

# PER BARCLAY, LA INACCESIBLE PROFUNDIDAD DEL MUNDO

SEMA D'ACOSTA

54

P  
E  
R  
B  
A  
R  
C  
L  
A  
Y



*Per Barclay: S/T, 1993. Estructura de aluminio, aceite de motor, batería, motores, temporizador, acero y madera, 200 x 185 x 250 cm. Museet for Samtidskunst, Oslo, 1998.*

La atracción misteriosa que produce cualquier superficie especular, es un motivo que ha fascinado al hombre desde siempre. Esa imagen inalcanzable que se refleja a semejanza del original y se ubica en una dimensión inexplicable, ha funcionado en muchos casos como eje semántico para elucubrar sobre las posibilidades meta-textuales de la realidad. En *El Aleph*, Borges se refiere al espejo como “el infinito espacio”, un lugar indeterminado y mágico que en algunos cuentos infantiles como *Alicia a través del*

*espejo* (Lewis Carroll, 1871) delimita la entrada a un mundo fantástico donde suceden cosas extraordinarias. Este envés ilusorio también ha servido como metáfora común para la historia del arte, especialmente como umbral de acceso a un universo paralelo de carácter atemporal, emplazado en ningún sitio. Para Jean Cocteau, esa frontera delimita el confín entre la vida y la muerte, una hermosa metáfora sobre la existencia de las cosas tangibles y las imaginadas.

Si acudimos a la creación de actualidad, quizás el artista que con más hondura y originalidad sigue perseverando en esta reverberación alegórica como recurso expresivo es Per Barclay (Oslo, 1955), cuyas límpidas instalaciones de espacios inundados se han convertido en toda una parábola sobre el mundo que habitamos hoy. Perteneciente a la primera ge-

*El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga CAC Málaga, acoge una muestra de Per Barclay desde el 22 de junio.*

neración de artistas noruegos que en los años setenta del siglo pasado decide salir al extranjero y descubrir otras culturas y modos de entender la vida, cuarenta años después es el autor de mayor prestigio de su país y el más requerido a nivel internacional.

### Inicios, llegada a Italia

Analizando su trayectoria en perspectiva, podríamos decir que todo comenzó en 1979. Con veintidós años, se traslada a Italia para consolidar su formación y definir su carrera. Aun siendo joven e inexperto, era consciente de que su lugar de origen estaba lejos del pulso del momento, que para muchas cuestiones en Europa, lo marcaba en aquel tiempo el *Arte povera*, una tendencia definida por Germano Celant en 1967 que se expande especialmente a partir de la Documenta 5 comisariada por Harald Szeemann en 1972. Primero recalca en Florencia para estudiar diseño y fotografía; en 1981 se traslada a la Academia de Bolonia y dos años más tarde a la de Roma, donde siendo todavía alumno conoce a Achille Bonito Oliva, una referencia como crítico y comisario que lo anima a realizar sus primeras exposiciones. Durante esa década la Transvanguardia dominaba la escena y la capital italiana se había convertido en un centro neurálgico vital y efervescente, un núcleo donde además de coincidir con los protagonistas del movimiento (Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola de Maria, Mimmo Paladino...) podía encontrar a otros como Mario Schifano, Michelangelo Pistoletto, Boetti o Jannis Kounellis. El cambio de país fue clave para Barclay, que va absorbiendo no sólo estos nuevos planteamientos estéticos y la ubérrima tradición italiana, sino otros géneros de interés nacidos de la época como la música *punk* (Patti Smith, Iggy Pop, Sex Pistols, The Ramones...) que tienen más que ver, quizás, con una actitud ante la vida que con propuestas plásticas. Otras de las corrientes que le impacta en este periodo es el Minimalismo escultórico de Richard Serra o Carl Andre, piezas sólidas capaces de expresar con fuerza a través de formas sencillas y muy depuradas. Este movimiento tuvo mucha repercusión en los países nórdicos por su relación con la Naturaleza y su sentido esencialista.

Después de pasar una temporada en Nápoles y una vez concluidos sus estudios, Barclay decide finalmente asentarse en Turín, entre otros motivos porque comienza a trabajar con la galería Giorgio Persano, una sala que le sirve de lanzadera y donde entabla relación con integrantes del *Arte povera* como Gilberto Zorio. Por medio de este espacio también entra en contacto con artistas internacionales como Franz West, Pedro Cabrita Reis o Mario Merz.

En sus comienzos, como el diseño gráfico no le atraía demasiado, se vuelca en la fotografía, un camino que le va a servir para entrar en el mundo del arte. Empieza haciendo *collages* con fotocopias y otros materiales reutilizados. Son trabajos modestos de formato re-

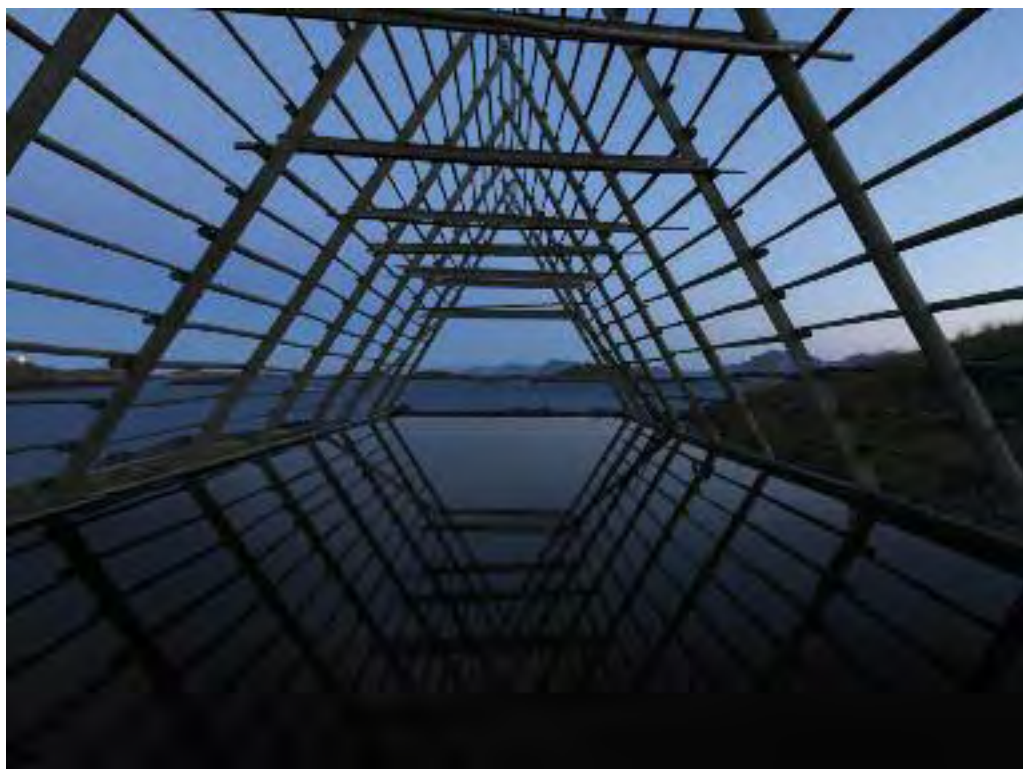


*Per Barclay: instalación con aceite de motor, Rue Visconti, París, 2010.*

ducido donde los marcos también formaban parte importante de la pieza, una particularidad que ya denota desde el principio un afán por trascender y aprovechar el margen circundante que rodea a la obra. Asimismo, realizó *performances* donde se autorretrataba o tomaba posados fingidos excesivamente forzados. Vistas ahora, resultan fotos inmaduras, supuestas y algo desorientadas. En ellas se observa cierta intención, pero fundamentalmente convicción. Algunas de estas imágenes, como la que se hace a sí mismo en un primer plano con una cuchilla en la boca (*Self-Portrait*, 1979), la repite de nuevo veinte años después para su primera gran retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Oslo (*Self-Portrait*, 1998). La cara permanece rígida y tensa, evidenciando determinadas angustias interiores que desean ser expulsadas. En este periodo de tanteo comienza también a experimentar con pequeñas instalaciones e intervenciones en el espacio, una senda que le lleva a plantear trabajos cada vez más sólidos y menos directos. Después de quince años en Italia, decide mudarse a una ciudad más grande y con más posibilidades. De Turín se traslada a mitad de los noventa a París, capital en la que reside actualmente.

### **Espacios inundados, superficies cristalinas**

En la segunda mitad de los años ochenta empieza a concebir habitaciones anegadas con aceite de motor. Su intención al desarrollar estas intervenciones efímeras era construir una



Per Barclay: Lofoten 2, 2010. Henningsvær, Lofoten. Instalación con aceite de motor, impresión lambda, 150 x 200 cm.

atmósfera calmada que afectase lo menos posible a la estancia pero que resultase desconcertante, sobre todo porque el suelo se convertía en un cristal oscuro que reflectaba las paredes y el techo, además de los detalles arquitectónicos o del mobiliario. Aunque su trabajo inicial de estas características lo hará en 1989 en Holanda (*Dutch Interior*), su primer proyecto de envergadura lo realiza durante el verano de 1990 por encargo de la revista *Artforum* y mediación de su directora de entonces, Ida Panicelli. La propuesta se concreta en una serie de tres fotografías de gran formato que se expusieron por primera vez al año siguiente en la galería Máximo Adiello de Nueva York. Los interiores de los lugares retratados son edificios de gran valor patrimonial y distinta condición: un residencia nobiliaria en Turín (*Palazzo Barolo*), una iglesia de la pequeña isla griega de Spetses, cerca de Atenas (*The Church of the Holy Virgin Mary Smirtidiotissima*) y un antiguo astillero de un fiordo escandinavo (*Old Boathouse, Osefjord*). Sin modificar nada y en un ambiente sosegado de aspecto apacible y aire normal, Barclay añade un elemento perturbador a la escena que desorienta al espectador hasta hacerle dudar. Al cubrir el pavimento por un líquido denso, espeso y brillante que asemejaba una balsa de quietud, planteaba un oxímoron conceptual que enfrentaba forma y contenido, apariencia y esencia, una dicotomía que nos remite directa-



*Per Barclay: Adolf Gun, Harstad (I), 2009. Trondenes Fort, Harstad. Instalación con aceite de motor; impresión lambda, 170 x 170 cm.*

mente a la preocupación secular de la filosofía clásica en lo concerniente a resolver los modos de correspondencia del arte con la verdad. En estos trabajos el observador solo ve una fotografía, una representación parcial que le muestra la epidermis y le impide ir más allá. Si profundizamos un poco, nos damos cuenta que esa imagen cristalina que parece impoluta, es altamente tóxica y muy contaminante. Su intenso olor es el habitual de todos los derivados del petróleo, la principal fuente de energía de los países desarrollados y una de las sustancias que más degradan el hábitat natural. Este recurso que ha convertido a Noruega –patria del artista– en una de las naciones más ricas del mundo, es una de las materias de las que más depende la sociedad de nuestros días. En estas recreaciones, pese a que el ambiente parece exacto y medido, todo es artificial. La placidez de las formas esconde una condición perversa que resulta dañina. La distancia entre la estampa tranquila y la amenaza que subyace tras ella, es abismal. Enmascarada tras una apariencia atractiva que le da un toque intrigante, solo accedemos a percibir la impresión de un entorno enigmático sin conocer su fondo. Igualmente, se establece de manera tácita una vinculación de riesgo entre el aceite nocivo y el lugar elegido, una armonía tensa que puede romperse al menor movimiento equivocado y sirve como metáfora perfecta para explicar la delicada relación del hombre moderno no solo con la Naturaleza, sino también con su pasado. Cuando se quiebra esta frágil línea de equilibrio, pongamos por caso un desastre ecológico como el del buque Prestige en las costas gallegas en el año 2002, nos damos cuenta el inmenso perjuicio que generamos al medio que nos acoge y lo poco que lo tenemos en consideración.

A principios de los noventa comienza a alejarse de la fotografía y a volcarse en las instalaciones. Al término de esa década vuelve a ella pero con un enfoque más escultórico. A partir de la documentación de estas habitaciones sumergidas, descubre que esas instantá-

neas funcionaban muy bien como fotografías por sí mismas. Empieza desde entonces a desarrollar estos montajes con el único fin de capturar una imagen final sobria, envolvente y recóndita, casi oculta. Solo en una ocasión un motivo ha dominado la imagen, un sillón de partos del hospital de Thiers, a pocos kilómetros de Lyon (*Gynecological Ward*, 1991). En el resto, todo aparece despejado, nada interfiere la extensión del piso. El trabajo evoluciona, los espacios se hacen cada vez



*Per Barclay: Adolf Gun, Harstad (IX), 2009. Trondenes Fort, Harstad. Instalación con aceite de motor; impresión lambda, 180 x 205 cm.*

más incógnitos y adquieren en algunas situaciones la condición de *sancta sanctorum*. Son como celdas de un templo religioso que encierran secretos ocultos y esotéricos, lugares vedados al ciudadano común que solo pueden ser conocidos por mediación de la intervención del artista. Dos ejemplos de este tipo pueden ser el interior de un banco (*La banque*, Genève, 2005), o una cárcel restringida (*Glattcelle*, Porsgrund Politikammer, 2008). El lugar, diáfano, muestra una estancia expandida que crea un microcosmos duplicado definido por lo real y su reflejo. Son arquitecturas intrigantes, turbadoras, desacogedoras. No se sabe la profundidad del líquido negro, no conocemos su función ni su significado. El destello marca un límite extraño que no comprendemos, una frontera impenetrable que nos impide revelar qué ocurre tras ese telón siniestro. Como si fuese un caballo de Troya que utiliza el arte para evidenciar las fallas del sistema, Per Barclay realiza intervenciones al modo casi de intrusiones, injerencias delicadas que llevan al espectador a salas reservadas que representan, de algún modo, el hermetismo de las poderosas organizaciones que deciden nuestro destino. El aceite crea una superficie opaca que no deja traspasar la luz, una metáfora perfecta del hermetismo de las estructuras económicas y políticas que nos gobiernan protegidas tras ese manto velado. La capa-espejo va contaminando el espacio de manera sutil e incluso delicada; imperceptiblemente, guardando las formas, sin cuitas.

Con el paso de los años, las fotografías se vuelven más indeterminadas. Los reflejos de las imágenes desubican al espectador que pierde la sensación de estabilidad y no reconoce

con facilidad qué está arriba ni qué está abajo (*Chambre de Huile, Tours, 2008*). Se inhiben las coordenadas habituales que ayudan a situarnos en un lugar y se invierten las posiciones del techo y el suelo, generándose sensaciones confusas en las que a veces la imagen espejular aparece más nítida que el original. Evidentemente, nos planteamos aquí lo que percibimos desde ángulos nuevos. Las cosas no son como pensamos que son ni están donde pensamos que están, por eso estas imágenes resultan un tropo visual acertado en relación con el modo en el que advertimos la realidad. Tal como describe Platón en *La República* al relatar el mito de la caverna, los sentidos pueden engañarnos y no son el camino adecuado hacia el conocimiento verdadero, ya que solo accedemos al universo ininteligible de las ideas esforzándonos por variar nuestra posición habitual y modo de mirar.

### Otros fluidos, otras intervenciones

Estas series tienen algunas variaciones, como la opción de presentar una misma imagen como díptico en momentos distintos del día y la noche, tal son las efectuadas en el Window Space de Copenhague (*Night and Day, 2003*). Otras derivaciones de mayor recorrido son las que ha realizado con otros líquidos: agua, sangre, vino e incluso leche, traspasando ahora el eje existencia-muerte hacia el otro lado y centrándose en fluidos más luminosos relacionados con energías vitales. El uso de otras sustancias depende en gran medida del carácter del espacio y las sensaciones que quiera subrayar el artista, en ese sentido es mucho más importante lo connotativo que lo denotativo. Comenta él mismo: “la primera vez que usé sangre (animal), todo resultó muy sencillo porque el trabajo se llevó a cabo en un matadero. He realizado tres series con sangre. Una vez en un matadero de Italia (*The Slaughter House, 1996*), otra en uno de Noruega (Kammer, 2000). Hace unos años también la utilicé en un búnker de Oslo (*Holmenkollen Bunker II, 2005*). El uso de la sangre aporta cierta violencia a la imagen, aunque esta solo esté en el suelo. Salpicarla por las paredes no tenía sentido, solo habría creado un efecto barato (...) La única vez que recurrí a la leche fue en ese mismo búnker de Noruega en el que tomé la foto con sangre (*Holmenkollen Bunker I y Holmenkollen Bunker II, 2005*). Se trata de un enorme complejo construido por los alemanes a las afueras de Oslo, durante la II Guerra Mundial. Descubrí un corredor pintado de un blanco purísimo, así que utilicé la leche para crear una imagen realmente apacible y virginal”<sup>1</sup>. La sangre, según se use, podemos asociarla al sacrificio y el dolor. Al igual que la leche, se considera un sostén universal de vida. Sus significados son profundos y elementales, tienen que ver con la regeneración y la creación.

Cada espacio al que se enfrenta Barclay requiere un tipo de materia y tratamiento distinto en función de lo que pretenda enfatizar o el trasfondo conceptual que circunscriba, originándose así implicaciones simbólicas, históricas, sociales o culturales que trascienden los

aspectos meramente estéticos. De hecho, cuando recurre al vino lo hace en zonas donde este caldo es tradición, emblema gastronómico y uno de los sustentos principales de la economía de la región. “Utilicé vino en una hermosa capilla de Chinon, en Francia, que es famosa por sus tintos (*The Chapel of Sainte Radegonde*, 2006). Pensé que el vino en la capilla encajaba bastante bien. El vino es la sangre de Cristo”<sup>2</sup>. Con anterioridad, ya había



Per Barclay: Rosso Ribera, 2003/11. Acero y tanque de cristal, 600 x 450 x 75 cm. Hierro, acero y tanques de cristal reflectante, 180 x 250 x 200 cm. Tubos de plástico, agua, pigmento, sistema hidráulico. Galería Giorgio Persano, Turín, 2011.

creado en otra ocasión una gran instalación en la que el vino corría a través de inacabables tubos transparentes (*Rosse Spirali*, 2004) en Montalcino, una pequeña localidad de la Toscana cercana a Siena y cuna del célebre Brunello. Ya no se trata únicamente de plantear en un sitio concreto una balsa de quietud como ocurría con las densas superficies de aceite, sino de construir un *environment* determinado que cree un clímax preciso. No era el primer templo donde planteaba una intervención de estas proporciones; en 1996 en la abadía de Maubuisson (Francia) ocupó dos estancias con miles de metros de una manguera transparentes por la que corría vino. En la primera sala, las gomas se enrollaban en torno a una columna. En la segunda, derramaban el líquido en una bañera-sarcófago. En este montaje de ambiente ceremonioso, convivían el rito pagano y el acto religioso en una aleación compleja y de calado.

Partiendo del proyecto desarrollado en la basílica de San Francesco de Montalcino, el artista presenta en 2007 en la galería Oliva Arauna de Madrid la *Instalación del Vino* y varias fotografías (*Monica, Giulio, Marco e Matteo*) dentro de la exposición *Ayúdame Ribera*, nombre de carácter apotropaico que evoca no sólo al pintor del siglo XVII de origen levantino conocido como Lo Spagnoletto, curiosamente que al igual que Barclay emigró a Italia, sino también a la excelente denominación de origen de las orillas del Duero. Sobre esta muestra, cuya pieza central era un largo tubo desparramado sobre el firme donde corría un líquido rojizo a medio camino entre la sangre y el vino, comenta Mariano Navarro: “el conducto semeja sobre el suelo un ser vivo en movimiento. En uno de los espacios se extiende independiente. En el otro, iluminado por dos potentes luces halógenas —que transforman a

la vez ámbito y ambiente—, forma un círculo de dimensiones generosas y suma tubería sobre tubería hasta componer un cierto cúmulo orgánico. En la segunda sala, instalada en un montaje escultórico y protegida por un vidrio, una fotografía recoge el cuerpo de alguien, festiva o dramáticamente alzado sobre los brazos de otros: se distingue el pecho de una muchacha y los brazos de un hombre, que expele de su boca un limpio chorro de vino que se derrama por su tórax y abdomen”<sup>3</sup>. Aquí ya podemos observar imágenes que se desmarcan del paisaje y se centran en las personas, la otra vertiente fotográfica de Barclay. Normalmente realiza desnudos e individuos en solitario. Aunque no es lo habitual, en estas instantáneas de la serie *Montalcino* existe un alto componente *performativo*. Al principio de su carrera, se planteaba un enfoque más físico de las fotos; quería que fuesen grandes y tuvieran mucha presencia. Primero actuaba él mismo como modelo, luego empezó a requerir a otros. Suele presentar los retratos de rostros y cuerpos en gran formato para acentuar los valores escultóricos (la exquisitez de la luz y el contraste de las líneas recuerda por momentos a Robert Mapplethorpe).

El agua es otro de los fluidos principales que ha utilizado para inundar habitaciones cerradas. De algún modo, esta sustancia esencial para los seres vivos es uno de los ejes de su trabajo. Es un elemento fundamental que fusiona al hombre con el paisaje y la arquitectura, una simbiosis que procura trasladar a la imagen cuando documenta sus espacios anegados (*Vannhus*, 1995). Uno de sus conjuntos más logrados en este sentido es *Waterhouse. Vassivière Island Sculpture* (1995/2002). Esta intervención es la continuación de la serie *Interiores*, comenzada en 1992. Situado a pocos kilómetros de Limoges (Francia), Vassivière es un centro de arte contemporáneo especializado en actuaciones en la Naturaleza. Allí el artista noruego encontró una cabaña abandonada que inundó con agua hasta completar una superficie absolutamente brillante que desdoblaba no solo el espacio interior, sino la luz y los árboles que se veían por las ventanas. El efecto óptico es espectacular; logrando realzar el medio natural y darle más fuerza. Para alguien originario del norte de Europa, cuya tradición artística proviene del paisaje, la Naturaleza es un escenario único que aporta autenticidad, una rememoración de lo propio.

Sus estancias especulares, abundantes a lo largo de los últimos treinta años, condensan el espacio y detienen el tiempo. Son habitáculos de soledad que favorecen la contemplación e incitan a la reflexión. Son lugares sin escapatoria, intensos y claustrofóbicos, localizados a lo largo y ancho del mundo. En su trayectoria podemos encontrar desde la pequeña y hermética jaula de un animal salvaje (*The Jaguar Cage*, 1991), hasta una fortaleza defensiva como el *Château d’Arenthon* (2005), un castillo donde los volúmenes se amplifican y pueden contemplarse las montañas del exterior. En su corpus predominan los espacios privados



Per Barclay: Simen, 2005. *Impresión lambda en blanco y negro, paneles de vidrio, 188 x 250 x 25 cm. Galería Oliva Arauna, Madrid, 2006.*

e inaccesibles, aunque dos de los emplazamientos que sueña con poder intervenir en el futuro son públicos y muy conocidos: el Museo del Prado en Madrid y el Panteón de Agripa en Roma. Pese a que los líquidos que utiliza actualmente en su mayoría son sucedáneos tintados, sigue queriendo llevar a cabo una instalación con mercurio, lo que ocurre es que para poder materializarla se enfrenta a varios inconvenientes de peso: resulta un producto extremadamente costoso, es difícil de manipular y, sobre todo, al ser muy tóxico supone un gran riesgo para el medio y las personas.

### Instalaciones

Pese a que muchos lo califican como fotógrafo y algunas de sus obras más conocidas son imágenes, Per Barclay no se considera como tal. Para el artista noruego, que ha usado este lenguaje desde sus inicios con profusión, la cámara no es más que un medio para alcanzar determinados puntos o llegar a ciertas cotas. Las cuestiones técnicas no le interesan en absoluto, por eso trabaja habitualmente con profesionales específicos que le resuelven estos asuntos procedimentales. Él se centra en pensar cómo materializar las ideas, dirigiendo las intervenciones y supervisando el desarrollo de todo el proceso creativo. Aunque en ocasiones ha organizado exposiciones únicamente con fotos (*Centre de Création Contemporaine* de Tours, Francia, 2008; *Fondazione Merz* de Turín, Italia, 2008), la mayoría de sus pro-

puestas son multimedia y combinan distintas disciplinas y planteamientos. Lo usual es que establezca vínculos entre diferentes posibilidades expresivas en función del lugar elegido, bien sea instalación, escultura, *performance*, vídeo, sonido... Es el proyecto el que condiciona el medio y no al revés. En muchos casos, la fotografía funciona como contrapeso y está supeditada a otras piezas principales que se erigen en verdaderas protagonistas de la muestra, planteada normalmente *site specific*. En España por ejemplo, su primera aparición en Oliva Arauna durante la primavera de 2007 era una instalación sonora y dos potentes focos de luz que desempeñaban un papel violento. La atmósfera era tensa e incómoda, un ambiente que se compensaba con dos retratos hermosos y sosegantes, *Ashild* y *Simen*. Las fotos estaban montadas sobre caballetes metálicos y rodeadas de paneles de vidrio, una disposición que hacía que se vieran como objetos y no tanto como simples imágenes. En el Musée de Sérignan en Languedoc (Francia), también recurrió en ese mismo año a un montaje con sonido pero esta vez dando un giro de tuerca. Solo se oían los desagradables chirridos metálicos que emitía la instalación si alguien tocaba el cable que la componía. Mientras tanto, al igual que ocurría cuando cubría con aceite tóxico un espacio, todo era apacible y tranquilo.

Minucioso, obsesivo y detallista, el objetivo de Barclay al plantear sus trabajos es envolver al espectador en un entorno que equilibre sensaciones de tensión y calma, un estado incómodo que se sostiene sobre una fina malla tornasolada que unas veces nos fascina y otras nos repele. El crítico de arte Ramón Esparza califica su obra de ambigua, capaz de atraer y rechazar al mismo tiempo<sup>4</sup>. En España —país que ha visitado mucho y conoce bien—, su propuesta más ambiciosa se materializó en 2003 en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro. La exposición, comisariada por Giulietta Speranza, era una amplia pieza creada ex profeso que utilizaba los mismos materiales de construcción que el espacio que la albergaba, hierro y cristal. Una serie de grandes superficies cóncavas que funcionaban como contenedores, movían por mediación de bombas una corriente de agua que acababa cayendo dentro de unas jaulas para luego subir y volver a empezar de nuevo. El recorrido hídrico podía oírse por medio de unos baffles colgantes que alternaban los momentos de silencio con los de estruendo, dependiendo si estaban llenándose o vaciándose los depósitos. Aunque el efecto final de la muestra no estaba exento de sutileza y poseía la poética propia del artista, la idea original que se planteó hubiese resultado más convincente y mucho más sugerente. Relata Elena Vozmediano: “en un primer momento, la idea fue cubrir el suelo del Palacio de Cristal con un líquido rojo, lo que habría propiciado seguramente bellos juegos de reflejos de la arquitectura y de la vegetación exterior, pero pronto abandonó esa opción para montar un gran sistema circulatorio en el que ese líquido rojo sanguíneo recorriera a través de un circuito una serie de piezas escultóricas. Se construyeron para ello dos grandes “mesas” de



*Per Barclay: S/T, 2003. Acero y tanques de cristal, 450 x 450 x 75 cm; 600 x 450 x 75 cm. Hierro, acero y tanques de cristal reflectante, 180 x 250 x 200 cm. Tubos de plástico, agua, sistema hidráulico. Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003.*

acero y cristal y tres “jaulas” transparentes con los mismos materiales. Pero a la hora de llenarlas, problemas técnicos de última hora le obligaron a minimizar los riesgos de fugas sustituyendo el líquido rojo por agua”<sup>5</sup>.

El Koldo Mitxelena de San Sebastián también le organizó y co-produjo en 2002 una muestra de sus últimas creaciones de esos años, un centro de arte en el que diseñó una instalación específica (*Koldo Mitxelena, 2002*) aprovechando la luz cenital que entraba por una claraboya. En el sitio exacto donde caía ese chorro luminiscente que llegaba del techo, construyó un estanque sobre el que vertió cientos de litros de grasa tintada de negro. Si el espectador se acercaba, podía ver reflejado en el reluciente agujero negro todo el interior del edificio. Escribe Ramón Esparza al respecto: “Es tal la quietud de esa extensión de aceite de soja, tal su oscuridad, que contemplarla resulta, como otras manifestaciones de lo sublime, insoportable y terriblemente atrayente. De ahí la reacción de intentar romper esa quietud por el medio que sea, de dotar al espejo oscuro, que reenvía la mirada hacia arriba, de una vida que lo reintegre al mundo de lo mensurable”<sup>6</sup>. Afirmó el propio Barclay en declaraciones a un periódico de la época: “Me gusta sacar partido al efecto espejo de la ima-



*Per Barclay: S/T, 1990. Acero, aceite de motor, 30 x 240 x 300 cm. Piedra volcánica, 90 x 180 x 150 cm. Instalación en el Pabellón de los Países Nórdicos, Bienal de Venecia, 1990.*

gen y también, naturalmente, crear una sensación de vértigo. Me seduce la fuerza que desprende aquí la impresión de sentirse como al borde de un abismo, y decidí permitir, por primera vez, a los visitantes caminar alrededor de la instalación”<sup>77</sup>.

Antes de esta exposición en Guipúzcoa, el público solo conocía el espacio inundado de manera virtual a través de un único punto de vista, el que le permitía la instantánea que registraba la acción. A partir de entonces, la intervención se convierte también en obra. De hecho, una década después (verano de 2012), el proyecto que ha preparado el autor noruego para el CAC Málaga es un inmenso estanque que ocupa casi al completo la sala central del museo andaluz. La intervención se ha denominado con el singular nombre de *Fluido*. Para la ocasión, se ha construido una de las piscinas más grandes jamás realizadas por Barclay, un gran depósito artificial que deja muy poco margen al visitante, que pasea alrededor de esta sombría superficie observando ensimismado la imagen invertida del edificio. El espacio se vuelve oneroso y acechante; como el líquido rebosa hasta el borde y es imposible vislumbrar nada más allá de lo que vemos, no se sabe ni su profundidad ni su intención. La

presencia de la pieza nos impone un respeto casi reverencial; al mismo tiempo, su poderosa dilatación nos excluye de un lugar que ha ocupado un vacío improductivo que percibimos como negativo y conminatorio.

Per Barclay, que representó a Noruega en la Bienal de Venecia de 1990, ha definido su propio proyecto artístico con pocas palabras: “Mi trabajo quiere reproducir la tensión cotidiana que padecemos, esa especie de ansia que cada uno de nosotros percibe en el contraste entre la belleza y el confort, entre las grandes posibilidades propias de nuestro tiempo y la extrema precariedad de nuestra situación”<sup>8</sup>. Su obra, amplia y ramificada, oscila suavemente y de manera pendular entre fuerzas contrarias, explorando la forma adecuada de contrapesar dos polos extremos que conviven en él sin poder unirse pero tampoco separarse. De modo parecido a como el yin y el yang se suplementan, su personal sistema de interpretar el mundo oscila entre el frío escandinavo y la calidez de los países mediterráneos, entre la vida hacia el hogar de los nórdicos y la vital actividad en la calle que existe en el sur de Europa, entre la Naturaleza plena y poderosa de los paisajes nevados de su infancia y las bases occidentales de la Antigüedad o la cultura renacentista que absorbió durante su juventud. A fin de cuentas, una dualidad sin categorizaciones capaz, no de negar lo diferente o desconocido, sino de hacerlo propio y aprender de él. Una actitud constructiva que utiliza el lenguaje del arte para relativizar la realidad que aprehendemos y desmontar las estructuras absolutas que se sustentan en verdades cerradas ■

### Notas al pie

<sup>1</sup> Per Barclay habla con Judicaël Lavrador; p. 22-23. Cuadernos: conversaciones con fotógrafos, La Fábrica Editorial, Madrid, 2008.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Navarro, Mariano: “Per Barclay, a sangre fría”. El Cultural, 13-09-2007.

<sup>4</sup> Esparza, Ramón: “Espacio, mirada, ansiedad: conversación con Per Barclay”, en Salaverría, A. (coord.): Per Barclay, San Sebastián, Bergen Kunstforeing, CCC de Tours, Koldo Mitxelena Kulturnea, San Sebastián, 2002.

<sup>5</sup> Vozmediano, Elena: “Per Barclay. Circuito de transparencias”. El Cultural, 25-09-2003.

<sup>6</sup> Esparza, Ramón: “Per Barclay: Prohibido tocar”. El Cultural, 6-03-2002.

<sup>7</sup> Marín, M.: “Per Barclay muestra en San Sebastián su concepción artística sobre el espacio”. El País, San Sebastián, 20-02-2002.

<sup>8</sup> *Óp. cit.*