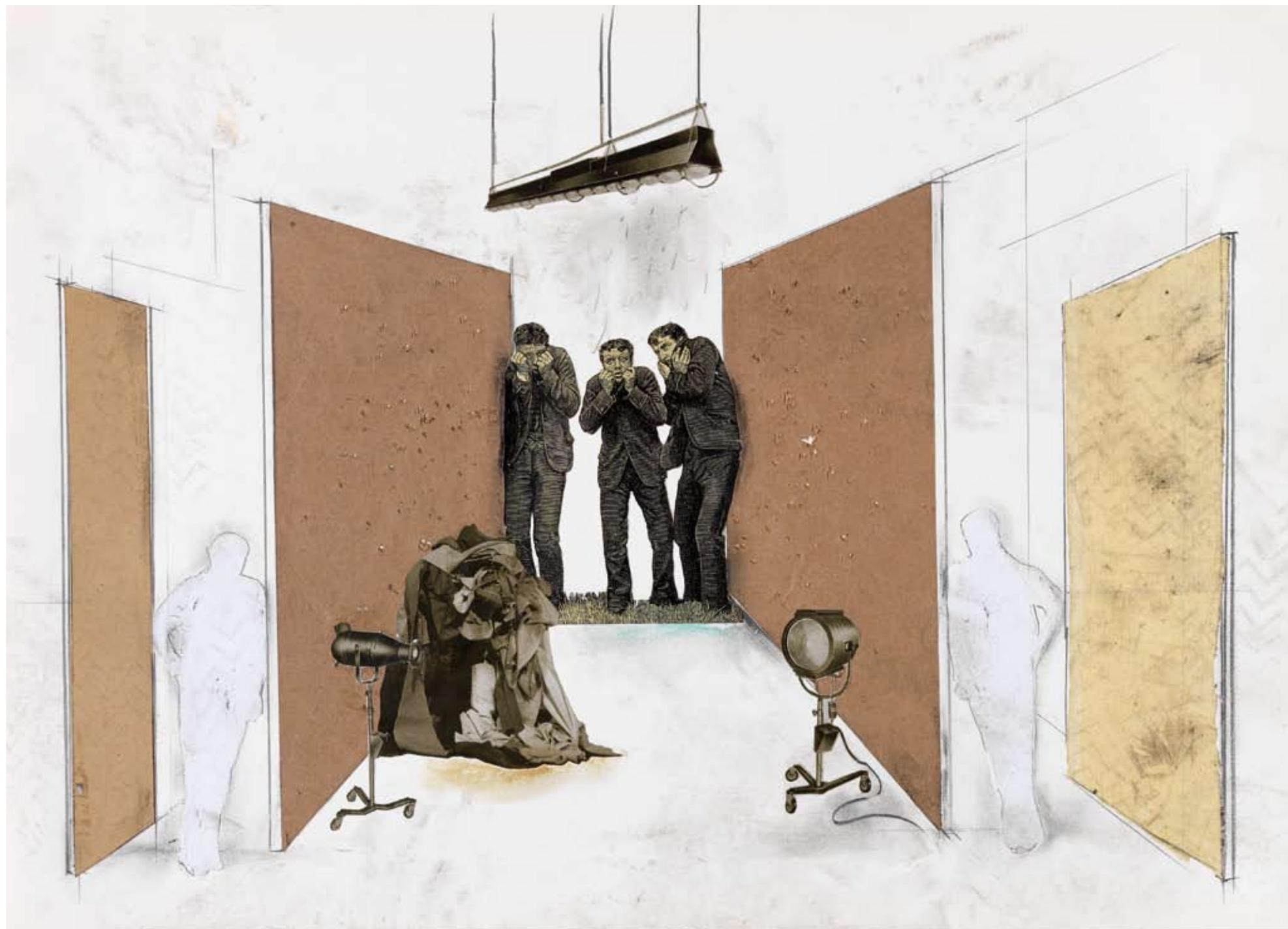








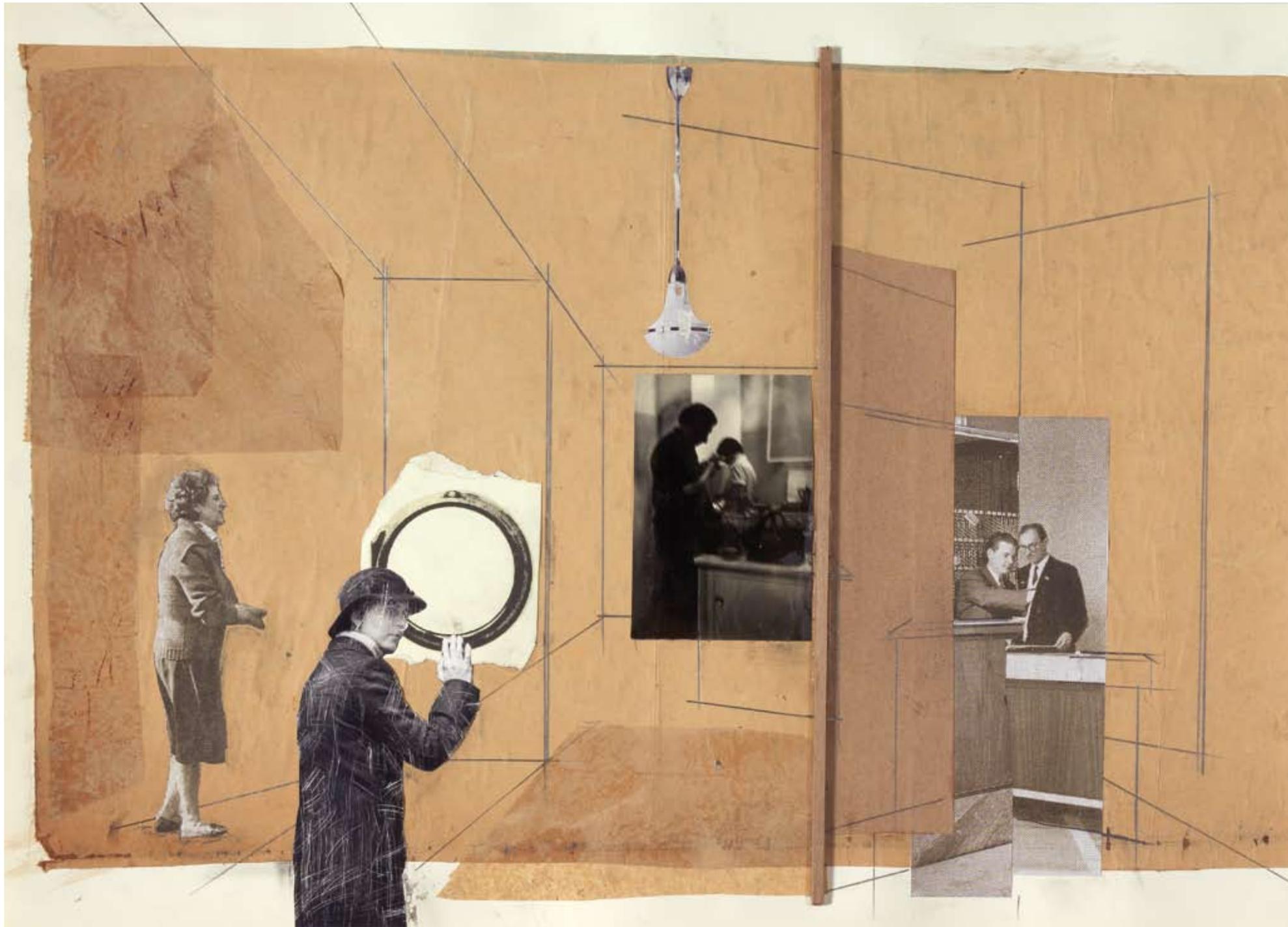
Sin escenario
Suite de Marburg
N° 17

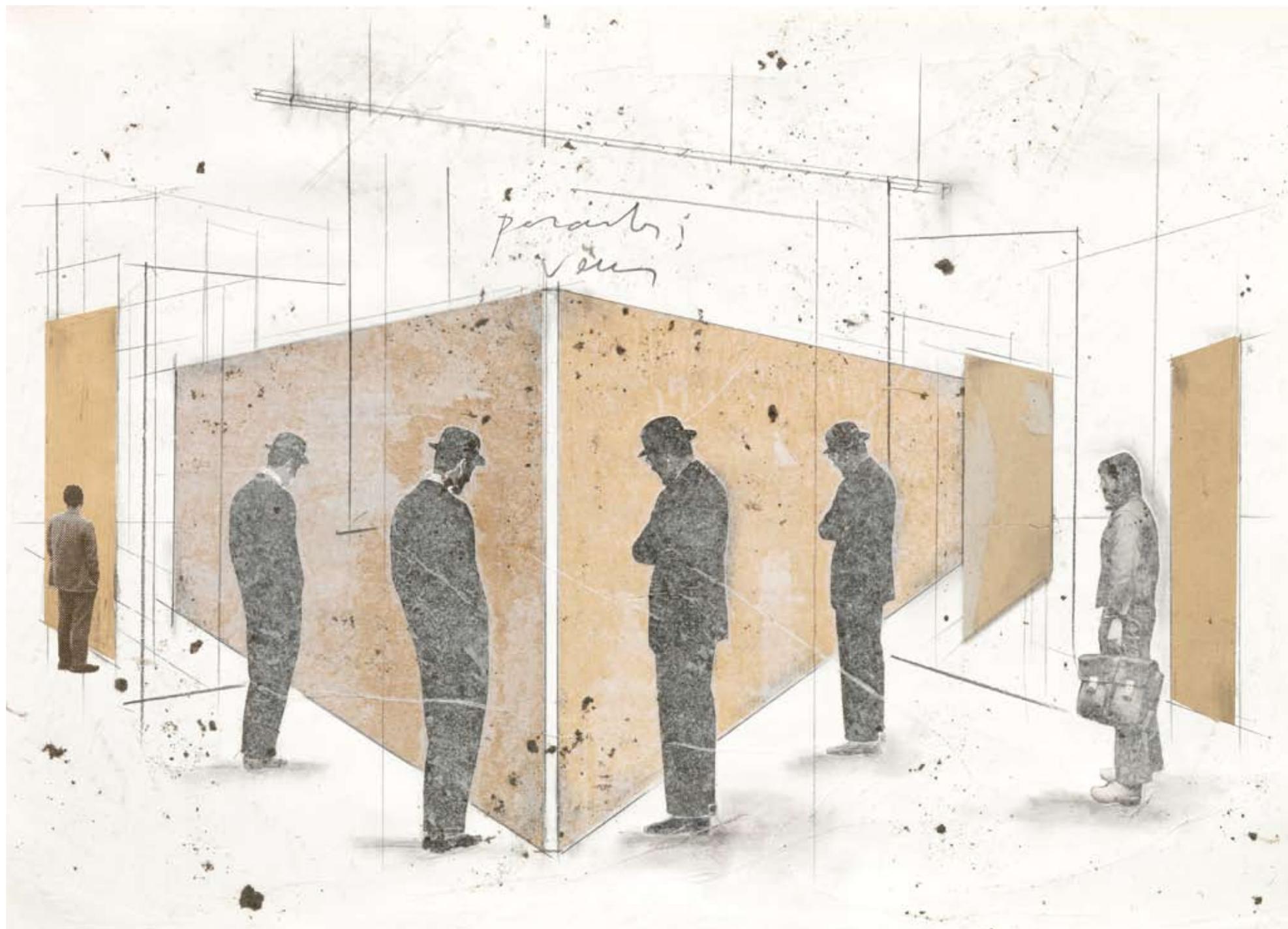


Sin escenario
Suite de Marburg
N° 18

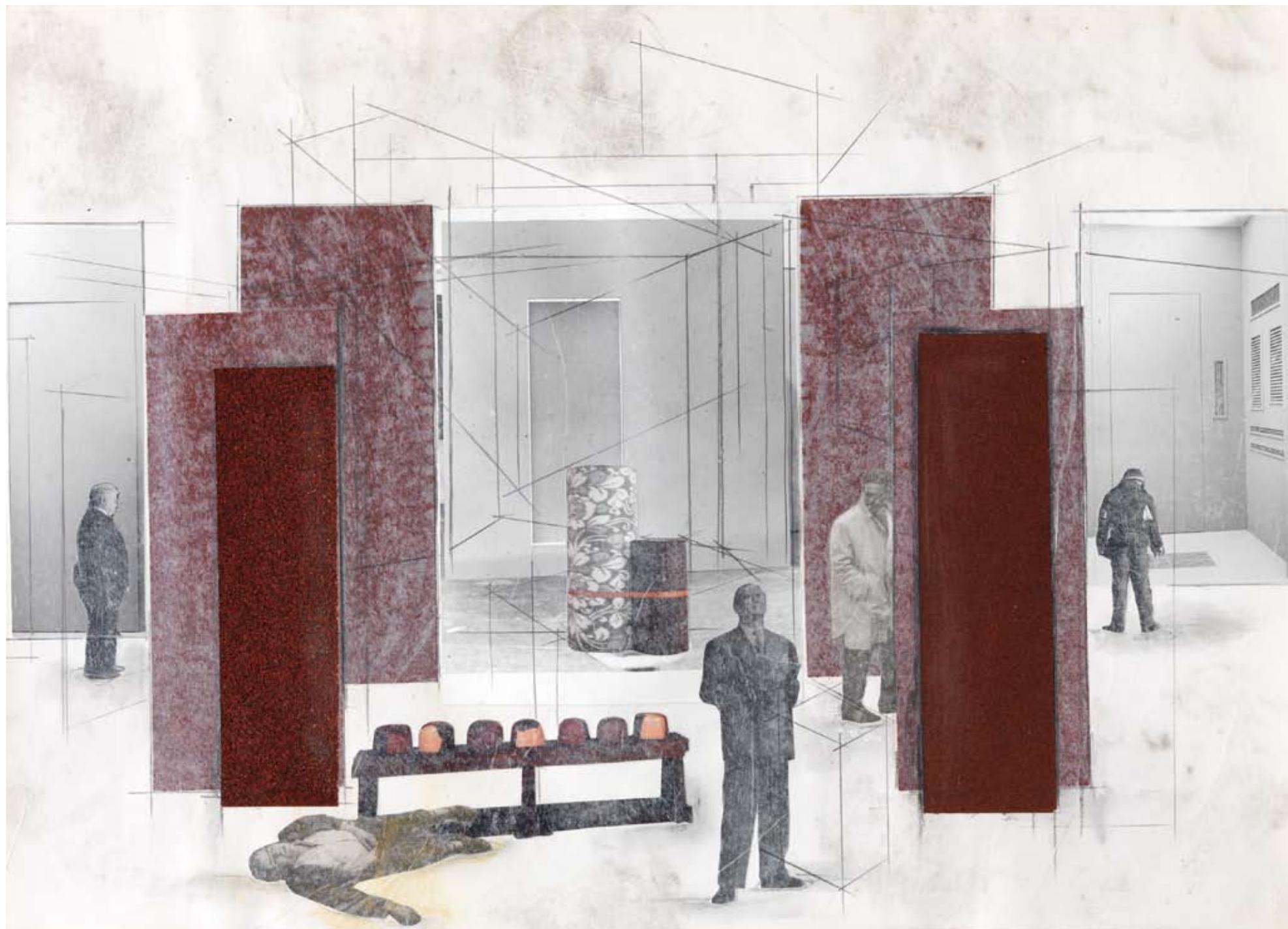


Sin escenario
Suite de Marburg
N° 19

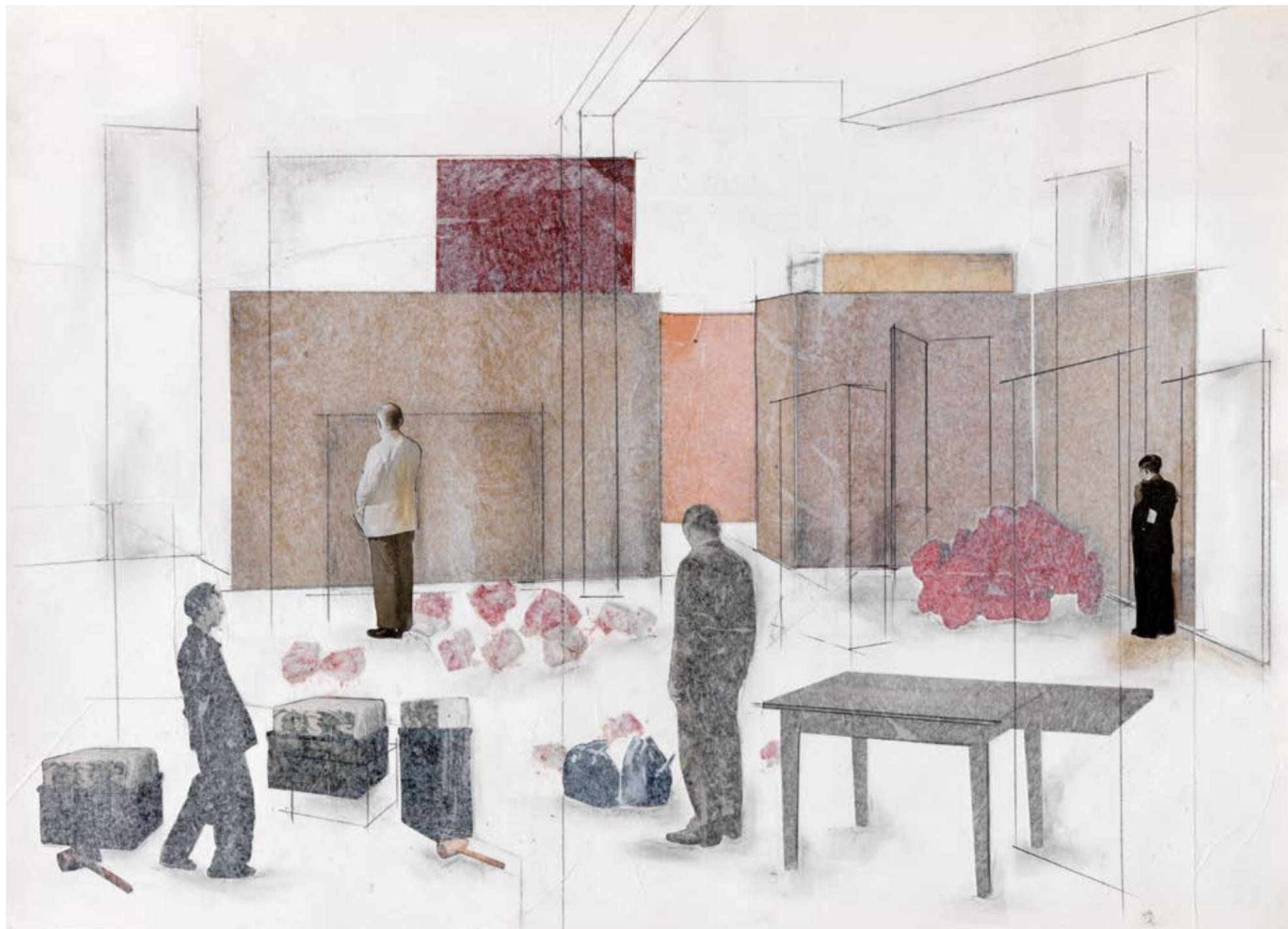




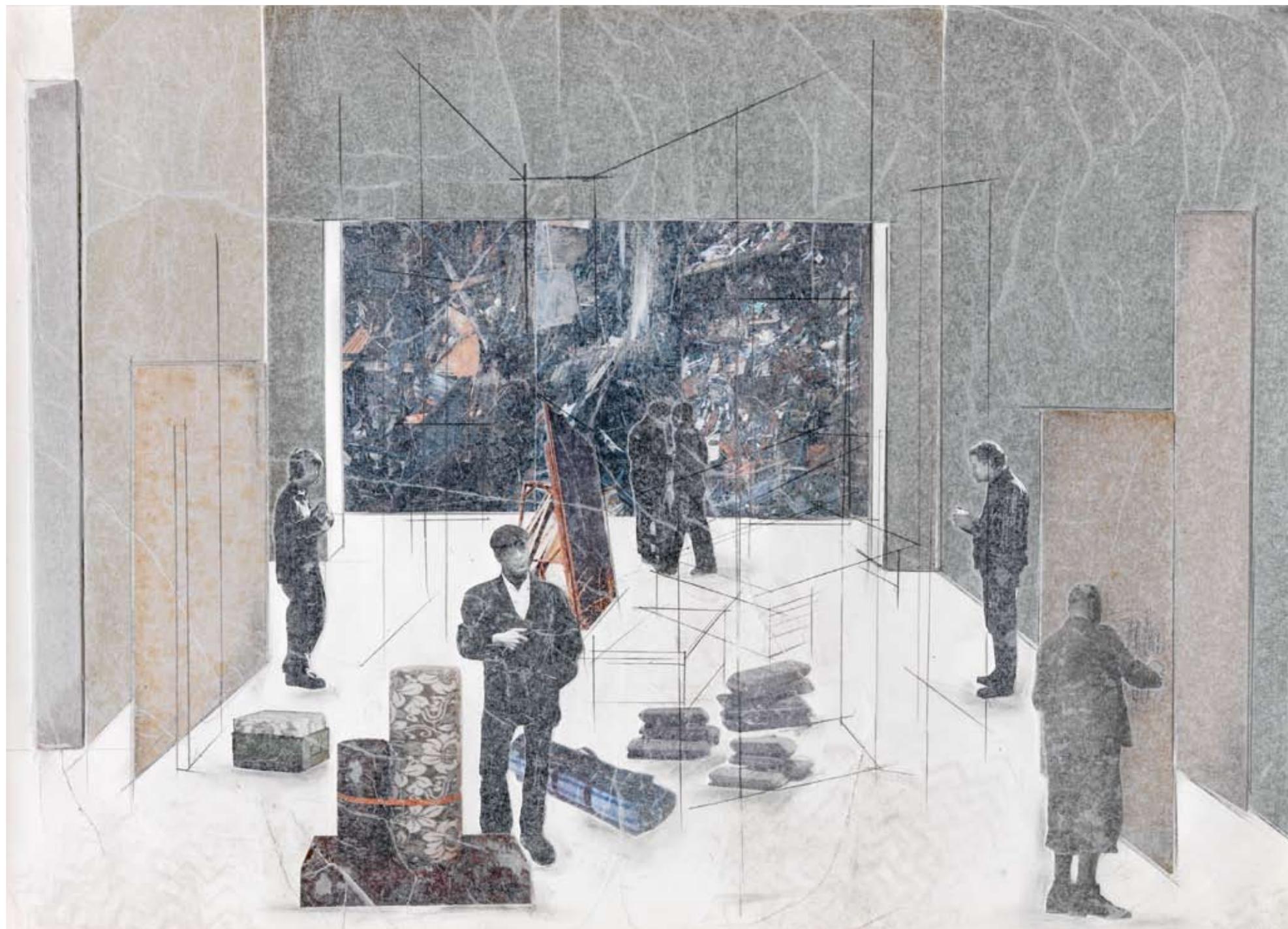




Sin escenario
Suite de Marburg
N° 24







Sin escenario
Suite de Marburg
N° 26



Sin escenario
Suite de Marburg
N° 27

Sin escenario
Suite de Marburg
N° 28





Sin escenario
Suite de Marburg
N° 29

Sin escenario
Suite de Marburg
N° 30



ESCENAS DE NOVELA

Vicente Molina Foix

No hace falta, al entrar a la sala donde se representa esta nueva obra de Pep Duran, saber el argumento, ni mirar el anuncio o repasar los nombres del reparto, ausentes por lo demás en las carteleras. Aun así, no debe tener duda el Espectador, al que también podremos llamar, en una concesión semántica, el Visitante; el museo hace aquí las veces de teatro, y en las paredes donde cuelgan estos *collages* se desarrolla una novela en treinta capítulos. Pero el artista no tiene reparos, o es más audaz, más franco que muchos de sus semejantes, y por ello también nos deja ver los materiales de construcción, los restos y minutas del proceso, las palabras descartadas o corregidas, todo aquello que ha hecho posible su escritura plástica en una originalísima y rigurosa trayectoria de casi treinta años.

Como en las funciones teatrales, el Espectador ve, una vez acomodado a la luz de la sala, el decorado. Hay más de uno, pero el que está en primer lugar contiene muchas figuras situadas –no puede ser casual– entre los objetos que forman el atrezzo de la escena: una mesa, una carretilla cargada, viejas prendas de ropa y utensilios amontonados. El ajuar del desastre de las cosas usadas. ¿Estamos pues a punto de asistir a un drama? Es dudoso, pues a continuación los montones cambian, cambian los personajes, intercalándose sin respeto a la cronología ni a la moda, y hay indicios de que los mirones que tan aviesamente ocupan las tablas tienen en sus ojos el relámpago de la ironía. El pasado hecho de accidentes y estropicios que el Visitante ve en el fondo de cada una de estas escenas es también visto por ellos, sus protagonistas, con lo que pronto advertimos que lo que sucede en “Sin escenario” no es una representación sino un simulacro. La vida simulada de los otros. El disimulo de quienes la acechan y la han sufrido o escapado a su condena. Nuestra propia argucia a la hora de ser impertinentes en la mirada.

Pero yo vuelvo al núcleo del drama, que ya hemos insinuado que tal vez acabe siendo una tragicomedia sarcástica. Y para averiguar su argumento, nada mejor que fijarse en lo que los ingleses llaman los *props*, un término teatral de origen arquitectónico que en singular significa puntal o pilar y como plural designa los accesorios que amueblan o delimitan un

decorado. ¿Por qué esta narración de Pep Duran tiene tantos? ¿Es un capricho, una necesidad, o forma parte del registro privado de su autor? Y es que, aunque hayamos entrado en la sala de exposiciones sin querer saber demasiado de lo que nos espera, sin adentrarnos deliberadamente en la filosofía de sus composiciones, algo hemos oído, incluso visto y leído, de que este pintor y escultor o viceversa –pintor, escultor, dos términos estables para definir al más imponderable e indefinible de los artistas– es asimismo un creador de *props*, y de que el teatro ha sido su segundo taller, el espejo muchas veces cruzado de sus reflexiones, el gran almacén donde preservar sin olvido, acabadas las representaciones que él vistió y amuebló, la guardarropía de su mundo propio. Mundo de los más inesperados pero consecuentes que yo veo en el arte producido en España en las últimas décadas, y dotado de la peculiaridad de que nunca se ha podido decir que el Pep Duran escenógrafo de tantos montajes memorables hiciese sobre el texto dramático un alarde de pictoricismo, ni que en sus obras propias, en sus cuadros, dibujos, *assemblages* o instalaciones, el teatro ocupase más lugar que el de una amada y lejana musa invitada a la ceremonia plástica.

Seguimos leyendo por las paredes, y esta novela dibujada nos remite también al niño y a las tijeras con las que todo niño quiere recortar lo que le rodea. La palabra *collage* es muy noble, y la han pronunciado muchos de los mayores maestros del siglo XX, desde Picasso a Max Ernst, desde Bacon y Jasper Johns al Matisse final de los grandes *papiers collés*. Pep Duran es también, desde muy temprano, un gran “pegador” de cosas dispares en sus superficies, pero yo quiero reivindicar aquí a ese niño de las tijeras, el niño de la frase de Baudelaire («el genio es la infancia recobrada a voluntad»), con la hipótesis de que esta exposición es un gran desfile de “recortables” como aquellos con los que tantos de nosotros (¿todos nosotros?), menos ocurrentes y más chapuceros, intentamos ocupar el tiempo genial de la infancia, queriendo hacer mella en la realidad, siluetearla, marcarla, cuando no realzarla, dejando la huella de un teatro de sombras.

¿Son soñadas las escenas aquí expuestas en secuencia? La iconografía de los encuentros humanos, del único animal que

mira a la cámara, la irrupción sin lógica de unas montañas de piedras en un salón y de tantas lámparas que no iluminan, podrían hacernos recordar la naturaleza de los sueños, el único sistema narrativo que todos compartimos sin premeditación, y por ello tal vez un tanto menospreciado por los indiferentes como simple acto gratuito del alma. Montaigne, que en sus *Ensayos* les presta atención, tomándose los en serio mucho antes de que los románticos alemanes constituyesen con el tejido onírico la “realidad segunda”, da una pista para que le entendamos cuando escribe de lo real, de lo vivido y hasta de la razón política o la salud: «No tengo otro sargento que ordene mis piezas más que la suerte. A medida que mis ensoñaciones se presentan, las amontoño; a veces se apresuran en muchedumbre, otras veces se arrastran en fila. Quiero que se vea mi paso natural y ordinario, tan descompuesto como es» (la traducción es mía).

Pep Duran ha señalado que el orden numeral de estos treinta dibujos que componen “Sin escenario” es azaroso, aunque decidido por él antes de colgar las obras que estamos en trance de leer. Se trata, a mi juicio, de la ordenación nada caótica de una imaginaria historia personal en la que los otros, los personajes tocados por la gracia de la dichosa tijera, actúan como figuras subrepticias y subrogadas de una conciencia infeliz pero no lastimera, trágica a la vez que humorística. Vuelvo al señor de Montaigne, el de la etapa final de su vida, que, en el capítulo titulado “El arrepentirse”, confiesa «que rara vez me arrepiento, y que mi conciencia está satisfecha consigo misma, no como lo estaría con la conciencia de un ángel o de un caballo, sino como con la conciencia de un hombre» (cito esta vez la traducción anotada de J. Bayod Brau, Acantilado, Barcelona, 2007). El escritor bordelés, reacio siempre al intelectualismo moral, enuncia así, con una sentencia rotunda, el programa de su obra, que tan indicativa es de lo más perdurable de lo venidero: «Yo no enseño, yo relato».

Los desvaríos y fugas más discordantes se amontonan en el relato de Pep Duran, en el que no es nada difícil distinguir, descolocados de su lugar natural, los componentes más nobles del arte de narrar: la intriga, la amenaza, la risa, el escamoteo, la sorpresa, la muerte y hasta el crimen, seguramente solo

en potencia. Hay también escenas de pánico, soliloquios, conjuntos corales, paseantes al modo “baudelairiano” que, como en los paneles 7 y 17, contemplan lo que acontece, dándonos a nosotros, de nuevo público expulsado de la trama, la espalda; tienen algo que ver, y lo quieren ver antes de que lo veamos nosotros. Son, acabaremos por darnos cuenta, más sabios que los Visitantes, por la sencilla razón de que, antes de ser espectadores de la escena, han sido posiblemente sujetos dramáticos de la gran representación “durania”.

Una broma es el epitafio de una emoción, dijo Nietzsche. ¿Acaba bien esta novela teatral? El *happy end* tiene mala prensa en el relato contemporáneo, donde suele apreciarse más la noción de naufragio, de indeterminación, de incomodo. Si aceptamos el orden aleatorio que le ha dado el artista, “Sin escenario” termina, con el número 30, en una aglomeración que tiene algo de juguete astracanado o de vodevil. Hay individuos en distintos planos, puertas y armarios, una viga y una regla marcando dos sentidos contradictorios, un ángulo difícil de alcanzar. Los personajes, todos varones en este caso, pasan de la docena, y mantienen el estupor predominante en esta historia, el desconuelo, su incomunicado diálogo en unos espacios tan verosímiles como fantasmales. Nos han dolido a lo largo de sus peripecias anteriores, nos han reflejado, inquietado, interrogado y amargado, hasta el punto de emocionarnos en su condición de héroes sin epopeya. Pero Pep Duran lleva muchas horas entre bambalinas, conoce a fondo «las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros» del verso de García Lorca, y no desdeña envolver su dramaturgia con la suprema ilusión cómica del *trompe-l'oeil*. ¿Acabó de verdad la novela, o el capítulo 30 es el arranque de una nueva comedia de las equivocaciones y los juegos de azar?

SECUENCIA FLOU

PAISAJE SIN FIN

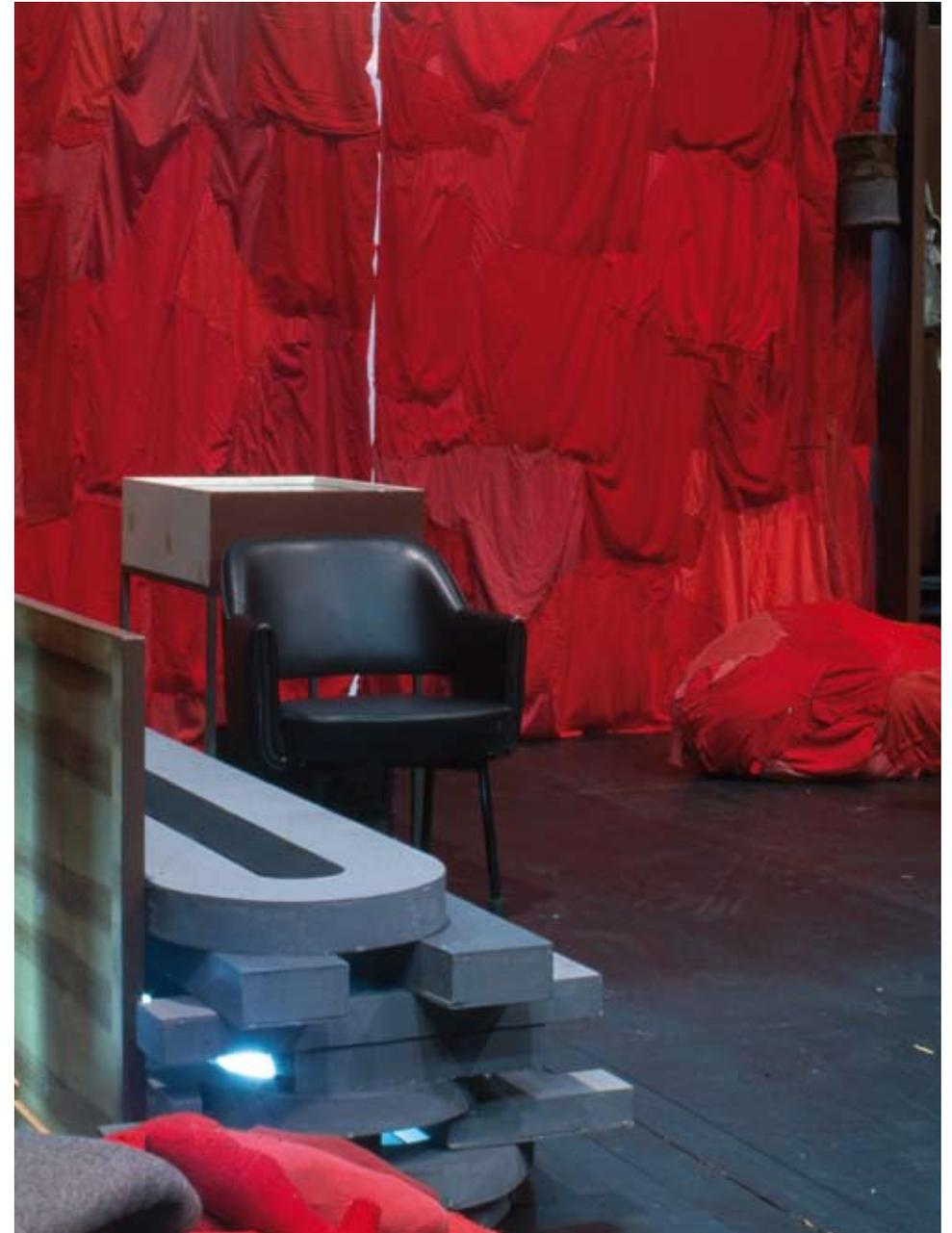




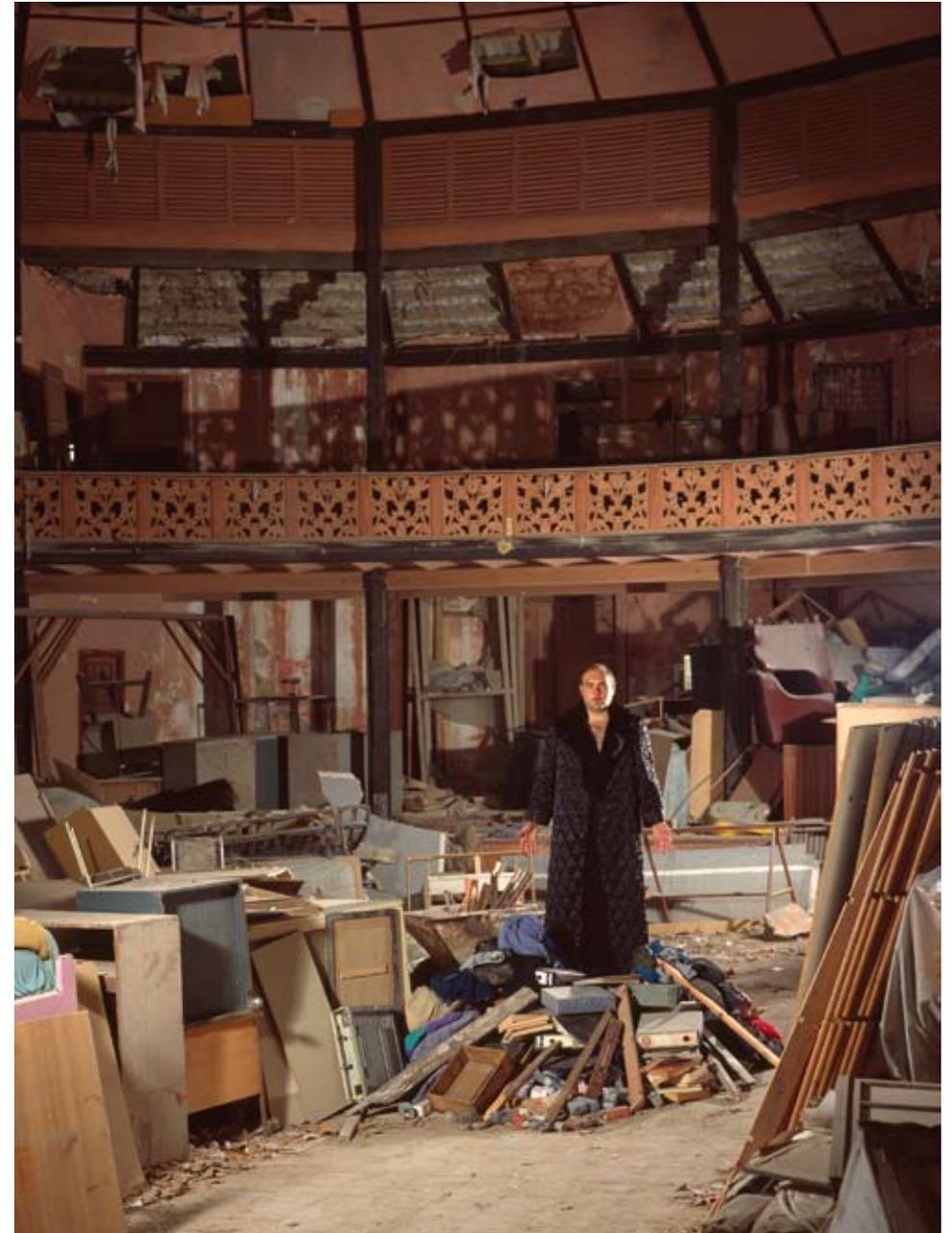


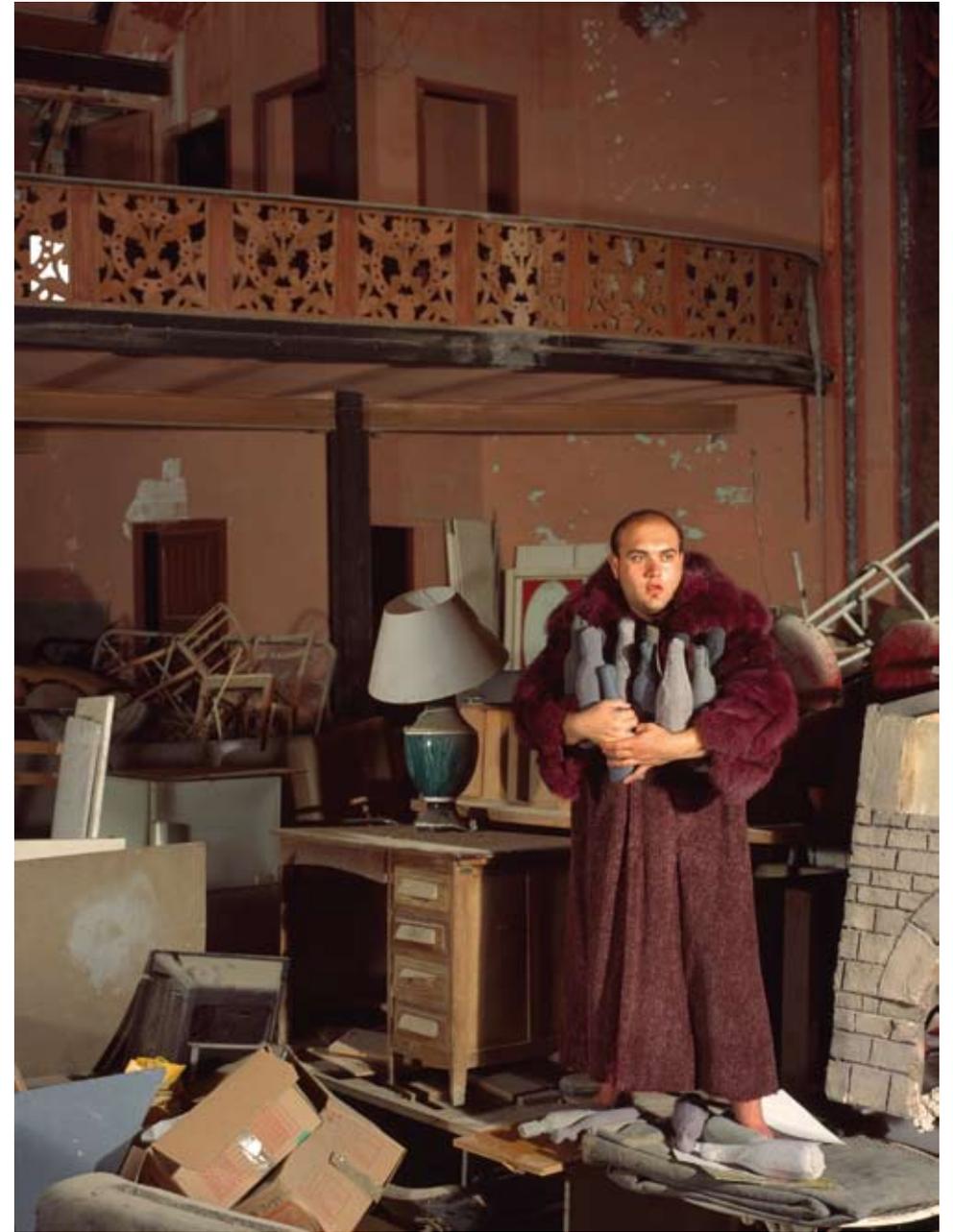


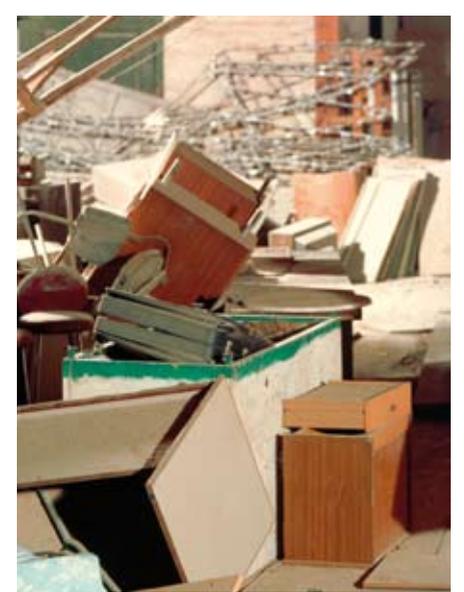
TELÓN GENET/EL FUNÀMBUL



FÓVEA







PARE I MARE

(ESOTRO)

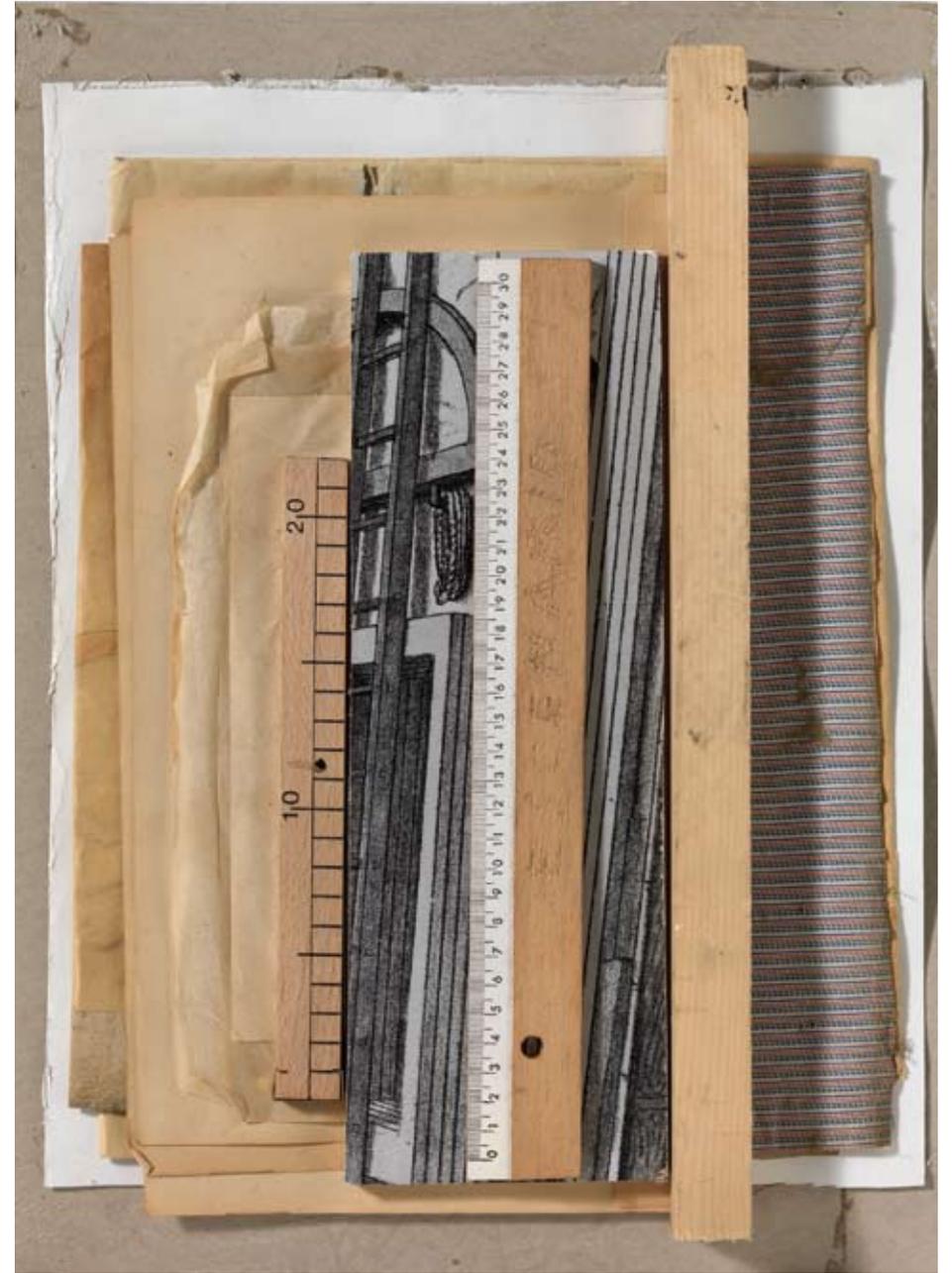


APILAMENTS













OTROS PROYECTOS

Otros proyectos de Pep Duran que, aunque no figuran en la exposición, por su naturaleza actúan como piezas referenciales, a manera de un atlas personal y están vinculadas a “Sin escenario”.

Filmflou

Mama Medea

Acto único

Flou (Prólogo)

Mudo

Backlot Sessions

Temporal

Esotro

Escape

Circ silent. 4 actors

Boceto Manipulació Gràfica

Updated

Teatres buits

Construir els dies. L'objecte

Casa Feliz

El espacio ilusorio

Maqueta darrera del decorat

Bizarre corpori. Geografia personal, mapes del cos

Tout l'armoire o Cravan Room

El espacio ilusorio, 1995



Maqueta darrera del decorat, 1995



Casa feliz, 1995

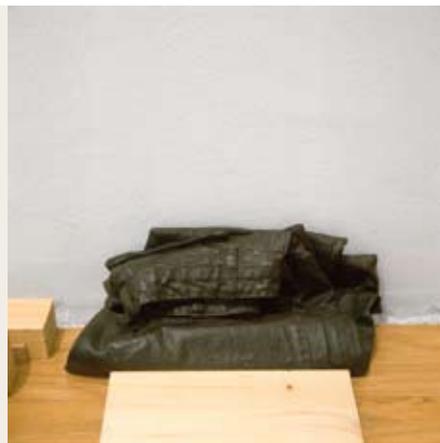


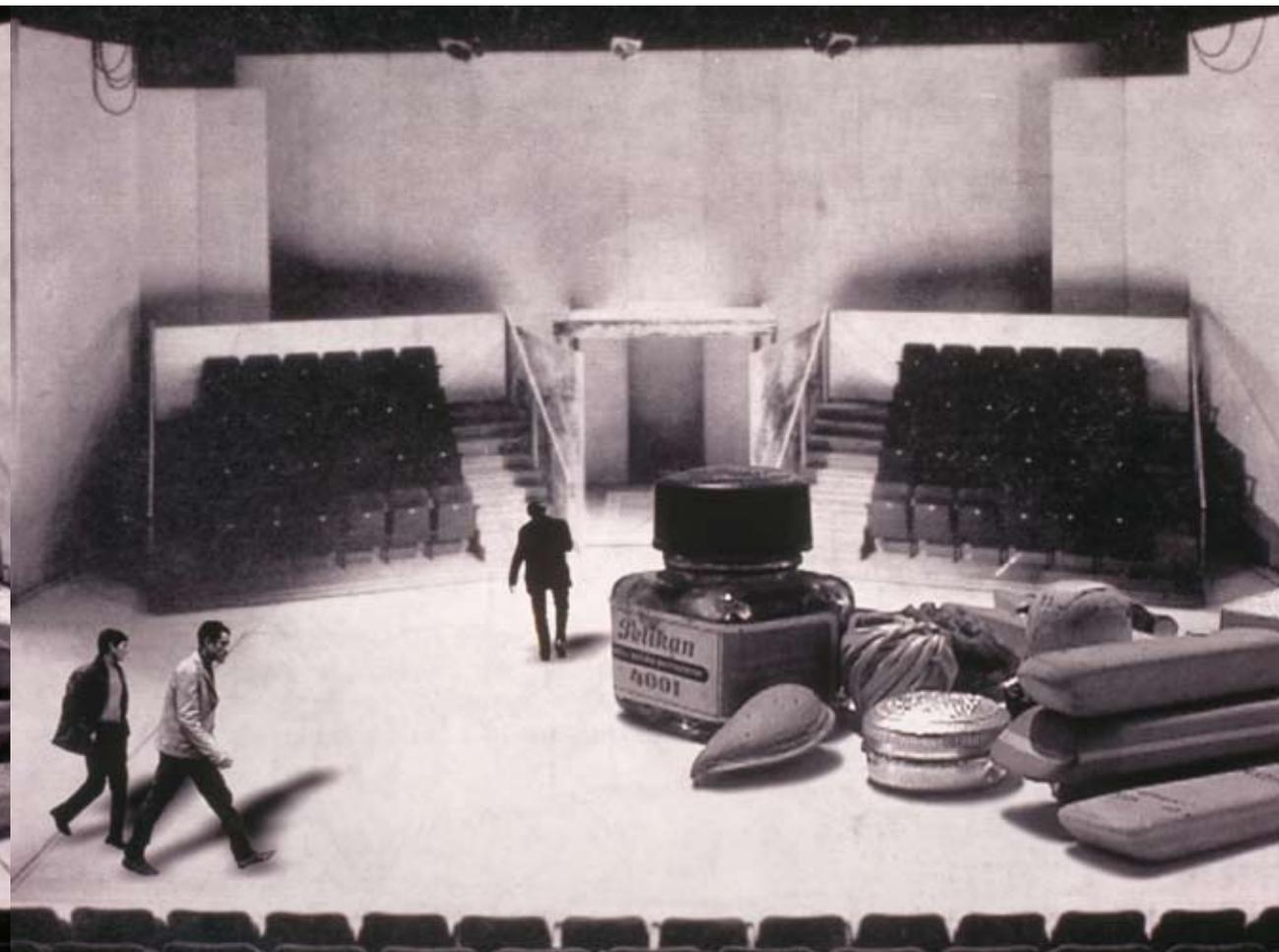
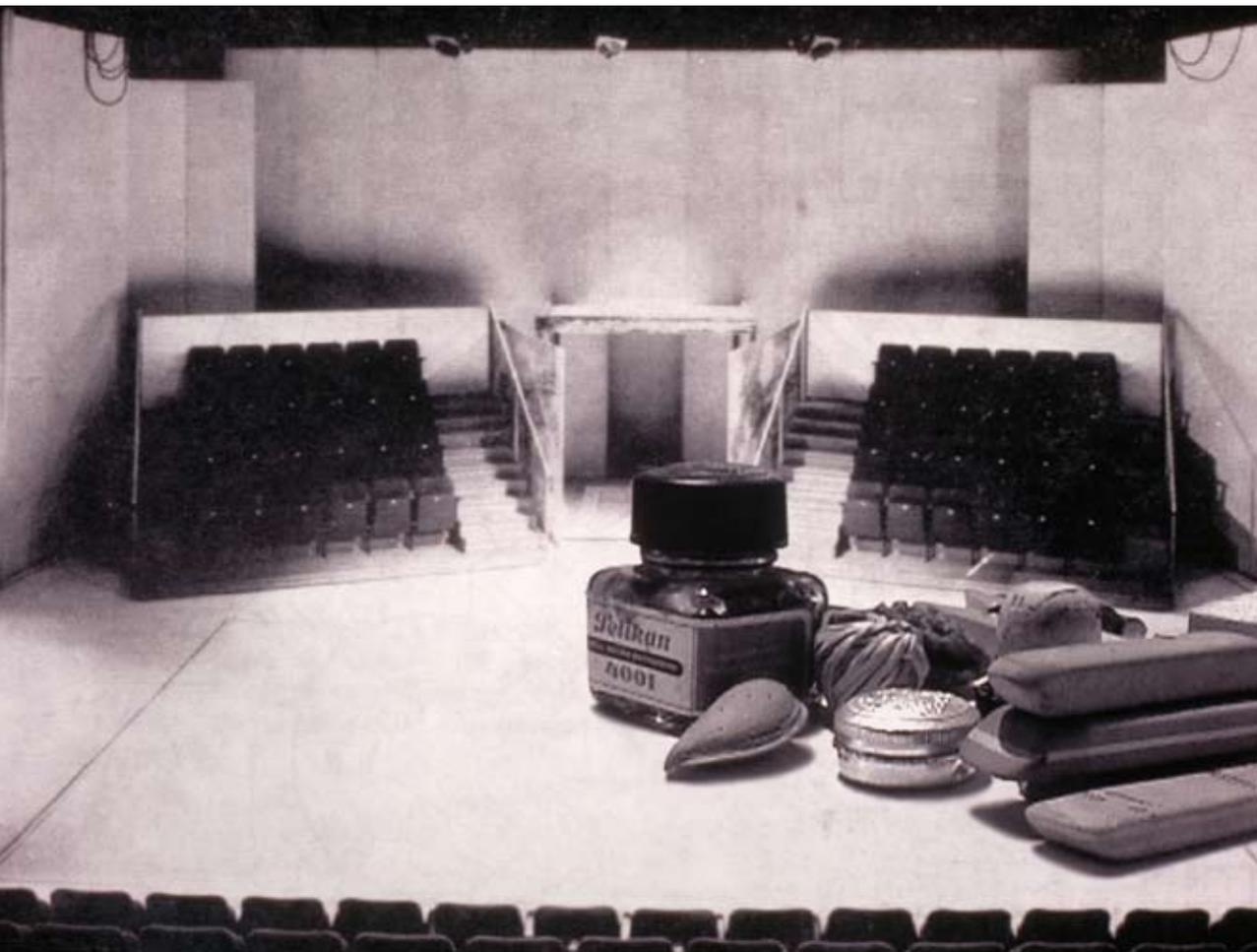


Teatres buits, 1996



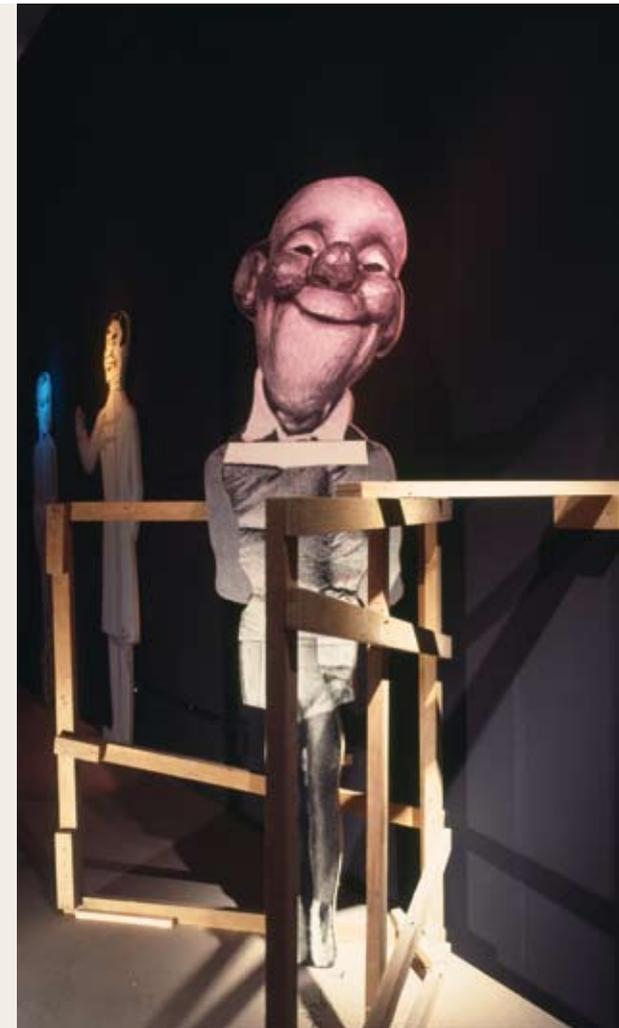
Updated, 1997



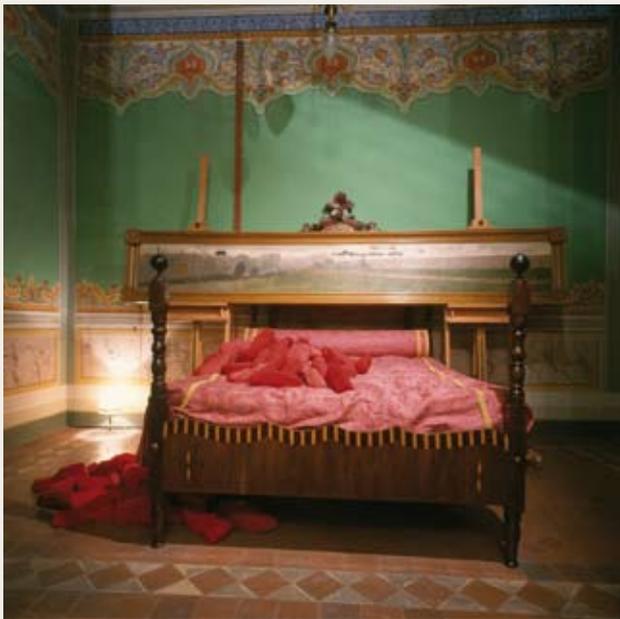


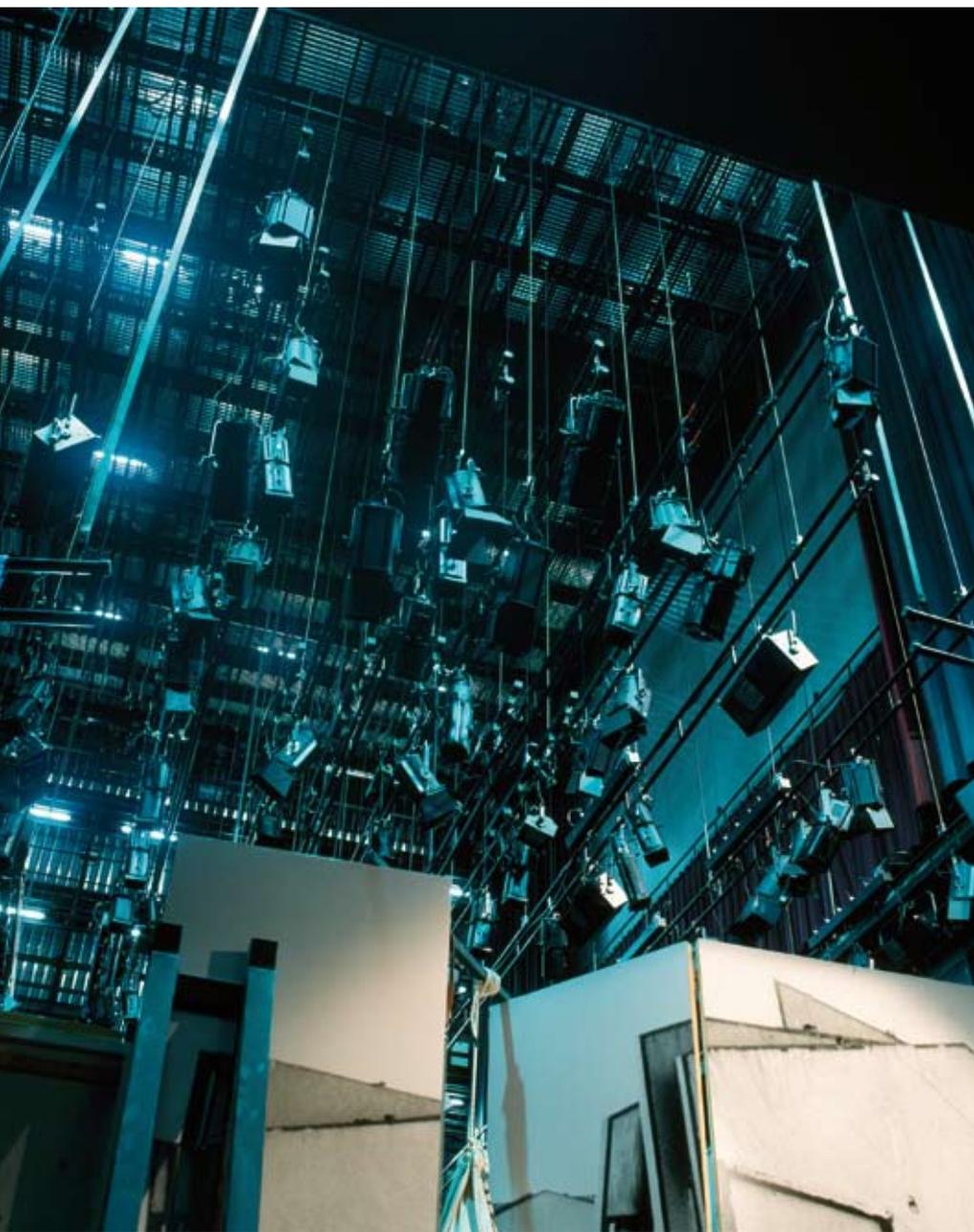
Circ silent. 4 actors, 1997-98

























Bizarre corpori. Geografia personal, mapes del cos, 1992



Tout l'armoire o Cravan Room, 1989



SIN ESCENARIO

NADIE SABE LO QUE PASA
Y LO ÚNICO QUE PASA ES,
TAL VEZ, EL TIEMPO

Guillem Martínez

El arte y la guerra. Y, ya puestos, la vida. Es la primera vez que escribo un catálogo de arte, así que, en la duda, empezaré hablando de una peli de guerra. En la peli, los malos tienen rodeados a los buenos, a quienes están dando para el pelo. Tienen que salir con unos prisioneros de donde están cercados. En eso, en medio de la batalla, consigue llegar hasta ese punto el transporte de los prisioneros. El oficial al mando del transporte habla con otro oficial mientras las balas les hacen la raya en medio. «¿Cuándo tendré listos a los prisioneros?», dice. «En cinco minutos», le contestan. Entonces el oficial del transporte, en medio de un tiroteo inaudito, va y dice esta perla: «Jamás ha pasado nada en cinco minutos». Y, en efecto, la cosa no dura cinco minutos. Dura toda la película. En la película –¿una hora y mucho? ¿dos horas?–, no suceden muchas cosas –cinco minutos se parecen, por tanto, a ¿una hora y mucho? ¿dos horas? en que tampoco sucede nada en su interior–. Salvo que mueren más de mil personas. De toda esta película que les he soltado se infiere que en el tiempo –esa cosa rara que puede durar cinco minutos, dos horas, o una eternidad, según desde dónde lo mires–, no sucede nada. Absolutamente. En el tiempo no hay tiempo para que suceda nada. Salvo la muerte de miles de personas. Es decir, salvo el paso del tiempo. Algo que, curiosamente, solo se puede observar desde fuera del tiempo, deteniendo el tiempo unos segundos. El tiempo es, vamos, como un Ferrari o una top-model. Cuando pasa, pasa solo él mismo. Pero eso es, sencillamente, impactante. Tanto que no te puede dejar nunca indiferente. Es difícil explicar, vamos, lo que ocurre dentro del tiempo. Posiblemente no ocurre nada. Salvo nosotros. Y no mucho. Yo que sé.

Pep Duran explicado en poco tiempo. Barcelona. Invierno. En invierno, esa medida del tiempo, de pronto ocurre en Barcelona un frío inaudito. No ocurre todos los años –esa otra medida del tiempo. Pero cuando ocurre, deja a todos los barceloneses con cara de tontos. Como todos los habitantes de ciudades con palmeras cuando hace frío. Voy con cara de tonto a la casa de Pep Duran. Allá me recibe, con una cara parecida, Pep Duran. Me dice que hace un frío que pela. Y que quiere cambiarse de casa. A una casa en la que no suceda el frío cuando el frío suceda en esta ciudad no preparada para el frío. Uno está tan acostumbrado, en fin, a que en el tiempo no

ocurra nada que, cuando ocurre algo, aunque sea solamente el frío, dan ganas de cambiarse a una casa en la que no vuelva a suceder nada. Todo el mundo evita el tiempo. O lo gestiona para solo verlo, periódicamente, cada cierto tiempo. Bueno. Allá, en la casa de Pep, mientras el frío sucede, me enseña su trabajo. El trabajo que, durante unos minutos –otra medida de tiempo; estoy que no paro–, usted verá en esta exposición, invirtiendo parte de su tiempo. Se trata, me dice, de un trabajo que ocupa más de veinte años de su tiempo. Está fabricado –o como se diga cuando se habla de arte–, con materiales elaborados anteriormente, reciclados, reutilizados, re-citados, muchos procedentes de su trabajo como escenógrafo teatral, unidos por fin, después del tiempo, en un nuevo y definitivo sentido. Ese sentido final de veinte años de tiempo no durará, me temo, mucho tiempo. Pep Duran utiliza su tiempo –es decir, su trabajo–, reiteradamente en su tiempo, de manera que unos trabajos suyos conformarán trabajos futuros. Incluso siempre pueden ser destruidos, que es algo que siempre puede hacer uno con su trabajo y con su tiempo, pero que, por lo que sea, Pep Duran hace más que la media de los ciudadanos. La destrucción, en fin, es la unidad de medida del tiempo más cruel y certera. En un momento de la conversación, Pep Duran habla como un oficial de transportes rodeado por los malos. Es decir, se detiene entre las balas –balas de frío–, mira al vacío y hace una meditación sobre el tiempo. Me dice que lo que veo, toda esta exposición, que ahora está encima de una mesa, «son trozos de muchos años». Es, imagino, por tanto, tiempo expuesto, tiempo observado de frente. Tiempo en fin, esa cosa en la que, como ya saben, nunca ocurre nada. Al ser tiempo expuesto por un escenógrafo, el resultado tiene algo de teatro. Cada fragmento que usted visitará es como una pequeña obra de teatro. Esas cosas en las que, como en la vida o en las películas, transcurre fundamentalmente el tiempo. En el teatro, empero, cuando sucede el tiempo pasan, en contrapartida, cosas. Más cosas que en ese otro tipo de tiempo denominado vida. En el teatro, al menos, si no pasan cosas el público abandona la sala en plena pataleta. Y exigen que le devuelvan su tiempo. Es decir, su dinero. El dinero es, al parecer, otra medida del tiempo. Cuando finaliza la exposición de su exposición, Pep Duran me sigue hablando del tiempo. Es más, me enseña fotografías de cuando todo este trabajo fue iniciado, sin saber que estaba siendo iniciado, con otra forma, con otro

formato, con otro objetivo, con otro tiempo. Son fotos suyas y de sus amigotes. En su taller. Son fotos de hace más de veinte años. Como algunos de los fragmentos de tiempo que usted está a punto de ver.

El frío y las palmeras. Eran fotografías que, por el vestuario, parecían tomadas a principios de los ochenta. En ellas aparecía un Pep Duran jovencísimo. Con esa cara que a uno se le pone cuando lo ignora todo acerca del tiempo. Es decir, cuando se cree fervientemente que en el tiempo ocurren cosas. O que el tiempo es como cualquier otra mercancía. Conozco muy bien esa cara porque, en ocasiones, la veo en mi rostro, a través de una fotografía antigua. A veces la veo por la calle. La llevan adolescentes que tienen cara de poseer todo el tiempo del mundo. Algo que, en efecto, es así. Hasta que deja de serlo. En sus fotos, sus amigos, los amigos de Pep –algunos de ellos los conozco de años y jamás se me había ocurrido pensar que habían sido jóvenes y que habían gastado esa cara–, aparecen también con esa firme expresión de balancearse sobre el tiempo, de controlar el mando a distancia del tiempo, de manera que el tiempo es algo que nunca jamás existirá, salvo en este momento. En las fotografías, en fin, aparecía lo mismo que usted está a punto de presenciar. El paso del tiempo. Esa cosa que no pasa. Esa cosa que, salvo en el teatro, ocurre en muy pocas ocasiones. De pronto, zas, tras veinte años de tiempo, ocurre, por ejemplo, en una fotografía. O en una exposición. Cuando ocurre, es como ver el frío a través de las palmeras. Y el frío es algo que pueden entender –Pep Duran me dijo que esta exposición recorrería países con palmeras pero sin frío–, incluso los habitantes de un país con palmeras en el que nunca jamás ha hecho frío. Ver, en fin, el tiempo cara a cara es algo que no te deja indiferente y que, de una manera u otra, te hace temblar. Como sucede, también, con el frío. Ummm. El frío igual es otra unidad del tiempo. Llegados a este punto, y si les parece, les hablaré del paso del tiempo en una ciudad con palmeras y, en ocasiones, frío. Del paso de veinte años –«en veinte años nunca ha ocurrido nada», que dicen los oficiales de transporte–, sobre una ciudad y sobre una serie de materiales que usted está a punto de examinar durante un tiempo de su tiempo. Espero que esté abrigado. El paso del tiempo, así concebido, provoca una suerte de frío.

Veinte años de frío. O de cuando el tiempo se miraba cara a cara. En el momento en el que empezó a construirse esta exposición, hace veintipico años, Barcelona era diferente a otra ciudad. Como su nombre indica. Hoy, posiblemente, sigue siendo diferente a cualquier otra ciudad. Pero también es diferente a lo que era. Hoy, en un mundo cada vez más similar, Barcelona, esa ciudad con palmeras y, en ocasiones frío, se parece tal vez más a cualquier otra ciudad. Como, por lo general, sucede con todas las ciudades del mundo salvo, me temo, con Bagdad. Hoy, Barcelona, la ciudad del lector de estas páginas, cualquier ciudad, el mundo entero, se parecen en muchas cosas. La principal –tómense un tiempo para pensarlo–, es que no disponen de tiempo para observar el tiempo. El tiempo, esa cosa en la que es difícil que pase algo, salvo el envejecimiento, ha pasado a ser, definitivamente, algo en lo que nunca pasa nada, como avanzó aquel jefe de transportes, sin duda un avanzado a su tiempo. Algo que no está dentro de las agendas. Nadie quiere ver el tiempo. Y el arte, tal y como ha quedado, no está para ir enseñando por el mundo lo que nadie quiere ver.

De cómo el mundo dejó de ver el tiempo. Y los problemas. En el momento en el que se empezaron a emitir las fotografías y la exposición que me enseñó Pep Duran, y que usted está a punto de ver, Barcelona era una fiesta. Hacía cuatro días que en España se había empezado a votar. Y faltaría poco para el primer golpe de Estado a la incipiente democracia. Un golpe de Estado muy parecido al que habían vivido nuestros abuelitos en los años 30, a saber: unos militares con una medida del tiempo según la cual, después del siglo XV, el tiempo era una pérdida de tiempo, por lo que había que eliminar a todos los que tuvieran en su cabeza más siglos de los deseados; aquellos oficiales eran capaces de, emulando a aquel oficial de transportes, decir: «jamás ha pasado nada en cinco siglos». El resultado de aquel golpe tuvo, empero, un resultado muy diferente. Paródico, como de chiste malo. De hecho, todo el mundo se rió de aquel golpe. De hecho, ahora que lo pienso, todo el mundo reía *non-stop*, a todas horas, en aquella época. La risa había empezado con el final del franquismo. Algo, en verdad, gracioso, si no fuera porque había tardado cerca de cuarenta años en finalizar. Pero lo curioso es que, por entonces, la risa empezaba a durar demasiado. Cuando uno ríe se le achinan los ojos, de manera

que tiene serias dificultades para observar algunos aspectos de la realidad. No sé. Problemas para observar el paso del tiempo, por ejemplo. Y, con tanta risa, ya hacía años que se habían dejado de observar aspectos de la realidad que, tal vez, no hacían gracia. A ese estado de gracia y de humor inaudito había contribuido la aparición en España, a finales de los setenta, del primer Ministerio de Cultura, siguiendo la moda de Francia. El Ministerio de Cultura era un nuevo invento, inaudito, jamás visto. Consistía en una institución que, por primera vez en la historia del mundo, no proveía a los ciudadanos de instrucción, como el Ministerio de Educación, ese invento del siglo XIX. Proveía de cultura. Es decir, cogía la cultura y la entregaba a la ciudadanía envuelta para regalo. Es decir, decidía lo que era cultura, decidía lo que era un artista, lo subvencionaba y lo entregaba a la sociedad. El Estado pasó a ser el mejor cliente de la cultura, de los artistas. En contrapartida, todo aquel que no se pareciera a lo que el Estado intuía como artista, todo aquel que fabricara algo que el Estado no reconocía como arte o cultura, dejaba de tener cliente. Desaparecía. Por fin hay una definición única y homogénea del arte en todo el mundo –salvo, tal vez, en Corea del Norte, que vete a saber lo que opinan al respecto–: el arte, la cultura, todo aquello que no sea problemático y que el Estado diga que lo es.

El tiempo es la cosa menos amable del mundo. La cultura, en los países con palmeras y con frío, o sin palmeras y sin frío, pasó, en aquella época y por diversas dinámicas, a ser algo amable, que no molestara al principal cliente de los productores de cultura: el Estado. Posiblemente, e históricamente, el peor cliente que ha tenido, por cierto, la cultura y el arte. Esta mañana a primera hora, el arte y la cultura siguen siendo la música de ascensor del Estado, ese ascensor al que puede subirse –y subir, y subir– todo el mundo que no tenga problemas con esa banda sonora. El cliente que paga todo este invento acostumbra a no querer productos problemáticos. Si se fijan, lo problemático ha desaparecido absolutamente del arte. El arte, si se fijan, en sus temas, en sus formas, en sus materiales, en sus colores, en su emisión y recepción, acostumbra a ser absolutamente amable. Posiblemente, jamás ha sido algo con una función tan amable –es decir, decorativa– como la que hoy tiene. El arte, en fin, se parece, por fin, al tiempo en que también nunca jamás ha pasado

nada a lo largo de cinco minutos, que diría un oficial de transportes posmoderno.

La belleza de la valentía. Y la valentía de mirar el tiempo.

El arte, incluso, ha evitado, para ser simpático, la crueldad, esa forma máxima de la ausencia de amabilidad. Y no se me ocurre nada más cruel que el paso del tiempo. Esa cosa que ya llevo varias páginas defendiendo que no pasa, que no transcurre. Solo transcurre con brutalidad en fotografías, en esas cosas que se llaman teatro, a las que las personas van a ver transcurrir el mayor número de cosas en el menor espacio de tiempo. Y en objetos pensados para ello. En decisiones valientes y conscientes de arte. Hoy pueden entrar en esta sala y observar la firme decisión de un hombre de observar el tiempo –es decir, su propia vida– a lo largo de los últimos veinte años. De construir pequeños teatros en los que ver el paso del tiempo. De hacer participar al espectador, al público, a los ciudadanos o como diablos se llame ese concepto cuando uno habla de arte, en la contemplación del tiempo, esa cosa que solo se puede contemplar cuando hay alguien –¿en Marte existe el tiempo?–, y cuando ese alguien quiere asomarse al abismo del tiempo, quiere comprobar el horror de saber que incluso en cinco minutos puede pasar algo. Quiere, en fin, traspasar una frontera peligrosa.

Me temo que arriesgarse a presenciar el paso de veinte años sobre la obra de una persona, debe de ser algo, sin duda, brutal. Veinte años es un periodo muy amplio. En veinte años pasa casi toda una vida. O, al menos, una parte muy notoria de la vida. Esa es la apuesta de Pep Duran: la exposición de más de veinte años de su trabajo y de su vida. Tómense muy en serio esta propuesta. Vivan en un país con palmeras o sin ellas, con frío o sin él, trabajen o no en un oficio similar al de Pep, o empleen o no su tiempo en algo parecido, sus propios últimos veinte años, o incluso, sus propios próximos veinte años, tienen algo que ver con lo que van a ver a continuación. Durante unos cuantos minutos.

En el tiempo, como en el arte, solo suceden cosas si se tiene la firme decisión de que eso ocurra. Cuando eso ocurre, se produce un espectáculo sensacional. El mejor. El más vital. El paso del tiempo.

Proyecto Traumarbeit (el trabajo de los sueños)

Apilaments

Bodegón con zapatos

Disco con corbatas sobre manta

Tot és quincalla

Señores Carlos

Atrezzo personal

Camisas

Modelo maqueta para zapatos

Vestuario para perro

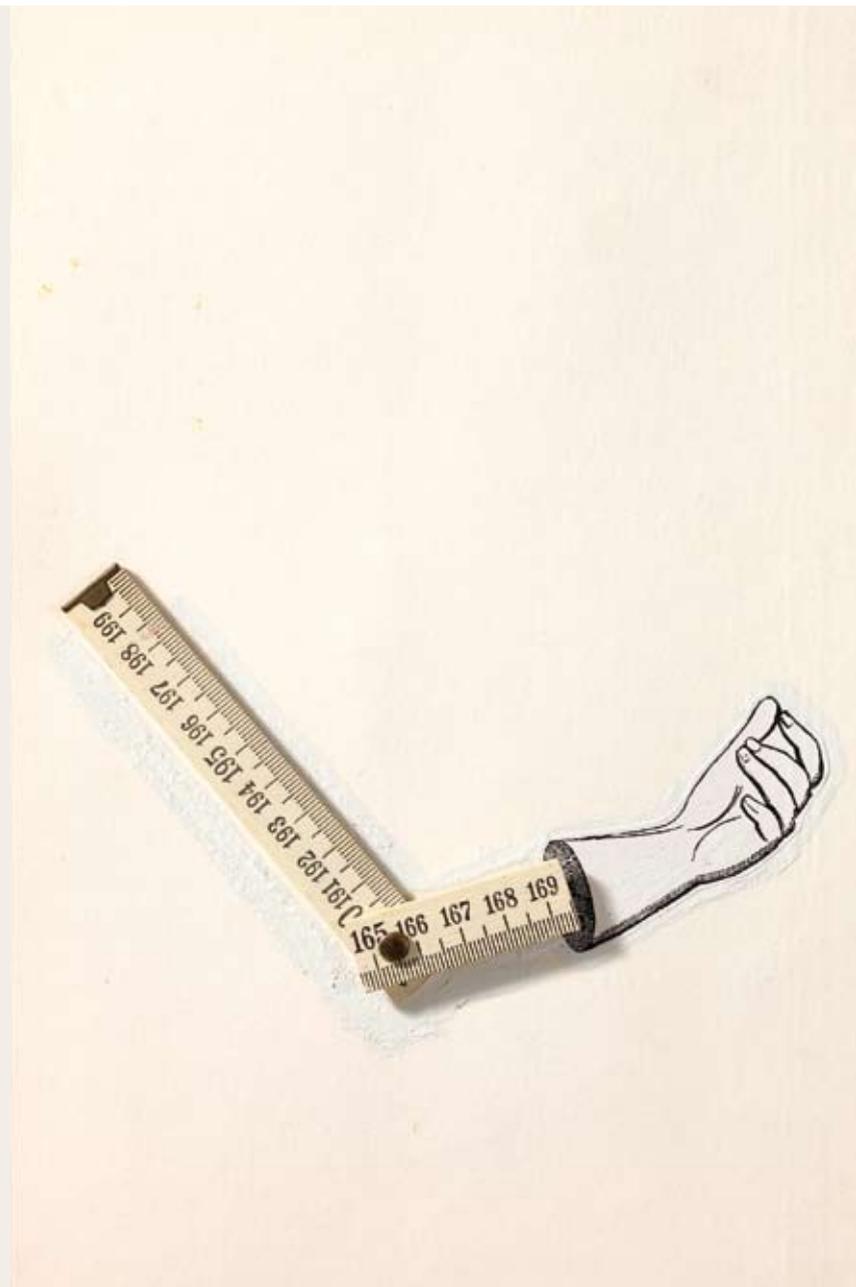
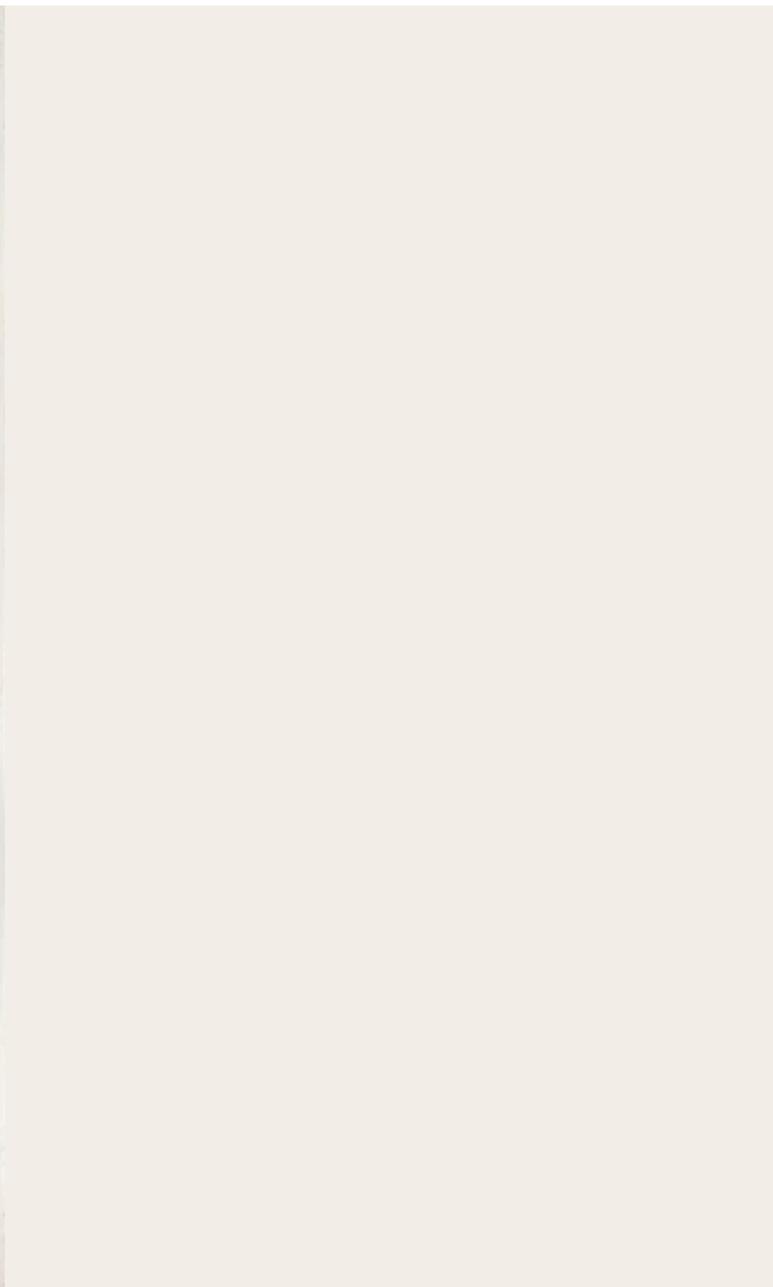
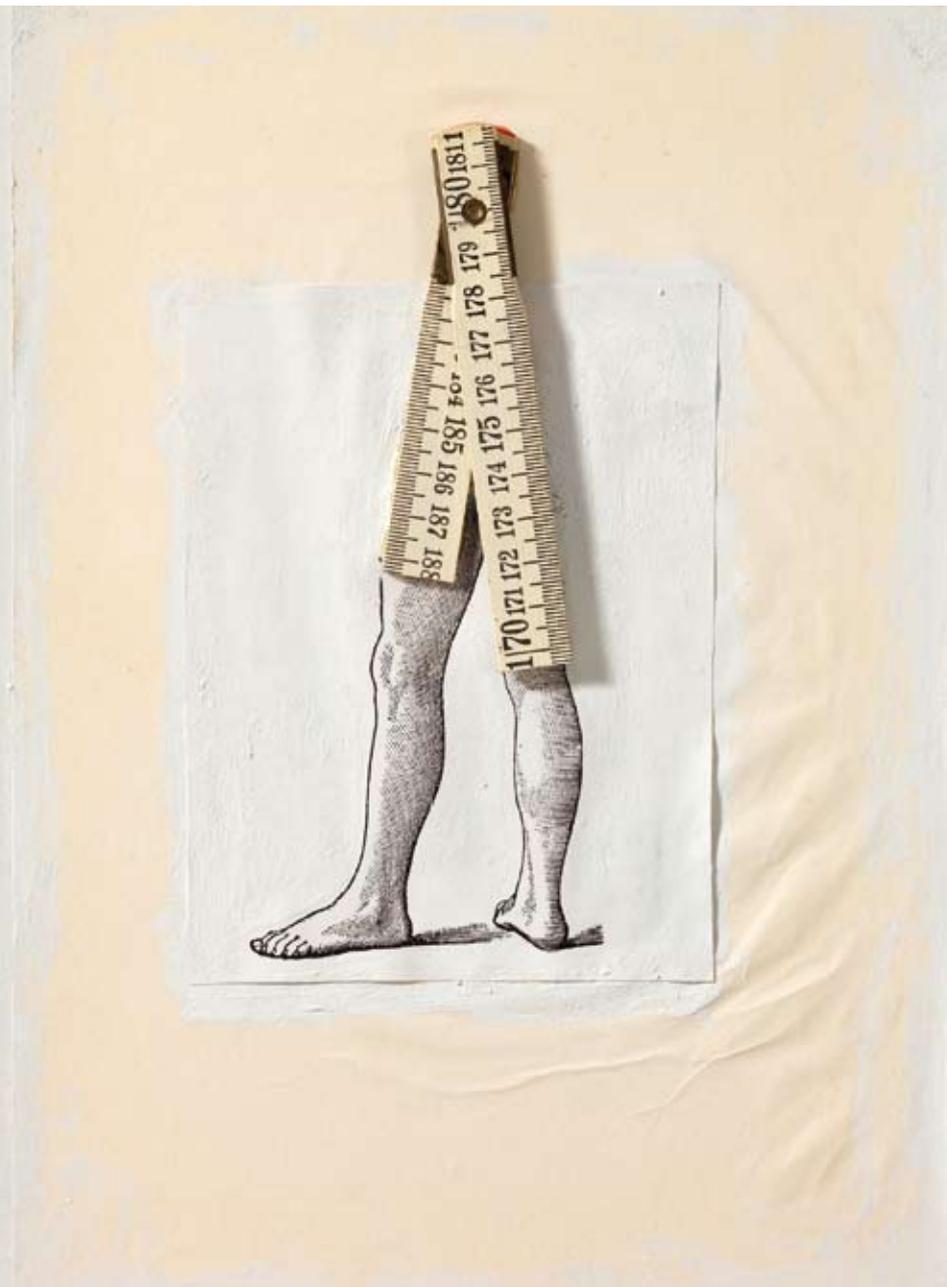
Serie Mans

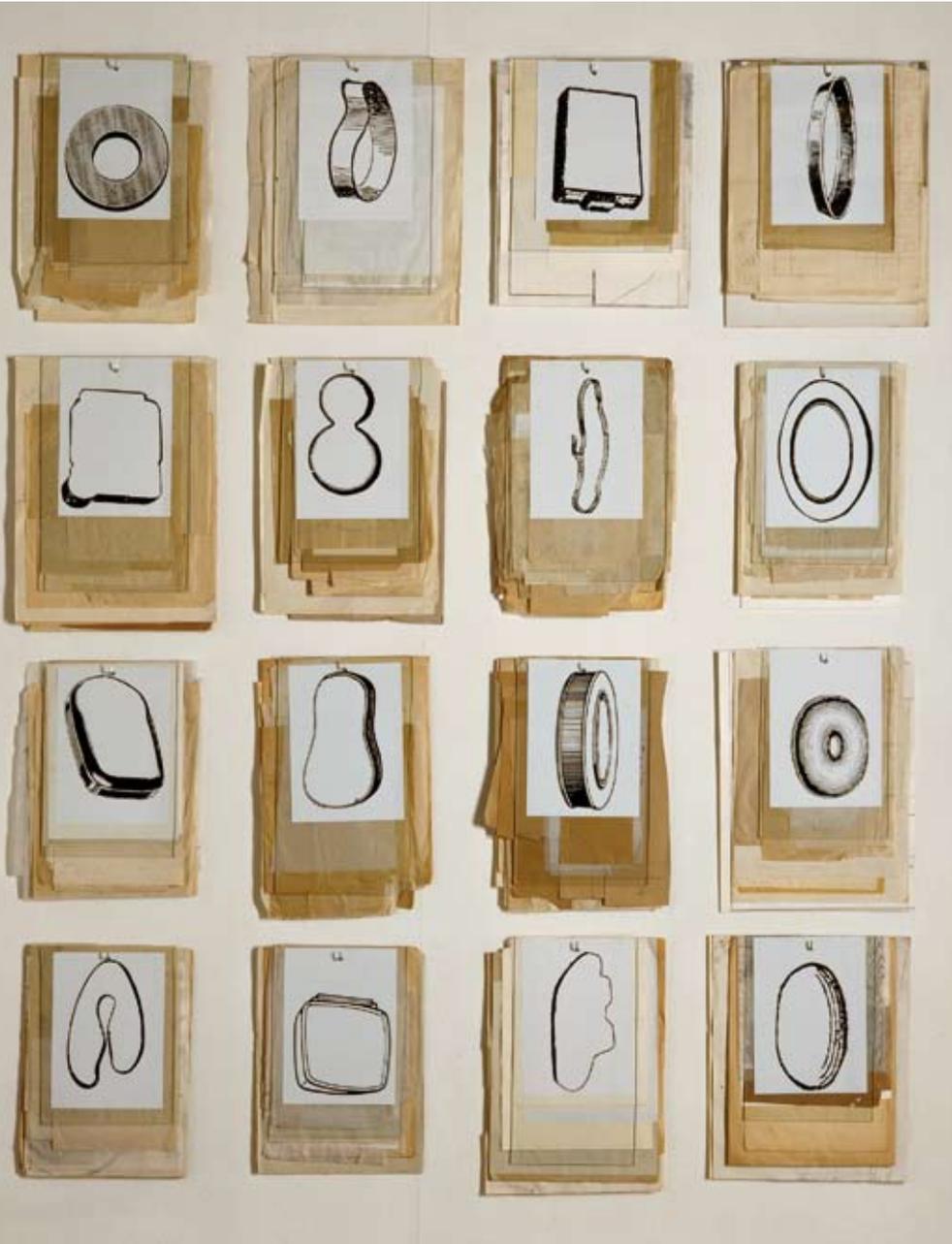
La familia

Punks Porrns

Lipotípies

Mostrari





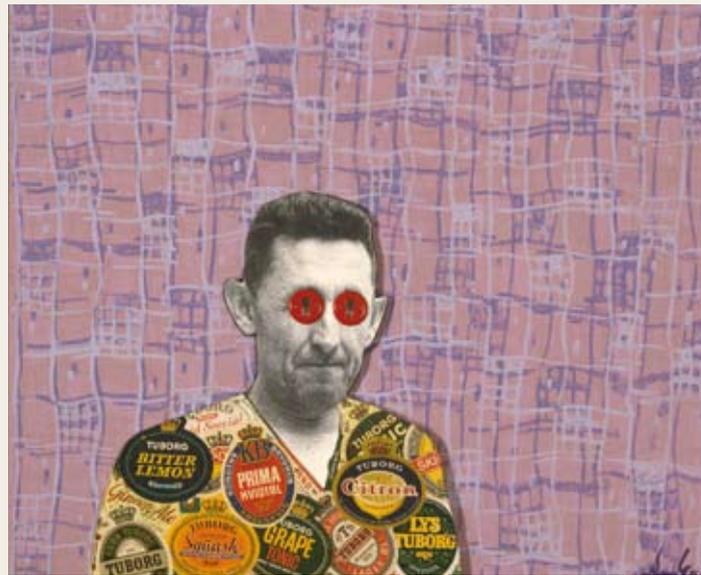
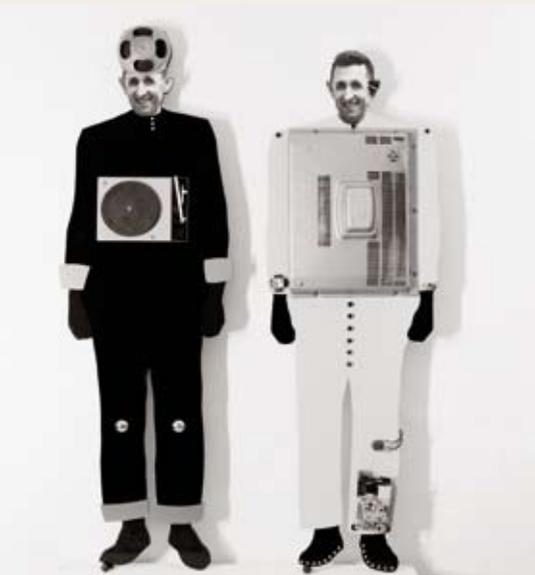
Bodegón con zapatos, 1989

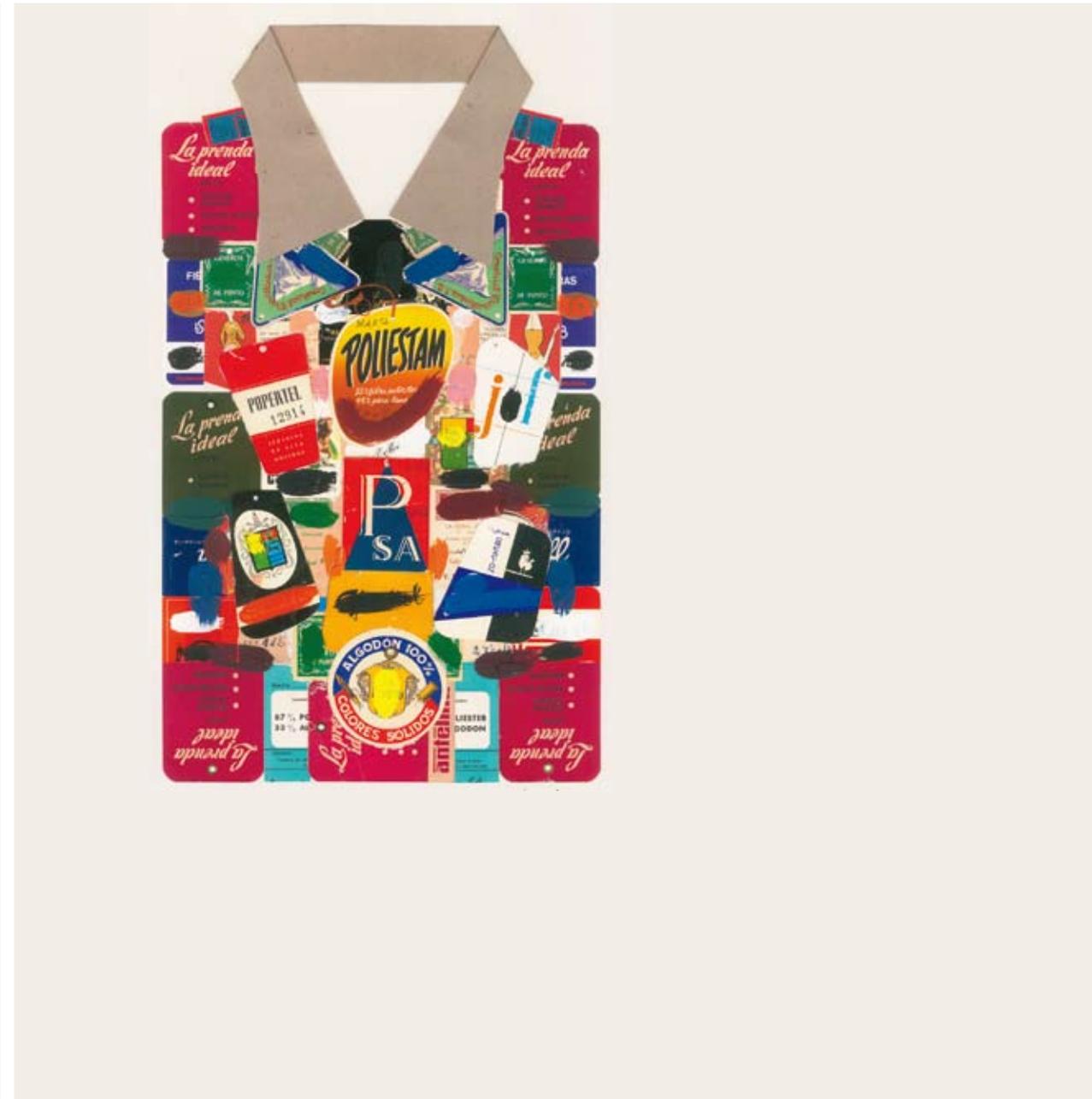


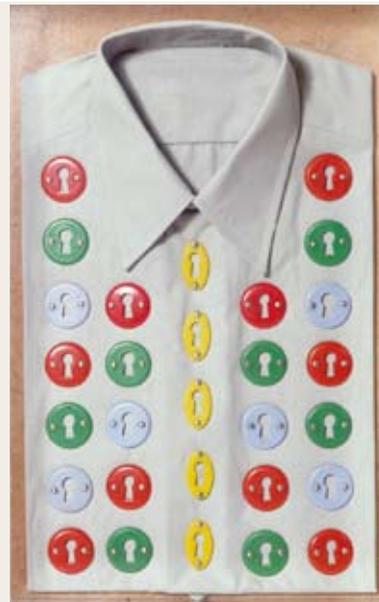
Disco con corbatas sobre manta, 1989











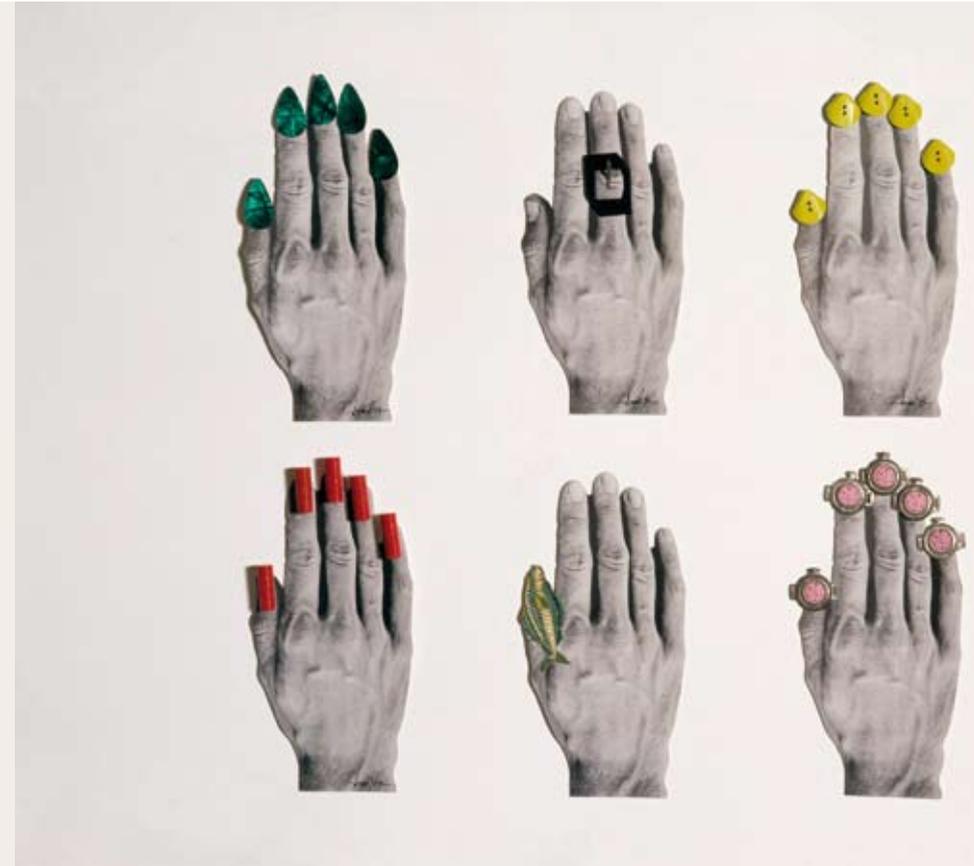




Vestuario para perro, 1984



Serie Mans, 1981



La familia, 1983



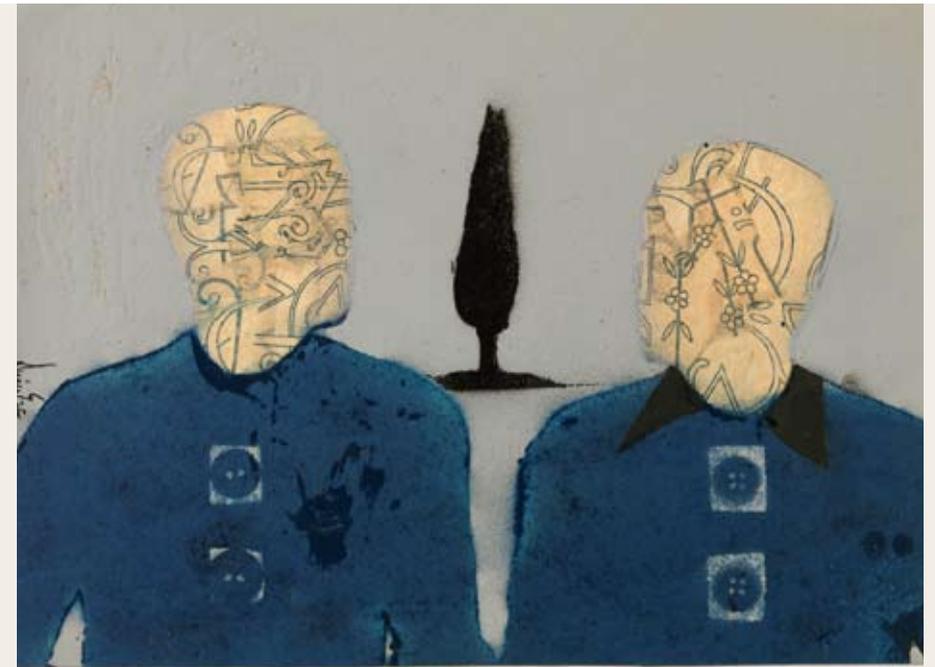
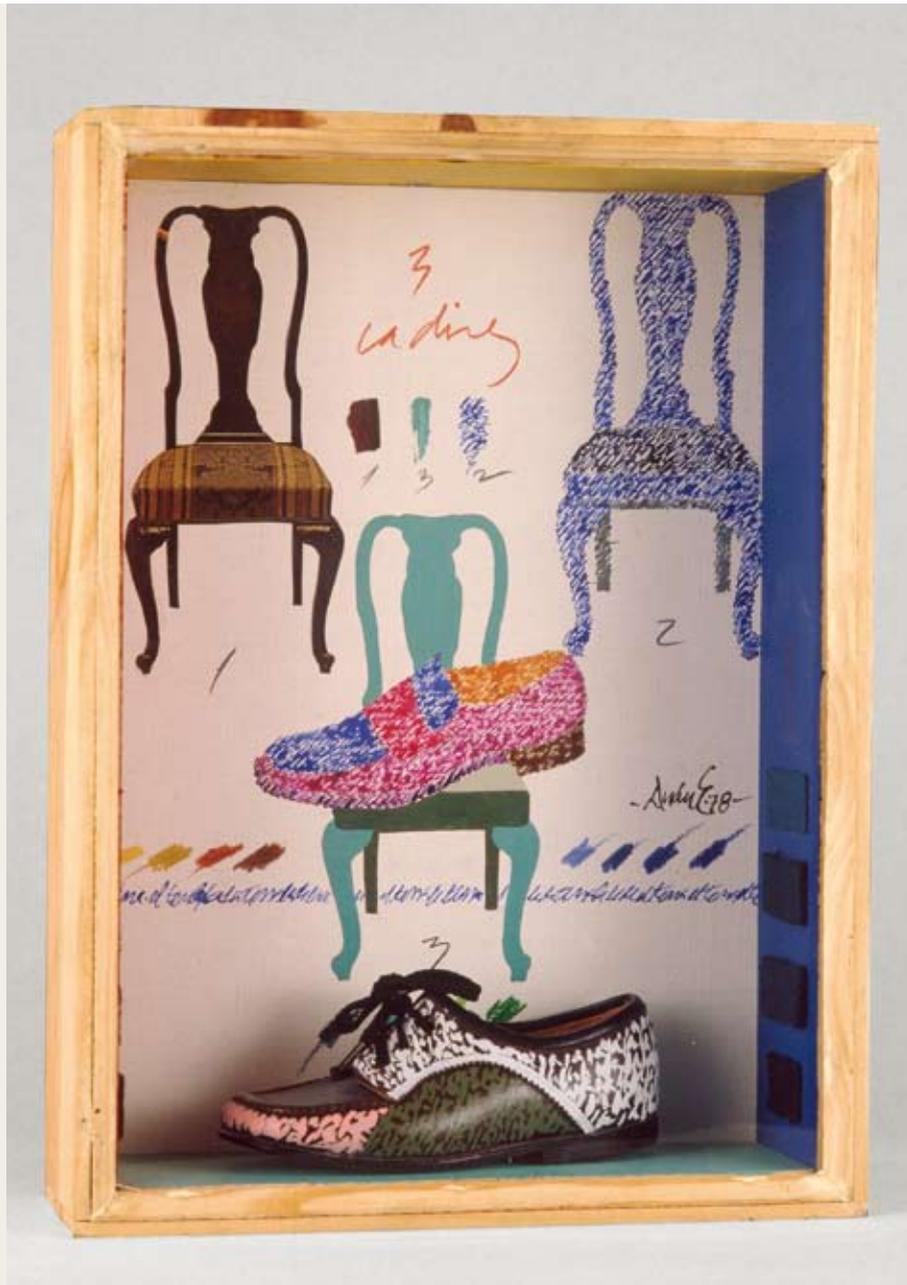
Punks Porrons, 1983





publ at - int.





Índice de obras

Págs. 33 a 85

Sin escenario. Suite de Marburg, 2007

Fotocollage sobre papel Schöeller

(62 x 45 cm)

Fotografía: Gasull

Pág. 86

Sin escenario. Suite de Marburg, 2007

Fotocollage sobre madera

(106 x 50 cm)

Fotografía: Gasull

Pág. 88

Sin escenario. Suite de Marburg, 2007

Fotocollage sobre madera

(90 x 90 cm)

Fotografía: Gasull

Pág. 90

Sin escenario. Suite de Marburg, 2007

Fotocollage sobre madera

(95 x 90 cm)

Fotografía: Gasull

Pág. 92

Sin escenario. Suite de Marburg, 2007

Fotocollage sobre cartón

(85 x 78 cm)

Fotografía: Gasull

Págs. 101 a 107

Secuencia Flou.

(Paisaje sin fin), 2004-2007

Fotografías color sobre dibond

de aluminio

Cortesía EGM / Visual Art Gallery

Sonimag Photo

(7 fotografías de 125 x 125 x 5 cm c/u)

Fotografía: Gasull

Pág. 109

Telón Genet (El Funàmbul)

(Fragmento) 1995

Ropa usada y fieltros cosidos sobre

viscosa, objetos de hierro.

(420 x 315 x 10 cms)

Fotografía: Ester Rovira

Págs. 111 a 115

Fóvea, 1999-2000

(La instalación consta de 8 fotografías

a color y se completa con objetos

encontrados en el lugar donde se exhibe)

Fotografías a color sobre bastidor de

madera y 4 motores reductores y objetos

(Medidas variables)

Fotografía: Gasull

Pág. 117

Pare i Mare (Esotro), 1999-2008

Abrigo, gabardina, sombrero y diversos

objetos de hierro y plomo

(Medidas variables)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Pág. 119

Paper bizarre, 1992

Apilamientos de papeles de patronaje,

fotocopia y tipp-ex sobre papel vegetal

(34 x 54 x 5 cm)

Colección del artista

Fotografía: L. Samsó

Pág. 120

Apilaments, 1996-2008

Apilamiento de papeles y objetos

(70 x 50 x 2 cm)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Pág. 121

Apilaments, 1996-2008

Apilamiento de papeles y objetos

(45 x 31 x 1 cm)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Pág. 122

Apilaments, 1996-2008

Collage y objeto

(42 x 27 x 1 cm)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Pág. 123

Apilaments, 1996-2008

Apilamiento de papeles y objetos

(70 x 50 x 2 cm)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Pág. 124

Apilaments, 1996-2008

Apilamiento de papeles y objetos

(70 x 50 x 2 cm)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Pág. 125

Apilaments, 1996-2006

Fragmento políptico

(45 x 13 x 9 cm)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Págs 126-127

Apilaments de damunt la taula, 1996-

2006

Políptico

Exposición "Pesos Específics".

Galería 9MA. 2008

(10 piezas 45 x 13 x 9 cm)

Colección particular Mallorca

Fotografía: Gasull

Pág. 128

Construcción para fundir, 2007

Fragmentos de maderas encoladas

y golpeadas

(37 x 58 x 12 cm)

Colección del artista

Fotografía: Gasull

Pág. 132

Film Flou, 2009

Intervención sobre la pieza 5º de Eduard

Arbós en el Backspace de la galería

Alejandro Sales de Barcelona

Fotografía: Marc Garcia

Págs. 133 y 134

Mamma Medea, 2008

Imágenes de la escenografía *Mamma Medea* de Tom Lanoye. Dirección: Magda Puyo. Teatro Romea. Barcelona. Fotografía: David Ruano

Pág. 135

Acto único, 2008

Acción parateatral en el teatro Luis Peraza de Caracas. Comisario Carles Poy. Fotografía: Biel Capllonch / Carles Poy

Pág. 136

Flou (Prólogo), 2003

Documental Culturas nº 61, *La Vanguardia*. Texto de Manel Guerrero. Fotografía: Gasull

Págs. 138 a 141

Mudo. Instalación, 2003

Disposición en el Museu Papiol. Vilanova i la Geltrú. Fotografía: Gasull

Págs. 142 y 143

Mudo. Vídeo, 2003

Imágenes del vídeo: (Ayuda propuestas Fundación Arte y Derecho). Fotografía: Gasull

Pág. 144

Backlot Sessions

(Ensayos en Hangar), 2002-03

Macro instalación. Fotografías, objetos, mantas, restos de decorados y fragmentos de instalaciones del artista. Fotografía: Gasull

Pág. 144

Backlot Sessions

(Sesión en el Teatre Lliure), 2002-03

Macro instalación. Fotografías, objetos, mantas, restos de decorados y fragmentos de instalaciones del artista. Fotografía: Ester Rovira

Págs. 148 y 149

Temporal, 2002

Seis puestas en escena en un museo-plató. Museu d'Art de Sabadell. (Dentro del proyecto Espais Obrats – Diputació de Barcelona y MACBA) comisariado por Pilar Bonet y Martí Peran. Fotografía: Gasull

Pág. 150

Esotro, 1999

Tejido, plomo, madera. Colección: MACBA. Consorci Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Depósito del artista. Fotografía: Tony Coll

Pág. 151

S/T (Esotro), 1999

Fotografías color sobre bastidor de madera (110 x 80 x 6 cm). Colección: Particular. Barcelona. Fotografía: Gasull

Págs. 152 y 153

Escape, 1998

(Duran, Hoffos, Sudell) Sala Amarica, Vitoria-Gasteiz. Comisario Jorge L. Marzo (Medidas variables. Instalación). Piezas destruidas. Fotografía: Gert Voor Ih't Holt

Págs. 154 y 155

Circ Silent (4 actors), 1997

Apilamientos de objetos fundidos en bronce, acero cortén y serigrafía (Medidas variables). Colección: Escultura Pública, Sant Boi / Disposición inicial. Fotografía: Domi Mora

Págs. 156 y 157

Primeros bocetos Sin escenario, 1998

Manipulación gráfica de Quim Tarrida

Pág. 158 (izquierda)

Updated, 1997

Madera y bronce (300 x 412 cm). Colección: MACBA. Consorci Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Depósito particular. Fotografía: Rocco Ricci

Pág. 158 (derecha)

Updated, 1997

Pantalones fundidos en bronce y objetos de madera (Medidas variables). Colección: Soley-MACBA. Fotografía: Mabel Palacín

Pág. 159

S/T Updated, 1997

Zapato de bronce y objetos de madera (Medidas variables). Colección: Galería SCQ. Fotografía: Mabel Palacín

Págs. 160 y 161

Teatres buits, 1996

Intervención Sala H. Vic. Construcción con objetos y fotografías

Pág. 162 y 163

L'Objecte. Instalación, 1995

Disposición en el Centre d'Art El Roser. Lleida. Exposición "Pep Duran: RE". Comisaria: Glòria Picazo. Apilamientos contruidos con 80 esculturas troceadas (Medidas variables). Colección: Museu de Granollers. Fotografía: Manuel LLonca

Págs. 164 y 165

Casa feliz, 1995

Exposición "El Espacio Ilusorio". Koldo Mitxelena. Donosti. (Medidas variables. Instalación). Colección: Pieza destruida. Fotografía: Ricardo Iriarte

Pág. 166 (izquierda)

S/T, 1995

Exposición "El Espacio Ilusorio". Koldo Mitxelena. Donosti. Fotografía en b/n y cajas de madera con sombreros (Medidas variables). Colección: Fundación Camper. Fotografía: Ricardo Iriarte

Pág. 166 (derecha)

Doble estancia (fragmento), 1995

Exposición "El Espacio Ilusorio". Koldo Mitxelena. Donosti. Fotografía en b/n y mantas (Medidas variables). Colección: Pieza destruida. Fotografía: Ricardo Iriarte

Pág. 167

Darrera del decorat, 1995

Maqueta a escala real. Exposición "Darrera del Decorat". Centre de Cultura Sa Nostra. Palma de Mallorca. Puerta y objetos diversos. Colección: Pieza destruida. Fotografía: Gasull

Pág. 168

Bizarre corpori-geografia personal, Mapes del cos, 1992

Assemblage de objetos (Instalación. 16 piezas de 106 x 76 x 45 cm). Colección del artista. Fotografía: L. Samsó

Pág. 169

Tout l'armoire o Cravan Room, 1989

Assemblage de objetos sobre somier (190 x 105 x 47 cm). Colección: Particular. Fotografía: L. Samsó

Págs. 178 y 179

**Proyecto Traumarbeit
(El trabajo de los sueños), 1997**

Técnica mixta
(30 x 25 cm)

Colección: Proyecto *Revista atlántica*

Fotografía: Gasull

Págs. 180

Apilaments, 1995-96

Papeles, fotocopias y cristal
Pieza destruida

Págs. 181

Apilaments, 1995-96

Apilamientos de patrones,
objetos y fotocopias
Pieza destruida

Pág. 182

Bodegón con zapatos, 1985

Assemblage de zapatos
Colección: Particular. Mallorca
Fotografía: Gasull

Pág. 183

Corbatas sobre manta, 1989

Corbatas cosidas sobre manta
Colección del artista
Fotografía: L. Samsó

Págs. 184 y 185

Tot és quincalla, 1985

Vestuarios para la acción del mismo
título. Fundació Miró, Barcelona y
Estudio Due, Torino.
Objetos cosidos sobre ropa
Vestuarios destruidos
Fotografía: Gasull

Pág. 186 (izquierda, arriba y abajo)

Señores Carlos, 1984

Fotografía, metacrilatos
y diversos objetos
(168 x 50 x 6 cm c/u)
Colección del artista
Fotografía: Gasull

Pág. 186 (derecha, arriba)

**Señor Carlos con vestido de bolsas
de plástico**

Señor Carlos con vestido de latas,
1984

Fotografía, metacrilatos, bolsas
de plástico y latas y diversos objetos
(168 x 50 x 6 cm c/u)
Fotografía: Gasull

Pág. 186 (derecha, abajo)

**Señor Carlos con vestido
de etiquetas, 1984**

Assemblage
Colección del artista
Fotografía: Gasull

Pág. 187

Grupo de señores Carlos en la calle,
1984

Fotografía, metacrilatos, objetos, bolsas
de plástico y cables
Fotografía: Gasull

Pág. 188

**Vestido de niño con minas de lápices
de colores encoladas, 1983-84**

Técnica mixta sobre ropa
(60 x 70 x 4 cm)
Colección del artista
Fotografía: Gasull

Pág. 189

**Original del Cartel exposición
Atrezzo personal, 1984**

Galería Joan Prats
Etiquetas encoladas
Destruído
Fotografía: Gasull

Págs. 190 y 191

Camisas, 1984

Ropa y objetos
(22 x 38 x 6 cm aprox.)
Fotografía: Gasull

Págs. 192 y 193

Camisas, 1984

Camisa de laminado y objeto
Destruído
Fotografía: Gasull

Pág. 194

S/T, 1984

Vestuario con laminados
y objetos de ferretería
Destruído
Fotografía: Gasull

Pág. 195

Modelo maqueta para zapatos, 1979

Hormas y tiradores
Destruído
Fotografía: Gasull

Pág. 196

Vestuario para perro, 1984

Assemblage de diversos materiales
Destruído
Fotografía: Gasull

Pág. 197

Serie Mans, 1981

Técnica mixta sobre impresión
Destruído
Fotografía: Gasull

Pág. 198

La familia, 1983

Fotografía, metacrilatos
y diversos objetos
(Medidas variables)
Colección: Depósito Museo Balaguer
Vilanova i la Geltrú (parcialmente
destruida)
Base Fotográfica Ros Ribas

Pág. 199

Punks Porrns, 1984

Fotografía, metacrilatos
y objetos de ferretería
(Instalación, 350 x 100 x 200 cm)
Colección del artista
Base Fotográfica Ton Riera.
Fotografía Gasull - Giralt

Págs. 200 a 203

Lipotípies (Collage de moda), 1978

Collage de fotocopias
(32 x 22 cm)
Colección del artista
Fotografía: Gasull

Págs. 204 a 205

Mostrari, 1978

Técnica mixta sobre papel
(29,7 x 21 cm)
Colección del artista
Fotografía: Gasull

Pág. 206

Mostrari, 1978

Caja con zapato
(33 x 24 x 14 cm)

Pág. 207

S/T (Mostrari), 1974

Técnica mixta sobre papel
(27 x 19 cm)
Colección del artista
Fotografía: Gasull



Fotografía: Enric Mestres

PEP DURAN

Vilanova i la Geltrú, 1955

Pep Duran ha trabajado paralelamente y desde los inicios con la escenografía, lo que le ha permitido desarrollar a lo largo de los años proyectos y propuestas centradas en una particular manera de entender *la construcción* y *la representación* enfocadas a resolver lo que podríamos llamar la puesta en escena.

Licenciatura en Escenografía y Figurinismo. Escola Superior d'Art Dramàtic de Barcelona, 1979

Beca en el Teatre Lliure, 1978-79

Premio de Cinematografía de la Generalitat de Catalunya al Mejor técnico por el vestuario de la película **Luces y sombras** de Jaime Camino, 1989

Premio del público a la Mejor escenografía de **La filla del mar**. Tarragona, 2002

Premio de la crítica de teatro a la obra **Les variacions Goldberg**. Valencia, 2005

Premio Serra D'Or al Mejor espectáculo para **UUUUH!**. Barcelona, 2005

Premio del público a la Mejor escenografía por **UUUUH!**. Tarragona, 2006

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1978 **"Mostrari"**. Galería Adrià, Barcelona
- 1979 **"Sabates"**. Espai 10. Fundació Miró, Barcelona
- 1981 **"Pluja de mans"**. Metronom, Barcelona
- 1984 **"Atrezzo personal"**. Galería Joan Prats, Barcelona. Galería Villalar, Madrid. Vestits 1984. Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona
- 1985 Museu Morera, Lérida
"Tot és quincalla". Espai 10, Fundació Joan Miró, Barcelona. Estudio Due, Turín, Italia
- 1986 Galería Aurea Plou, Zaragoza y Museu Balaguer, Vilanova i la Geltrú
- 1988 **"Recent Works"**. Vanessa Devereux Gallery, Londres (Reino Unido) Galería Carles Taché, Barcelona
- 1989 **"Kunstrai 89"**. Galería Carles Taché, Ámsterdam (Países Bajos)
- 1990 Galería Gamarra Garrigues, Madrid Galería Rafael Samper, Valencia
"World, Work, Wood". Obra gráfica. Galería Taché Editor, Barcelona Galería Art Concept, Niza (Francia)
- 1991 Galería Gill Favre, Niza (Francia)
- 1992 Galería Carles Taché, Barcelona
- 1995 **"Construir els dies"**. La Virreina, Barcelona
Koldo Mitxelena, San Sebastián
Centre Cultural Sa Nostra,
- Palma de Mallorca
Galería Altxerri, Donosti
"Espacios empobrecidos". Ginkgo Galería y Ediciones, Madrid
- 1996 **"Casa feliz"**. Galería Alejandro Sales, Backspace, Barcelona
"Espais intuïts, decorat dels dies". Sales Municipals, Girona
"Teatres buits". Sala AAC, QUAM, Vic
"Le mesureur". Galería A. Schmidt, Colonia (Alemania)
- 1997 **"Le mesureur"**. Galería A. Schmidt, Stuttgart (Alemania)
"Updated". Galería Carles Taché, Barcelona
- 1998 **"Pep Duran"**. Museu de Granollers.
Piezas del siglo XX
- 1999 **"Setbau"**. Vídeo de 37 minutos. Visions de Futur, 98. Fundació Miró Barcelona
"Esotro". Tinglado 2, Moll de Costa, Tarragona
"Futuro presente". Prácticas artísticas en el cambio de milenio. Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid
- 2000 **"Setbau"**. Taller sobre John Hejduk coordinado por Ricardo Flores y Eva Prats. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallés
"Pep Duran RE-". Sala Municipal d'Art El Roser, Lérida
- 2001 **"Mixed"** (Esotro/Fóvea y otras). Galería SCQ, Santiago de Compostela.
- 2002 **"Temporal"**. Seis puestas en escena en un museo-plató (y un Temp(s)oral con Manel Clot). Museo de Arte de Sabadell.

- Dentro del proyecto *Espais obrats*, MACBA, Diputació de Barcelona
- 2003 **"Mudo"**. Un proyecto videográfico y expositivo. Seleccionado en Propuestas, Fundación Arte y Derecho, Madrid
"Backlot/Sessions". Macroinstalación escénica. Un montaje de Maison DuBé (Duran-Berraondo) a partir de las instalaciones de Pep Duran. Sitges Teatre Internacional y Teatre Lliure
- 2004 **"Mudo"** (con drippings sonoros de Vacca). Vídeo-instalación. C.A.S.M. Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona
- 2005 **"Mudo"** (con drippings sonoros de Vacca). Vídeo-instalación. Museo Papiol. Vilanova i la Geltrú
- 2006 **"Endurance"**. Galería Alejandro Sales, Barcelona
"Endurance". Art Lisboa. Galería Alejandro Sales. Lisboa (Portugal)
- 2007 **"Endurance"**. ARCO. Galería Alejandro Sales, Madrid
"Endurance". MACO México. México D.F. (México)
- 2007-08 **"Film Fósil"**. Trayecto Galería, Vitoria

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1983 **"El vestit"**. Espai 10. Fundació Joan Miró, Barcelona
"Cuaderns de viatge". Espai 10. Fundació Joan Miró, Barcelona
"Casino". Espai 10. Fundació Joan Miró, Barcelona
- 1984 **"Bèstia"**. Palau March, Barcelona
"Art Espanol 84". La Haya

- (Países Bajos)
"Las ciudades". Galería Moriarty, Madrid
- 1985 **"Muestra de arte joven"**. Círculo de Bellas Artes, Madrid
"5 artistas catalanes". Reus Jove 85, Reus
- 1986 **"ARCO 86"**. Galería Joan Prats, Madrid
"11 Espacios 11 escultores". Palau Solleric, Mallorca
- 1987 **"Extra!"**. Palau Robert, Barcelona. Palau dels Reis de Mallorca, Perpiñán (Francia)
"Col-lectiva". Galería Carles Taché, Barcelona. Galería Esca, Nimes (Francia)
- 1988 **"Confrontaciones"**. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
"L'instint i el gust". Sala Minerva, Mataró
- 1989 **"Konstruktioner"**. Seks Skulptorer. Udstillingsbygningen Ved Charlottenburg, Copenague (Dinamarca)
"L'avanguardia de l'escultura catalana". Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona
Sa Llotja, Palma de Mallorca, Mallorca
"Progetti d'instalazione". Container luoghi d'arte, Florencia (Italia)
Colectiva. Galería Paral-lel, Valencia
- 1990 **"Sculptures"**. Espaces internationaux, CREDAC, Ivry (Francia)
"Artistas Catalaes" do Fundo de Arte da Generalitat de Catalunya, Fundação Calouste Gulbenkian,

- Centro de Arte Moderno, Lisboa (Portugal)
"Tour du Roi René". Galería Gill Favre, Marsella (Francia)
"Whitechapel Open". Whitechapel Art Gallery, Londres (Reino Unido)
- 1991 **"Constantes del arte catalán Actual"**. Museo Rufino Tamayo (México)
"Onze escultures". Museu de Granollers
"Spanische Kunst. Aktualität und Tradition". Staatliche Kunsthalle, Berlín (Alemania)
"Les avant-gardes de la sculpture catalane". Mérignac (Francia)
"Itineraris (III) 1975/1990". Galería Salvador Riera, Barcelona
- 1992 **"Izozteak/Helada"**. Arteleku, San Sebastián
"Constants de l'art català". Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona
"Art i esport a Catalunya". Palau Robert, Barcelona
"ARCO 92". Galería Carles Taché, Madrid
"Na Miró". Hedengaagse Catalaanse Kunst de Nieuwe Kerk, Amsterdam (Holanda)
- 1993 **"Sin título (IV)"**. Galería Paral-lel 39, Valencia
"Dibuixos". Galería Carles Taché, Barcelona
- 1994 **"ARCO 94"**. Galería Carles Taché, Madrid
"Escenarios diferentes". Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria
Centro de Arte La Granja, Tenerife
"39 Salón de Montrouge". París (Francia)

- "Testimonio fin de siglo"**. Fundación "la Caixa". Itinerante por España Monument. Casernes de Sant Agustí, Barcelona
- 1995 **"Katalanische Kunst im Langhaus"**. Galería A. Schmidt (Alemania)
- 1996 **"Essències"**. Colección Ernesto Ventós, Palau de la Virreina, Barcelona
"En reserva". Libros especiales de la Biblioteca del MACBA, Barcelona
"Art Cologne". Galería A. Schmidt, Colonia (Alemania)
- 1997 **"ARCO 97"**. Galería A. Schmidt, Madrid
"Formas del espíritu". Fundación K. Adenauer, Bonn (Alemania)
"La mirada del abstracto". Preussag, Hannover (Alemania)
"Espacio abierto II". Galería Salvador Díaz, Madrid
"Memorias metamórficas". Sala Parpalló, Diputación de Valencia
"Menjar i veure". Alter Ego. Art Contemporani, Barcelona
"Adlan i el Circ Frediani". Can Palauet, Mataró
- 1998 **"Escape"**. Sala Amàrica, Diputación Foral de Alava
"Trienal de arte Gráfico". Gijón
- 1999 **"Veinte años de escultura española"**. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Alicante, Valencia, Palma de Mallorca
"Futuro presente". Prácticas artísticas en el cambio de milenio. Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura
- 2000 **"Un bosque en obras"**. Vanguardias en la Escultura

- Española en Madera. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia
Fundación Cajamadrid, Madrid
"100 Gravats". Colección Daniel Giralt-Miracle. Museo de Valls
"Insumisiones". Fundación Marcelino Botín, Santander
- 2001 "Fóvea". *Vostestaquí*. Barcelona
Art Report, Palau de la Virreina, Barcelona
- 2002 "Propos". Visions de futur, Lérida
"Europa Videoart".
- 2003 "+- 25 años de arte en España". Creación en libertad. MUVIM y Atarazanas, Valencia
"Flats". Museu Abelló. L'aparador. Mollet del Vallès
"Exposició Col·lecció MACBA". Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona
- 2004 "Sal a la sopa". La Capella exposicions, Ajuntament de Barcelona, Barcelona
- 2005 "Standards of reality. Five artists from Barcelona". Bolsky Gallery, Otis College of Art, Los Angeles (Estados Unidos)
- 2006 "Sal a la sopa. Pejibaye pa'l vigorón". Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José (Costa Rica)
- 2007 "Col·lecció 20". MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona
"Visual Art Gallery". SONIMAG Photo, Barcelona
- 2008 "Pesos específics". Galería 9MA, Barcelona

"Sal a la sopa". Acto único. Teatro Luis Peraza, Caracas, Venezuela

MUSEOS Y COLECCIONES

- MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona). Colección Soley
- Rafael Tous, Fundació d'Art Contemporani (Metrònom), Barcelona
- Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, Barcelona
- Col·lecció d'Art Contemporani. Fundació "la Caixa", Barcelona
- Waddington Galleries, Londres.
- Artium, Vitoria.
- Museo de Bellas Artes, Álava.
- Gobierno de Cantabria.
- Col·lecció Centre de Cultura Sa Nostra, Mallorca.
- Museu de Granollers, Granollers.
- Colección Géneros y Tendencias, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas
- Fundació Suñol, Barcelona
- Fundació Camper, Mallorca
- Fundació Vila-Casas, Barcelona
- Fons Municipal d'Art Contemporani, Sant Boi de Llobregat
- Colección Ventós, Barcelona
- Colección Viñes, Barcelona
- Colección Uriach, Barcelona
- Colección Curix, Barcelona
- Colección Prosegur, Madrid
- Colección Vanessa Branson, Londres
- Colección Stuart Evans, Londres.

ESCULTURA PÚBLICA

Jardí d'escultures,
Fundació Miró, Barcelona

Volàtil, 1997-1998.
Las Palmas de Gran Canaria

Circ silent (4 actores), 1997-1998.
Plaça de la Bòbila, Sant Boi de Llobregat, Barcelona

ESCENOGRAFÍAS

- 1977 Espacio escénico y vestuario, con Nina Pawlowsky y Pablo López, para *Onze de Setembre*, de G.J. Graells. Cotxeres de Sants, Barcelona. Dirección: G.J. Graells i Josep Montanyès.
- 1978 Espacio escénico y vestuario de *La nit de les tribades*, de Per Olov Enquist. Teatre Municipal de Girona, Teatre Lliure, Barcelona. Dirección: Fabià Puigserver.
- Espacio escénico y vestuario de *Abraham i Samuel*, de Victor Haïm. Dirección: Pere Planella. Teatre Municipal, Girona y Teatre Lliure, Barcelona.
- 1979 Ayudante junto a Nina Pawlowsky en *La bella Helena*, opereta de Peter Hacks con música de Jacques Offenbach. Dirección: Pere Planella. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Teatre Lliure, Barcelona.
- Vestuario para *Llir entre cards*. Montaje poético de Els Elfs. Dirección: Xesc Barceló.
- Escenografía y vestuario, con Nina Pawlowsky, para *Laberint grotesc*, sobre textos de Salvador

Espriu. Dramaturgia: Jordi Teixidor.
Dirección: Joan Ollé.

- 1981 Escenografía y vestuario para *Le roi des cons*, de Wolinski-Confortés. Dirección: Joan Ollé. Teatre Lliure, Barcelona.
- 1982 Espacio escénico y vestuario con Nina Pawlowsky de *Baal*, de Bertolt Brecht. Dirección: Joan Ollé. Teatre Lliure, Barcelona. Teatre Municipal, Girona.
- 1983 Vestuario para *COS* en colaboración con Ton Riera. Montaje de Albert Vidal. Teatre Regina, Barcelona.
- 1984 Vestuario para *Èxit*. Companyia El Tricicle. Sala Villarroel, Barcelona.
- 1985 Vestuario y ambientación para *La pregunta perduda o el corral del lleó*, de Joan Brossa. Dirección: Hermann Bonnin. Teatre Romea, Barcelona.
- 1988 *El ring*, espacio escénico y vestuario con Nina Pawlowsky. Montaje de video-danza. Dirección: Julián Álvarez. Mercat de les Flors, Barcelona.
- Vestuario de *Pierrot Lunaire*. Música de Schoenberg cantada por Esperanza Abad. Teatre Invisible. Dirección: Manel Guerrero i Moisés Maicas. Mercat de les Flors, Barcelona.
- 1989 Escenografía y vestuario con Pere Noguera para *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat*, de Tankred Dorst. Dirección: Josep M. Mestres. Zitzània Teatre. Teatre Adrià Gual, Barcelona.

1990 Vestuario para **Restauració**, de Eduardo Mendoza. Direcció: Ariel García Valdés. Teatre Romea, Barcelona.

1991 Escenografia y vestuario para **Negroni amb Ginebra**, de M^a Antònia Oliver. Direcció: Josep M. Mestres. Teatre L'Alegria, Terrassa.

1992 Escenografia y vestuario con Nina Pawlowsky para **Indian Summer**, de Rodolf Sirera. Direcció: Guillermo Heras. Teatre Romea, Barcelona.

1993 Escenografia y vestuario con Pere Noguera para **Alfa Romeo i Julieta i altres contes**, de Josep Palau i Fabre. Direcció: Moisès Maicas. Teatre Invisible. Teatre Adrià Gual, Barcelona. Escenografia con Nina Pawlowsky para **Soirée Offenbach**, montaje de las dos operetas de Jacques Offenbach *Un marido en la puerta* y *La chica de Elizondo*. Aula de canto de Carme Bustamante. Direcció: Joan Antón Sánchez. Universidad de Barcelona. Escenografia para la ópera **L'occasione fa il ladro**. Direcció: Joan Antón Sánchez. Festival de Música de Torroella de Montgrí y gira.

1994 Escenografia y vestuario con Pere Noguera y Nina Pawlowsky para **El Pop o la visió hyrkanesa del món**, de S.I. Witkiewicz. Direcció: Moisès Maicas. Teatre Invisible. Sant Andreu Teatre, Barcelona.

1995 Escenografia y vestuario para **A l'est de qualsevol lloc**,

de E. Thomas. Direcció: Josep M. Mestres. Mercat de les Flors, Barcelona.

Escenografia y vestuario para **El funàmbul**, de Jean Genet. Direcció: Moisès Maicas. Teatre Invisible.

1998 Escenografia y vestuario con Nina Pawlowsky para **Dau al set**. Direcció: Joan Antón Sánchez. Teatre Malic, Barcelona. Escenografia para **Seis armas cortas**, de Vicente Molina Foix. Direcció: Adrián Daumas. Teatro Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1999 Escenografia y vestuario para **A galopar**, de Malqueridas Danza. L'Espai, Barcelona. Escenografia y vestuario para **Fashion Feeling Music**. Direcció: Josep M, Mestres. Teatre Lliure, Barcelona. Escenografia para **Dinou norantanou**. Compañía Nats Nus. Direcció: Toni Mira. Grec 99. CCCB, Barcelona.

2000 Vestuario para **La bella Helena**, de J. Offenbach. Direcció: J. M. Mestres. Teatre Victòria, Barcelona.

2001 Vestuario y escenografia para **Some explicit polaroids**, de Mark Ravenhill. Direcció: J. M. Mestres. Teatre Lliure, Grec 2001.

2002 Escenografia para **La filla del mar**, de A. Guimerà. Direcció: J. M. Mestres. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona.

2003 Espacio escénico para **Romeo y Julieta**, de W. Shakespeare. Direcció: J. M. Mestres, Teatre Fabià Puigserver, Teatre Lliure.

Espacio escénico para **El tinent d'Inishmore**, de Martin MacDonagh. Direcció: J. M. Mestres. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona.

2004 Espacio escénico para **Il Mondo Della Luna**, de Joseph Haydn y libreto de Giancarlo Goldoni. Direcció escénica: Iago Pericot. Direcció musical: Josep Caballé. Teatre Lliure/Gran Teatre del Liceu. Bienal de Venècia 2006. Escenografia para **El otro lado de la cama**, de David Serrano. Direcció: Josep M. Mestres. Teatro Amaya, Madrid.

2005 Escenografia par **La xarxa**, de Joan Brossa. Direcció: Josep M. Mestres. Espai Brossa, Barcelona. Escenografia y vestuario para **El professional**, de Dusan Kovacevic. Direcció: Magda Puyo. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona. Escenografia para **La intrusa**, de Maurice Maeterlinck. Direcció: Hermann Bonnin. Espai Brossa, Barcelona. Escenografia para **Un matrimonio de Boston**, de David Mamet. Direcció: Josep M. Mestres. Espai Lliure, Teatre Lliure, Barcelona. Escenografia para **Les variacions Goldberg**, de George Tabori. Direcció: Josep M. Mestres. Teatre Rialto, Valencia.

Escenografia para **UUUUH!**, de Gerard Vázquez. Direcció: Joan Font. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona. Escenografia para **Paradís** (adaptació de *Civilitzats* tantmateix de Carles Soldevila),

de Jordi Galceràn, Esteve Miralles y música de Albert Guinovart. Direcció: Josep M. Mestres. Temporada Alta, Salt y Teatre Condal, Barcelona.

Escenografia para **Jocs de paciència**. Direcció de Pep Pla. Espai Brossa, Barcelona.

2006 Escenografia para **Aurora De Gollada**, de Beth Escudé. Direcció: Beth Escudé. T6, Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona. Escenografia para **Jo sóc un altre!**, de Esteve Soler. Direcció: Tamzin Townsend. T6, Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona. Escenografia para las zarzuelas **El barbero de Sevilla** y **Bohemios** en sesión doble. Direcció: Josep M. Mestres. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

2007 Escenografia y vestuario para **Temps Real**, de Albert Mestres. Direcció: Magda Puyo. T6. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona. Escenografia para **El abanico de Lady Windermere**, de Oscar Wilde. Direcció: Josep M. Mestres. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona. Escenografia para **El maletín (Handbag)**, de Mark Ravenhill. Direcció de Josep M. Mestres. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona.

2007-08 Escenografia, con Nina Pawlowsky, para **El día del profeta**, de Joan Brossa. Direcció de Rosa Novell. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona.

2008 Escenografia para **Iglú**, de Toni Cabré. Direcció: Moisès Maicas.

Sala La planeta, Girona.
Escenografía y vestuario para
Mamma Medea, de Tom Lanoye.
Dirección: Magda Puyo. Teatro
Romea, Barcelona.

2009 Escenografía y vestuario para
Paria, de August Strindberg.
Dirección: Jaume Melendres. Espai
Brossa, Barcelona.

2009 Escenografía y vestuario para La
Infanticida y **Germana Pau**, de
Víctor Català. Dirección: Josep M.
Mestres. Teatre Romea, Barcelona

CINE

1987 Vestuario para la serie **Vida
privada**, de Josep M. de Sagarra.
Coproducció TVE-RAI. Dirección:
Francesc Betriu.

1988 Vestuario para **Luces y sombras**.
Dirección y argumento: Jaime
Camino.

1989 Dirección artística de **Pont de
Varsòvia**. Dirección y argumento:
Pere Portabella.

1992 Dirección artística de **Makinavaja**.
Dirección: Carlos Suárez.

2006 Dirección artística con Jordi
Bulbena de **El Payaso y el Führer**,
basada en la obra UUUUH!, de
Gerard Vázquez. Director: Eduard
Cortés. BNC Produccions.

TELEVISIÓN

2002 Dirección artística para la sitcom
PETS&PETS. Dirección: Sergi
Schaaff. Producción: ICC.

Exposición

Organizan

Sociedad Estatal para la Acción Cultural
Exterior de España, SEACEX
Ministerio de Asuntos Exteriores y de
Cooperación de España. Dirección de
Relaciones Culturales y Científicas
Museo de Arte de El Salvador, MARTE
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo,
MADC
Ministerio de Cultura y Juventud de
Costa Rica

Colaboran

Embajada de España en El Salvador
Centro Cultural de España en El Salvador
Embajada de España en Costa Rica
Centro Cultural de España en San José

Comisario

Manel Clot

Coordinador General (SEACEX)

Victor de las Heras

Proyecto museográfico

Pep Duran
Nina Pawlowsky

Montaje

Museo de Arte de El Salvador, MARTE
(El Salvador)
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo,
MADC (Costa Rica)

Transporte

T.t.i. Técnicas de Transportes
Internacionales, S.A.

Seguros

Aon Gil y Carvajal. Correduría de Seguros

Con la colaboración de:

IBERIA 

Catálogo

Edita

Sociedad Estatal para la Acción Cultural
Exterior de España, SEACEX

Autores

Manel Clot
Pep Duran
Guillem Martínez
Vicente Molina Foix

Diseño

Eumográfico

Impresión

T.G. Alfadir

Créditos fotográficos

Gasull Fotografía, Ester Rovira,
L. Samsó, Marc García, David Ruano,
Biel Capllonch/Carlos Poy, Tony Coll,
Gert Voor Ih't Holt, Domi Mora,
Rocco Ricci, Mabel Palacín, Manuel
Llonca, Ricardo Iriarte, Ros Ribas
y Gasull-Giralt

© Sociedad Estatal para la Acción
Cultural Exterior, 2009

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© Pep Duran, VEGAP, 2009

ISBN: 978-84-96933-35-4

Depósito Legal: B-23536-2009

*El papel utilizado en esta publicación procede
de bosques generados sosteniblemente
y de los que existe certificación de la cadena
de producción de papel.*

Sala La planeta, Girona.
Escenografía y vestuario para
Mamma Medea, de Tom Lanoye.
Dirección: Magda Puyo. Teatro
Romea, Barcelona.

2009 Escenografía y vestuario para
Paria, de August Strindberg.
Dirección: Jaume Melendres. Espai
Brossa, Barcelona.

2009 Escenografía y vestuario para La
Infanticida y **Germana Pau**, de
Víctor Català. Dirección: Josep M.
Mestres. Teatre Romea, Barcelona

CINE

1987 Vestuario para la serie **Vida
privada**, de Josep M. de Sagarra.
Coproducció TVE-RAI. Dirección:
Francesc Betriu.

1988 Vestuario para **Luces y sombras**.
Dirección y argumento: Jaime
Camino.

1989 Dirección artística de **Pont de
Varsòvia**. Dirección y argumento:
Pere Portabella.

1992 Dirección artística de **Makinavaja**.
Dirección: Carlos Suárez.

2006 Dirección artística con Jordi
Bulbena de **El Payaso y el Führer**,
basada en la obra UUUUH!, de
Gerard Vázquez. Director: Eduard
Cortés. BNC Produccions.

TELEVISIÓN

2002 Dirección artística para la sitcom
PETS&PETS. Dirección: Sergi
Schaaff. Producción: ICC.

Exposición

Organizan

Sociedad Estatal para la Acción Cultural
Exterior de España, SEACEX
Ministerio de Asuntos Exteriores y de
Cooperación de España. Dirección de
Relaciones Culturales y Científicas
Museo de Arte de El Salvador, MARTE
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo,
MADC
Ministerio de Cultura y Juventud de
Costa Rica

Colaboran

Embajada de España en El Salvador
Centro Cultural de España en El Salvador
Embajada de España en Costa Rica
Centro Cultural de España en San José

Comisario

Manel Clot

Coordinador General (SEACEX)

Victor de las Heras

Proyecto museográfico

Pep Duran
Nina Pawlowsky

Montaje

Museo de Arte de El Salvador, MARTE
(El Salvador)
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo,
MADC (Costa Rica)

Transporte

T.t.i. Técnicas de Transportes
Internacionales, S.A.

Seguros

Aon Gil y Carvajal. Correduría de Seguros

Con la colaboración de:

IBERIA 

Catálogo

Edita

Sociedad Estatal para la Acción Cultural
Exterior de España, SEACEX

Autores

Manel Clot
Pep Duran
Guillem Martínez
Vicente Molina Foix

Diseño

Eumográfico

Impresión

T.G. Alfadir

Créditos fotográficos

Gasull Fotografía, Ester Rovira,
L. Samsó, Marc García, David Ruano,
Biel Capllonch/Carlos Poy, Tony Coll,
Gert Voor Ih't Holt, Domi Mora,
Rocco Ricci, Mabel Palacín, Manuel
Llonca, Ricardo Iriarte, Ros Ribas
y Gasull-Giralt

© Sociedad Estatal para la Acción
Cultural Exterior, 2009

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© Pep Duran, VEGAP, 2009

ISBN: 978-84-96933-35-4

Depósito Legal: B-23536-2009

*El papel utilizado en esta publicación procede
de bosques generados sosteniblemente
y de los que existe certificación de la cadena
de producción de papel.*

Pep Duran quiere agradecer a todas las personas que de una manera u otra han contribuido a la construcción de las obras expuestas y/o han colaborado en alguno de sus trabajos, especialmente a los participantes en el proyecto *Mudo* donde las imágenes de ciertos actores son la base de figuras o modelos que aparecen en la secuencia "Sin escenario":

Compañía de danza RQR y todo el elenco de actores y actrices ocasionales.
Nina Pawlowsky
Kira y Lilian Pawlowsky
Teresa Salichs
Equipo de SEACEX
Montserrat Regás
Ferran Carvajal
Yannis Kokkos
Taller de Escenografía Castells i Planas
Txiki Berraondo
Xavi Sabata
Eduard Arbós
Ignasi Camprodón
Galería Alejandro Sales, Lurdes Lladó y Marc Garcia
Joan Palau
Dressart
Josep M^a Mestres
Ernesto Calvo
Pere Casanovas
Carles Poy