

bilbao **museoa**

BBKateak **Sergio Prego**

Trece a Centauro

Bilboko Arte Ederren Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao

bbk 

BBKateak

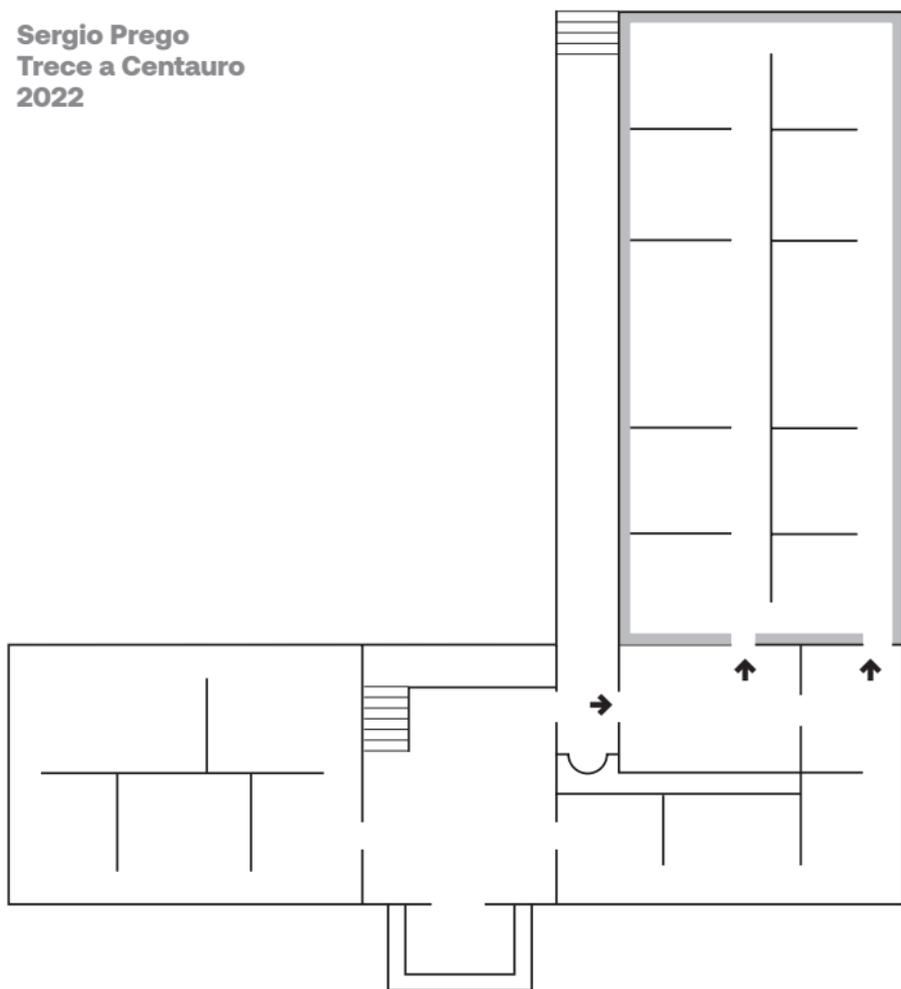
BBKateak es una propuesta expositiva que pretende ofrecer nuevas narrativas a la colección mientras duren los trabajos de ejecución del proyecto de ampliación. A través de un programa dinámico de presentaciones que se actualiza periódicamente, cada una de las salas del edificio antiguo muestra un cara a cara inesperado entre dos artistas y sus obras; nombres que pueden ser lejanos en el tiempo y/o en su procedencia cultural y geográfica, para sugerir una mirada al arte transformada y en construcción. La metamorfosis del museo se refleja de este modo en una colección en permanente cambio.

Inaugura el programa *Trece a Centauro*, un proyecto escultórico del artista Sergio Prego surgido a partir del vaciamiento de las salas.



Edificio antiguo Planta baja

Sergio Prego
Trece a Centauro
2022





Sergio Prego (San Sebastián, 1969)

El trabajo de este artista afincado en Brooklyn (Nueva York) se desarrolla en torno a la escultura, integrando una perspectiva performativa. Entre 1993 y 1995 asistió a diversos talleres y seminarios en el centro de arte Arteleku de San Sebastián, impartidos por Juan Luis Moraza, Txomin Badiola y Ángel Bados. De 1996 a 2002 colaboró con el estudio del artista norteamericano Vito Acconci en proyectos de arte público y arquitectura. Ha participado en la concepción y desarrollo del PRIMER PROFORMA 2010 en el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, así como en el proyecto de pedagogía del arte impulsado en 2015 en San Sebastián por Kalostra. Entre sus recientes exposiciones pueden destacarse *Rose-colored Drift/To the Students* (Blaffer Art Museum, Houston, 2017), *Perforado por* (Pabellón español de la 58 Bienal de Venecia, 2019, junto con Itziar Okariz) y *Poured Architecture: Sergio Prego on Miguel Fisac* (Graham Foundation, Chicago, 2020).

Trece a Centauro

Concebido para las salas del museo durante las labores de ampliación y aprovechando la oportunidad del desalojo de las obras de la colección en esa zona de trabajo, *Trece a Centauro* se sirve de una situación extraordinaria para proponer una experiencia de la escultura en relación con la arquitectura interior del museo.

Una secuencia de módulos neumáticos de gran escala transforma la percepción de las diez estancias contiguas que conforman el cuerpo arquitectónico que es parte de la sección antigua del museo. La instalación está principalmente compuesta de una serie de 14 módulos localizados en el espacio, dimensionados a medida de las mismas salas en las que se alojan. Además, estos elementos están articulados en relación con ejes de simetría entre las diferentes estancias creando un patrón en el que se alternan elementos concatenados, bien en continuidad física unos con otros, bien separados por los muros que dividen las estancias o por espacios vacíos entre aristas geoméricamente análogas y paralelas en el espacio.

La membrana de los módulos toma el tetraedro como modelo abstracto para su estructura. Se trata del sólido regular más simple y de mayor consistencia estructural; cuatro caras triangulares iguales. El tetraedro tiene como particularidad que sus aristas no concuerdan con los ejes axiales del sistema ortonormal de coordenadas y además no se adecúa a un sistema de cubicaje; es decir, cuando estas formas ocupan un espacio no pueden llenarlo completamente, sino que dejan espacios intersticiales entre ellas. Como resultado, generan cierta inadecuación de su geometría en relación con las salas del museo como continente, cuya estructura queda distorsionada y su percepción obstaculizada por la presencia de los tetraedros. Al hinchar la membrana, cada uno de ellos se transforma en una forma curva y orgánica cercana a una topología en la que no se pueden identificar

más elementos geométricos que las dos aristas que conectan los módulos que componen la cadena de tetraedros. Las estructuras neumáticas pueden ser caracterizadas como formas orgánicas, como por ejemplo los órganos u organismos, consistentes en una membrana cerrada sobre sí misma con orificios que regulan la relación entre el interior y el exterior. Las características de estas formas orgánicas están determinadas por la plasticidad de la tensión superficial de las membranas.

Cinco de las salas que, alineadas, forman un ala del cuerpo arquitectónico intervenido están ocupadas por módulos de membranas translúcidas que irrumpen en el espacio como cuerpos extraños. Las masas ocupan exactamente la mitad del ancho de esas cinco salas en el lado en que se encuentran los umbrales que las conectan, de manera que se interponen en el recorrido lineal generando una circulación sinuosa. En su camino, el espectador está en algunos momentos muy próximo o en contacto físico, y en otros tramos debajo de las membranas que tamizan la luz proveniente de los lucernarios. La estructura no ortogonal transforma la percepción y el tránsito del espacio de las salas.

En el ala opuesta que componen las otras cinco salas, los módulos están confeccionados en una membrana negra y opaca. Estos están situados en la mitad longitudinal contraria a la línea recta de tránsito que trazan los umbrales que conectan las salas. La cadena de esculturas está suspendida en la pared, encajada justo sobre el friso formado por el espacio entre el rodapié y la moldura que lo acota por arriba. En esta ala los masivos cuerpos negros están situados en el lado contrario al tránsito, como antes a una distancia contemplativa.

Paralelamente, opuestos a las paredes ocupadas por los módulos, un número de dibujos figurativos sobre papel están distribuidos a lo largo de la exposición. Los dibujos están presentes como formas de representación de la vida y de lo humano con las que estamos más familiarizados, en diálogo y discordancia con la violencia que genera la presencia abstracta y al mismo tiempo orgánica de los elementos modulares neumáticos.

El proyecto asimismo incorpora una intervención a partir de imágenes de dos o tres obras en el mismo lugar en que estaban presentes en la configuración más reciente de la colección. De esta manera, el proyecto queda inscrito en el contexto del museo vaciado, tanto espacialmente, en su forma arquitectónica, como temporalmente, en relación con la función de preservación que cumple. Una o dos membranas neumáticas enmarcadas en los frisos de la sala contienen en su interior fotografías a escala real de las obras seleccionadas, de manera que su visión estará mediada por la membrana plástica translúcida que se interpone entre el espectador y la fotografía, y que, como un marco, cumple la función de protección distanciándonos de la imagen, desvaneciendo su percepción en una bruma.

En el relato de ciencia ficción *Trece a Centauro*, J. G. Ballard describe el experimento en el que las vidas de unos sujetos discurren absolutamente aisladas en una cúpula simulando las condiciones de un viaje interestelar intergeneracional, sin contacto ni conocimiento de la realidad exterior. El propósito es considerar los factores del comportamiento humano que han llevado al fracaso pasados intentos de colonización del espacio. El doctor Roger Francis se ocupa del seguimiento psicológico de los sujetos de estudio, saliendo secretamente de forma regular para coordinar el progreso del proyecto, las tareas de soporte y mantenimiento, con el equipo exterior que sostiene las instalaciones. Tras 50 años, el deterioro del apoyo público y político pone en peligro el proyecto y él defiende desesperadamente la continuidad de la investigación de manera que pueda llevarse hasta su conclusión en un futuro muy lejano:

–...Si el proyecto se interrumpe, el fracaso será nuestro, no de ellos. No podemos racionalizarlo diciendo que es cruel o desagradable. Se lo debemos a las catorce personas de la cúpula, les debemos que el proyecto siga funcionando.

Chalmers lo miró astutamente.

–¿Catorce? ¿Usted quiere decir trece, no es verdad, doctor? ¿O usted también está en el interior de la cúpula?

En el oscuro relato se entrelazan imágenes utópicas y distópicas del futuro, vinculadas al cuestionamiento de las formas de progreso que han caracterizado la modernidad, donde a menudo su desarrollo ha colisionado con posiciones éticas y morales resultantes de la experiencia humana. Esta vinculación resuena en los planteamientos de empleo de estructuras neumáticas propios de los experimentos de arquitectura radical de los años 60 y 70 desarrollados, entre otros, por José Miguel de Prada Poole, Event Structure Research Group, Ant Farm o Hans Walter Muller, que han sido y siguen siendo referentes para el artista. En el trabajo de estos, la arquitectura neumática ha cuestionado el uso masivo de recursos materiales para habilitar otras formas de habitar. Con ese ánimo experimental pero insertado en la genealogía de la escultura, el uso de membranas neumáticas está vehiculado al cuestionamiento de la masa material como elemento constitutivo de la experiencia espacial.

Sergio Prego