

Michael Landy

# Movimiento y fe

Edgardo Bermejo Mora

*Yo, pecador, a orillas de tus ojos miro nacer la tempestad.*

Alí Chumacero, "Responso del peregrino"

## I. LA DESTRUCCIÓN DE TODAS LAS COSAS

En 2001, a los 37 años de edad, un artista egresado hacía más de una década del prestigioso Goldsmiths College de Londres, recorría a paso firme la ruta más previsible y segura para establecerse en los círculos del arte contemporáneo británico como una figura emergente y ambigua: al mismo tiempo central y marginal, una presencia incómoda y controvertida. En su primera década de actividad pública ya había logrado exponer en una muestra colectiva, junto con otros compañeros graduados de Goldsmiths, en *Freeze* —una de las ferias de arte más importantes del mundo que se celebra anualmente en Londres—. Más aun, una de sus piezas había sido adquirida un lustro atrás por la Tate Gallery, siendo el más joven de su generación en colocar una pieza en una colección pública.

A esta generación, que emergió a la luz a finales de los ochenta como un colectivo disidente que reaccionó desde las artes a los años más duros de la era thatcheriana, se le conoce ahora como los Jóvenes Artistas Británicos (YBA por sus siglas en inglés), con el celeberrimo Damien Hirst a la cabeza.

A sus 37 años, este artista conceptual que se preciaba de no haber tomado un sola brocha, pintado un solo lienzo ni puesto un pie en uno de los grandes museos de arte británicos durante sus años de formación académica, el hijo de una familia católica irlandesa que emigró en los sesenta a un suburbio obrero en las afueras de Londres, hijo de un modesto minero que quedó incapacitado de por vida tras un terrible accidente laboral —como si la de esta familia fuera una trama salida de un guión de Ken Loach—, tomó una decisión radical.

En 2001, a la misma edad en la que Dante comenzó a esbozar sus círculos infernales, Michael Landy se inventó su propio viaje al infierno que, pareciendo conducir a los círculos de la autodestrucción, sólo podía depararle algo parecido a un paraíso franciscano: la

renuncia absoluta a todas y cada una de sus posesiones, desde su acta de nacimiento hasta su automóvil, desde su pasaporte, o las reliquias católicas que le heredó su madre, hasta los dibujos tempranos de su compañero de banca Damien Hirst, que hoy se podrían haber vendido en una suma millonaria.

Para ello alquiló una bodega en el centro de Londres, en lo que fuera una vieja tienda departamental, e instaló una poderosa máquina trituradora que fue devorando entre sus fauces metálicas los 7,227 objetos acumulados en una vida, y que fueron cuidadosamente inventariados. Nada se salvó, apenas la ropa que llevaba puesta. Catorce días le tomó esta acción de convertir en polvo su existencia material. Cincuenta mil personas asistieron a este acto insólito de flagelación, que bien mirado era más bien un gesto audaz de redención y sobrevivencia: 5.75 toneladas de objetos reducidos a nada sólo para confirmar que sobreviviría al cataclismo. *Break Down* se tituló esta acción, un radical manifiesto contra los excesos del consumismo y la acumulación de bienes en el país que inventó el capitalismo y lo reinventó con rostro aun más salvaje en los años de Margaret Thatcher en Downing Street. El artista, que a la manera de San Francisco tuvo una suerte de iluminación que lo condujo a la renuncia de lo mundano, con una muda de ropa en su haber y el pasmo de la crítica británica, había logrado lo que parecía imposible: despojarse de todo aquello que le otorgaba una identidad, para reinventarse desde cero una nueva, desnuda y sofisticada identidad. Nunca hubiera imaginado entonces que el paralelismo entre su acción de desapego y la vida de los santos y mártires de la tradición cristiana lo llevaría a un nuevo proyecto por el cual lograría su primera exposición en ultramar, y mucho menos que sería México su destino, un país de barroca tradición judeocristiana.

## II. LA RECONSTRUCCIÓN

Tres años después de *Break Down*, al artista se le abrían las puertas de una plaza mayor: las Duveen Galleries

de la Tate Britain, donde le fue comisionada una intervención por la cual en la sobria y enorme bóveda victoriana de la galería reconstruyó en tamaño natural la fachada de la casa de su infancia, y una videoinstalación como un homenaje a su padre, quien después del accidente en la mina vivió deprimido entre aquellas paredes por más de un cuarto de siglo, y se fue consumiendo emocionalmente de manera paralela al deterioro de la casa. Una lectura nostálgica y emotiva del tema de la familia, el desempleo, la salud y la enfermedad en la era thatcheriana.

Un año después de la pieza en la Tate Britain, la extirpación de un testículo atacado por el cáncer lo hizo retomar una práctica de la infancia, que no de sus años de formación académica: el dibujo. A una serie de autorretratos anatómicos postoperatorios, le siguió una colección de retratos de todos y cada uno de los miembros de su familia y sus principales amigos. El artista que había destruido 7,227 pertenencias algo recuperó por la vía de 70 minuciosos y austeros retratos de rostros, a cada uno de los cuales le destinó exactamente dos días. Una suerte de mapa de reconstrucción emocional, al que le siguió una tercera serie de dibujos destinados a un personaje marginal de la botánica y malquerido por la jardinería: las hierbas que crecen obstinadas entre las aceras y los rincones, una reivindicación de lo marginal desde una mirada disidente.

En 2008 Landy es elegido como miembro de la Real Academia de las Artes, una señal de que las artes no figurativas —el video, la instalación, el *performance*— adquirían un nuevo estatuto en el arte contemporáneo reconocido por la academia británica. Un año después el British Museum expone una de sus piezas y la Tate Liverpool le encarga la curaduría de una exposición conjunta de sus obras y las del artista suizo Jean Tinguely (1925-1991).

En 1982, cuando Michael Landy tenía 19 años de edad, la Tate Gallery presentó una gran retrospectiva de Tinguely, autor de artefactos cinéticos que podían ser operados por los visitantes de la exposición accionando un pedal o pulsando un botón, esculturas metálicas construidas con material reciclado que rompían con la solemnidad de la sala de exhibiciones y le daban al espectador un nuevo estatuto, ya no la condición pasiva del que sólo observa, sino la necesidad de su participación para completar el proceso artístico. Un acercamiento lúdico, antisolemne, en deuda con la tradición dadaísta y con Marcel Duchamp, que a Landy le marcó hondamente, al grado que él mismo se inició en la construcción de piezas cinéticas. Una de ellas, comisionada en 2010 nada menos que por la firma Louis Vuitton y presentada nuevamente en *Freeze* al año siguiente, se trata de un armatoste de tres metros de altura construido con chatarra encontrada en los mercados de pulgas y diseñado



Michael Landy en San Ildefonso

© Barry Dominguez

para destruir tarjetas de crédito y al mismo tiempo dibujar con un brazo electrónico piezas abstractas y geométricas sobre un papel. Extraña declaración antisistémica patrocinada por una firma del más alto *establishment* comercial.

El temperamento destructivo de Landy se activó de nuevo en 2010 con la pieza *Art Bin*, por la cual instaló un enorme depósito de cristal en la South London Gallery en la que él mismo y sus colegas fueron arrojando aquellas obras que les pareciesen fallidas. Lentamente se fueron acumulando en aquel gran depósito dibujos, óleos, bocetos y otros objetos como un cementerio de arte nonato, y una metáfora atroz de la derrota de la creatividad.

La destrucción, el temperamento insumiso, la lectura nostálgica del pasado, la crítica del presente, la renuncia a los valores más elementales de pertenencia, la reinención del espacio museístico y la recuperación de la condición lúdica de una pieza circulaban de manera obsesiva por la mente de un autor conceptual y un dibujante inopinado, que sumaba dos décadas de expansión creativa sin sospechar que le esperaba a la vuelta de la esquina una nueva sorpresa, una invitación que lo retaría a resumir todas estas obsesiones y tendencias en un proyecto unitario.

### III. LA DECONSTRUCCIÓN

Desde hace más de dos décadas, la Galería Nacional de Londres (NGL) estableció un programa de artistas asociados, por la cual un artista británico plenamente establecido es invitado a realizar una suerte de residencia

de tres años, a fin de que al término de su estancia produzca obra que evoque o dialogue con las colecciones del museo, una de las más impresionantes del planeta.

En 2010 Michael Landy se convirtió en el octavo artista asociado de la NGL. Era esta la primera vez que la Galería no elegía a un pintor o a un escultor, sino a un artista conceptual con fama de *hooligan*. La decisión era arriesgada. Lo primero que hizo Landy al cruzar por primera vez las puertas de la NGL fue preguntarles: “Antes de llegar más lejos, ¿pueden asegurarme que ustedes saben bien quién soy y qué es lo que hago?”.

Paralizado por el reto y convencido de que aquello que produjese no podría competir con obras de valor universal que han sobrevivido a la prueba del tiempo, las primeras semanas Landy básicamente se dedicó a recorrer las salas y observar —acción primigenia de todo artista—. Descubrió entonces la vasta colección de pintura renacentista de la NGL, y llamaron especialmente su atención las pinturas de santos y mártires de la tradición cristiana. Varias cosas le impresionaron de ellas: la primera, descubrir que la NGL no era propiamente una colección unitaria, sino los fragmentos dislocados obtenidos casi de manera accidental a lo largo de los siglos de obras que tuvieron un propósito devocional, evangélico e incluso político en su origen, pero ciertamente no decorativo; la segunda, que se trataba de la representación obsesiva y alegórica de santos y mártires, cuyas historias y tragedias le resultan básicamente desconocidas al espectador actual, obras despojadas de su sentido histórico y original; de igual manera, atraparon su atención los vínculos entre el arte, la fe y el dolor, la obsesión cristiana de representar a la fe a través del sacrificio, el tormento, la mutilación, la autoflagelación, el aislamiento o la renuncia de los bienes mundanos.

Descubrió a santa Catalina en un cuadro de Pinturicchio del siglo XV. Ella, de acuerdo con su hagiografía, vivió en Alejandría en el siglo III y fue decapitada y sometida a toda clase de tormentos a resultas de su fe. A santa Catalina se le solía representar junto con una abominable rueda arpada que iba rasgando sus carnes virginales mientras sus verdugos la hacían girar. Landy indagó en la colección del museo y reprodujo en lápiz las 35 ruedas que aparecen en los cuadros de la NGL. Algo se empezaba a cocinar en su cabeza, pero le tomaría el primer año de la residencia saber hacia dónde lo conducirían estas inquietudes.

Miró los muchos san Jerónimos de la colección, a quien se representa en el acto de golpearse el pecho con una piedra para disipar sus sueños eróticos con bailarinas romanas. A la bella santa Lucía, que se arrancó los ojos para evitar las miradas lascivas de sus pretendientes. A santa Apolonia, a quien la destetaron con pinzas como castigo a su fe. A san Pedro Mártir, representado siempre con el cráneo atravesado por un machete y una daga en

el pecho para rematarlo. Y por supuesto a san Francisco, que fue premiado por sus votos de pobreza, obediencia y castidad con los estigmas de Cristo crucificado. Al mismo tiempo, Landy se documentó sobre las vidas de aquellos personajes acudiendo a un libro clásico del siglo XIII: *La leyenda dorada* de Jacopo della Voragine.

Poco a poco las piezas del rompecabezas creativo de Michael Landy comenzaron a acomodarse: por medio del dibujo, y después del *collage*, produjo bosques abigarrados, de miembros humanos, cabezas, crucifijos, espadas y otros iconos cristianos. Estas composiciones se iban pareciendo a la manera en que ensamblaba objetos reciclados de toda índole para sus piezas cinéticas, y esta experiencia terminó por aterrizar en la creación de figuras tridimensionales de santos renacentistas, como un nuevo homenaje a Tinguely, y como una metáfora de la autodestrucción: esculturas cinéticas activadas con maquinaria compuesta de desechos urbanos y condenadas a destruirse a sí mismas. Cada vez que un espectador acciona un pedal de estos santos vivientes participa y completa el proceso de creación artística, se incorpora a la rueda del arte conceptual que adquiere por lo tanto la legitimidad para exhibirse en una sala destinada originalmente al arte tradicional, y al mismo tiempo contribuye a que el santo en cuestión complete su destino autodestructivo.

Los santos vivientes como una metáfora de sí mismo, como la síntesis de sus obsesiones y sus exploraciones. El creador asceta y anarquista que habita en Landy se mira reflejado en la vida de estos santos; congruente con la renuncia a sus bienes materiales en *Break Down*, o como una prolongación siniestra de su *Art Bin*, las esculturas en las que se tradujo su residencia en la Galería Nacional de Londres están condenadas al deterioro, mártires que para demostrar el alcance de su dolor logran inflingirse daño aun cuando han sido elevados a la categoría de piezas museísticas.

Landy se reapropia de la hagiografía cristiana, reivindica la tradición pictórica renacentista pero la deconstruye, e inventa una nueva narrativa para el arte sacro del siglo XXI.

En el verano de 2013 *Saints Alive* abrió sus puertas en las salas principales de la Galería Nacional de Londres, para ser vista por más de 250 mil visitantes. La apuesta de los directivos de esta institución había funcionado: permitir el diálogo fructífero entre la tradición pictórica de Occidente que alberga en sus paredes y las nuevas fronteras y nuevos formatos del arte conceptual del siglo XX. Tras su presentación en Londres, y bajo el título *Santos vivientes*, la obra de Michael Landy se presenta desde el mes de noviembre en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México, y ha servido como plataforma de lanzamiento del Año del Reino Unido en México.