Museo Amparo

2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México
Tel. +(222)229 3850
www.museoamparo.com

# MARCOS KURTYCZ

## CONTRA EL ESTADO DE GUERRA, UN ARTE DE ACCIÓN TOTAL

ANEXO. NÚCLEOS TEMÁTICOS

### 1. EL INGENIERO Y EL ARTISTA

En su semiótica particular Kurtycz no producía obras de arte sino *artef-actos*, un arte generado de manera instantánea por la idea, una acción desplegada en el tiempo y el espacio; arte de ideas y procesos, un objeto funcional, mutable, fluido. No obstante, su ejecución exigía el rigor de la programación anticipada, el cálculo preciso de tiempos y requerimientos: una ingeniería de la acción.

Es considerable el número de obras en que el pensamiento científico cumple su parte en el hacer de Kurtycz. Consideremos las formas generadoras de estructuras, la motricidad asociada a circuitos eléctricos, condensadores sónicos, o la cromatización por capilaridad y la polarización electromagnética. Pensemos en la intervención de fuelles como dilatadores neumático-escultóricos, la combinación de medios electrónicos, la utilización de mecanismos de vuelo y el uso de agentes químicos como el mercurio, así como el uso de sistemas de cómputo emergentes, en los que era especialista antes de que las computadoras se transformaran en objetos de consumo masivo. Asimismo, tengamos presente su apropiación de energías alternas, de la electrostática, la inclusión de desaceleradores de ignición, el trabajo con láser, proyecciones y difracciones a escala monumental, o la interacción de luz y movimiento. Y todavía podemos mencionar el empleo de sistemas de poleas y tensores, hasta llegar al enigma del movimiento perpetuo y el diseño lingüístico aplicado al espacio. Podríamos seguir la enumeración.

Asimismo, entre sus recursos gráficos destacan los modos de trazar y calcar, de perforar y dar relieve, e incluso las técnicas domésticas que el artista ideó, como el “Comalprint”,o

“comal de impresión”, una máquina de calor que, en su simplicidad, incluyó un sentido automático de producción de imágenes encáusticas en serie. En esa misma línea se pueden situar sus máscaras metálicas, que actuaban como cadena de producción de rostros formados por la impronta de una combustión controlada. Mientras que en el polo opuesto hallamos sus sistemas de impresión lenta, donde el paso del tiempo posibilita que una espesa imagen de chapopote deje su traza. Su necesidad de amalgamar los materiales más diversos lo llevó, también, a disponer de una prensa neumática de cuatro toneladas.

## 2. ÉTICA ANARQUISTA Y ACCIÓN CONCEPTUAL

Gracias a una extensa producción como diseñador gráfico que le procuraba los medios para vivir, Kurtycz pudo disponer de autonomía como creador y poner en marcha un esquema de trabajo intensivo, a contrapelo de las instituciones de arte, involucrado tanto con la experimentación como con una postura ética insumisa que lo distanció de muchos de sus contemporáneos, ética de la transgresión, encaminada a afectar al espectador por medio de la experiencia vivida.

Kurtycz asumía con plena legitimidad la existencia de la obra como objeto de pensamiento, al margen de su realización fáctica: los *no proyectos*. En paralelo, consideraba al cuerpo y sus imágenes como elementos activos de creación y transformación, como vehículos para multiplicar las posibilidades del objeto en calidad de agente dinámico y crítico, dispuesto a erosionar las categorías de valor que sostienen el estatuto sacralizado de la obra de arte.

Aunque el centro de operaciones de Kurtycz estaba en México y pudo difundir su trabajo en Estados Unidos, Europa y Asia, su reflexión estética mantuvo especial cercanía con Polonia, a partir de las posiciones del filósofo Stefan Morawski, reconocido por sus planteamientos de estética postanarquista. Las dos décadas de contacto epistolar entre ambos derivaron en un claro apego de Kurtycz por la zona crítica del antiarte y el rechazo a la postvanguardia, que no por irónica resultaba menos blanda. Para Kurtycz, difundir el pensamiento de Morawski en México y en Estados Unidos, bajo la modalidad de las ediciones de artista, constituyó también una acción de carácter estratégico.

2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México
Tel. +(222)229 3850
www.museoamparo.com

## 3. POR UN ACCIONISMO INTEGRAL

En general se destaca el trabajo de Kurtycz como precursor de las artes performáticas; sin embargo, desde los inicios del arte acción el artista estableció una gama amplia de búsquedas experimentales. Sus aportes abrieron en México, tanto una línea de arte ritual urbano de carácter público como una más hermética, asociada a los entornos naturales y ceremoniales. Asimismo, el creador polaco mexicano incursionó en el arte de la tierra (*land art*), el cinetismo, el arte lumínico, neumático y electrosonoro, a la par que su actividad despejó el camino a un cúmulo de experiencias sinestésicas, multisensoriales (olfatorias y táctiles en forma de escultura, gráfica, libro o ambiente transitable); de propuestas germinativas; y de activación de pinturas, esculturas y fotografías; sin hacer de lado otros recursos como la tira cómica, el cine, los medios múltiples y radiográficos. Cabe destacar el tránsito del artista por las acciones lingüísticas, la poesía visual y el libro de artista, puntales de su producción.

Más que asumir de manera mecánica los modelos hegemónicos, Kurtycz entroncó con ellos, los puso a prueba y reconfiguró dentro de un mecanismo anárquico, no tanto de apropiación sino de integración a la mecánica del accionismo.

Apartado de la infructuosa discusión sobre la vigencia de la pintura como modelo disciplinario, Kurtycz se empeñó en idear artefactos oscilatorios o máquinas y vehículos para pintar, le interesaba la automatización y serialización del acto pictórico, los métodos de impregnación de pigmentos, la decoloración como forma inversa de pintar pero, sobre todo, el aspecto activo y conceptual de lo pictórico: pintar su bicicleta de un azul metálico y exponerla como obra, mientras toda su indumentaria replicaba el mismo tono de color era un guiño a la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp y al IKB, el *Azul Klein Internacional* patentado por Yves Klein. Incluso podríamos hablar de una época azul de Kurtycz. Si bien tuvo mayor duración su época verde, en la que con ironía pintaba los objetos más contradictorios de un tono verde *écologique*, en alusión a la manera en que las autoridades resolvían las cuestiones ambientales, por ejemplo, al pintar de verde los destartalados taxis de la capital.

## 4. CUERPO REPRESENTADO O CUERPO SIGNIFICANTE

El accionismo se caracterizó por ser una ruptura interdisciplinar drástica, y por sus

2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México
Tel. +(222)229 3850
www.museoamparo.com

múltiples traspasos, interconexiones y fusiones entre medios expresivos, soportes, materiales y tecnologías. Un elemento clave de esa ruptura fue la centralidad otorgada al cuerpo como instancia de enunciación artística directa, momento en que el campo artístico alcanzó su punto más alejado del culto al objeto y, por ende, de la especulación mercantil.

Si históricamente el cuerpo ha sido una construcción social, en una situación bélica el primer territorio ocupado corresponde al cuerpo consumido por el temor. A partir de su experiencia de guerra, Kurtycz se pronunció por un cuerpo insumiso, antepuesto al modelo del cuerpo reglamentado, de silenciamiento y muerte del campo de concentración. Su visión performativa asumía un nuevo cuerpo como ejecutante y obra física, una especie de *ready-made* viviente. Se trataba de un objeto liminal situado entre el ámbito de la materialidad y lo imaginado, un instrumento artístico y un nuevo soporte-superficie plástico. Por otra parte, el cuerpo trasmutó en figura vinculante que, en complicidad con los públicos partícipes de la acción, producía sentido; de modo que el significado de la obra se situaba en la experiencia colectiva.

Kurtycz ampliaba su capacidad corporal por medio de una serie de dispositivos incorporados a la acción, bien fuera un aditamento regulador de la cantidad de pintura infiltrada en su ropa mientras se deslizaba como un gran pincel, poleas para ascender a las alturas, arneses para descender de edificios, además de sopletes, lanzallamas y una variedad de caretas, gafas y guantes protectores.

El pequeño signo-figura de Kurtycz o simplemente el de su cara se transformaron en dispositivos de ubicuidad y de usurpación de roles; una insistente figuración en la que el pícaro asumía el control del desvío, el humor y la ironía, como formas de ataque y de erosionar los mecanismos de dominación.

## 5. EL ARTE DE LA GUERRA Y LA CRÍTICA INSTITUCIONAL

Para Marcos Kurtycz, guerra y acción eran términos indisociables. En el trasfondo de su actividad como artista permanecía la memoria de la madre judía secuestrada y más tarde asesinada por las tropas nazis que invadieron Polonia, país que sirvió de laboratorio precursor del exterminio en masa de poblaciones civiles, donde pereció la mayor parte de la familia materna del artista. Aun en tiempos de paz, Kurtycz centrará su atención en la

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México
Tel. +(222)229 3850
www.museoamparo.com

violencia latente del estado de excepción, cuya crítica pasará a formar parte intrínseca de su obra.

Frente al terrorismo, como vía de interlocución desde la violencia, Kurtycz hizo gala de una agresividad generada desde otro estado de excepción, el de la autonomía artística, un fuera de ley que, situado en la ambigüedad de los códigos del arte, socava las estructuras de control de la sensibilidad, las rutinas, la uniformización y la manipulación de los lenguajes. Esta postura lo diferenció de un amplio conglomerado de artistas más apegado al sistema de las artes y a sus estructuras de reconocimiento y mercado.

Sus tácticas y estrategias entroncaron con el sentido experimental de los conceptualismos, aunque su batalla personal se proyectó en un tiempo distendido, en que los conceptos artísticos de arte proceso o de arte serial, empequeñecían ante la duración de sus acometidas. Así, su obra de guerra se configuró en ciclos sucesivos, sobrepuestos a veces. El empleo de fuego y explosivos como materia de arte, adquirió en sus acciones y ediciones de guerra su significado pleno.

## 6. ESTÉTICA DEL RIESGO Y LA AGRESIÓN

Marcos Kurtycz solía llevar los procesos de trabajo al límite de la extenuación y con frecuencia se colocaba en situaciones de peligro extremo, como escalar lugares elevados o descender de edificios. A menudo, utilizaba en sus acciones material incandescente, electricidad o ácidos que manipulaba de manera directa, aun en condiciones de seguridad adversas.

Al inicio de los setenta, acorde con la postura del antiarte, el accionista desarrolló una vertiente cercana al destructivismo artístico que Gustav Metzger había impulsado en algunos circuitos artísticos marginales durante la década anterior. Kurtycz abordaba, sobre todo, proyectos de destrucción de los lienzos pictóricos por parte de los espectadores como una situación normalizada y, desde esa misma perspectiva, ideaba rituales en los que corroía sus propias pinturas con ácido. El fotocopiado constante de una misma obra fue otro medio que empleó para desaparecer o degradar la imagen, aunque también solía multiplicar otras imágenes para infundir temor, como el sello de un alacrán que estampaba en bardas y muros en el melancólico poblado vacacional de Valle de Bravo.

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México
Tel. +(222)229 3850
www.museoamparo.com

Parte de la carga de violencia a la que se sometía este artista la derivó hacia algunos de sus colegas, cuya obra intervenía en galerías, museos y espacios abiertos, como fueron los casos de Juan José Gurrola, José Luis Cuevas, Mónica Mayer, Felipe Ehrenberg, Magali Lara, Leonel Góngora, Vicente Rojo o Arnaldo Coen. Eran formas de reconocer su trabajo, de activarlo, e incluso de confrontar posiciones estéticas.

El fotomontaje y la fotoacción resultaron vías alternas de ataque, a partir de las cuales se transformaba en autor de ciertas obras del patrimonio nacional, como la fuente de Tláloc proyectada por Diego Rivera en el Cárcamo de Chapultepec, o el reducir a polvo la imagen del Palacio de Bellas Artes flanqueado por las pirámides de Teotihuacan.

Frente al mercado y al espectáculo artísticos, a Kurtycz le bastaba con empeñar su palabra para acometer las acciones, sin importar cuánta gente estuviera presente o sin obtener beneficio alguno. Más bien, concebía la acción como una especie de don para ser consumido por el público: el sacrificio inútil al que aludía el escritor Georges Bataille en *La parte maldita*.

## 7. LA EDICIÓN COMO RITUALIDAD

El conjunto de acciones de más largo aliento es, quizá, el editorial, pues inició en 1970 y concluyó con la muerte del accionista más de un cuarto de siglo después. Kurtycz entroncó con la vertiente del llamado libro de artista, aunque él prefería términos como “acción ritual” o “acción impresión masiva” cuando el proceso de impresión se llevaba a cabo ante el espectador.

La producción editorial de Kurtycz se caracterizó por su urgencia, desmesura y variedad, a partir de regímenes semióticos contrapuestos de escritura, imagen, tactilidad y olfato, donde se excedieron las convenciones de soporte, técnica, material, función y contenido. Sus tirajes podían reducirse a un ejemplar o incluir varios cientos, y sus formatos variaban constantemente, igual podía tratarse de un códice plegado a la manera prehispánica o contar con dos o más hojas, como los relicarios y retablos de la tradición religiosa de la Colonia. De igual manera, el accionista echó mano de procedimientos de bajo costo como el fotocopiado y el engargolado. Por supuesto que también recurrió al formato de rollo desplegable, cubo y escenografía.

2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México
Tel. +(222)229 3850
www.museoamparo.com

La celeridad de los procesos mecánicos de producción fue uno de los elementos que el artista sumó al trabajo editorial, producción de libros en cadena, a los que intervenía con sellos, huellas corporales y de instrumentos, como los violentos signos dejados por el hacha de leñador que solía llevar consigo, los cortes de navaja o los orificios de punzón. Su producción resultó de lo más ramificada, pues además de libros de artista y periódicos, desarrolló series gráficas y postales, materiales adhesivos o pegatinas y una variedad de figuras confeti que dejaba caer durante sus intervenciones aéreas, entregadas como ofrenda. Asimismo, la ciudad entera le proveía de motivos de estampación: tal es el caso de las coladeras de Nueva York, cuya superficie transfería al papel por medio de calcas (*frottage*) que luego exponía. Por su parte, el entorno de la imprenta le suministró un universo inagotable de recursos y accidentes de impresión: barridos, sobreimpresiones, ilustraciones de todo tipo y tipografías que aprovechaba como materia prima.

## 8. EL CICLO DE LA SERPIENTE

El artista, aquejado por el cáncer, incorporó sus procesos operatorios a sus planes de acción y consideró filmar las cirugías. Como la reglamentación hospitalaria lo prohibía, Kurtycz abandonó el hospital y su rostro fue intervenido con pintura por otro artista, Gilberto Aceves Navarro, imágenes que se conservan. Forzado a regresar al quirófano, el resultado visible fue otro cambio de cara, el rictus serpenteante de la boca, que lo obligó a una nueva cirugía, aunque ahora sí dispuso de suficiente material visual, pues los médicos resultaron más flexibles con el empleo de cámaras. Esas imágenes de gran crudeza pronto alternaron con sus montajes de *Selaginellas*, o flores de piedra, planta medicinal prehispánica que revive al contacto con el agua tras permanecer seca por largo tiempo, una estética de la desfiguración y una idea de regeneración simultáneas.

Asumir el arte como un estado de guerra fue una constante en la producción de Kurtycz, no sorprende que en su fase final se convirtiera en una batalla más personal contra la enfermedad y la muerte: *La guerra de la serpiente*; si bien, no desligada de una escena global de *Ecoguerras*, 1993. Fue entonces cuando el reptil y su “cambio de piel” vivificante se transformó en un poderoso *alter ego*, figurado de mil maneras por el artista. De especial relevancia resultan sus serpientes asociadas a acciones aéreas, ya fuera como un hecho de fertilidad en *Snakes Erection*, que formó parte de las obras inaugurales del espacio museístico Ex Teresa Arte Alternativo, 1993; como forma de renacimiento desde el arte: *Inspiral* o *Proportions of Snake*, Tokio, 1995; o como modalidad sutil de existencia

Tel. +(222)229 3850
www.museoamparo.com
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México

colectiva, *Serpiente del metro*, Ciudad de México, 1995, un entramado de alientos que transita por el sistema de transporte subterráneo. Sobresalen, también, las acciones, esculturas y libros con serpientes de fuego, o esa serie más reducida de esculturas con formas serpentinas o de espiral, grabadas en su superficie con incisiones destinadas a llenarse de mercurio. Modalidad escultórica activada, tanto en el momento en que se vierte esa especie de espejo en estado líquido sobre las hendiduras sinuosas de la piedra laja o la madera, como en aquellos instantes en que la más leve sacudida del reptil se traduce en un fulgor en el metal pesado que de inmediato captura el ojo del espectador.

Museo**Amparo**

2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Pue., México

Tel. +(222)229 3850
**www.museoamparo.com**