

Marcos Kurtycz

Contra el estado de guerra, un arte de acción total
An Art of Total Action Against the State of War





LIBRO
DIARIO

Bomba Cara Artefacto - 984 - *Face Bomb Art'fact*

PUBLICIDAD

ADVERTISEMENT

Publicado con motivo de la exposición *Marcos Kurtycz. Contra el estado de guerra, un arte de acción total* (30 de noviembre de 2019 al 17 de mayo de 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. (13 de septiembre de 2018 al 14 de enero de 2019) Museo Amparo, Puebla.

Published on occasion of the exhibition *Marcos Kurtycz. An Art of Total Action Against the State of War* (November 30, 2019 to May 17, 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City. (September 13, 2018 to January 14, 2019) Museo Amparo, Puebla.

Textos—Texts

Ana María García Kobeh
Francisco Reyes Palma

Traducción—Translation
Robin Myers

Dirección editorial—Editorial Direction
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Ana Xanic López · MUAC
Vanessa López · MUAC

Corrección—Proofreading
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC
Ana Xanic López · MUAC
Vanessa López · MUAC
Daniel Saldaña París

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistant
Raquel Achar Cohen

Primera edición 2019—First edition 2019

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autora—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-2678-9

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors

Imagen en—image on p.1: *Bomba cara artefacto, 1984. Propaganda, proyecto—* Propaganda, from *Un libro diario*. Pintura, sello y fibra de plumón con acetona sobre papel fotográfico—Paint, stamp and marker fiber with acetone on photographic paper. Colección—Collection Lourdes Grobet

Marcos Kurtycz

Contra el estado de guerra, un arte de acción total
An Art of Total Action Against the State of War



Serpiente peluda, 1993. Collage con cabello, recortes de revista y acetato—Collage with hair, newspaper clippings and acetate. Colección—Collection Vicente Rojo Cama

Entre la estética del riesgo y el humor	6
Between Humor and the Aesthetics of Risk	20

Francisco Reyes Palma

Aquí no hay horarios: la vida ritual de Marcos Kurtycz	34
We're Not on a Timetable: The Ritual Life of Marcos Kurtycz	46

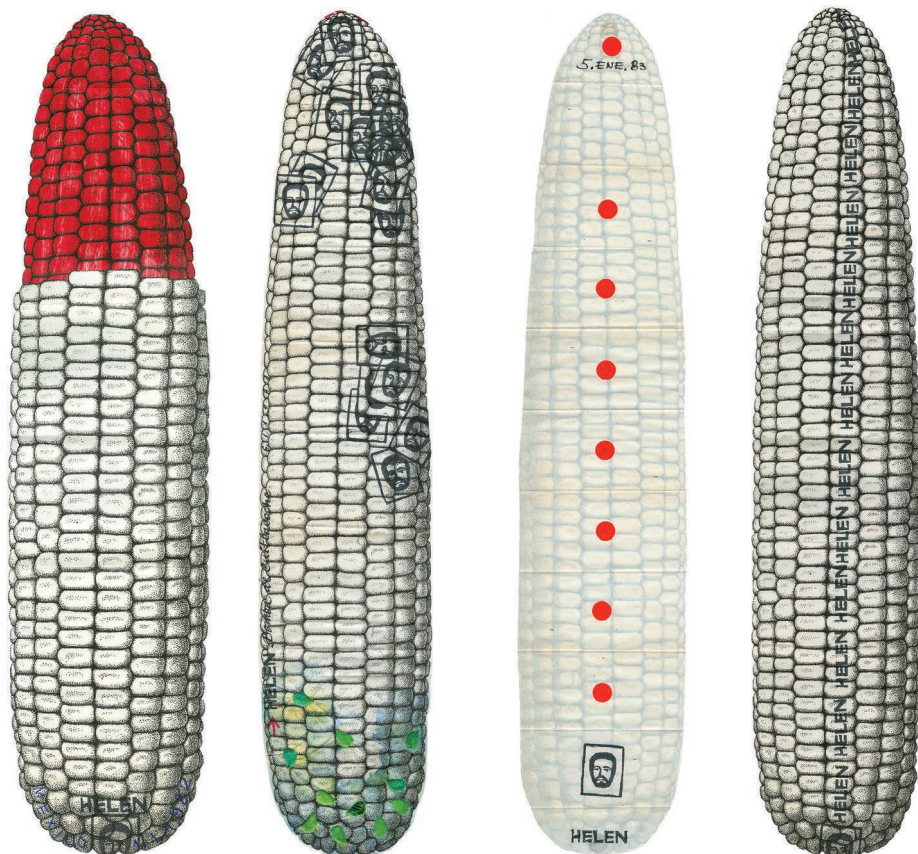
Ana María García Kobeh

Semblanza	115
Biographical Sketch	117

Créditos	118
Credits	

Entre la estética del riesgo y el humor

Francisco Reyes Palma



Bomba de maíz naciente, 1983. Pintura sobre impresión—Paint on print; *Bomba de cuilacoche*, 1983. Pintura y signo cara sobre impresión—Ink and face-sign on print; *Bomba de maíz*, 1983. Pintura, signo cara y otros sellos sobre reverso de impresión—Paint, face-sign and other stamps on reverse of print; *Bomba de maíz personal*, 1983. Sellos sobre impresión—Stamps on print. Colección—Collection Helen Escobedo

Representante fundamental del accionismo, Marcos Kurtycz inició su producción artística de manera tardía y sistemática, al encontrar en México un campo propicio al que respondió con una producción desbordada, difícil de reconstruir, pero que se distingue por responder a un estado de guerra permanente y por someter el cuerpo a exigencias límite y situaciones de riesgo. A pesar de que a los pocos días de su llegada a México ocurrió la matanza de Tlatelolco —los cuadernos de trabajo recogen su reacción ante ese hecho infame—, Kurtycz decidió permanecer en el país.

El paso al cuerpo, más allá de su representación, significó una reconfiguración radical del mundo sensible, que suele explicarse por la secuela de muerte y destrucción provocada por la segunda guerra mundial (memoria del horror, con los campos de exterminio del nazismo y el genocidio atómico perpetrado por los Estados Unidos). Desde entonces, la amenaza de aniquilación de la especie humana pesó sobre varias generaciones, y a la posguerra siguió una profunda crisis moral en el campo de la cultura que llevó a los artistas a distorsionar la representación, e incluso a abandonarla, para centrarse en la materialidad, la textura o la gestualidad. En Europa, el informalismo (1944), punto de encuentro de las diversas formas de abstracción, y en Estados Unidos el expresionismo abstracto (1949), mantuvieron el apego al lienzo al margen de texturizar, tachar, borrar o chorrear, de modo que la superficie pictórica conservó su vieja función de siglos.

El vuelco más radical sobrevino cuando la superficie pictórica no sólo fue mutilada y traspasada, sino cuando se renunció a ella para dar lugar a un arte de acción, el cual, lejos de imponer un estilo o una nueva tendencia, implantó otra lógica creativa y una espacialidad diferente. A partir de entonces, el involucramiento del cuerpo de manera presencial lo transformaba en superficie plástica y herramienta significativa, un instrumento multifuncional de trabajo.

Cancelada la vieja tradición representativa, lo artístico se manifestó en la esfera de la realidad, en contacto directo con lo vivo, a la manera de un proceso. Esto provocó un cambio de paradigma espacio-temporal que, durante la segunda mitad del siglo xx, fortaleció la categoría de *lo efímero*, incompatible con la búsqueda de trascendencia. Asimismo, el público se convirtió en un agente activo del arte, especie de coautor, cuya experiencia durante la acción desplazó a la obra en cuanto fetiche sacralizado de museo y objeto de especulación mercantil. En cierta medida,

al apartarse del reconocimiento institucional y de los mecanismos de mercado, el accionismo pareció disponer de un origen más puro y de cierta aura sacral.

La manifestación más temprana del accionismo, como postura integral, se tornó perceptible en el Japón de la posguerra. A mediados del siglo xx este país se encontraba hundido en la humillación: a la derrota en el campo de batalla se sumaba el ingente número de civiles muertos o condenados a morir luego de los ataques nucleares en Hiroshima y Nagasaki, que el vencedor perpetró a manera de ensayos de laboratorio. El punto de innovación artística fue la Asociación Artística gutai (1954), financiada por el artista y empresario Jirō Yoshihara, quien llevó a cabo exposiciones y difundió una revista bilingüe cuyo objetivo era dialogar con el medio artístico internacional.

Un repaso escueto a la cronología del arte experimental evidencia la constelación de más de cincuenta artistas jóvenes reunidos en torno a esta agrupación japonesa que prefiguró lo que en Europa y los Estados Unidos surgiría pocos años después bajo las denominaciones de *happening* y ensamblaje (1957), accionismo vienés y arte del performance (1960), arte conceptual e instalación (1961). Asimismo, se adelantó al neorrealismo francés (1960), el cinetismo y el Groupe de Recherche d'Art Visuel [Grupo de Investigación de Arte Visual, 1960] y a fluxus (1962), por citar algunos casos.

En la fase inicial del colectivo gutai se experimentó con esculturas líquidas colgantes, máquinas de humo, vestidos eléctricos, artillería para pintar, animaciones de vanguardia, propuestas sonoras interactivas y robots con movimiento que realizaban abstracciones. Este grupo también produjo obras portátiles, penetrables y transitables, que relegaban el sentido visual a favor de la experiencia cinestésica. Otras maneras de “pintar” se definieron en gutai al despellejar pinturas, realizar monocromos, trazar el recorrido de pelotas entintadas o transformar el cuerpo en péndulo oscilante, mientras los pies del artista se deslizaban sobre una espesa capa de pintura que registraba la potencia del trazo. Al finalizar la primera muestra gutai en Tokio (1955), la totalidad de la obra expuesta fue incinerada, un anticipo de la postura anticomercial planteada por el arte autodestructivo europeo (1959).

Tal impulso experimentalista de los integrantes de gutai llevó a que críticos e historiadores estadounidenses y sus adeptos hicieran todo tipo de malabares para encubrir el retraso del

ánimo innovador del arte hegemónico. Esta postura se inscribe en el marco de una escalada de violencia silenciosa —la guerra fría— que, a espaldas de los artistas, puso en marcha un choque de signos y una atmósfera de terror negociado entre el bloque de naciones capitalistas y socialistas, a la vez que escindió el campo cultural entre adeptos al realismo y a la abstracción. Lograr que Nueva York desplazara a París para erigirse como la capital del arte nuevo, significó oscurecer ciertas zonas de la creación para favorecer otras.

Las agencias secretas especializadas en tareas subversivas se encargaron de realizar inversiones millonarias para establecer circuitos expositivos internacionales, apoyar órganos de crítica y alentar museos a que afanzaran la carrera de ciertos artistas. La mitología erigida en torno a Jackson Pollock como individualista irreductible, impulsivo, casi salvaje, lo transformó en insignia de la nueva modernidad artística,¹ frente a la idea del europeo decadente que, de acuerdo con el estereotipo, resultaba demasiado intelectual y refinado. El gestualismo pictórico de Pollock (*dripping*, o goteo) terminó por servir de modelo a la renovación artística, mientras las agencias de inteligencia se encargaron de convertir al informalismo europeo y al propio *gutai* japonés en derivaciones secundarias del expresionismo abstracto, aunque todos coincidieran en realizar obras gestuales, abstractas y de gran formato.² Y nunca se reconoció que algunos participantes de *gutai* fueron los primeros en apartarse de la superficie pictórica o escultórica para centrarse en el cuerpo.

—

1— En 1951, el rubro de “pintura acción”, acuñado por el crítico formalista Harold Rosenberg competía con el de “expresionismo abstracto”; para entonces la revista *Life* había publicado las famosas fotografías de Hans Namuth con esa especie de danza con la que Pollock chorrea pintura por los cuatro costados el enorme lienzo sobre el piso.

2— Un aspecto de la bipolaridad sobre el que se ha reflexionado poco es el papel que desempeñaron los lienzos de grandes dimensiones en la renovación pictórica durante la segunda posguerra: la gran escala del accionismo *gutai* se definió por la primacía del cuerpo y por su opción de ejecutar las obras al aire libre o en espacios abiertos no convencionales, como forma de rebasar límites y entrelazarse con la vida, fuera de las estructuras que encasillaban la creación. En cambio, el trazo del informalismo requería la extensión dictada por el gesto, al igual que el *dripping* de Pollock, aunque en el caso de este último, la escala mayor fue más bien herencia de la vanguardia mural mexicana, cuyo modelo estético-político alcanzó hegemonía continental y canceló el estigma de que el arte de América era endeble y subalterno al europeo, para décadas después ser asediado por las agencias de propaganda.

Otro aspecto decisivo, ocurrido en 1949 y lejos de las grandes metrópolis del arte, fue el traspaso de la superficie pictórica: en Argentina con los agujeros de Lucio Fontana y en Japón con las perforaciones sobre capas de papel, de Shozo Shimamoto.³ En Japón, dos años antes, Saburō Murakami atravesaba con el cuerpo un conjunto de bastidores con enormes pliegos de papel. No se trataba ya de producir pintura sino de una acción: la obra residía en el acto de rasgar y en el vaciamiento que produce. Asimismo, los integrantes de gutai apostaron por la transgresión: borrar fronteras entre técnicas y materiales, y prescindir de géneros y recursos tradicionales para hacer arte. Murakami, por ejemplo, desplazaba la función de elementos sustanciales de la pintura, como el marco, que exhibía sin tela, colgado de un árbol, con el título de *Todos los paisajes: el arte trasmutado en idea*.

A la muerte de Jirō Yoshihara en 1972, luego de dieciocho años de intensa actividad, la asociación gutai se disolvió y los miembros se dispersaron. Ese mismo año Kurtycz definió su práctica a partir de la idea como arte, los *No proyectos para no ser realizados*, en los que las obras se materializaban por el simple hecho de ser concebidas en sus cuadernos de proyectos: el pensamiento como sustento de la acción. La manera experimental y multidimensional del gutai japonés, que desembocó en una oleada de acciones y propuestas, tendrá equivalencia en México con la presencia de Marcos Kurtycz, quien formuló una original y agresiva modalidad de accionismo, enunciada como forma integradora de la totalidad artística, incluida la propia existencia. El cuerpo, con su carácter de umbral creativo, y el principio de acción como elemento movilizador y de vida, pasarían a ser componentes fundamentales de su perspectiva del arte como idea.

Quizá lo que hermana a estas dos experiencias distantes sea la marca de la guerra, traducida en el impulso avasallador del accionismo y el aferramiento a la vida concreta. La diferencia, en cambio, es que el artista polaco-mexicano, en vez de anticipar tendencias como el agrupamiento gutai, dispuso de ellas⁴ y las activó a partir del modelo de la acción. Lo que explica que las “pinturas” se agujereen, reciban hachazos, oscilen, reflejen, sean pisadas, espejeen, desaparezcan, se inflamen, estallen, sean corroídas, se

3— Fontana inició otra serie de pinturas con tajos que atravesaban la tela en 1958.

4— Arte de la tierra, arte povera, arte cinético, arte biológico, arte autodestructivo, videoarte, arte sonoro, arte correo, arte electrónico, animación, cine experimental.

coloreen por capilaridad; mientras la gráfica se pliegue, trasmine, opere por calor o caiga como confeti. Por su parte, la escultura de Kurtycz solía desdoblarse, podrirse, respirar, desgajarse, escindirse o albergar mercurio. Además, pueden mencionarse las máquinas lumínico-sonoras,⁵ las abstracciones motorizadas por inyección de tinta y las ambientaciones que germinan, que ocasionan cúmulos electrostáticos o que apelan a la sensorialidad —y que solían funcionar a la manera de penetrables y transitables. No faltaron las hendiduras abiertas con el hacha sobre superficies metálicas que servían de umbrales antes de ser traspasados por el artista. No por casualidad su herramienta emblemática fue el hacha del leñador polaco.

Nacido una década después que varios miembros de la generación de gutai, Kurtycz experimentó los efectos de la guerra durante la niñez y juventud, mientras que su vida adulta se enmarcó en la desazón de la guerra fría. En todo caso, una diferencia crucial con el colectivo japonés es que Kurtycz nunca se sumó a formación artística alguna,⁶ aunque por sí solo se desempeñó con el ímpetu de una agrupación y, en ocasiones, como un pequeño pero combativo ejército.

Marcos Kurtycz encarna la idea del accionismo en México como pocos creadores, con más de un centenar de intervenciones concretadas, decenas de objetos y muchos más proyectos realizados en concepto y resguardados en sus cuadernos de trabajo o en anotaciones dispersas, que conforman un continuo de interconexiones con algunos desvíos. La activación es elemento esencial en la obra de Kurtycz, y confiere integridad al conjunto del trabajo, cuya modernidad se impone sin renunciar al vínculo con la historia y la memoria. Quizá lo anterior explique la oposición a asumir su práctica como *performance*, término que abominaba por razones idiomáticas y por considerar que se identificaba más

5— *Lucíferos* (1973), máquinas programadas que traducían el color en ritmos electroacústicos.

6— La escena artística mexicana, a partir de la segunda mitad del siglo xx, estuvo fincada en la idea de un movimiento de “ruptura”, denominación binaria que sólo adquiere sentido en el esquematismo de la guerra fría; sin embargo, este término da cuenta de un cisma en la cultura mexicana prolongado hasta los años setenta, cuando irrumpió el movimiento de los grupos. Durante este lapso Kurtycz adoptó el arte de acción y, aunque trató y tuvo cercanía con algunos integrantes de colectivos, se mantuvo ajeno a su espíritu gregario y no compartió la resistencia casi general de los grupos a la identificación con el arte conceptual —a pesar de que trabajaban en esa línea.

con el espectáculo y el cultivo de una artísticidad inmóvil, pasiva y fragmentada, distante de la postura anárquica y de genuino sentido integral del accionismo. En todo caso, Kurtycz prefería el término *artefacto* para categorizar la acción. Las grafías, *artef* y *acto* enlazaban en un término único, *arte* y *acción*, un tránsito del objeto al concepto, que en su acepción más radical definía el cuerpo del artista y su potencial simbólico para activar seres y objetos, o para transmutarse en ellos: *La silla 2. Marcos Kurtycz como objeto inteligente* (1983).⁷

Las intervenciones realizadas por Kurtycz podían durar pocos minutos —como el asalto a la sala de redacción del *Unomásuno*, que causó estupefacción y temor en casi todos los periodistas—,⁸ o prolongarse a lo largo de un año, como en *Un libro diario* (1984). Las primeras acciones se encuentran más cerca del llamado arte de la tierra. En *Flores en el desierto* (1974) y *Vendajes* (1980), por ejemplo, el artista pretendía resarcir de manera ritual la sacralidad del espacio natural y de las zonas ancestrales de culto, de ahí que realizara estas acciones sin más público que unos cuantos acompañantes. Al concebir la acción en términos de interacción, Kurtycz privilegiaba los entornos urbanos, y en esto coincidía con el movimiento mexicano de Los grupos. Estaba claro que esa apertura lo ponía en contacto con otras audiencias, y generaba el entramado propicio para un arte que apelaba a escalas donde el cuerpo tuviera cabida, en interacción con otros cuerpos receptivos y hasta con el flujo de transeúntes. La primera acción urbana del artista consistió en girar por las calles de la Ciudad de México un círculo cromático de Newton que lo sobrepasaba en altura: *La rueda* (1976). En Guadalajara, se hizo acompañar por una banda mientras cargadores del mercado marchaban por la ciudad blandiendo coloridos estandartes: *Exprocesión* (1977). Procesión secular transformada en exposición móvil que concluía en un recinto donde mostrar los estandartes.

Un ciclo muy prolongado de acciones corresponde al tema bélico, bajo la visión estratégica de que los tiempos de paz

7— Obra realizada a golpe de hacha y con gran estruendo en una sala del Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México, hasta que el artista se transformó en una silla silente dentro de la muestra *El libro del olvido y otros libros que acababa de intervenir*. No fue la primera vez que el accionista empleó el hacha con un acento en la sonoridad.

8— Acto que dejó denodado al director y a los periodistas, salvo a uno que, tras un guiño, se hizo cómplice de la acción, pues conocía al artista. [Comunicado personal de Carlos Payán Vélver, entonces subdirector del periódico, 2018.]

encubren un estado permanente de guerra. No es casual que el sentido de alerta llevara a Kurtycz a idear un doble ataque a las torres gemelas y archivarlo en su tarjetero de acciones, veintidós años antes de que ocurriera este acontecimiento: *Cuerpos voladores lanzados desde Elis* (sic) *Island para estrellarse contra las Torres*, en la que utilizó dulces mexicanos cremosos como proyectiles.⁹ En 1989, Kurtycz transformó el mapa de Manhattan en una personificación gráfica de la muerte —*La isla de los hombres muertos*—, en una acción asociada a la tradición mexicana del Día de Muertos y las calaveras de José Guadalupe Posada, pero que hoy nos recuerda el trágico atentado de 2001 y los cuerpos que se precipitaban de los edificios en llamas.

El blanco principal de Kurtycz fue los Estados Unidos, nuevo polo cultural de la posguerra, debido a su política de dominio: *Theunitedstateo-fart* (1984–1985). De igual forma, colocó en su mira la mercantilización cultural, al atacar a los miembros del comité editorial de *Artforum*, cambiando el nombre de la revista de arte saturada de publicidad a *Fartforum* (1985). Para ese fin, el artista lanzó una avalancha de bombas gráficas cargadas de crítica e ironía que, a mano o por correo, les hacía llegar. Por supuesto, los envíos tenían un carácter simbólico y resultaban inocuos para la integridad física del receptor, pues según señaló el propio Kurtycz: “Favor de no usar dinamita u otros explosivos, que son de muy mal gusto”.¹⁰ La idea del bombardeo postal había surgido del intercambio arrebatado de mensajes afectivos entre Kurtycz y la artista Lourdes Grobet. Más tarde, el artista adaptó tal estrategia como modo disruptivo de contacto institucional e interpersonal que de otra forma no se hubiera producido, manifestación de amor-odio hacia un par de galerías de avanzada en Polonia y al Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México. Por su parte, la guerra contra el imperio pasó por diferentes etapas y asumió distintos rangos de agresividad (guerras orgánicas por ejemplo, que entre 1988 y 1989 dispusieron de tropas aliadas provenientes de mitologías arcaicas y de refuerzos aéreos del reino animal: los *hockers*, y las polillas nocturnas). Ciertamente, en el arte de guerra afloró una memoria de infancia sin posibilidad de retozo inocente.

9— *Nuevo diccionario de guerra*, ca. 1978.

10— *Foksal, artefacto bombardeo, información general e invitación*, Ciudad de México, julio de 1981.

No olvidemos que las atrocidades bélicas se entrelazaron con la primera formación de Kurtycz: el secuestro y, más tarde, el fusilamiento de su madre por los invasores nazis de Polonia, y la desaparición de la mayor parte de la familia materna judía en los campos de exterminio, fueron hechos que el artista casi siempre reservaba para sí, pero que desataron una modalidad de arte en resistencia y que, de cierto modo, nos deja ver por qué su planteamiento de bombardeo postal resulta antitético a la idea en boga del arte correo, incluso en la opción intergremial del desafío a la censura y las dictaduras.

Un pararritual multilingüe, *Zero Village* (1988), sintetizó el ánimo tenso de la guerra fría que se prolongó por casi medio siglo. Con su mejor espíritu ácido, Kurtycz catalogó esta acción en términos de *Softwar*.¹¹ El motivo central de dicha acción fue la geometría sagrada del laberinto de la catedral de Chartres: círculos concéntricos que Kurtycz transformó en un tiro al blanco cuyo centro señala la babel neoyorquina, punto preciso de contacto del próximo ataque nuclear —es decir, la zona de arrasamiento absoluto. Realizó la acción el preciso día en que los estadounidenses celebran su independencia, para rememorar un hecho de barbarie: Hiroshima y Nagasaki. El evento concluyó con la ironía de producir una caída de confeti con impresos de copos del invierno nuclear que los asistentes podían llevarse de recuerdo.¹²

Dentro de la matriz de guerra habría que considerar otros dos apartados: el ciclo de ataques dirigido a mujeres que encabezan organismos dedicados a la promoción del arte: la escultora Helen Escobedo, directora del MAM de la Ciudad de México, y Sanda Racotta, codirectora de la galería Sloane-Racotta; embates virulentos que hacen difícil discernir el rol institucional de ambas y el contenido de los ataques postales —sexual a veces, amoroso otras— mezclado con muestras de respeto y admiración profesional. El segundo ciclo de acciones fue mucho más dilatado, con la serpiente como alter ego y tótem fálico, elegido además por su capacidad de mudar de piel y regenerarse, ciclo vinculado al cuerpo enfermo que, en la última etapa de su vida cobró un peso determinante para afrontar el cáncer y la amenaza de muerte.

11— Guerra de baja intensidad que, a veces, el humor negro del artista equiparaba con el *Software* digital.

12— *Zero Village*, Yellow Springs Institute for Contemporary Studies and the Arts, Pensilvania, 4 de julio de 1988.

La acción de ascenso, *The Proportions of the Snake* (1995), una de las más elaboradas del artista, presentada en el Nippon International Performance Art Festival (NIPAF) de Tokio, se fundamentó en dos representaciones canónicas del cuerpo humano tomadas de la gran tradición pictórica renacentista, el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna y *El hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci.¹³ A partir de estas, con un dejo de *tableau vivant*, Kurtycz forjó una alegoría autorreferencial alrededor del poder del arte: el tránsito del cadáver divino depositado en una cama de hospital —lo sagrado y lo mortal— en contraste con el cuerpo vivo, en pleno ascenso, saturado de vitalidad —lo profano. Esta ocupación irreverente de la historia del arte no difiere de su obsesiva colonización de imágenes a partir del propio cuerpo, usando la idea del autorretrato: su rostro dibujado, en foto, en sello o apenas sugerido, en repetición invasiva, que cumplía con la función de desplazamiento y omnipresencia del artista, desde imágenes religiosas hasta estampillas de correo.

Kurtycz también extendió los ataques contra artistas de diferentes tendencias y nacionalidades. A manera de un “okupa”, en el MAM, hizo de la escultura de ruinas de guerra del brasileño Cleber lobo Machado su vivienda temporal; escaló la efigie monumental que el rupturista José Luis Cuevas erigió dentro del museo con su nombre; se apoderó de elementos gráficos de artistas, como la “T” de Vicente Rojo o las pegatinas de Magali Lara; invadió las instalaciones de Helen Escobedo; elogió y sometió a juicio los hallazgos conceptuales de Felipe Ehrenberg y, en la línea del arte apropiacionista, retrabajó los dibujos eróticos de Leonel Góngora. En ciertos casos, el ataque sirvió de crítica despiadada hacia el trabajo de algunos artistas, al margen de asumir la entendible reacción airada de sus presas o de los galeristas que presentaban el trabajo.

Sin embargo, ninguna violencia alcanzó el nivel de intensidad de aquella que el artista dirigía contra sí mismo. Lo ritual le obligaba a forzar el cuerpo al límite, sin lo cual el accionismo carecería de credibilidad. De ahí que retomara el concepto de don o sacrificio inútil esgrimido por Georges Bataille en *La parte maldita*, forma ritual de vincularse con la comunidad copartícipe de la acción. La post-narquéa estética del artista refrendaba la autonomía a ultranza, un

13— Ahí se alejó de la estéril pugna entre pintura y no pintura que agobiaba al medio mexicano.

procedimiento antiarte, de resistencia ante el poder, el espectáculo y el mercado. Esta visión, compartida con el filósofo polaco Stefan Morawski desde mediados de los setenta, contribuyó a alejar a Kurtycz de la postvanguardia local de la década siguiente, bautizada de manera regresiva como “neomexicanismo”.

Kurtycz sabía que era necesario correr riesgos,¹⁴ y aunque su visión de ingeniero ayudaba a prevenir contingencias, sufrió quemaduras con sustancias inflamables, fracturas de costillas, el peligro constante de caer de grandes alturas. En este sentido, la acción editorial más ambiciosa la llevó a cabo en homenaje a 1984, la novela distópica de George Orwell, y consistía en producir un libro diario durante el año entero —manera de hacer efectiva la palabra empeñada y cuyo resultado fue un agotamiento que lo llevó al hospital.

Otro momento icónico de su trabajo —conservado merced a una imagen fortuita de prensa— fue aquel en el que escaló la monumental asta bandera del Auditorio Nacional, colindante con un campo militar, y que en proceso de naturalizarse mexicano podía tomarse como grave afrenta al espacio de un símbolo patrio: *Asta bandera* (1979).¹⁵

La autonomía kurtycziana no entraba en conflicto con que otros artistas colaboraran en algún aspecto de la acción, mientras los espacios independientes (Salón dè Aztecas, Zona o Temístocles 44) solían acogerlo. No obstante, contrasta su mayor interés por acercarse a zonas conflictivas: como indocumentado que fue, alguna de las acciones en la frontera norte retomaba el riesgo del migrante. *Hombre en la línea* (1985) concluía con una lluvia de impresiones de migrantes con la imagen de la Guadalupeana, en su advocación de escudo protector: sellos impresos fueron lanzados desde la parte elevada y al descubierto del Centro Cultural Tijuana, donde transcurrió la acción.

En México, la labor editorial permitió a Marcos Kurtycz subsistir económicamente y financiar parte de su actividad artística, incluidas sus acciones editoriales y lo que se suele llamar libro de artista, vertiente con un peso similar a las acciones bélicas, aunque más diseminada en el tiempo. *Pasión y muerte de un*

14— Comunicado de Kurtycz a Cristina Gálvez, directora del Museo Tamayo.

15— Distintas versiones explican que esta acción surgió intempestivamente tras un desacuerdo con las posiciones estéticas de otros artistas participantes en el *Salón de Experimentación*. Kurtycz evitó el riesgo de caída gracias a su cinturón de seguridad de electricista.

impresor (1979) marcó un antes y un después en el accionismo kurtycziano, por el crudo realismo —incluido el empleo de sangre artificial— que refiere al estado de excepción y recoge el sentido libertario del libro frente al totalitarismo. A partir de entonces, el artista decidió prescindir de cualquier efectismo en su obra.

Casi todas las ediciones de Kurtycz mantienen un carácter manual, aunque también recurre a la imprenta comercial, como en el *Libro de color natural* (1976).¹⁶ Con el tiempo, el número de publicaciones se multiplicó de forma estratosférica, fueran de carácter único o de varios ejemplares, elaboradas con todo tipo de material, con formatos y modos de encuadernación que resquebrajaban los esquemas tradicionales de la edición.

Desde los años setenta, el artista definió sus rudimentarias pero eficaces máquinas de imprimir incorporadas a las acciones, como aquella en la que plasmaba sus huellas al andar. Ya un cuaderno de apuntes resguardaba su propuesta de zapato impresor que dejaba su huella reiterada: “jódete”.¹⁷ En esos años, los rituales de impresión, actos solemnes de producir libros frente a la mirada del espectador, se convirtieron en práctica habitual y se llevaban a cabo ante pequeñas audiencias de museo o en espacios de tránsito multitudinario; el de mayor afluencia, la Glorieta de los Insurgentes: *Acción, impresión, emoción o La ciudad más transparente del aire* (1980).

Muy pronto la tarea editorial se volvió expansiva, y Kurtycz ejecutó acciones lingüísticas, inventó lenguajes gráficos y verbales (el lenguaje culebro), o multiplicó sus recursos de impresión y edición gráfica. Su aporte técnico más conocido consistió en aprovechar un elegante utensilio de mesa que preservaba la comida caliente para realizar veloces impresiones térmicas, una especie de gráfica serial a la encáustica: *comalprints*. Este mismo medio fue empleado en las calaveras con ojos de flores, repartidas durante la *Acción (por Warhol)* (1987). Asimismo, llevó a cabo tirajes de postales y etiquetas adheribles, como la serie multilingüe *Chinga tu madre* (1981);¹⁸ realizó *frottages* de coladeras de la calle: *Print NY* (1980); *Slow Prints*, en los que la materia grasa del chapopote, tras un tiempo, trasmina una

—

16— De contenido meramente visual, lúdico, escapa a la idea del libro común.

17— *Tracing*, 1971. Dibujo en cuaderno de trabajo.

18— Cobijada por la Internacional Edípica durante la conmemoración del Día de las Madres, Foro de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

imagen imprevista; y carteles con improntas corporales, sin faltar un periódico alternativo.

Lo editorial tenía tal valor en el quehacer del artista que fue su vía de acercamiento con los pueblos originarios de Tabasco, en particular los niños chontales y choles, mediante un taller de sellos y de edición. Desde ahí compartió un saber que permitiera comunicar la memoria y la creatividad colectiva. Para realizar impresiones usó tanto materiales locales como industriales: flores y tallos, ruedas de bicicleta, tintura de Nescafé y sandalias desechadas que proporcionaban la matriz de impresión para las *chanclaprints*.

Aparte de sellos de impresión, Kurtycz empleó todo tipo de objetos para estampar, desde huaraches usados a plumas de guajolote: cualquier cosa de interés que hallaba a su paso. Una prensa mecánica de alto tonelaje le permitió comprimir y relacionar todo tipo de materiales para transformarlos en imagen, incluida la materia orgánica. El arenque ahumado previsto para la cena terminó adosado al libro, *Maque rell art'fact* (s.f.). Las acciones partían de una planeación rigurosa, algo patente en sus bitácoras de trabajo con descripciones detalladas de cada acción; aun así, la improvisación se mantenía presente y, a veces, la acción surgía de manera espontánea.

Elemento preponderante de la acción fue el fuego. El manejo de técnicas de combustión retardada, con que atacaba zonas muy precisas del papel, permitió al artista producir dibujos de fuego, vertiente gráfica en que aportaba el trazo y la chispa inicial, en tanto las figuras aparecían ante la mirada de manera automática. Dibujos que, al separarse del papel, caían al suelo, donde algún asistente al evento podía recolectarlos. El interior de los libros incendiados fue otra aplicación de esta técnica, una estética combustible con verdaderos enigmas visuales.

Conforme el arte se distanció del objeto material, la fotografía se convirtió en memoria de la acción: registro, traza o huella; no obstante, Kurtycz hizo de la fotoacción una modalidad en sí. Simples fibras de cocina se transfiguraban en presencias plásticas de gran dinamismo; o bien el accionista aparecía en una serie de fotos con el rostro oculto por un paño negro mientras desplegaba esculturas de papel plegado con las manos, que lo mutaban en ilusionista de formas y colores. También las videoacciones formaron parte de su repertorio e incluso tecnologías elementales de imagen movimiento: al desplazar en varias tomas la fotografía recortada del Palacio de Bellas Artes en el paisaje teotihuacano, establecía la

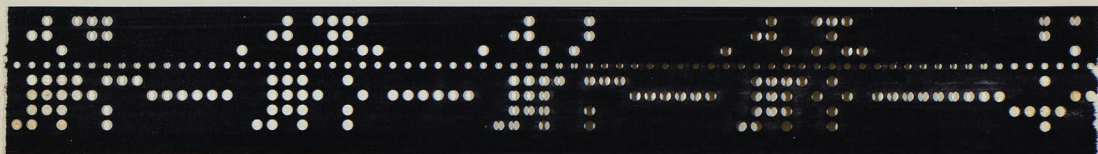
secuencia del hundimiento del edificio de mármol engullido por la majestad de las pirámides hasta quedar una leve estela de polvo.

En efecto, no hubo medio comunicativo que el artista no pusiera en estado de acción: diapositivas, historietas, cine y hasta emisiones de energía, como los rayos X en *Movie verité* (1972), proyecto de radiocinegrafía de una copulación —una temática por igual resuelta con la animación de tuercas y tornillos: *Cine erótico* (1972), o con manzanas: *El origen del mundo* (s.f.). No hubo objeto que escapara de la obsesión del accionista por dotarlo de vida, movimiento y deseo. Las máquinas constituían otro apartado libidinal del artista que recurrió a fotocopiadoras, fax, cámaras Polaroid y computadoras antes de su diseminación masiva.

Apenas rozamos en estas pocas páginas el quehacer de Marcos Kurtycz, entreverado con su existencia turbulenta, pero no dejemos sin mención la manera en que ciertos artistas viven no sólo en sus obras sino en la memoria experiencial de quienes tuvieron cercanía con ellas. Marcos Kurtycz dejaba marca profunda, pero en algunos producía resquemor, y hasta le atribuyeron una condición de hosquedad o locura. No era así para los niños, incluidos los de la calle o el indigente del barrio; tampoco para un sector de artistas, gente de teatro y ciertos asistentes que resultaron tocados por las acciones. Marcos Kurtycz no perdía de vista que vivimos en un estado de excepción permanente y que la autonomía anárquica del arte, su fuerza ilusoria, sólo cobra sentido en el umbral donde conviven, de manera imposible, el ímpetu provocador y la factura meditada, el goce perverso y el despliegue sensorial, los juegos de abyección y la defensa de la vida, el juego y la producción obsesiva, la estética del riesgo y el humor.

Between Humor and the Aesthetics of Risk

Francisco Reyes Palma



M, KURTYCZ •

Relieve cibernético, 1968. Encarte en el catálogo *Algoritmy Plastyczne* [Algoritmos plásticos—Plastic Algorithms], Galería Contemporánea, Varsovia, Polonia—Contemporary Gallery, Warsaw, Poland. Con sello—Stamped M (Marek) Kurtycz. Cinta de cómputo y perforación—Computer tape and perforation. Colección privada—Private collection

Marcos Kurtycz, an essential representative of action art, got a late and systematic start as an artist, finding fruitful terrain in Mexico, he reacted with an astonishingly abundant body of work. While difficult to reconstruct, his oeuvre stands out for responding to a perpetual state of war and for subjecting his body to extreme demands and high-risk situations. Despite the fact that the Tlatelolco massacre took place just a few days after he arrived—his notebooks express his reaction to this despicable act—Kurtycz decided to stay in Mexico.

The focus on the body—beyond the body's mere representation, that is—meant a radical reconfiguration of the sensory world. This transformation is often explained vis-à-vis the consequences of the death and destruction caused by World War II (a record of horror spanning both the Nazi extermination camps and the atomic genocide perpetrated by the United States). The threat of human annihilation has weighed on the ensuing generations, and the post-war period signified a profound moral crisis in the cultural field. Artists were led to distort and even abandon representation, focusing instead on materiality, texture, and gesture. In Europe, informalism (1944), a point of convergence for many forms of abstraction, as well as abstract expressionism (1949) in the United States, maintained an attachment to the canvas as it explored texturizing, crossing-out, erasure, and splatter techniques. In this way, the pictorial surface preserved its age-old function.

A more radical shift took place when this surface was not only mutilated and infringed upon, but renounced altogether, giving rise to action art. This new genre, rather than imposing a particular style or new trend, implanted another creative logic and a different sense of spatiality. From then on, the body's face-to-face, three-dimensional involvement transformed it into a sculptural surface, a tool of signification, a multifunctional working instrument.

Once the old representative tradition had been nullified, visual art was manifested in the sphere of reality, in direct contact with living things, and conceived as a process. This entailed a spatial-temporal paradigm shift that, during the second half of the twentieth century, reinforced the category of *the ephemeral*—which was altogether incompatible with the quest for transcendence. Likewise, the audience became an active artistic agent, a kind of co-creator, whose experience during the action eclipsed the concept of the work as a sacralized museum fetish and object

of commercial speculation. To an extent, by distancing itself from institutional recognition and the mechanisms of the market, action art seemed to spring from a purer source, surrounded by a kind of sacral aura.

The earliest manifestation of action art, as a comprehensive stance, appeared in post-war Japan. By the mid-twentieth century, this country was subsumed in humiliation: its defeat on the battlefield was exacerbated by the staggering civilian losses and eventual death sentences following the nuclear attacks on Hiroshima and Nagasaki, which the victor had perpetrated with the air of a lab experiment. The locus of artistic innovation was the Gutai Art Association (1954), financed by the artist and businessman Jiro Yoshihara, who organized exhibitions and circulated a bilingual magazine, in order to engage in dialogue with the international art world.

Even a cursory look at the timeline of experimental art reveals the constellation of over fifty young artists gathered around this Japanese group, which pre-dated what would emerge a few years later in Europe and the US with other names: happenings and assemblage (1957), Viennese Actionism and performance art (1960), and conceptual and installation art (1961). It also anticipated French neorealism (1960), kinetic art and the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV, or the Research Art Group, 1960), and Fluxus (1962), to name just a few examples.

In its early phase, the Gutai group experimented with hanging liquid sculptures, smoke machines, electric garments, painting artillery, avant-garde animation, interactive sound projects, and moving robots that conducted abstractions. The group also produced portable, penetrable, and traversable pieces that prioritized the kinetic experience over the sense of sight. The Gutai collective defined other means of “painting” by peeling paint, using monochromes, tracing the paths of ink-dipped balls, or transforming the body into a pendulum as the artist’s feet slipped back and forth across a thick layer of paint that registered the force of the stroke. When the Gutai group completed its first exhibition in Tokyo (1955), the entire body of work on display was incinerated—a harbinger of the anti-commercial position taken by European self-destructing art (1959).

The Gutai group’s experimental drive prompted American critics, historians, and their followers to carry out all kinds of juggling acts as they sought to whitewash the sluggishness of innovation in hegemonic art. This stance accompanied an escalation of silent violence—the Cold War—that launched, behind

artists' backs, a collision of signs and an atmosphere of terror between the blocks of capitalist and socialist nations. At the same time, the cultural field was split between devotees of realism and of abstraction. The fact that New York was replacing Paris as the capital of new art meant that certain areas of artistic creation darkened as others brightened.

The secret agencies specialized in subversive tasks made million-dollar investments to establish international exhibition circuits, support critical outlets, and encourage museums to finance certain artists' careers. The mythology erected around Jackson Pollock as an irreducible, impulsive, almost savage individualist transformed him into an emblem of the new artistic modernity¹ as compared to the notion of the decadent European, a stereotype that now seemed overly intellectual and refined. Pollock's gesturalism in his painting—his dripping—ultimately served as a model of artistic renovation. Meanwhile, the intelligence agencies set out to convert European informalism and the Japanese Gutai group itself into secondary derivations of abstract expressionism, even though all of them endeavored to create gestural, abstract, large-scale work.² The Gutai group was never fully recognized for the fact that some of its members were the first to diverge from the pictorial or sculptural surface and focus on the body instead.

Another determining aspect, which occurred in 1949, far from the major urban centers of the art world, was the overcoming of the pictorial surface altogether: in Argentina, with Lucio Fontana's holes; in Japan, with Shozo Shimamoto's perforations of layers of paper.³ In Japan, two years prior, Saburō Murakami would use his

—

1— In 1951, the category of “action painting,” coined by the formalist critic Harold Rosenberg, competed with that of “abstract expressionism.” By that point, *Life* magazine had published Hans Namuth's famous photographs of Pollock's “dance” as he tackled vast canvas on the floor dripping paint from all four sides.

2— One aspect of this bipolarity, which has been minimally discussed, is the role played by large canvases in pictorial renovation during the second post-war period: the Gutai group's large-scale action art was defined by the primacy of the body and by their choice to carry out their works outdoors or in unconventional open spaces: a means of exceeding limits and involving themselves with life beyond the structures that had historically pigeonholed artistic creation. By contrast, informalism called for extension as dictated by gesture; so did Pollock's dripping. In the latter case, however, the large scale was inherited from avant-garde Mexican muralism, the political/aesthetic model of which attained continental hegemony and did away with the stigma that had portrayed art from the Americas as flimsier than and subordinate to European art. It was besieged by propaganda agencies for decades thereafter.

3— Fontana began another series of paintings with slashes on canvas in 1958.

body to burst through sets of wooden frames lined with enormous sheets of paper. The goal was no longer to produce paintings, but to undergo an action: the work resided in the act of tearing and in the void it caused. Moreover, the members of the Gutai group were invested in transgression: they wanted to blur the boundaries between techniques and materials and to dispense with traditional genres and resources for making art. Murakami, for example, expanded the function of essential painting elements: he took a frame and exhibited it without a canvas, hanging it from a tree, and titled it *All Landscape*. In other words, art transmuted into idea.

With Jirō Yoshihara's death in 1972, following 18 years of intense activity, the Gutai group dissolved and its members scattered. That same year, Kurtycz defined his own practice, conceiving ideas themselves as art: his *No proyectos para no ser realizados* [*No projects for no realiz (sic)*], in which the pieces were materialized by the simple fact of being devised in his notebooks. In other words, thought became the foundation of action. The experimental and multi-dimensional nature of the Japanese Gutai group, which inspired a wave of actions and proposals, would find a Mexican equivalent in the figure of Marcos Kurtycz. He formulated an original, aggressive form of actionism, expressed as an integrative artistic whole that encompassed, too, his own existence. The body, which he treated both as a creative threshold and as the principle of action (a mobilizing element and an element of life), would become a fundamental component of his perspective on art as an idea.

What links these two different experiences may be the framework of war, translated into the overwhelming impulse of action art and a fierce adherence to concrete life. The difference, however, is that the Polish-Mexican artist, instead of anticipating tendencies as the Gutai group had done, applied⁴ and activated them through the action model. This explains why his "paintings" were punctured and chopped with an axe, why they oscillated and mirrored and reflected, why they were stepped on and corroded and discolored by capillarity, why they swelled and exploded and disappeared; while the graphics folded, filtered, were heat-operated, or rained down like confetti. Kurtycz's sculptural work tended to unfold, rot,

4— Land art, Arte Povera, kinetic art, biological art, self-destructing art, video art, sound art, mail art, electronic art, animation, experimental film.

breathe, break, split apart, or harbor mercury. We could also mention his light-and-sound machines;⁵ the abstractions motorized by ink-injections; and the atmospheres that germinated, caused electrostatic accumulation, or appealed to sensorality, generally functioning as penetrable and transitable pieces. There were axe-gashes in metallic surfaces that acted as thresholds for the artist to enter. Unsurprisingly, his most emblematic tool was the Polish lumberjack axe.

Born a decade after various members of the Gutai generation, Kurtycz experienced the effects of war as a child and adolescent, while his adult life was marked by the unease of the Cold War. In any case, one of his essential differences from the Japanese collective is that Kurtycz never had any kind of artistic training at all,⁶ although he worked with the drive of an entire group, and sometimes with that of a small but combative army.

Marcos Kurtycz embodied the idea of action art in Mexico like few others ever did. He produced over a hundred interventions, dozens of objects, and many other projects carried out as concepts and stored in his workbooks or loose notes. Together, they form a continuum of interconnections, with the occasional detour. Activation is an essential element of Kurtycz's oeuvre; it grants cohesion to his work as a whole, marked by a modernity that was imposed without ever sacrificing its link to history and memory. This may explain his resistance to defining his practice as performance art in Spanish, a term he despised for linguistic reasons. He also saw performance art as more closely identified with spectacle and the cultivation of a passive, immobile, and fragmented artisticity—a far cry from the anarchic stance and comprehensive meaning of action art. In any case, Kurtycz preferred the term *artifact* to describe his actions. *Graphics*, *artif* and *act* entwined in a single word, *art* and *action* marking the shift from the object to

—

5— *Luciferos* (1973), programmed machines that translated color into electro-acoustic rhythms.

6— As of the second half of the twentieth century, the Mexican art scene revolved around a movement of “rupture,” a binary designation that only makes sense within the schematism of the Cold War. However, this term does account for a schism in Mexican culture that lasted until the 1970s, when the movement *Los Grupos* emerged. During this period, Kurtycz adopted action art. While he interacted with and was even close to some members of the collectives, he kept his distance from their gregarious spirit and did not share their widespread resistance to being affiliated with conceptual art—a resistance they upheld despite the fact that they, too, were working in this vein.

the concept—which, in its most radical sense, defined the artist’s body and its symbolic potential to activate beings and objects, or to become them: *La silla 2: Marcos Kurtycz como objeto inteligente* [*The Chair 2: Marcos Kurtycz as an Intelligent Object*, 1983].⁷

Kurtycz’s actions could last for just a few minutes—like when he stormed the offices of the newspaper *Unomásuno*, leaving nearly all the journalists stunned and terrified—⁸ or for an entire year, as in *Un libro diario* [*A Book per Day*, 1984]. His early actions bear more of a resemblance to so-called land art. In *Flores en el desierto* [*Flowers in the Desert*, 1974] and *Vendajes* [*Bandages*, 1980], for example, the artist sought to ritually recover the sacrality of natural space and ancestral areas of worship, and so he carried out these actions with a handful of companions rather than an audience per se. In conceptualizing the action in terms of interaction, Kurtycz privileged urban environments, and in this sense he overlapped with the Mexican movement *Los Grupos*. Clearly, his openness brought him into contact with other audiences, and it created a favorable framework for an art that appealed to scales befitting the body—as it interacted with other receptive bodies, and even with the random passers-by. In his first urban action, he rolled a mock-up of Newton’s color wheel—taller than Kurtycz himself—around the streets of Mexico City: *La rueda* [*The Wheel*, 1976]. In Guadalajara, he commissioned a band to accompany him as loaders from the market marched through the city, brandishing colorful banners: *Exprocesión* [*Ex-Procession*, 1977]. The secular procession turned into a mobile exhibition that came to an end in a space where the banners were displayed.

A long series of actions involves the theme of war, with a strategic perspective on how times of peace conceal a permanent battleground. It is no accident that this state of alert would lead Kurtycz to imagine a double attack on the Twin Towers and archive it in the card holder where he stored his actions, 22 years before this event actually occurred: *Cuerpos voladores lanzados desde*

—

7— Piece carried out to the sound of axe-blows and with great commotion in a hall of the MAM in Mexico City, until the artist turned into a chair in the exhibition *El libro del olvido y otros libros* [*The Book of Forgetfulness and Other Books*], which he had just intervened. This was not the first time that the action artist had used an axe for rhythmic purposes.

8— An act that caused indignation in the director and the journalists—except for one, who became an accomplice to the action after a wink from Kurtycz, whom he knew. [Personal statement from Carlos Payán Vélver, then deputy director of the newspaper, 2018.]

Elis (sic) *Island para estrellarse contra las Torres* [*Flying Bodies Launched from Elis* (sic) *Island to Crash into the Towers*], using creamy Mexican candies as projectiles.⁹ In 1989, Kurtycz transformed the map of Manhattan into a graphic personification of death: *La isla de los hombres muertos* [*The Island of Dead Men*]. This action, which was associated with the Mexican tradition of the Day of the Dead and the skulls drawn by José Guadalupe Posada, now evokes the tragic events of 2001 and the bodies plunging from the burning towers.

Kurtycz's primary target was the United States, whose politics of dominion had made it the new post-war cultural pole: *The united stateo-fart* (1984–1985). He also set his sights on cultural commercialization and attacked the members of the *Artforum* editorial committee, changing the name of the ad-saturated art magazine to *Fartforum* (1985). To this end, the artist deployed an avalanche of graphic bombs, charged with irony and criticism, that he delivered to them in person or by mail. Of course, the shipments were purely symbolic and caused no physical harm to the recipients. As Kurtycz himself instructed: "Please refrain from using dynamite or other explosives, which are in very poor taste."¹⁰ The idea for the postal bombardment had emerged from a feverish exchange of affectionate messages between Kurtycz and the artist Lourdes Grobet. Later, Kurtycz modified this strategy as a disruptive means of institutional and interpersonal contact that would not otherwise have come about—a love-hate expression toward a couple of high-profile galleries in Poland and the Museo de Arte Moderno (MAM) in Mexico City. Meanwhile, his war on (the) empire went through different stages and took on various degrees of hostility. Organic wars, for example, which, between 1988 and 1989, made use of allied troops from archaic mythologies: *hockers*, for one, and reinforcements from the animal kingdom, like moths. Without a doubt, the art of war evoked childhood memories that were utterly devoid of innocent playfulness. We must not forget that the atrocities of war were interwoven with Kurtycz's early life. A kidnapping, his mother's execution at the hands of the Nazi invaders of Poland, and the death of most of his mother's Jewish

9— *Nuevo diccionario de guerra* [*New Dictionary of War*], ca. 1978.

10— *Foksal, artefacto bombardeo, información general e invitación* [*Foksal: Artifact Bombardment, General Information, and Invitation*], Mexico City, July, 1981.

family in the concentration camps: the artist generally kept such experiences to himself. Still, they unleashed a form of art-in-resistance that, to an extent, can help us understand why his postal bombardment project was so antithetical to the idea of mail art in vogue at the time—even given the widespread artistic position of defying censorship and dictatorships.

A multilingual para-ritual, *Zero Village* (1988), synthesized the tensions of the Cold War, which went on for almost half a century. With his best acerbic spirit, Kurtycz catalogued this action as *Softwar*.¹¹ The action's key motif was the sacred geometry of the labyrinth at Chartres Cathedral: concentric circles that Kurtycz transformed into a bull's-eye with the Babel of New York in the middle. This center marked the contact point for the next nuclear attack; that is, the area of absolute annihilation. He conducted this action on US Independence Day to remember a barbaric act: Hiroshima and Nagasaki. The event concluded with an ironic shower of confetti, stamped with the snowflakes of nuclear winter, which visitors could take home as a keepsake.¹²

Within the central concept of war, we should mention two other sub-sections of Kurtycz's oeuvre. First, the series of actions directed at women who headed institutions devoted to the promotion of art: the sculptor Helen Escobedo, director of the MAM in Mexico City, and Sanda Racotta, co-director of the Sloane-Racotta gallery. Kurtycz's viscous attacks against them make it difficult to discern their institutional roles and the content of the postal onslaughts—sometimes sexual, sometimes amorous, mixed with expressions of respect and professional admiration. The second series of actions was far more protracted, focusing on the snake as an alter-ego and phallic totem. Kurtycz also chose this emblem for its ability to shed its skin and regenerate itself in a cycle affiliated with the ailing body. In the final stage of his life, as he confronted cancer and the threat of death, this symbol took on a powerful significance for him.

The action that launched the series, *The Proportions of the Snake* (1995)—one of his most elaborate works, presented at the Nippon International Performance Art Festival in Tokyo—was based

11— A low-intensity war that the artist's dark sense of humor sometimes likened to digital software.

12— *Zero Village*, Yellow Springs Institute for Contemporary Studies and the Arts, Pennsylvania, July 4, 1988.

on two canonical representations of the human body in the great Renaissance painting tradition: *Dead Christ* by Andrea Mantegna and *Vitruvian Man* by Leonardo da Vinci.¹³ In response to these works, with a taste of *tableau vivant*, Kurtycz forged a self-referential allegory on the power of art: the journey of the divine body deposited into a hospital bed—the sacred and the mortal—in contrast to the living body, ascending, charged with vitality—the profane. This irreverent occupation of art history does not deviate from his obsessive colonization of images based on his own body, employing the concept of self-portraiture: his face drawn, photographed, made into a rubber stamp, or barely insinuated in invasive repetition, fulfilling the artist's function of displacement and omnipresence from religious imagery to postal stamps.

Kurtycz also extended his attacks to artists of different schools and nationalities. As a form of “okupa” at the MAM, he made a sculpture of war ruins, by the Brazilian artist Cleber Iobo Machado, into his temporary dwelling; he scaled the monumental effigy that the rupturist artist José Luis Cuevas erected inside the museum that bears his name; he took over other artists' graphic elements, such as Vicente Rojo's “T” or Magali Lara's stickers; he invaded Helen Escobedo's facilities; he praised and judged Felipe Ehrenberg's conceptual discoveries; and, in the line of appropriationist art, he re-worked Leonel Góngora's erotic drawings. In certain cases, the attacks served as a ruthless critique of certain artists' work, and they entailed the understandably livid reactions of his targets or the gallery owners who were showing the pieces in question.

However, the artist reserved the harshest violence for himself. In his rituals, he pushed his body to the limit; otherwise, action art would have lacked all credibility. In this way, he revisited the concept of the useless gift or sacrifice as posited by Georges Bataille in *The Accursed Share*: a ritual form of connection with the community that co-participates in the action. Kurtycz's post-anarchist aesthetics staunchly defended autonomy, anti-art operations, a form of resistance against power, spectacle, and the market. This vision, which he shared with the Polish philosopher Stefan Morawski from the mid-1970s onward, further distanced Kurtycz from the local post-avant-garde of the following decade, christened after the fact as “neo-Mexicanism.”

13— Here, he distanced himself from the sterile dispute between painting and non-painting that was smothering the Mexican art context.

Kurtycz knew it was necessary to take risks.¹⁴ While his engineer's vision helped him avoid contingencies, he did suffer burns from flammable substances, fractured ribs, and the constant perils of falling from great heights. He conducted his most ambitious editorial action yet as a tribute to 1984, George Orwell's dystopian novel, in which he produced a book every single day for an entire year: a means of making good on his stubborn word. The process left him so depleted that he ended up in the hospital.

Another iconic moment of his opus—a moment captured by a serendipitous image in the press—was when he climbed the towering flagpole at the Auditorio Nacional in Mexico City, adjacent to a military field. With his status as an applicant for Mexican citizenship, this could be taken as a grave affront to the grounds of a patriotic symbol: *Asta bandera* [*Flagpole*, 1979].¹⁵

Kurtyczian autonomy did not preclude other artists from participating in some aspects of his actions, while independent spaces (such as Sal6n d6s Aztecas, Zona, or Tem6stocles 44) generally accepted him. However, this comes into contrast with his greater interest in accessing conflict zones: as the undocumented individual he was, one of his actions on the northern border revisited the risks of immigrant life. *Hombre en la l6nea* [*Man on the Line*, 1985] concluded with a deluge of prints of migrants, all stamped with the image of the Virgin of Guadalupe like a protective shield: the printed stamps were scattered from the highest uncovered part of the Centro Cultural Tijuana, where the action took place.

In Mexico, his publishing projects allowed Kurtycz to support himself and fund some of his artistic activities, including his editorial actions and what are generally called artist books. This element of his work ultimately held a similar prominence to that of his war-related actions, though they transpired over a longer period of time. *Pasi6n y muerte de un impresor* [*Passion and Death of a Printer*, 1979] marks a before-and-after in Kurtycz's art, due to the raw realism—including the use of artificial blood—that evokes a state of emergency and affirms the libertarian role of books in the face of totalitarianism. From then on, the artist decided to dispense with all forms of sensationalism in his work.

14— Message from Kurtycz to Cristina G6lvez, director of the Museo Tamayo.

15— Various versions explain that this action emerged in an untimely fashion following a disagreement with the aesthetic positions of other participating artists in the *Sal6n de Experimentaci6n* [*Experimentation Exhibition*]. Kurtycz kept from falling by using an electrical safety harness.

Almost all of Kurtycz's publications were manually produced, although he also turned to commercial printing, as in his *Libro de color natural* [*Book of Natural Color*, 1976].¹⁶ Over time, his publications (both single-copy editions and larger print runs) astronomically increased in number. He fashioned them out of all kinds of materials, with types and formats of binding that broke with traditional publishing schema.

From the 1970s onward, the artist created rudimentary but effective printing machines and incorporated them into his actions; one, for instance, captured his footprints as he walked. By that time, a notebook contained his plan for a shoe-printer that would leave a repeated print: "go fuck yourself".¹⁷ In those years, his printing rituals—solemn acts of producing books before an audience—became a habitual practice; he conducted them before small groups of museum visitors or in spaces with a high volume of everyday foot traffic. The one with the greatest turnout took place in the Glorieta de los Insurgentes, a major roundabout in Mexico City: *Acción, impresión, emoción o La ciudad más transparente del aire* [*Action, Printing, Emotion; or, The Clearest City of the Air*, 1980].

Kurtycz's publishing projects continued to expand. He performed linguistic actions, invented graphic and verbal languages (*culebro* language), and multiplied his printing and graphic publishing resources. His best-known technical contribution consisted in the use of a fancy table-top hot plate to make rapid thermal prints, a kind of encaustic-style serial graphics: "comal-prints" (a *comal* is a griddle used in Mexican cooking). He used this same technique to print skulls with flowers for eyes, which he distributed during his *Acción (por Warhol)* [*Action (for Warhol)*, 1987]. In addition, he produced print runs of postcards and sticker labels, as in the multilingual series *Chinga tu madre* [*Fuck Your Mother*, 1981];¹⁸ *frottages* of manhole covers: *Print NY* (1980); *Slow Prints*, in which the greasy substance in tar, gradually reveals an unexpected image; posters with bodily imprints, not to mention the occasional alternative newspaper.

16— With wholly visual, playful content, it diverges from the concept of an ordinary book.

17— *Tracing*, 1971. Drawing in notebook.

18— Encompassed by La Internacional Edípica [The Oedipal International] during Mother's Day festivities, Foro de Arte Contemporáneo, Mexico City.

Publishing projects were so important to the artist's work that they became his means of contact with the indigenous communities of Tabasco, especially Chontal and Ch'ol children, through a workshop he led on stamps and publishing. These experiences allowed him to share knowledge that transmitted memory and collective creativity. He used both, local and industrial materials, to make prints: flowers and stalks, bicycle wheels, Nescafé dye, and discarded sandals (*chanclas*) that provided the printing matrix for "chanclaprints."

In addition to rubber stamps, Kurtycz used all kinds of objects in making stamps, from used sandals to turkey feathers: anything of interest he could find. A high-tonnage mechanical press enabled him to compress and associate all kinds of materials, including organic matter, and transform them into images. The smoked herring intended for dinner ended up appended to his book *Maque rell art'fact* (n.d.). His actions were the product of rigorous planning, as evidenced by his work logs and their detailed descriptions of each project. Even so, improvisation was always present, and his actions sometimes emerged spontaneously.

Fire was a preponderant element of his actions. His use of flame retardant techniques, which he used to attack specific spots on the paper, allowed Kurtycz to produce fire drawings. In this graphic form, he would set down the initial sketch and spark; then shapes would appear automatically before the viewer's eyes. Separating from the paper, the drawings would fall to the ground, where anyone in the audience could pick them up. Another application of this technique involved the inside of burned books: a combustible aesthetics that yielded true visual enigmas.

As his art drifted away from material objects, photography became a means to document the actions: a register, a trace, a trail. This being said, Kurtycz made photo-action into a mode of its own. Simple kitchen sponges were transmuted into highly dynamic visual presences. Kurtycz himself appeared in a series of photos, his face covered with a black cloth, deploying hand-folded paper sculptures that transformed him into a conjurer of shapes and colors. Video-actions also joined his repertoire, including elemental technologies of moving images: by transferring several cut-out shots of the Palacio de Bellas Artes onto the landscape of Teotihuacán, he created a sequence in which the grand marble building was swallowed up by the majestic pyramids until only a faint wake of dust was left.

There was no communicative medium that Kurtycz failed to employ in his actions: slides, comics, film, and even energy emissions, such as the X-rays in *Movie vérité* (1972). This action was a radiocinegraphic project on an act of copulation—a theme he also addressed with screw-and-nut animation in *Cine erótico* [*Erotic Film*, 1972] and with apples in *El origen del mundo* [*The Origin of the World*, n.d.]. No object escaped Kurtycz's obsession with granting it life, motion, and desire. Machines constituted another libidinal current for the artist, who turned to photo-copiers, fax machines, Polaroid cameras, and computers before their widespread circulation.

In these brief pages, we have barely grazed the surface of Marcos Kurtycz's opus, interspersed with glimpses of his turbulent life. Yet we must not fail to mention the way in which some artists live on not only in their work, but also in the experiential memory of those who knew them. Kurtycz left a profound mark, but he also sparked resentment; some people even dismissed him as rude or crazy. This was not the case among children, including homeless kids or the occasional neighborhood vagrant. Nor was it the case for a sector of artists, theater professionals, or certain audience members who found themselves affected by his actions. Marcos Kurtycz never forgot that we live in a perpetual state of emergency, or that the anarchic autonomy and imaginative power of art only makes sense in the threshold where many forces impossibly coexist: provocative impetus and meditated orchestration, perverse pleasure and sensorial deployment, the games of abjection and the defense of life, play and obsessive production, humor and the aesthetics of risk.

Aquí no hay horarios: la vida ritual de Marcos Kurtycz

Ana María García Kobeh



IMPRESION DIRECTA (INTIMATE ART PERFORMANCE) KURTYCZ

Impresión directa (Intimate Art Performance), 1980. Focotopia a color—
Color photocopy. Colección—Collection Ana María García Kobeh

Compartí la vida con Marcos Kurtycz poco más de diecisiete años, la mayor parte en una casa vieja, muy bonita, de la colonia San Pedro de los Pinos. Junto con nuestra hija Alejandra, formábamos una familia de tres que a menudo aumentaba con la visita de Anna, la hija mayor de Marcos, y su hermanita, Andrea. Teníamos un perro como mascota permanente y algunas otras especies animales que iban y venían.

Yo era maestra de arte en la escuela de Ale y, por la mañana, nos íbamos temprano. Marcos se quedaba en casa alternando chamba de diseñador y trabajo de artista en su taller de la azotea. En la planta baja, yo tenía un taller de pintura para niños, que venían a clase por las tardes. En resumen, esa era nuestra situación doméstica.

Hace cuarenta años, cuando lo acababa de conocer, su taller estaba en la Condesa, y él estaba formateando, a mano y con Letraset, el *Anuario de arquitectura mexicana* que editaba el INBA. Llevaba días y noches trabajando, siempre con un Delicado sin filtro en el borde chamuscado del restirador. El humo se veía espeso a través de la luz intensa de la lámpara de trabajo y de la más tenue que colgaba del techo —un medio fondo de florecitas montado en un aro para bordar. A mí me tocaba sacar la proporción de las fotos y en eso estaba cuando se me ocurrió decir algo así como: “Ya, deja esto. Es viernes, vámonos a pasear”. Palabras más, palabras menos, la respuesta fue: “Aquí no hay horarios, no hay sábados ni domingos ni nada. Yo hago libros todos los días, como si fuera pan y, si los libros no salen, me muerdo”.

Marcos sólo diseñó tres números del anuario. Por motivos de seguridad, el INBA lo dejó de editar ya que los planos y datos publicados servían como guía para el robo a casa habitación.

En ese taller de la colonia Condesa, la planta baja era una bodega de materiales y área de trabajo. En el patio había un péndulo que colgaba de lo alto de la escalera que subía a la azotea. En un extremo del péndulo había una lata perforada, muy cerca del piso. La lata, con pintura, podía dibujar su recorrido sobre lienzos blancos puestos en el piso y, con cloro, despintaba lienzos negros.

El cuarto de servicio de la azotea estaba pintado de blanco: piso, techo, paredes, puertas y ventanas. Todo excepto un huequito que dejaba entrar la luz. En el interior, Marcos colgó lienzos de Mylar espejo y la luz rebotaba de un lienzo a otro. Era el ensayo para una instalación en el Museo de Arte Carrillo Gil que nunca se hizo. En ese cuarto blanco también registró los tiempos de

germinación de diferentes semillas para la instalación *Tres hombres dormidos*, en la Galería del Auditorio.

Una de las habitaciones del segundo piso era negra. Las cuatro paredes estaban encortinadas, el techo pintado y el piso alfombrado de negro también. En el centro, sobre unas patas de madera, Marcos tenía instalado un caleidoscopio cubierto con un manto rojo. De poco más de un metro de largo, era lo suficientemente grande como para poder meter toda la cara por un extremo. Sobre el otro, de vidrio esmerilado, proyectaba, a toda velocidad, la película de un recorrido por carretera.

En el vacío de la escalera que subía al segundo piso, instaló una lámina de acrílico transparente donde, a veces, le gustaba dormir.

Marcos me hizo flotar. En su casa de Cholula, cerrando parte del cubo de la escalera, colocó una placa de acrílico transparente a la que nos motivaba a subir en calcetines. Esa sensación de estar suspendido en la nada anticipó por varias décadas esos puentes y miradores chinos en los que se ve a los turistas a rastras por el vértigo.

—Alejandro García

Originalmente la usó para hacer las fotografías de actores “suspendidos en el aire” para el programa de la obra *Lástima que sea puta*, de John Ford, dirigida por Juan José Gurrola en el teatro Santa Catarina de la UNAM. La escenografía la hizo Alejandro Luna. Ellos dos y Ludwik Margules convocaban siempre al diseñador Kurtycz para los programas y carteles de sus obras.

El taller era la casa y la casa el taller: espacios y tiempos sin fronteras que nos seguían a los paseos, viajes y vacaciones. Un fin de semana, en el rancho donde vivía Ricardo Rocha, pintor y cabeza del Grupo Suma, Marcos levantó imágenes de las coladeras y rostros de los invitados con un rodillo de goma y tinta para mimeógrafo; en Los Ángeles imprimimos huellas en el Paseo de la Fama e hicimos *frottages* de las coladeras en Nueva York, donde Marcos prefería ir a las chácharas de Canal Street y a las tiendas de fotografía de la Calle 42 que a los museos. Llevaba la cámara a todos lados y la usaba. Tenía una Canon de las que disparan muchas veces seguidas.

El taller-casa se adaptaba a las necesidades del momento y muchas veces tuvimos que sacar los muebles para hacer un trabajo. Para la segunda Feria Internacional del Libro Infantil, hicimos el *stand* de Editorial Novaro con Sonotubos decorados

en colores pastel. Ocupaban todo el espacio de la sala y el comedor y, como era considerable la superficie que teníamos que pintar, Marcos involucró hasta a mi papá. Integraba al trabajo a todo y a todos los que estábamos cerca.

El taller también iba a las fiestas y reuniones de amigos y familia. Marcos intervenía fiestas. En una ocasión, envolvió para regalo objetos absurdos encontrados y ensamblados y los repartió entre los invitados. El asombro e incredulidad de las personas al rasgar las envolturas quedaron registrados en una serie de fotografías.

En una comida, en el jardín de los Wiseman, amigos editores, hizo una instalación uniendo los árboles con cintas fluorescentes. En esa época no era fácil conseguir nada fluorescente, pero en una de esas vacaciones-trabajo-viaje encontró las cintas en un mercado callejero.

A las reuniones llegaba con una o dos botellas de vino pintadas de blanco. Les quitaba las etiquetas y las rociaba con aerosol. Nadie sabía qué vino había llevado y él no publicitaba una marca. La primera vez que fui a una reunión con Marcos Kurtycz fue de noche y llovía mucho. En el jardín de la casa, desenrolló una resistencia eléctrica del largo de una cuerda de saltar. Con un par de pilas que traía escondidas la puso al rojo vivo e hizo una danza. Fue en casa de Rosalba Garza y Fernando Ortiz Monasterio.

Recuerdo a Marcos tocando la puerta de mi casa. Sin previo aviso, por supuesto, llegaba a cada rato con algún invento nuevo en las manos. Recuerdo etiquetas con caras de muchos colores, su propia cara pegada en los libros, en los cuadernos y en los muebles de la casa. Las estampas cubriendo mi vida, estampando mi infancia con su creatividad. Gracias, Marcos, por esos años de locura y por la revista *Alarma!* Lo recuerdo explicando proyectos incomprensibles para un niño, con tal pasión, que creíamos entenderlo todo. Recuerdo las serpientes y los reptiles en sus manos: nuestros mejores juguetes; las tardes en casa de Alfin, meciéndonos en una hamaca roja, y la fiesta de cumpleaños de Ale, la más increíble de todas las fiestas.

—María Aura

A Marcos le gustaban mucho los niños y a los niños les gustaba mucho Marcos. ¿Quién más los iba a dejar meter las manos en un recipiente lleno de mercurio?

Por dónde empezar... tantos recuerdos: piñatas explosivas, horas de diversión en tubos de plástico inflados que creaban laberintos, la creación de otros laberintos para entrenar y estudiar hámsteres y ratones; días enteros en el parque de San Pedro de los Pinos, Ale y yo colgadas de los juegos con patines y cascos azules; escondites en los libreros... De los momentos más fantásticos y mágicos de mi infancia. Así recuerdo a Marcos.

—Lisa Ramón

A manera del “mago” en una fiesta infantil, a los niños les tomó impresiones de manos y pies en papel para fax, armó un túnel y los forró de Mylar espejo para hacer una carrera. Hizo algo parecido en el evento *Acción ≠ reacción*, que presentó en la ENAP. Se subió a una antena de radiotransmisión muy alta y, desde arriba, colgó unas tiras largas de papel blanco que, al encenderlas con un cigarrillo, desprendían formas de palomas que caían volando. Para subirse usó el mismo cinturón de electricista con el que escaló el astabandera del Auditorio Nacional. Eso salió en el periódico.

Me portaba muy mal en la clase de pintura y subía a ver a Marcos. Me daba papeles para dibujar y me dejaba entrar a la cámara oscura a ver las nubes y los aviones.

—Mercedes Castañeda

En el taller de San Pedro de los Pinos, también había un cuarto negro vacío, con un agujero en el techo: una cámara oscura que proyectaba sobre el piso todo lo que pasaba en el cielo sobre la azotea.

Mi papá llegó con una boa en una maleta. Luego fuimos a comprar un ratón para filmar la caza. En el cuarto oscuro instaló una cámara en el techo para poder ver la acción desde afuera, en un monitor. El ratón corría asustado pero la boa nunca atacó. El veterinario le diagnosticó cataratas, la pobre murió al poco tiempo. Conservamos su piel.

—Alejandra Kurtycz

A sus hijas, Marcos les hizo libros, juegos y juguetes. Aparte de los libros, se conservan una incubadora de pollos, rompecabezas, pegatinas, un telar, un murciélago de alambre y trapos, peces de hule negro, muñecos, avioncitos, hélices y un esqueleto de dinosaurio de alambre y PlastiLoka.

Hizo una cama-columpio para Anna, una cama-tapanco para Alejandra y construyó muchos de los muebles de la casa. Durante un tiempo, la mesa del comedor fue el disco de madera de la acción urbana *La rueda*.

Para su quehacer, todo objeto de su entorno era “material” y cualquier cosa que le fuera útil, la tomaba. Así, serruchó el fondo del trastero del comedor para hacer un teatrino para la niña, sacó una trucha ahumada del refrigerador para prensarla entre papel amate y convirtió el papel Fabriano de uno de mis dibujos en el *Manual del suicida*. De casa de mi madre se llevó muchas cosas, pero ella lo amaba. Para saludarla se hincaba, le besaba la mano y a menudo le llevaba una flor. Lo educaron a besar la mano de las señoras.

Una noche, en El Hijo del Cuervo, Helen Escobedo, me dijo: “Tu casa debe ser un tilichero”. No era un tilichero, pero sí invertimos mucho tiempo en acomodar los materiales que Marcos recolectaba por doquier: cajas de fibra lavaplatos, decenas de láminas de unicel, moldes de piezas de ferrocarril, cajas llenas de chicles Canel’s, rollos de fibra de vidrio, arena, bambú, motores, cables, cuerdas, recortes de libros antiguos, restos de la extrusión de plástico para Tupperware, latas de pintura, cromos, revistas, cientos de clavos, tornillos, pijas, armellas, tuercas y rondanas, pliegos y rollos de papel. Un día llegó con dos grandes carretes de papel color de rosa para impresión de boletos de metro: alguien se los había regalado.

Marcos tenía acceso a una fuente casi inagotable de papel: la imprenta Litoarte de Federico Sevilla. Decía que era el mejor lugar. Ahí se hacían sus libros y podía llevarse todo el papel que quisiera, casi siempre sobrantes de impresión. Cuando entraba a la imprenta, lo primero que hacía era respirar profundamente para disfrutar el olor de la tinta. Federico Sevilla era el amigo más cercano (casi familia) que Marcos tenía en México, y lo escogió para ser el padrino de Alejandra.

Así como tomaba papel, también tomaba espacios. A veces con la anuencia y complicidad de los ocupantes y a veces no. Llamaba “acciones guerrilleras” a las intervenciones de la obra de otros artistas. Así, en el Foro de Arte Contemporáneo hizo la acción *Potlach*, con ayuda de Mario Rangel Faz. En esa ocasión, quemó accidentalmente la alfombra con ácido fluorhídrico y, al día siguiente, la reparó de forma ritual con ayuda de Ricardo Rocha, Lourdes Sobarzo, Ludwik Margules, Eduardo Matos y un instalador de alfombras.

En el Museo de la Ciudad de México, Marcos intervino la primera exposición de Juan José Gurrola con un tubo de plástico inflado que atravesaba la galería. La actriz Eva Norvind se montó en aquel tubo como si fuera caballito de juguete y saltó por toda la sala. Gurrola correspondió regalándole una pequeña hacha de piedra amarrada con cuero a un mango de madera.

En repetidas ocasiones, Marcos escaló la escultura *Pirámide* de Mathias Goeritz y los módulos de concreto del Espacio Escultórico de la UNAM.

En la exposición de Ricardo Rocha en la Galería Pecanins, instaló un vidrio donde se esperaba que Rocha hiciera su caligrafía característica, y fue un éxito. Sin embargo, cuando quiso intervenir otra exposición, Ana María y Tere Pecanins lo echaron de la galería.

En 1981, la Galería Foksal en Varsovia fue asediada por Marcos, pero no en persona, sino con un bombardeo postal. Se las arreglaba para que sus bombas llegaran a Foksal todos los días desde muchas partes del mundo.

El empleado de la oficina postal 75006 veía el paquete con recelo. De un lado, luego del otro. No entendía de qué se trataba y yo nada más esperaba que no me pidiera explicaciones. Me hubiera metido en un problema si le aclaraba que era una bomba. Un sobre hecho a mano, con pliegos de papel impresos de colores y cubierto, casi en su totalidad, con timbres mexicanos. Los datos del destinatario y del remitente escritos con una caligrafía cuidada pero impulsiva. No recuerdo el monto de la franquicia, pero sí la cara del empleado postal tratando de pegar el timbre francés entre los mexicanos. De mal humor, lo pegó donde pudo, aplicó el matasellos y lo echó a un carrito de lona con el resto de la correspondencia. Yo había cumplido con el encargo de Marcos Kurtycz de bombardear a la Galería Foksal desde París.

—Alejandro García

En 1993, en el segundo Festival de Performance en el Ex Teresa, Marcos le pidió a la artista Mónica Mayer que le prestara, por una noche, un muro de su pieza *Huesitos* para hacer una acción. Ella accedió y cuando llegó se dio cuenta de que Marcos había desmontado algunas de sus obras y había pegado fotocopias en todos los muros, incluso sobre las obras que no quitó. El entonces director, Eloy Tarcisio, dijo que no podía hacer nada porque Marcos “ponía bombas”. Víctor Lerma comenzó a bajar las fotocopias y luego la subdirectora, Lorena Wolffer, puso todo

en su lugar. En un texto posterior dirigido a Eloy Tarcisio, Marcos nombró esta acción *Asalto de la serpiente pirata*.

Marcos le imponía un ritmo ritual —no rutinario— a la vida. Los sábados en la mañana, un grupo de poetas, entre ellos Raúl Renán, se juntaba en un cafecito que se llamaba El Alto, en Insurgentes y Culiacán. Al lado quedaba la fotocopiadora Fortson, donde Marcos hacía la gran cantidad de copias que consta en su obra y queda en su archivo. Después, se juntaba a discutir y platicar con los poetas. Compartían el tema favorito de los horrores de la publicidad, sobre el cual Renán publicó un libro.

Todos los sábados iba a El Alto, pero a la tlapalería y a la oficina de correos de San Pedro de los Pinos iba casi todos los días. Felipe Ehrenberg decía que la correspondencia que recibía de Marcos no la medía en número de piezas, si no en kilos.

En esos años, la colonia era como del siglo antepasado: el correo, el telégrafo, el parque, el mercado, la panadería, la iglesia y una farmacia atendida por el dueño. La Farmacia Potosina le quedaba de camino, antes de llegar al correo y casi junto a la tlapalería. Era un lugar atípico porque tenía una barrita donde se servía café. Marcos hacía escala allí, se tomaba un expreso, fumaba y le explicaba al dueño sus planes y proyectos de arte.

Para el café de la tarde iba a la nevería Chiandoni, a la librería El Ágora —en un segundo piso de Insurgentes Sur— o se instalaba a tomar café con Patricia y Sanda en la Galería Sloane-Racotta en San Ángel.

A mí me encantaba ir a tomar helados a Chiandoni con Marcos. Él pedía uno de chocolate y un expreso y decía que era una gran combinación. Es verdad, yo sigo pidiendo lo mismo.

—Laila Gutiérrez

A Marcos le gustó ir al Centro Comercial Perisur desde el día en que se inauguró. Después de entregar un rollo o recoger fotografías, se sentaba en el Café Mozart a ver pasar gente. Una vez al mes, el paso por Sanborns era obligado para comprar *Scientific American*, *Omni*, *Heavy Metal*, alguna revista de arte y, a veces, *MAD*.

Una noche, el pintor Arnaldo Coen lo invitó a una exposición de su obra en un espacio ahí, en Perisur. Marcos llegó cargando su hacha y nadie le dijo nada. Los policías ni se inmutaron. La verdad es que de rigor llevaba un cúter, pero el hacha sólo de vez en cuando, no siempre —contrario a lo que dice una de las leyendas que he escuchado sobre Marcos.

Por lo menos dos personas han dicho que Marcos los ha visitado en espíritu, ¡como fantasma!

Tenía tal fama, que un día llegaron a casa tres señoras polacas a hacerle una propuesta de negocio. Las recibió, como a todos los que llegaban de visita, con una charola preparada cuidadosamente con todo tipo de trastes dispares, comida y bebidas sin ton ni son. Ellas le propusieron que fuera el líder de una secta religiosa y él las corrió de la casa. De religioso no tenía nada, y de estafador menos.

Marcos decía que el trabajo era una cosa y la chamba otra, refiriéndose a su obra en oposición a los encargos pagados de diseño gráfico. Sin embargo, en ocasiones chamba y trabajo se convertían en una y la misma cosa. Fue el caso de algunos de los trabajos de diseño que hizo para el teatro universitario. Todos los ejemplares del programa de la obra *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, dirigida por Ludwik Margules, se entregaban al público intervenidos con fuego o con un hachazo. La encuadernación la hizo a mano para incluir un papel “encontrado”, diferente en cada ejemplar. Para la obra *De la vida de las marionetas*, dirigida por Luis de Tavira, hizo moldes de látex de partes del cuerpo de los actores para hacer una serie de sellos. Todos los programas eran parcialmente impresos a mano con estos sellos. Para hacer este trabajo, una vez más, sacamos todos los muebles de la casa.

En la UNAM, Marcos también impartió el Taller-Acción Construcción de Juguete, organizado para maestros por Benilde García, de la Facultad de Psicología.

Marcos estaba en guerra permanente contra lo instituido, en una constante lucha interna y externa entre la creación y la destrucción, entre la poesía y la transgresión. La forma brutal en la que enfrentó la comprensión de lo permanente y lo efímero se manifestaban de forma constante en su vida y en su obra, como erupciones volcánicas, con fuerza y estridencia, haciéndonos testigos de la belleza y la magia del fuego o de los golpes certeros del hacha... Y también de su fuerza destructiva.

—Benilde García

Una tarde de 1988, Marcos declaró que ya no iba a aceptar trabajos de diseño y que sólo se iba a dedicar a su obra. La serie de acciones de la matriz *Softwars* inició con esta declaración de guerra a su vida de diseñador. Si nuestra domesticidad estaba ya integrada a la obra, con *Softwars* se intensificó.

Como familia, hicimos dos acciones de impresión: *Softwars Coyote Acción*, en la que imprimimos tarjetas postales con un tortillero en el Jardín Centenario de Coyoacán, y *Ars Ludens* en el Centro Cultural Santo Domingo, donde hicimos lo mismo —sin tortillero— con el tema del Nacimiento. Ale hacía la impresión del Niño Dios, Marcos la del San José y yo la de María.

En 1989 lo invitaron a participar en el Festival Internacional Cervantino, donde presentó la obra *Cmàmoth* —*cmà* quiere decir mariposa nocturna en polaco, y *moth*, mariposa nocturna en inglés. En el taller de Marcos, durante una época del año, aparecían mariposas nocturnas, oscuras y grandes. Para el Cervantino, Marcos construyó una mariposa articulada de madera. Ocupaba como diez metros cuadrados de la azotea. Como se desarmaba, viajó a Guanajuato en un camión de mudanzas que tardó toda la noche en llegar. Lo sé porque Marcos, Alejandra y yo íbamos en la caja del camión junto con la mariposa. De regreso nos dio un aventón Vicente Rojo Cama, quien interpretó la música hecha por él y por Antonio Russek especialmente para el evento.

Marcos jugaba con las palabras tomando del polaco, inglés, español y de cualquier otro idioma, lo que mejor le convenía. Así como *cmàmoth*, acuñó *lucífero*, *exprocesión*, *art-i-fact*, *comalprint*, *softwars*, *carafaz*, *fartorum*, *United State o Fart*, *pizcarte*, y *bebicho*, como le decía a Ale. A pesar de haber aprendido español de adulto, Marcos lo hablaba con más que corrección, y era capaz de cargar de sentido y doble sentido sus palabras. Cuando Alejandra olvidó en casa la maleta de la clase de ballet, Marcos se la fue a llevar. Adentro, ella encontró un papelito con la palabra *recuérdame*.

También hacía uso de la combinación de palabra y objeto. En ocasiones, cuando desaprobaba el comportamiento de alguna persona querida, le obsequiaba un nivel de los largos o la goma de borrar más grande de la papelería.

Él tenía muchos cómplices y, en 1990, volvió al diseño gráfico gracias a Mercedes Escamilla, a cargo de la Oficina de Comunicación del Lago, quien fuera su pareja en los años sesenta. Para esta oficina, entre muchos otros diseños, Marcos hizo el cartel *Con el agua no se juega*, cuyas imágenes aparecen en varias de sus obras. La acción *Agua que arde* se publicó en el libro *Humedad*, diseñado también por Marcos para la Oficina de Comunicación del Lago.

La arquitecta Mercedes Domínguez fue otra de sus cómplices. Recuerda cuando lo acompañó a Tepoztlán y lo ayudó a instalar la

acción *Cruz-Cruz*, parte de *La noche de las escrituras*, organizada por el poeta francés Serge Pey:

Después de lo de Tepoztlán no quería ni verlo... Tú viste cómo iba mi auto: con sus cartones, las maderas y sus cuerdas, sopletes y todo lo demás. Nos tardamos horas en cargar. No se veía por el espejo retrovisor con tanta vaina. Nos fuimos a eso de las cuatro de la tarde. Llegamos a Tepoztlán, llovía a cántaros y había muchos fans que lo ayudaron a descargar y armar todo y, después de la acción, los mismos fans organizaron un plan con Marcos al cual no fui invitada. A las tres de la mañana no me quedó más que regresarme sola al D.F. con el carro cargado con todas sus cosas, muy enojada y pensando “mañana qué le digo a mi amiga Ana”.

Apareció sin avisar, varios meses después, a recoger las cosas, con un collar de regalo, hecho con pepitas de ámbar clavadas cada una a una aguja y las agujas anudadas con un cuerito.

—Mercedes Domínguez

Y siguieron siendo amigos.

En 1991 se enfermó. Una tarde, en la puerta de la casa, Alejandro Aura se dio cuenta de que Marcos tenía una pequeña contracción en el rostro y le dijo que se fuera a ver al doctor. Tenía un tumor en el cerebro, en el nervio facial. Marcos lo llamó *Serpiente* y de ahí en adelante todas sus acciones se articularon en torno a la matriz *Serpiente*. Lo operaron. En la acción *Serpiente desollada*, en el Museo del Chopo, presentó el video de una cirugía que ha causado confusión. No fue el video de la operación del cerebro, sino de la cirugía plástica para corregir la parálisis de su ojo. Marcos se hizo muy amigo del cirujano, el doctor Carlo Pane, y juntos hicieron una presentación del caso para un congreso.

Yo podría definir mi relación con Marcos Kurtycz como maravillosa.

Desde el punto de vista médico le hice el diagnóstico de un schwannoma del nervio facial, así como una cirugía donde tuve que cortar el nervio para erradicar el tumor y después una cirugía reconstructiva, colocando un injerto neuromuscular para rehabilitar la cara.

Como artista, el día previo a su cirugía detuvo el tráfico durante treinta o cuarenta minutos (en Insurgentes Sur, frente al Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía) porque decidió realizar un *performance*. Fue un éxito colectivo, dado que involucró

a gente en la calle, enfermos, enfermeras, gente de seguridad y médicos del hospital. Inolvidable. De ahí surgió una sincera amistad que me permitió compartir con su familia. En ese entonces, yo tenía un hijo de tres años a quien Marcos le hizo con su arte una gran cantidad de dibujos, fotografías y una serie de libros en los cuales él participó en el diseño.

Con Marcos se hizo realidad el dicho “tienes un amigo y tienes un tesoro”.

—Dr. Carlo Pane

Como Marcos quería un registro en video de la cirugía del cerebro, Claudia Madrazo y su equipo de filmación llegaron preparados para hacerlo. Las autoridades del hospital no permitieron que entraran al quirófano y Marcos se dio de baja voluntaria.

Se salió a la calle y ahí, en la banqueta, el artista Gilberto Aceves Navarro le intervino la cara con pintura. Horas después lo reingresaron.

Marcos venció el tumor. Salió del hospital caminando, cargando su propia maleta y a mi mamá y a mí, que fuimos por él, nos abrió las puertas del coche. Quedó con secuelas de parálisis facial, pero se curó y pudo viajar y hacer más de treinta acciones de *Serpiente*. Lo que él llamó la *Serpiente final* lo hizo el humo cinco años después.

*Death of yourself is a very serious matter, I'm sure.*¹

—Marcos Kurtycz, 1981

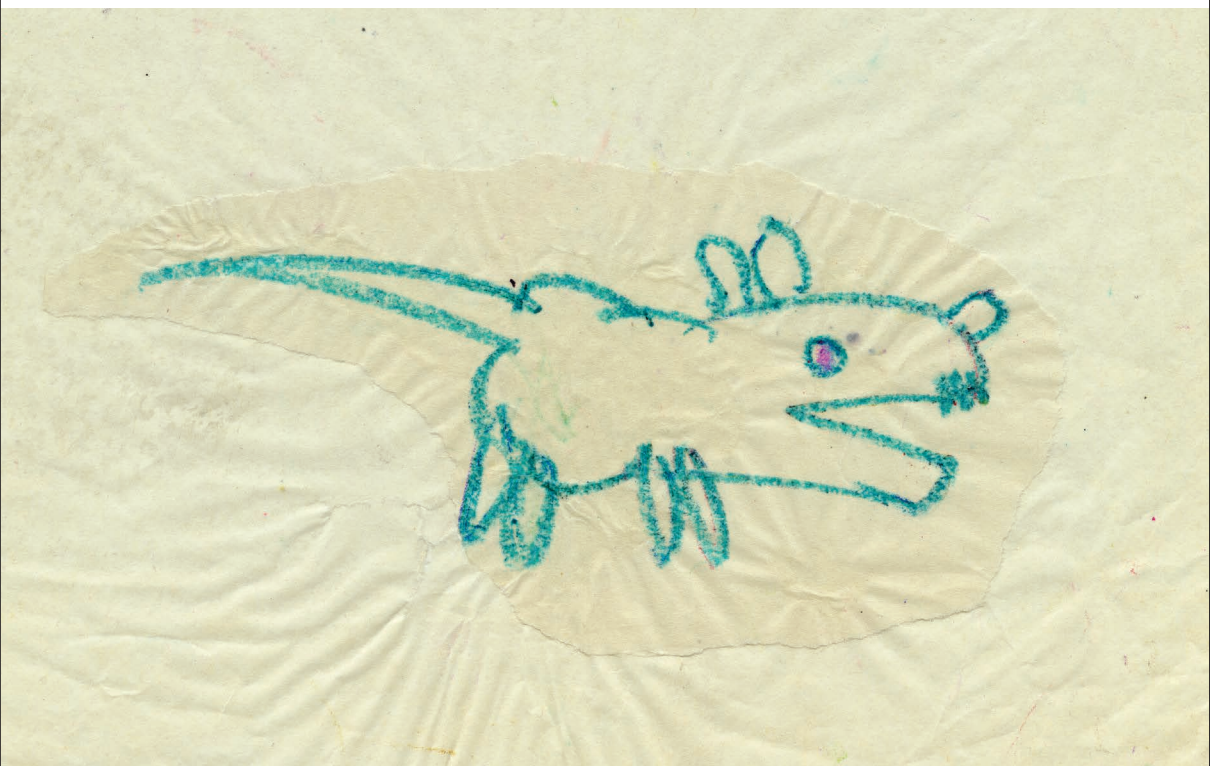
En 1999, en la inauguración de *Memoria*, exposición de la obra de Kurtycz en el Museo de Arte Carrillo Gil, Mario Rangel Faz distribuyó entre los asistentes copias a color de una obra de evidente autoría de Marcos: la impronta, con cera, *comalprint*, del número 1999. Mario, amigo cercano, explicó que en 1996, poco antes de morir, Marcos le entregó el original y le pidió que, al terminar el siglo, copiara la obra y la repartiera. Fue su última acción, hasta donde sé.

—

1— La muerte de uno mismo es un asunto muy serio, estoy seguro.

We're Not on a Timetable: The Ritual Life of Marcos Kurtycz

Ana María García Kobeh



Ratón, 1983. Dibujo en crayón—Drawing in crayon. Colección—Collection Alejandra Kurtycz

I shared my life with Marcos Kurtycz for slightly over seventeen years, most of them in an old and lovely house in the San Pedro de los Pinos neighborhood of Mexico City. With our daughter, Alejandra, we were a family of three that often expanded with the visits of Anna, Marcos's older daughter, and Andrea, her little sister. A dog was our permanent pet and several other animal species came and went over time.

I was an art teacher at Ale's school and we'd leave early in the morning. Marcos stayed home, alternating between design jobs and working as an artist in his rooftop studio. On the ground floor, I ran an art workshop for children, who came for lessons in the afternoon. This, in a nutshell, was our domestic situation.

Forty years ago, when we'd just met, his studio was in the Condesa neighborhood. He was formatting, by hand and with Letraset, the *Anuario de arquitectura mexicana* published by Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). He'd work day in and day out, always with an unfiltered Delicados cigarette resting on the scorched edge of the drawing board. The smoke wafted thickly through the fierce light of his work lamp and through the softer glow of another lamp that hung from the ceiling—a half-slip patterned with little flowers, around an embroidery hoop. My job was to measure the proportions of the photos, and that's what I was doing when I impulsively said something like, "All right, enough of this. It's Friday, let's go out"—words to that effect. His answer was: "We're *not* on a timetable here. No Saturdays, no Sundays, none of that. I make books every day, as regular as baking bread, and if the books don't turn out, I'll die."

Marcos designed just three issues of the annual. INBA stopped publishing it for security reasons, since the blueprints and other information ultimately served as guides for how to break into people's homes.

In that Condesa studio, the ground floor acted as a storage space for materials and as a work area. In the yard, a pendulum hung from the top of the staircase that led to the rooftop terrace. The bottom end of the pendulum, was a punctured tin can that almost touched the ground. Filled with paint, the can dripped its path across white canvases laid out on the floor and filled with peroxide, it bleached its path on black canvases.

The rooftop service room was painted white: floor, ceiling, walls, doors, and windows. Everything but a little opening for the light to shine through. Marcos hung thick Mylar sheets inside and the light bounced from one to the other. It was the rehearsal for

an installation in the Museo de Arte Carrillo Gil that never happened. In this white room, he also documented the germination periods of different seeds for the installation *Tres hombres dormidos* [*Three Sleeping Men*], in the Auditorio Nacional gallery.

One of the second-floor rooms was black. All four walls were sheathed with black curtains, the ceiling was painted black, and the carpeted floor was black as well. In the middle, propped up on wooden legs and covered with a red cloth. Marcos had a kaleidoscope. At just over a meter long, the kaleidoscope was large enough that you could stick your entire face in at one end. Onto the other, which was made of emery-polished glass, he'd project a film of a highway ride at top speed.

On the landing of the staircase that led to the second floor, he installed a clear acrylic plate where he sometimes liked to sleep.

Marcos made me float. In his house in Condesa, closing off part of the stairwell, he placed a transparent acrylic plate and encouraged us to walk on it in our socks. The sensation of hanging in midair preceded—by several decades—those Chinese bridges and lookouts where you can see tourists overcome with vertigo.

—Alejandro García

He originally used it to take photographs of actors “suspended in midair” for the program of John Ford’s play *’Tis Pity She’s a Whore*, directed by Juan José Gurrola as *Lástima que sea puta* at UNAM’s Santa Catarina theater. The set design was by Alejandro Luna. Both, Gurrola and Luna, along with Ludwik Margules always called on Kurtycz, the designer, to make the programs and posters for their productions.

The studio was our home, and home was the studio: borderless spaces and times that followed us on outings, trips, and vacations. One weekend, at Ricardo Rocha’s ranch—Rocha was a painter and the head of Grupo Suma—Marcos used a rubber brayer and mimeographing ink to pull prints of the gutter lids and guests’ faces. In Los Angeles, we stamped footprints on the Walk of Fame and made *frottages* of manhole covers in New York, where Marcos preferred to check out the knickknacks on Canal Street and photo stores on 42nd to the museums. He took his camera everywhere and used it all the time. It was one of those Canons that shoots many times in a row.

The studio/house was adapted to meet our changing needs, and we often had to remove the furniture for a particular job. For

the second Feria Internacional del Libro Infantil [International Children's Book Fair], we made the booth for Editorial Novaro using Sonotubes decorated in pastel colors. These took up the entire living and dining rooms, and since we had to paint quite a sizeable surface, Marcos got everyone, even my father, involved. He convened everything and everybody on hand to help out.

The studio also attended parties and gatherings with friends and family, which became artistic interventions for Marcos. Once, he gift-wrapped absurd objects he'd found and assembled, then distributed them among the guests. As they tore open the wrapping paper, he documented their wonder and incredulity in a series of photographs.

At a lunch gathering in the garden of the Wisemans, publisher friends of ours, he made an installation by tying trees together with fluorescent ribbons. It wasn't easy to find anything fluorescent in those days, but he found the ribbons in a street market on one of our work/vacation trips.

Marcos would always show up with a wine bottle or two, painted white. He'd remove the labels and spray them with aerosol. No one knew what kind of wine it was and he never advertised a particular brand.

The first time I went to a party with Marcos Kurtycz was on a rainy night. In the garden of the house, he unrolled a bare electrical wire as long as a jump rope. Using a couple batteries he'd hidden up his sleeves, he heated it red-hot and did a dance. That was at Rosalba Garza and Fernando Ortiz Monasterio's house.

I remember Marcos knocking on my door. Unannounced, of course; he was always showing up with some new invention in tow. I remember labels with colorful faces, his own face stuck to books, on notebooks, on furniture. Stamps covering my life, printing my childhood with his creativity. Thank you, Marcos, for those crazy years and for the magazine *Alarma!* I remember his explaining projects that were incomprehensible to a child, but with such passion that we were sure we'd understood it all. I remember the snakes and reptiles in his hands, our best toys; afternoons at Alfín's house, rocking in the hammock; and Ale's birthday party, the most incredible party of all time.

—María Aura

Marcos loved kids and kids loved Marcos. Who else would ever let them stick their hands into a bowl full of mercury?

Where to begin... so many memories: explosive *piñatas*, hours of entertainment in inflated plastic tubes arranged into labyrinths, the creation of other labyrinths to train and study mice and hamsters; whole days at the park in San Pedro de los Pinos, Ale and I hanging upside down on the jungle gym with our roller skates and blue helmets on; hideouts in the bookshelves... these are some of the most fantastic and magical moments of my childhood. That's how I remember Marcos.

—Lisa Ramón

Like a “magician,” at a little boy’s birthday party, he printed the children’s hands and feet on fax paper, set up a tunnel, and covered the kids up in reflective Mylar to hold a race. He also did something similar to the event *Acción ≠ reacción*, which he presented at Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), the UNAM’s art school. He climbed up a very high radio transmission antenna and at the top, he hung long strips of white paper that, when lit on fire with a cigarette, they released bird-shapes that came flying downward. To get up there, he used the same electrician’s harness he once used to scale the flagpole at the Auditorio Nacional. That was even in the newspaper.

I’d misbehave in painting class and go up to see Marcos. He’d give me paper to draw on and let me go into the camera obscura to see the clouds and airplanes.

—Mercedes Castañeda

In the San Pedro de los Pinos studio, there was also an empty black room with a hole in the ceiling: a *camera obscura* that projected everything that happened in the sky, above the rooftop, onto the floor of the room.

My dad showed up with a boa in a suitcase. Then we went to buy a mouse to film the hunt. He installed a camera on the darkroom ceiling so we could watch the action from outside, on a monitor. The mouse ran around, terrified, but the boa never attacked. The veterinarian diagnosed it with cataracts and the poor thing died soon after. We kept its skin.

—Alejandra Kurtycz

Marcos made books, games, and toys for his daughters. In addition to the books, we still have a chicken incubator, jigsaw

puzzles, stickers, a loom, a bat made of wire and rags, black rubber fish, dolls, toy planes, propellers, and a dinosaur made of wire and epoxy putty.

He made a swing-bed for Anna, a loft-bed for Alejandra, and built much of our furniture. For a while, the dining room table was the wooden disc from the urban action, *The Wheel*.

Any object around was fair game as “material” for his work; he would claim anything that might be useful. And so, he sawed off the dining room cupboard to make a puppet theater for one of the girls, took a smoked trout from the refrigerator to press it into *amate* paper, and turned the *Fabriano* paper of one of my drawings into the *Suicide Manual*. He took all kinds of things from my mother’s house, but she loved him anyway. To greet her, he’d kiss her hand, one knee on the floor, often bearing a flower as a gift. He’d been raised to kiss ladies’ hands.

One night, at the bar El Hijo del Cuervo, Helen Escobedo said to me, “Your house must be a real junk shop.” It wasn’t, but we did spend a lot of time organizing the materials that Marcos collected everywhere: boxes of fiber sponges, dozens of Styrofoam sheets, wooden molds for railroad parts, boxes of Canel’s gum, fiber-glass rolls, sand, bamboo, engines, cables, cords, clippings from old books, remnants of Tupperware plastic extrusion, paint cans, cards, magazines, hundreds of nails, screws, rivets, eyebolts, nuts and washers, sheets and rolls of paper. One day he showed up with two large spools of pink paper for printing subway tickets—a gift from someone.

Marcos had access to a nearly bottomless source of paper: Federico Sevilla’s printing house Litoarte. He used to say it was the best place. That’s where his books were made, and he could take all the paper he wanted, usually from the printing surplus. Upon entering, the first thing he always did was take a deep breath and relish the smell of ink. Federico Sevilla was Marcos’s closest friend in Mexico, almost family; Marcos chose him to be Alejandra’s godfather.

Just as he’d take paper, he also took spaces. Sometimes with the occupants’ consent and complicity, but sometimes not. “Guerrilla actions,” he called his interventions into the work of other artists. In this way, he carried out the action *Potlach*, with assistance from Mario Rangel Faz, in the Foro de Arte Contemporáneo, where he accidentally burned the carpet with hydrofluoric acid. The next day, he ritually repaired it with the help of Ricardo Rocha, Lourdes Sobarzo, Ludwik Margules, Eduardo Matos, and a carpet installer.

At the Museo de la Ciudad de México, Marcos intervened Juan José Gurrola's first exhibition with an inflated plastic tube that cut across the gallery. The actress Eva Norvind mounted the tube like a hobby horse and jumped all over the place. Gurrola responded by giving him a small stone hatchet secured with leather to a wooden handle.

Marcos climbed Mathias Goertiz's sculpture *Pirámide*, many, times, as well as the concrete modules of UNAM's Espacio Escultórico.

In Ricardo Rocha's show at the Pecanins Gallery, he set up a pane of glass for Rocha to do his characteristic calligraphy; it was a hit. When he tried to intervene in another exhibit, though, Ana María and Tere Pecanins kicked him out of the gallery.

In 1981, the Foksal Gallery in Warsaw was besieged by Marcos—not in person, but by postal bombardment. He arranged for his “bombs” to reach Foksal every day from many different places around the world.

Postal worker 75006 eyed the package warily, looking it up and down. He didn't understand what it was all about, and I just hoped he wouldn't ask me to explain. I would have gotten into trouble if I'd clarified that it was a bomb. A handmade bomb, with multicolored paper folds, almost entirely plastered in Mexican stamps, and the info for the recipient and sender written out in careful but impulsive script. I can't remember the amount of the exemption, but I certainly do remember the postal worker's face as he tried to stick the French stamp among all the Mexican ones. Sourly, he affixed it as best he could, applied the postmark, and tossed it into a canvas cart with the rest of the correspondence. I had fulfilled my mission from Marcos Kurtycz: to bombard the Foksal Gallery from Paris.

—Alejandro García

In 1993, at the second Festival de Performance at the Ex Teresa, Marcos asked artist Mónica Mayer to lend him a wall from her piece *Huesitos* [*Little Bones*] for an action—just for one night. She agreed and when she arrived, realized that Marcos had disassembled several of her pieces and put up photocopies on all of the walls, including on the pieces he hadn't taken down. The then-director Eloy Tarcisio said there was nothing he could do, because Marcos “dropped bombs.” Víctor Lerma started taking down the photocopies and later, the deputy director,

Lorena Wolffer, put everything back in place. In a subsequent text addressed to Eloy Tarcisio, Marcos called this action *Asalto de la serpiente pirata* [*Attack of the Pirate Snake*].

Marcos imposed a ritual rhythm—not a routine—on life. On Saturday mornings, a group of poets, including Raúl Renán, would gather in a little café called El Alto, on Insurgentes and Culiacán. It was next door, to the Fortson photocopying shop, where Marcos made the enormous amount of copies that he used in his work and which are still kept in his archive. Then, he'd join the poets to chat and debate. Their favorite topic was the horrors of advertising; Renán published a book about it.

Marcos used to go to El Alto every Saturday, but he'd visit the hardware store and the post office in San Pedro de los Pinos almost every day. Felipe Ehrenberg used to say that he measured the correspondence he received from Marcos not by the number of pieces, but by the kilo.

In those years, the neighborhood was a scene from the nineteenth century: the post and telegraph offices, the park, the market, the bakery, the church, and a pharmacy where the owner attended to customers. The Farmacia Potosina was on his way to the post office and right by the hardware store. It was an unusual place, because it had a little counter where coffee was served. Marcos would make a stop there, drink an espresso, have a smoke, and tell the owner all about his art projects and plans.

For his afternoon coffee, he'd go to the Chiandoni ice cream parlor, to El Ágora, a bookshop on the second floor of a building on Insurgentes Sur, or sit and have coffee with Patricia and Sanda at the Galería Sloane-Racotta in San Ángel.

I loved going to Chiandoni for ice cream with Marcos. He'd always order a chocolate ice cream and an espresso and say what a great combination it was. And it's true; I still order the same thing.

—Laila Gutiérrez

Marcos liked going to the Perisur Mall from the very first day it opened. After dropping off a roll of film or picking up photographs, he'd sit in Café Mozart to people-watch. Once a month, he'd make a mandatory visit to Sanborns to buy *Scientific American*, *Omni*, *Heavy Metal*, an art magazine, and, sometimes, *MAD*.

One night, the painter Arnaldo Coen invited him to an exhibition of his work there, in Perisur. Marcos showed up with his axe in

hand and no one said a word. The security guards didn't bat an eye. The truth is, he always carried a craft knife, but only occasionally brought his axe—not *always*, as claimed by one of the legends I've heard about Marcos.

At least two people have claimed that Marcos has visited them in spirit, like a ghost! Such was his reputation that three Polish ladies once came to our house to make him a business proposition. He welcomed them, as he welcomed all visitors, bearing a tray he'd carefully arranged with sundry plates, a random hodge-podge of food and drinks. When they proposed that he become the leader of a religious sect, he led them out the door. Marcos didn't have a religious bone in his body, or a swindling one, either.

He always said that work was one thing and jobs were another, referring to his own artistic work versus his paid graphic design commissions. However, the two sometimes merged into one. That was the case of one of the design jobs he did for the university theater. All of the programs for the play *Manuscrito encontrado en Zaragoza* [*The Manuscript Found in Saragossa*], directed by Ludwik Margules, were intervened with fire or axe blows and distributed among the audience. He bound them by hand to include a "found" piece of paper; each copy contained a different one. For the play *De la vida de las marionetas* [*From the Life of Marionettes*], directed by Luis de Tavira, he made latex casts of actors' body parts, which he then turned into a set of stamps. All of the programs were partially hand-printed with these stamps. To do this, we, once again moved all the furniture out of the house.

At UNAM, Marcos also conducted the Toy-Building Workshop-Action, organized for teachers by García of the psychology department.

Marcos was eternally at war against institutionalization, waging a constant internal and external struggle between creation and destruction, between poetry and transgression. The brutal way he confronted the comprehension of permanence and transience was continuously manifested in his life and work, like volcanic eruptions, raucous and powerful, making us witnesses to the beauty and magic of fire or the well-aimed blows of an axe... and of their destructive force as well.

—Benilde García

One evening in 1988, Marcos declared that was going to stop accepting design jobs and devote himself to his art. The multiple

actions that constituted his concept series *Softwars* began with this declaration of war on his life as a designer. Our domestic context had already been incorporated into his work, but *Softwars* intensified this union.

As a family, we undertook two printing actions: *Softwars Coyote Action*, in which we printed postcards with a *tortilla* press in the Jardín Centenario in Coyoacán, and *Ars Ludens* at the Centro Cultural Santo Domingo, where we did the same (without the *tortilla* press) on the theme of the Nativity. Ale printed the Baby Jesus, Marcos did Joseph, and I did Mary.

In 1989, he was invited to participate in the Festival International Cervantino, where he presented the piece *Cmàmoth*: *cmà* means “moth” in Polish. At a certain time of year, huge dark moths would appear in Marcos’s studio. For the Cervantino, Marcos built a jointed wooden moth. It took up about ten square meters of the rooftop terrace. Since it could be disassembled, it traveled to Guanajuato in a moving truck that took all night to get there. I know this because Marcos, Alejandra and I traveled in the box of the truck, along with the moth. We got a ride back home from Vicente Rojo Cama, who played the music he and Antonio Russek had composed specifically for the event.

Marcos liked to play with words he borrowed from Polish, English, Spanish, and any other language that suited his purposes. Like *cmàmoth*, then, he also coined *lucífero*, *exprocesión*, *art-i-fact*, *comalprint*, *softwars*, *carafaz*, *fartorum*, *United State o Fart*, *pizcarte*, and *bebicho*, as he called Ale. Although he’d learned Spanish as an adult, he spoke it with more than mere correctness, and he was capable of investing his words with meaning and double meanings. Once, when Alejandra forgot her ballet bag at home, Marcos brought it to her. Inside, she found a slip of paper with the word *recuérdame* [remember me].

He also liked to combine words and objects. Sometimes, when he frowned on the behavior of someone he loved, he’d give them a level, a long one, or the largest eraser in the stationary store.

He had lots of friends and co-conspirators. In 1990, he returned to graphic design thanks to Mercedes Escamilla, who was in charge of the Oficina de Comunicación del Lago and had been his partner in the 1970s. For this office, Marcos made, among many other designs, the poster *Con el agua no se juega* [Don’t Play with Water], with various images that recur throughout his work. The action *Agua que arde* [Burning Water] was published in the book *Humedad* [Dampness], which Marcos designed for the same office.

The architect Mercedes Domínguez was another friend and collaborator. She recalls the time she went with him to Tepoztlán and helped him install the action *Cruz-Cruz*, part of *La noche de las escrituras* [*The Night of Writings*], organized by the French poet Serge Pey:

After the Tepoztlán incident, I didn't even want to see him... You saw the state my car was in: full of cardboard, wood, rope, torches, tons of stuff. It took us hours to load up. There was so much junk that you couldn't see through the rearview mirror. We left around four in the afternoon. We reached Tepoztlán in the pouring rain and there, lots of fans helped him carry everything and set it all up. After the action, the same fans organized a gathering with Marcos that I wasn't invited to. Around three in the morning, I had no choice but to head back to Mexico City alone, with my car still full of his things, really angry, thinking "What am I going to tell my friend Ana tomorrow?"

Months later, he showed up unannounced with a gift in hand: a necklace made of amber beads, each driven into a needle, and the needles strung together on a length of leather.

—Mercedes Domínguez

And they stayed friends.

He got sick in 1991. One evening, in the doorway of our house, Alejandro Aura noticed that Marcos had a slight facial contraction and told him to see a doctor. He had a brain tumor along the facial nerve. Marcos called it *Serpiente* [*Snake*]; from then on, all of his actions revolved around this central concept. He had surgery. In the action *Serpiente desollada* [*Skinned Snake*], at the Museo del Chopo, he presented the video of an operation that has caused some confusion. It wasn't the video of the brain operation itself, but rather the plastic surgery he underwent to correct his ocular paralysis. Marcos became good friends with the surgeon, Dr. Carlo Pane; together, they presented his case at a conference.

I would describe my relationship with Marcos Kurtycz as a wonderful one.

From the medical point of view, I diagnosed him with a schwannoma along the facial nerve. I performed an operation in which I had to cut the nerve to remove the tumor, followed by reconstructive surgery, putting in a neuromuscular insert to rehabilitate his face.

As an artist, the day before his surgery, he stopped traffic for thirty or forty minutes on Insurgentes Sur, right in front of the Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía, because he decided to do a performance piece. It was a collective success, in that he involved passers-by, nurses, security staff, and doctors at the hospital. Unforgettable. After this experience, we struck up a genuine friendship that allowed me to get to know his family. My son was three at the time, and Marcos made him all kinds of drawings, photos, and books that he got to help design.

Marcos embodied the saying “If you have a friend, you have a treasure.”

—Dr. Carlo Pane

Marcos wanted video documentation of his brain surgery, so Claudia Madrazo and her film crew showed up ready to film it. When the hospital authorities wouldn’t let them into the operating room, Marcos voluntarily discharged himself.

He went outside, and there, right on the sidewalk, the artist Gilberto Aceves Navarro painted his face as an intervention. Hours later, he was readmitted.

Marcos beat the tumor. He left the hospital on his two feet, carrying his own suitcase, and opened the car door for my mother and me before we took him home. He did have after-effects of facial paralysis, but he recovered, and he was able to travel and carry out over thirty *Serpiente* actions. Five years later, smoke performed what he called the *Serpiente final* [*Last Snake*].

Death of yourself is a very serious matter, I’m sure.

—Marcos Kurtycz, 1981

In 1999, at the opening of *Memoria*, an exhibition of Kurtycz’s work at the Museo de Arte Carrillo Gil, Mario Rangel Faz passed out color copies of a piece that evidently belonged to Marcos: the wax comalprint stamp of the number 1999. Mario, a close friend, explained that in 1996, soon before his death, Marcos gave him the original and asked him to copy the piece and distribute it at the end of the century. This was his final action, as far as I know.



58 *XYZompantli*, 1990. Detalle—Detail. Cara parlante—Speaking face. Acción de memoria—Memory action, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México. Colaboración—Collaboration: Vicente Rojo Cama

Bomba giratoria





START 22.10.72.

ACLARACION PEN-
DIENTE: TODOS
LOS PROYECTOS
ESTAN SIENDO
ANOTADOS POR
DOS SIMPLES RA-
ZONES ≠ LOS NO
REALIZABLES
(CUALQUIERA QUE
FUERA LA CAUSA)
SE REALIZAN AU-
TOMATICAMENTE
LOS DEMAS ESTAN
REALIZADOS ASI
QUE.....

Sin título—Untitled, 1968. De la serie—From the series *Mutilados olímpicos*. Dibujo a plumón—Drawing in marker. Colección privada—Private collection

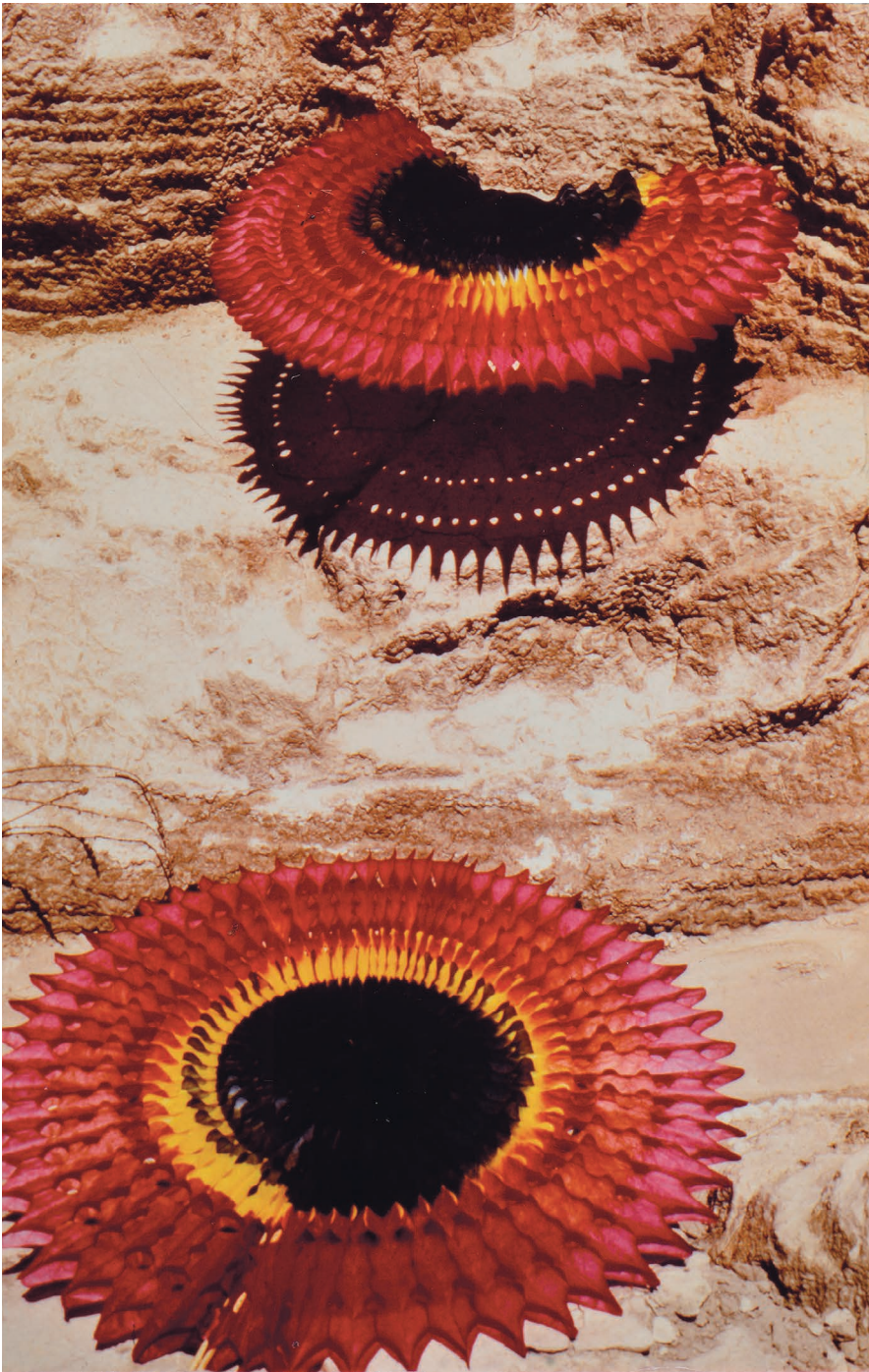
Start [*Inicio*], 22 de octubre—October 22, 1972. Del cuaderno de notas y proyectos—

60 From the logbook of notes and projects 8. Colección—Collection Ana María García Kobeh



Máscara de catcher, s.f.—n.d. Ojos de bocina de bicicleta—Eyes made from bicycle speakers. Colección privada—Private collection

Fold back and peel [*Doble hacia atrás y pele*], 1983. Bomba con figura plegada, cara signo, cartelas y grapas—Bomb with folded leather figure, face-sign, strip with instructions and staples. Colección—Collection Helen Escobedo



Flores en el desierto, 1974. Intervención cromática de reparación en paisaje devastado por la industria minera—Reparative chromatic intervention in landscape devastated by mining industry. Hidalgo. Fotografía—Photograph. Colección privada—Private collection



Vendajes, 1980. Acción de reparación en rocas grafiteadas—Reparative action on graffitied rock.
Xinantécatl, Nevado de Toluca. Foto—Photo: Zbigniew Bzdek. Colaboración—Collaboration:
Ana María García Kobeh. Colección privada—Private collection

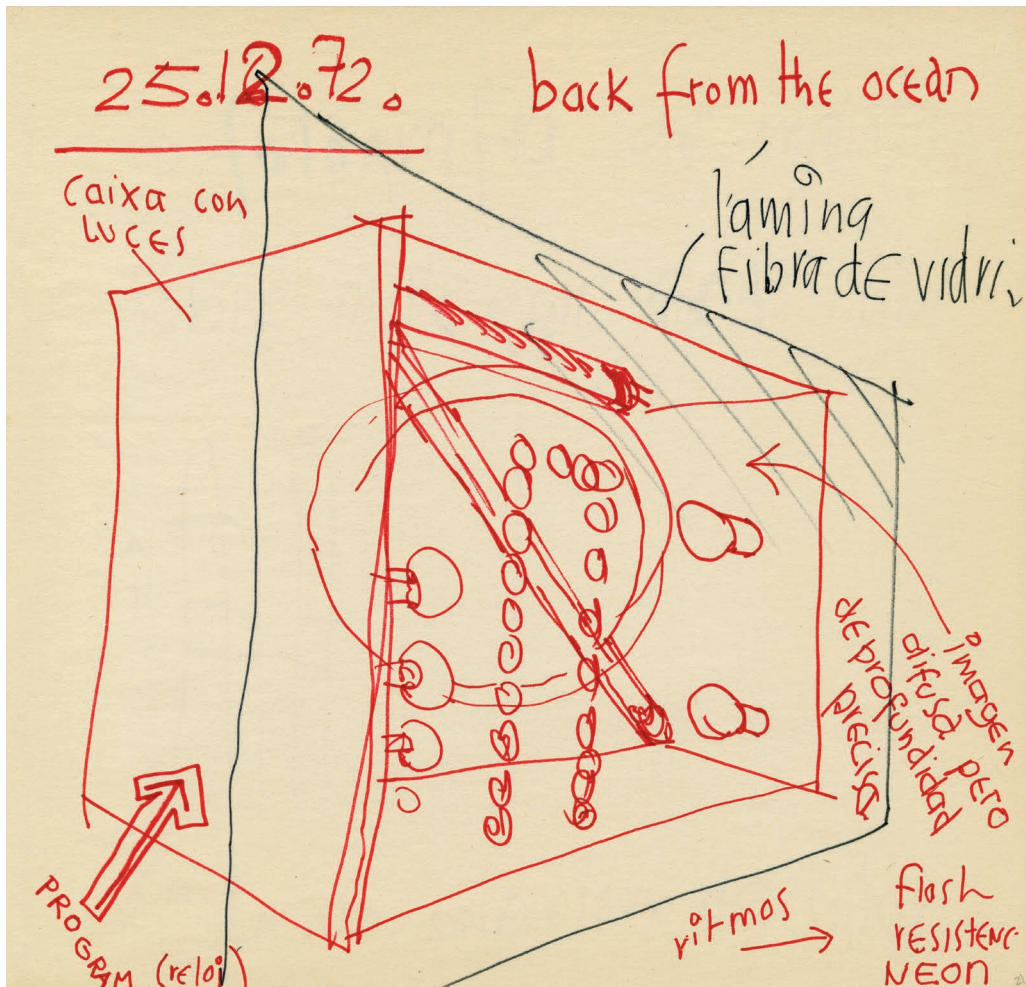


64 *La rueda*, 1976. Acción urbana—Urban action, Ciudad de México—Mexico City. Colección privada—Private collection



Exposición-procesión al Teatro Degollado, 1977. Evento patrocinado por el—Event sponsored by Departamento de Bellas Artes de Jalisco. Fotografía—Photograph. Colección privada—Private collection

Exprocesión, 1977. Acción ritual urbana—Urban ritual action. Guadalajara, Jalisco. Taller Visual. Foto—Photo: Arturo Galindo. Colección privada—Private collection

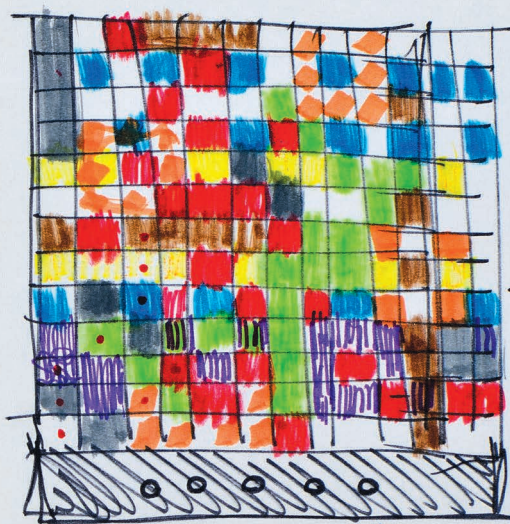


66 *Back from the Ocean*, 1972. Del cuaderno de notas y proyectos—From the logbook of notes and projects 12. Dibujo a plumón—Drawing in marker. Colección privada—Private collection

8.1.73

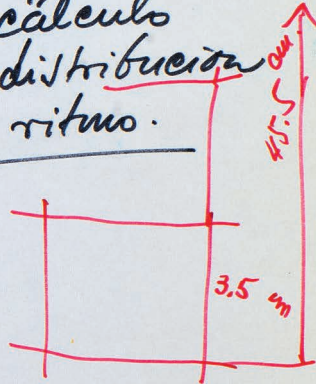
otro lucifero

preciso

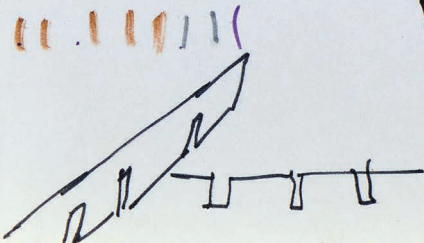


diseño preciso

- a. esqueleto
- b. cálculo
- c. distribución
- d. ritmo.



5 circuitos de control.



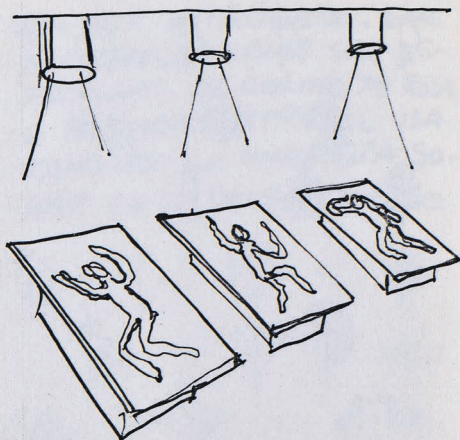
- * estocástico
- * regular.
- * controlable

TALLER VISUAL

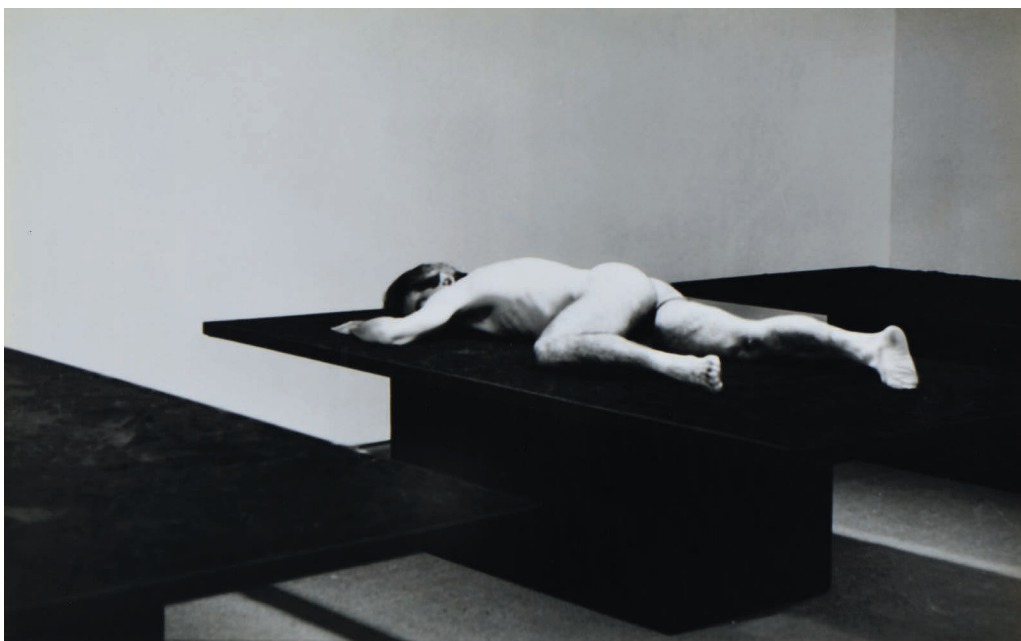
TRES HOMBRES DORMIDOS



UN SUCESO DE MARCOS KURTHZ
OCURRIDO EN LA GALERÍA DEL
AUDITORIO • NOVIEMBRE Y
DICIEMBRE DE 1979 • MÉXICO



6



Tres hombres dormidos, 1979. Catálogo de mano, sello de goma sobre fotocopia—
Pamphlet and stamp on photocopy. Colección privada—Private collection

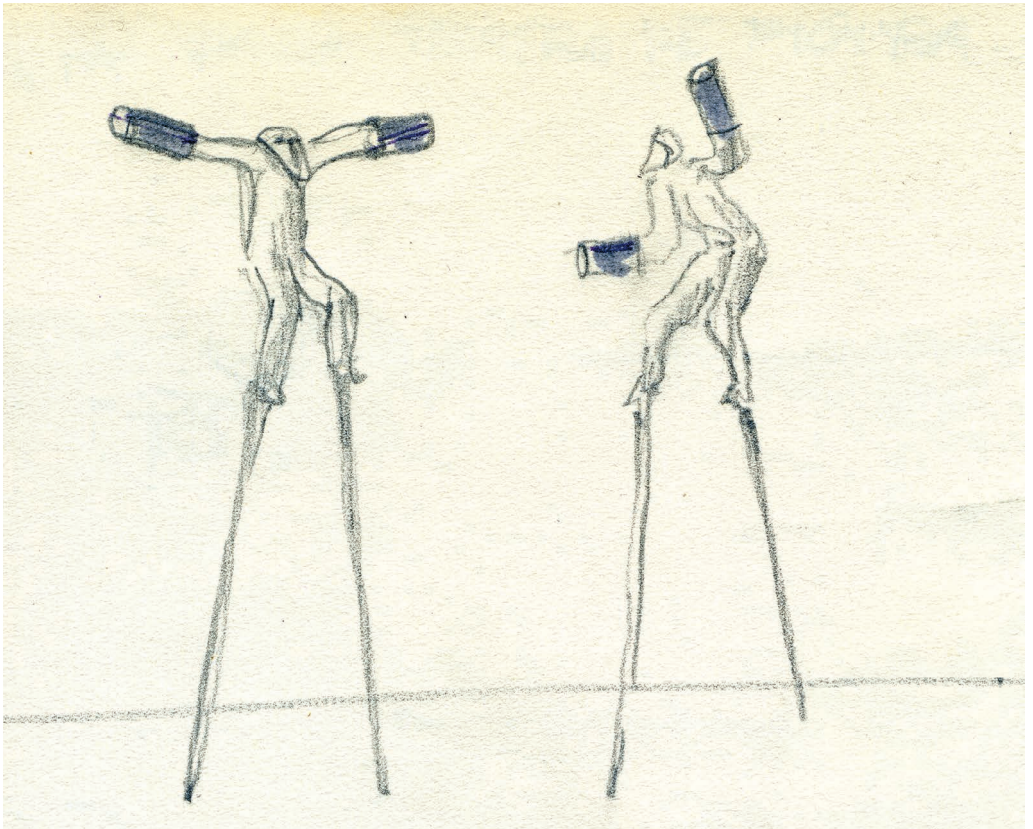
Tres hombres dormidos, 1979. Acción germinativa—Germinal action, Galería del Auditorio
Nacional, Ciudad de México—Mexico City. Colaboración—Collaboration: Ana María García
Kobeh. Foto—Photo: Constantino Lameiras. Colección privada—Private collection



Sin título, ca. 1974. Fotoacción escultórica—Sculptural photo-action. Papel de china plegado y policromado—
Multicolored folded crepe paper. Diapositiva de 35mm—35mm slides. Colección privada—Private collection

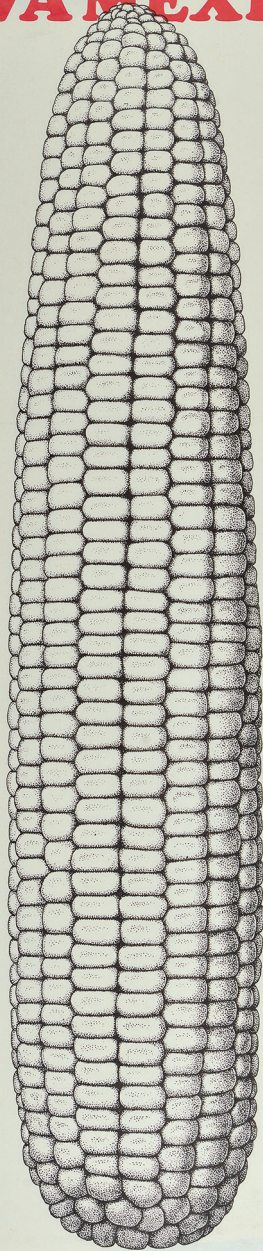


Hacha sonora. Suceso contemporáneo en el Salón, 1979. Acción sonora—Acoustic action, Foro de Arte Contemporáneo, INBA, Ciudad de México—Mexico City. Colaboración—Collaboration: Ana María García Kobeh. Fotografía—Photograph. Colección privada—Private collection



Juego para armas y sonidos, 1977. Acción sonora—Acoustic action. Del cuaderno de notas y proyectos—From the logbook of notes and projects 20. Dibujo a plumón y lápiz—Drawings in marker and pencil. Colección privada—Private collection

VIVA MÉXICO



Otro artefacto de Kurtycz. BOMBA DE MAÍZ. Activar la bomba con signos gráficos superpuestos. Manejar el artefacto activado con extrema precaución. México, 1981

Bomba de maíz, 1982. Sugiere al receptor activar la bomba con signos gráficos—Suggests to the receptor to activate the bomb with graphic symbols. Cartel en papel biblia, aeropostal—Poster on bible paper, aeropostal. Colección privada—Private collection



Armando Cristeto (registro de acción—record of the action), Marcos Kurtycz en
—in *Bomba carretera*, Veracruz, 1982 (impresión—print, 2016). 20.3 × 25.3 cm.
Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM



Bomba Dwuwarstwowa Chlebowa ne Foksal [Doble bomba de oblea—Double wafer bomb], 1981.
 Oblea, etiqueta y escritura—Wafers, labels and writing. Colección privada—Private collection

Bomba de cuitlacoche, 1983. Pintura y signo cara sobre impresión—Ink and face-sign on print.
 Colección—Collection Helen Escobedo



Cuerpos voladores lanzados desde Elis (sic) Island para estrellarse contra las Torres, 1989. Dulces tradicionales mexicanos, alfajor de coco y dos jamoncillos, dibujados por—Traditional Mexican sweets, coconut candy and two pieces of fudge, drawn by Fiona Alexander, 1977. Publicados por—Published by Marcos Kurtycz en— in *Código Alexander*. En tarjetero—In card file *Serpiente Memoria*. Tarjeta postal cubierta con película fotográfica—Postcard covered with photographic film. Colección privada—Private collection



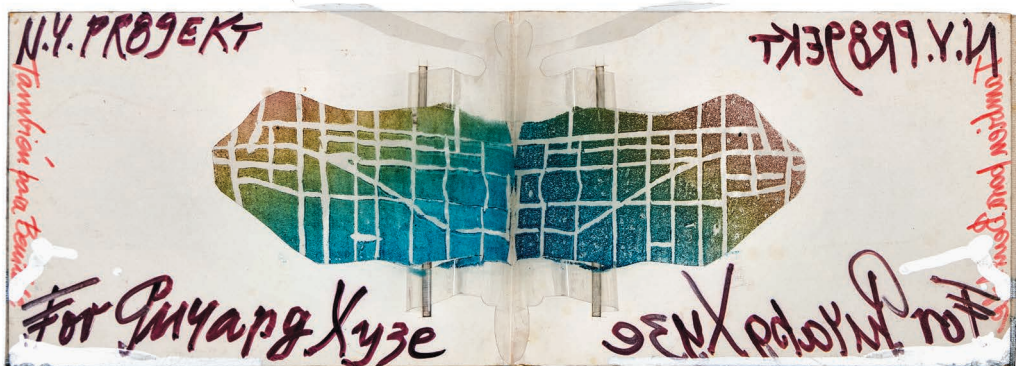
Bombas de maíz con signo cara, 1983. Sellos sobre impresión—
Stamps on print. Colección privada—Private collection

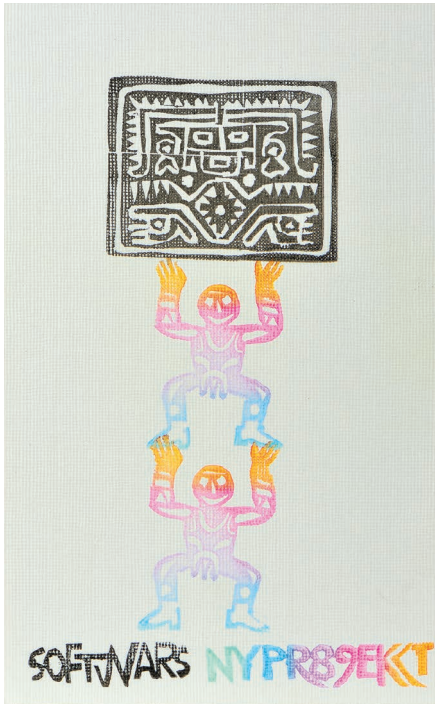
Unit Edst Ateo Fart, ca. 1985. Reverso de planilla de cromos con sellos y signo cara del artista—
Verso of a sheet of stickers with stamps and artist's face-sign. Colección privada—Private collection



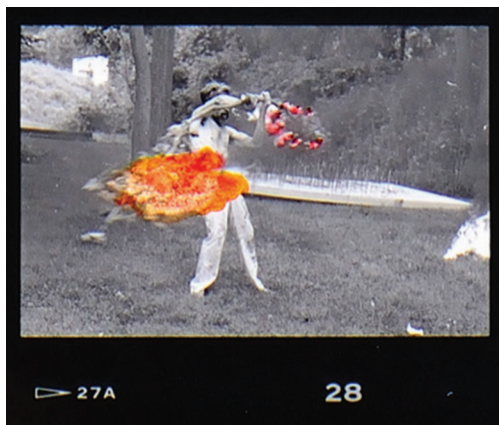
Fartorum. Art'fact Bombing, 1985. Libro de artista. Papel amate y etiqueta—
Artist's book. Amate paper and label. Colección privada—Private collection

Fartorum, Bomb 1, Art'fact Bombing, 1985. Bomba con figura mágica de San Pablito y sellos sobre papel amate—Bomb with magic figure of San Pablito and stamps on amate paper. Colección privada—Private collection





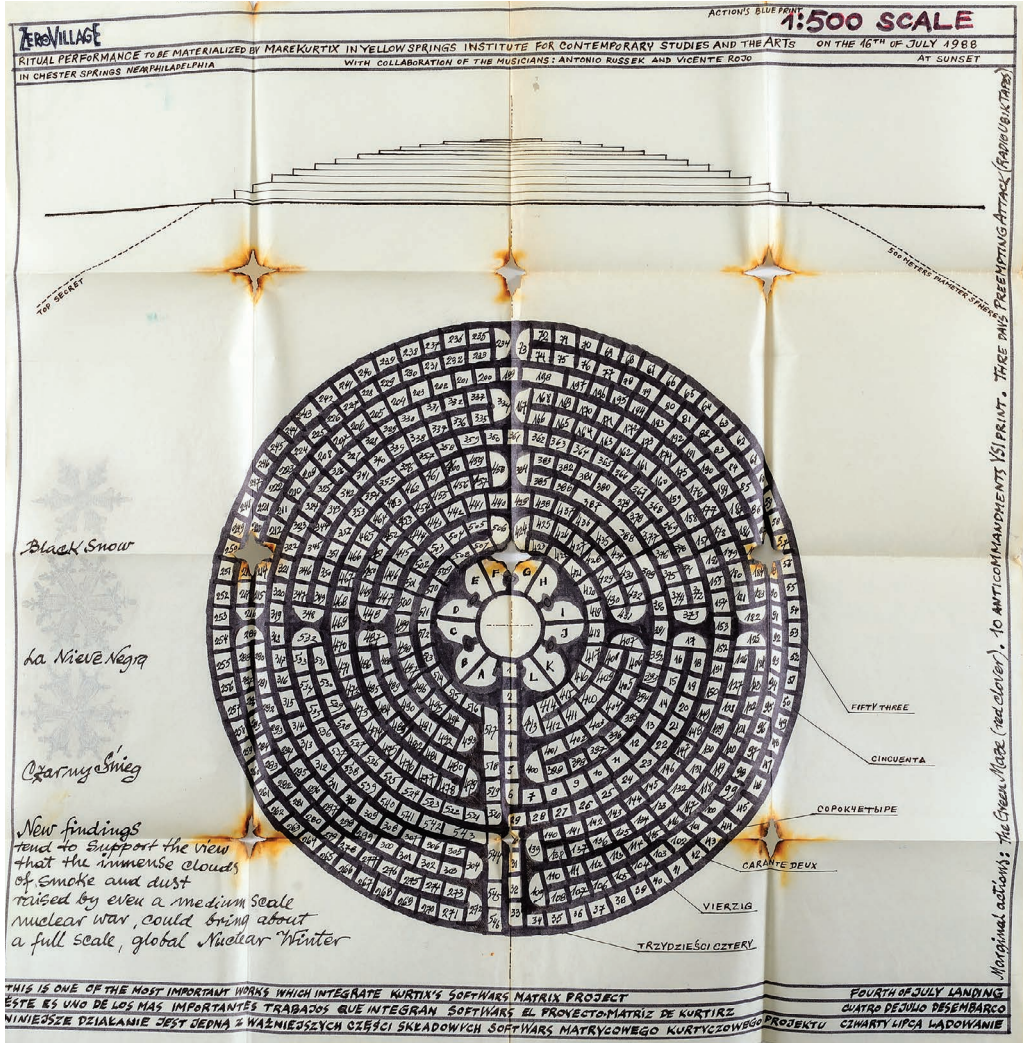
Softvars, 1988. Edición gráfica—Graphic edition. Sellos—Stamps. Colección privada—Private collection; *NY PR89EKT*, ca. 1988. Postal y sellos—Postcard and stamps. Colección—Collection Vicente Rojo Cama; *Shadows*, 1985. тик, Casa de la Cultura de Tijuana, Baja California. Fotografía. Detalle—Photograph. Detail. Colección privada—Private collection



Zero Village. Souvenir From Futureless Time, 1988. Libro en fotocopia, encarte en—Book in photocopy, insert in Broken Line 3, SoftWars. Colección privada—Private collection

Zero Village, 1988. Confeti de copo del invierno nuclear—Confetti snowflakes from nuclear winter. Sello—Stamp. Colección privada—Private collection

Zero Village, 1998. Hoja de contactos intervenida. Detalle—Contact sheet with intervention. Detail. Colección privada—Private collection



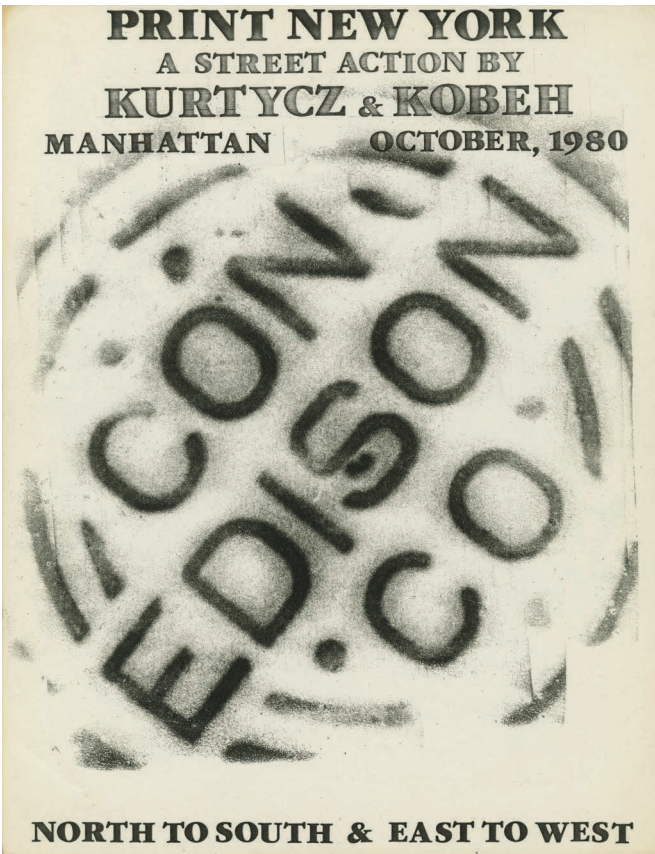
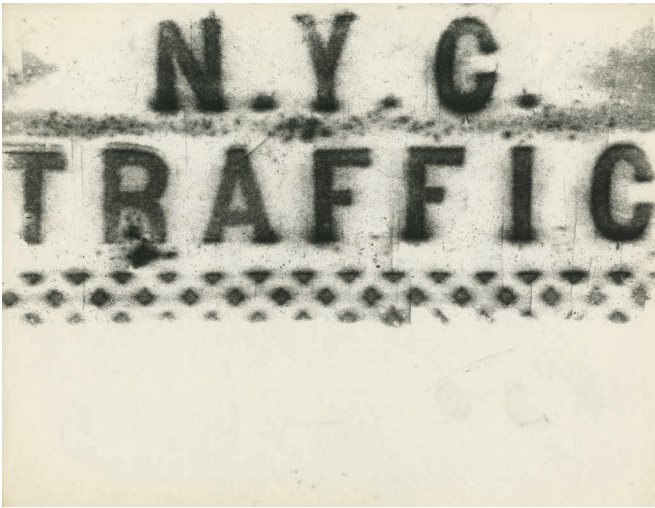
Zero Village, 1988. Plano con zona de desembarco. “Este es uno de los más importantes trabajos que integran Softwars. El proyecto matriz de Kurtycz”—Floor plan with disembarking zone. “This is one of the most important works comprised by Softwars. Kurtycz’s matrix project”. Dibujo a tinta y quemaduras—Drawing in ink and burns. Colección privada—Private collection



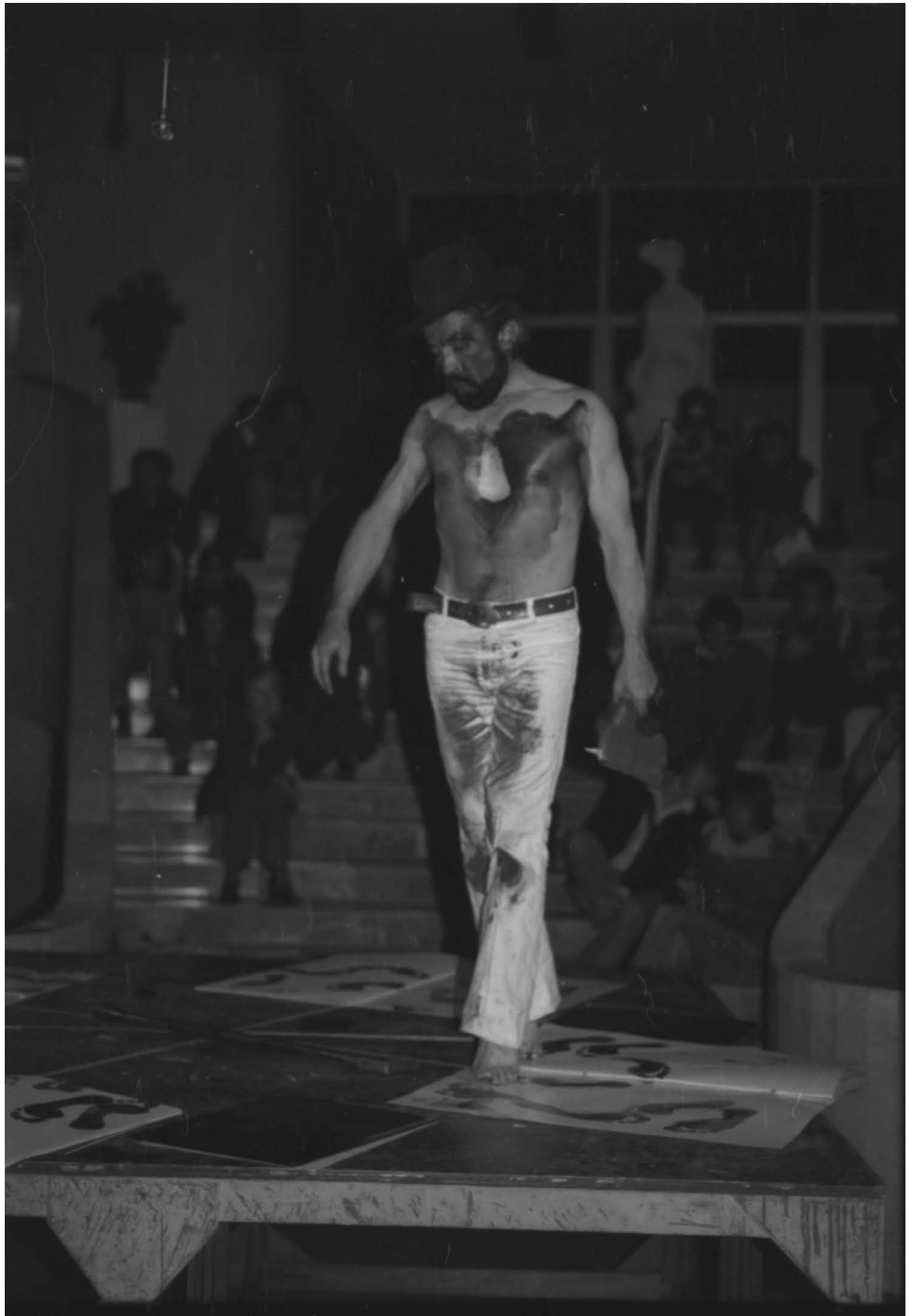
Hacha, 1985. Seven Fires for the Border [Siete fuegos para la frontera].



Hacha, ca. 1990. Madera y hacha pintadas de verde ecológico—Wood and axe painted ecologic green. Colección—Collection Rubén Velázquez



Print New York, 1980. Impresión por frotado de acción callejera, impresión directa con rodillo sobre fotocopia—Poster of street action, direct print with knee on photocopy. Colaboración—Collaboration: Ana María García Kobeh. Colección privada—Private collection



Rosa de los vientos, 1980. Ritual de impresión—Printing ritual. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Colaboración—Collaboration: Ana María García Kobeh. Foto—Photo: Luis García Kobeh. Colección privada—Private collection



Toma del museo, 1984. Operación de 24 horas en el—24-hour operation at Museo de Arte Moderno. *Un libro diario* “¿será?”. Signo cara, etiquetas, cobre y tarjeta de computadora—Face-sign, labels, copper and computer card. Colección privada—Private collection

Acción al mediodía, 31 de diciembre de—December 31, 1984. *Un libro diario*, contraportada—back cover. Collage, textil, cuero, sellos y plumón—Collage, textile, leather, stamps and marker. Colección privada—Private collection



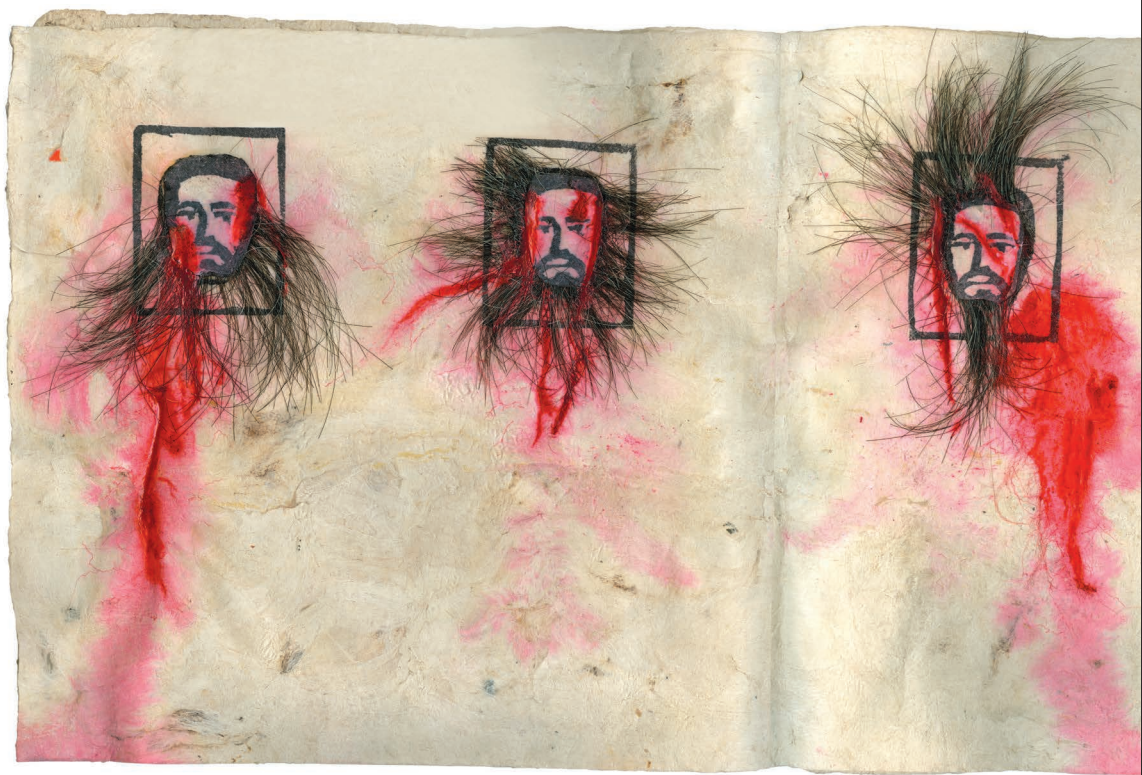
Acción al mediodía, 1984. Plan de acción—Plan for action, Casa del Lago, Chapultepec, UNAM, Ciudad de México—Mexico City. Dibujo a plumón—Drawing in marker. Colección MUAC, UNAM



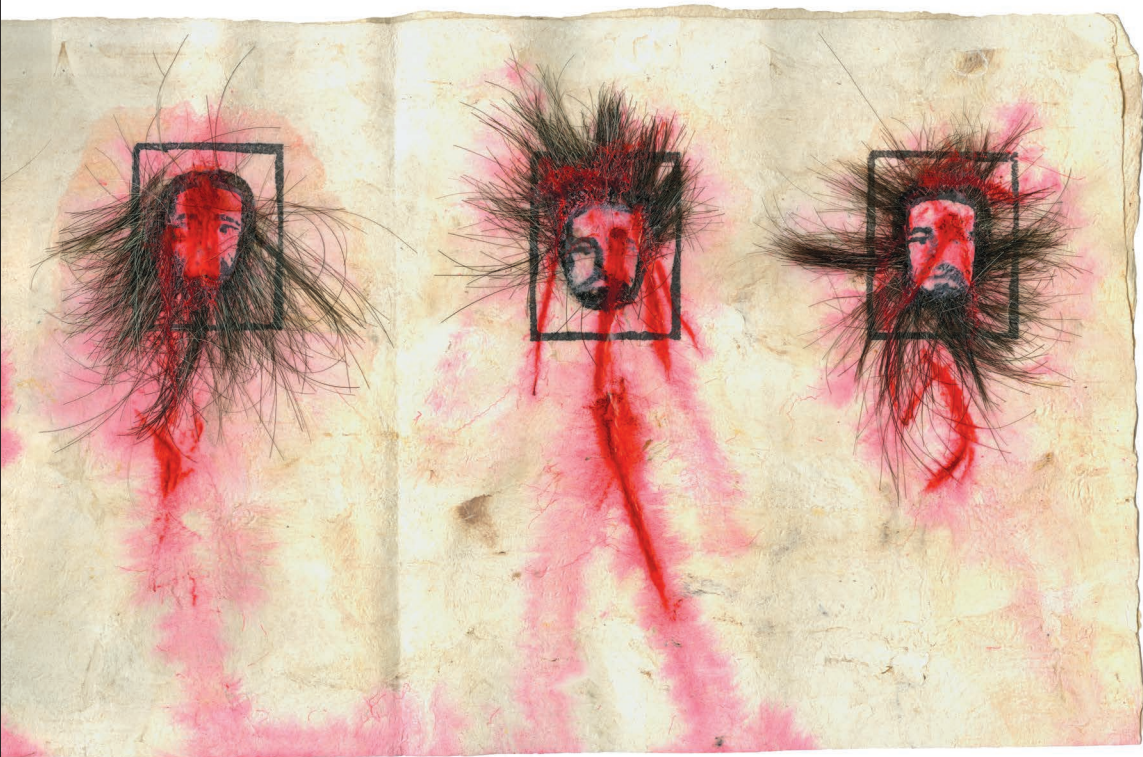
Un libro diario, 18 de diciembre de—December 18, 1984. Rollo de papel de arroz perforado, pintado por capilaridad, caja japonesa de madera con sellos—Roll of perforated rice paper, painted by capillary action and, Japanese type case with stamps. Colección privada—Private collection



Go Book, ca. 1988. De la matriz—From the matrix *Zero Village*. Libro de artista—Artist's book. Pintura por capilaridad, combustión lenta—Painting by capillary action and slow combustion. Colección privada—Private collection



Six pack of Bad Guys, 1982. Artefacto navideño, tríptico sobre papel amate, mechones de pelo de Marcos Kurtycz, tinta y fibra de plumón de colores disueltos en acetona—Christmas artifact, triptych on amate paper, locks of Marcos Kurtycz's hair, ink, and multicolored marker felt dissolved in acetone





Panzoncito, 1984. *Un libro diario*. Primera versión—First version.
Sellos—Stamps. Colección—Collection of María Mercedes Domínguez

92 El burrito desentendido, 1986. *Chanclaprint*, huella de rueda de bicicleta, foliadora y fotocopia—
Chanclaprint, bicycle tire print, numbering stamp and photocopy. Colección privada—Private collection



Federico García Lorca, cortaron tres árboles, 1987. Impresión con tallo de árbol de plátano—Impression with stalk from banana plant. Colección privada—Private collection

Maque rell art'fact, s.f.—n.d. 1984. Tríptico. Macarela ahumada sobre papel amate, sometido a presión en prensa de cuatro toneladas—Triptych with smoked mackerel on amate paper subjected to pressure from four-ton press. Colección privada—Private collection

CHINGA TU MADRE

Internacional Edípica México 1981

FUCK YOUR MOTHER

Internacional Edípica México 1981

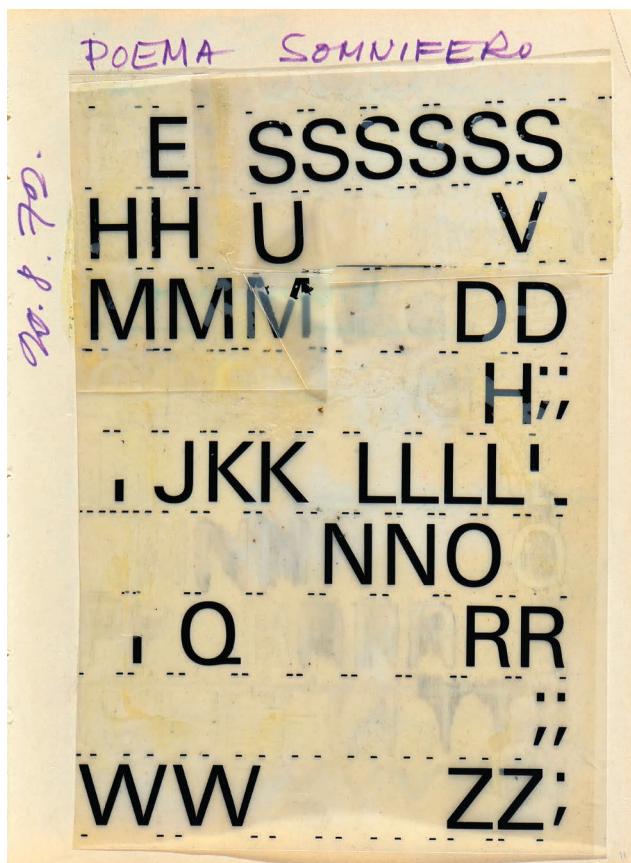
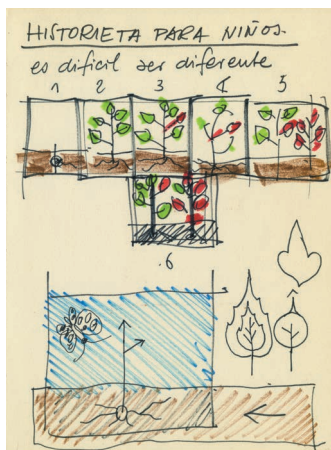


Chinga tu madre, 1979. Pegatinas de la—Stickers from the “Internacional Edípica”. En español e inglés—
In Spanish and English. Repartidas durante la muestra para celebrar el día de las madres realizada por el—
Given out during the show at Foro de Arte Contemporáneo. Offset. Colección privada—Private collection

Test óptico, 1981. Acción en el—Action at Foro de Arte Contemporáneo, Ciudad de México—Mexico City.
Enviado como bomba a—Mailed as a bomb to Helen Escobedo. Plumón, signo cara y sello—Marker,
face-sign and stamp. Colección—Collection Helen Escobedo



kurtycz chingatumadre, s.f.—n.d. Letras desmontables de pizarrón. Diapositiva de 35mm. Fotografía—
Detachable letters for blackboard. 35mm slide. Photograph. Colección privada—Private collection



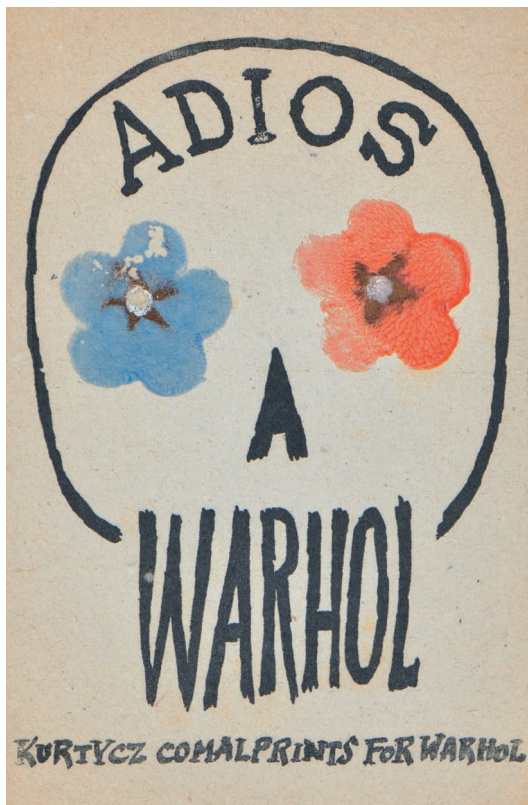
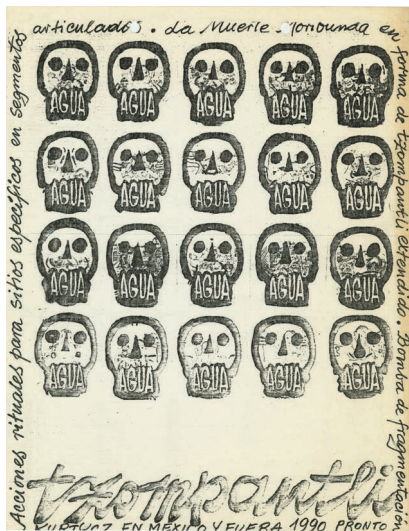
Es difícil ser diferente, s.f.—n.d. Historieta para niños—Cartoon for children.
 Dibujo a plumón—Drawing in marker. Colección privada—Private collection

Poema somnífero, 20 de agosto de—August 20, 1972. Planilla de letras transferibles—
 Sheet of transferable letters. Del cuaderno de trabajo—From the logbook of notes and
 projects 6. Colección privada—Private collection



Sin título—Untitled, s.f.—n.d. Estampa religiosa intervenida con impreso de signo cara. Detalle—Religious card with intervention of face-sign and printing negative. Detail. Colección privada—Private collection

Sin título—Untitled, s.f.—n.d. Intervención de cromo religioso con elementos de—Intervention to religious card with elements from *XYZompantli*. Colección—Collection Vicente Rojo Cama



Tzompantli. Acciones rituales para sitios específicos en segmentos articulados, 1990. Fotocopia—Photocopy. Colección privada—Private collection

Adiós a Warhol, 1987. Acción de impresión—Printing action. Museo Rufino Tamayo. Cocina Ediciones. Colección privada—Private collection



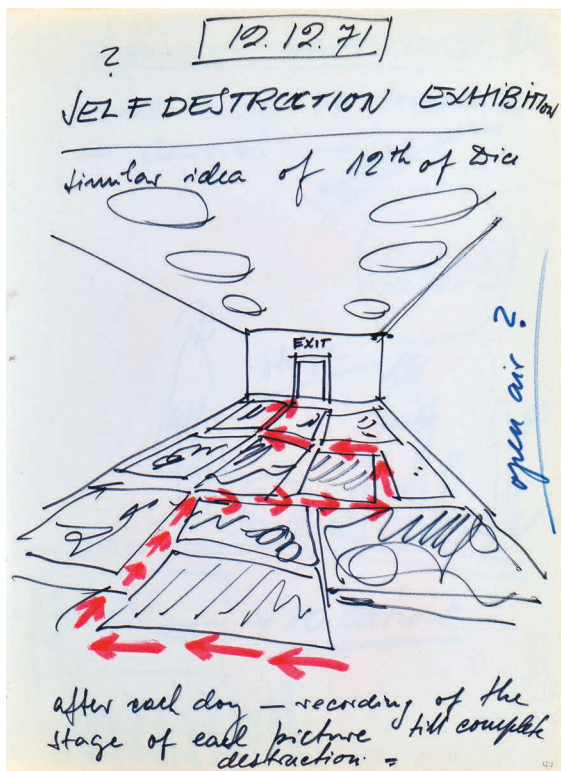
Alacranes, ca. 1990. Sello de goma sobre papel—Rubber stamp on paper. Colección privada—Private collection



(Foto de Hermenegildo Barrera)
Hasta la punta del asta-bandera del Auditorio Nacional subió Marcos Kurtycz, para colocar «la bandera» de su movimiento de insurrección contra las normas de las artes plásticas. (Nota en la Pág. 8).



Acción ≠ reacción, 1982. ENAP, UNAM, Ciudad de México—Mexico City.
Foto—Photo: Luis García Kobeh. Colección privada—Private collection 101



Self Destruction Exhibition [Exhibición autodestructiva], 1971. Proyecto de acción—Project for action. Del cuaderno de notas y proyectos—From the logbook of notes and projects 3. Dibujo a plumón—Drawing in marker. Colección privada—Private collection

1.02 Asalto clandestino, 1994. Plan de acción para—Plan for action for *Serpiente de asalto*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México—Mexico City. Dibujo a plumón—Drawing in marker. Colección privada—Private collection



Bomba cara pa' Mathias [Goeritz], 1985. De la bomba doble con misiva. Signo cara, comalprint y sellos—
From the bomb with double misive. Face-signal, comalprint and stamps. Colección privada—Private collection

XYZOMPANTLI ES OTRO DE
 ARTICULADOS DE **KURTYCZ**
 QUIEN PARTE DE UN ANTIGUO ARTEFACTO
 MESOAMERICANO LLAMADO **TZOMPANTLI**
 INTERPRETADO COMO UNA MATRIZ DE MEMORIA.
 XYZOMPANTLI ES UN SISTEMA ORTOGONAL
 DE CARAS PARLANTES (QUE NO SON CALAVERAS).
 DICHAS CARAS CUENTAN SUS MEMORIAS Y
 FUERON FABRICADAS AL INICIAR ESTE
 PROYECTO. ES UN TZOMPANTLI PERSONAL
 DE UNA **GRUESA** DE CARAS PARLANTES
 EXTRAIDAS DE CIERTA BIOGRAFÍA.
 LAS CARAS HABLAN AL TACTO, VISTA, OLFATO
 Y A LA MEMORIA DEL QUE LAS TOMA EN SUS
 MANOS. LAS IMÁGENES SERÁN AMPLIFICADAS
 Y USADAS DURANTE LA ACCIÓN ONÍRICA, ÍGNEA,
 RITUAL Y MUSICAL (VICENTE ROJO) EN EL CENTRO
 CULTURAL UNIVERSITARIO **8** DICIEMBRE 1990
 A LAS SIETE TREINTA



XYZompantli Fax, 1990, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México. Matriz de memoria, hoja volante—Commemorative matrix drawing, flyer. Colección—Collection Vicente Rojo Cama

XYZompantli, 1990. Acción de memoria de caras parlantes—Speaking faces memory action. Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México. Colección—Collection Vicente Rojo Cama



Tzompantli Fax, 1990. Carborundo, coco, plata, coral negro y cuero—Silicon carbide, coconut, silver, black coral and leather. Colección—Collection Arnaldo Coen; *Tzompantli Fax*, 1990. Cuero, cartón, pintura y metal—Leather, cardboard, paint and metal. Colección—Collection María Esther González; *Tzompantli Fax*, 1990. Cartón, vidrio, alpaca, latón, coral rojo, ámbar, cuero—Cardboard, glass, alpaca, brass, red coral, amber and leather. Colección—Collection Arnaldo Coen; *Tzompantli Fax, Cara roja de vergüenza*, 1990. Cartón, vinyl, coral negro, acero, madera, cuero—Cardboard, vinyl, black coral, steel, wood and leather. Colección privada—Private collection; *Tzompantli Fax*, 1990. Cartón, cobre, níquel, papel de amate—Cardboard, copper, nickel and amate paper. Colección—Collection Arnaldo Coen; *Tzompantli Fax*, 1990. Cartón, maderas, polímero, latón, acero, vidrio, coral, cobre, cuero, pasta, papel de amate, caucho, corteza, pastel—Cardboard, woods, polymer, brass, steel, glass, coral, copper, leather, pasta, amate paper, rubber, cortex and pastel. Colección—Collection Arnaldo Coen



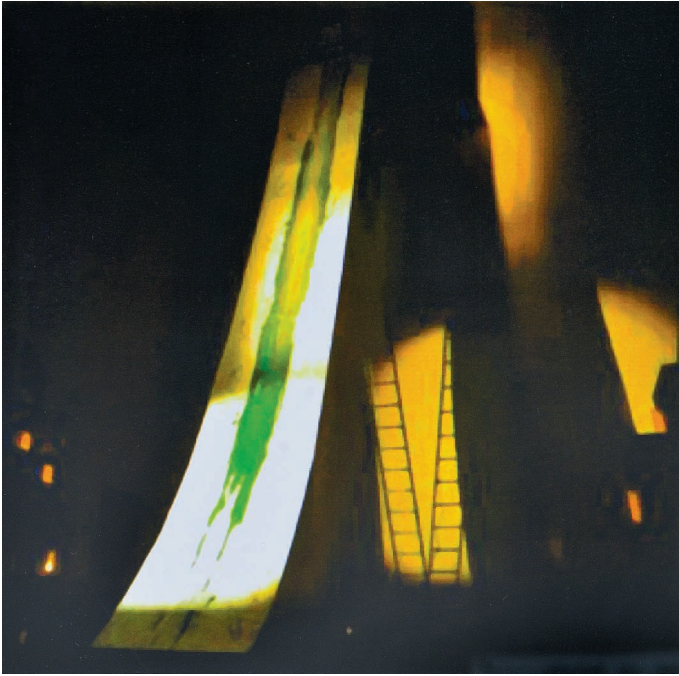
El rostro de Kurtycz intervenido por el pintor Gilberto Aceves Navarro como acción preoperatoria—
Kurtycz's face with intervention by the painter Gilberto Aceves Navarro as pre-operation action, 1990.



SERPIENTE (SPILL SNAKE) DE ALTO RIESGO KURTZ 94

La constelación serpiente, 1993. En una mano extendida sostén este artefacto. Levanta el brazo hacia el cielo estrellado y “busca las estrellas que coincidan con los abujeros” (sic)—Hold this artifact in an outstretched hand. Lift your arm to the starry sky and “try to get the stars to align with the holes”. Cartón perforado—Perforated carboard. Colección privada—Private collection

Serpiente [Spill Snake] de alto riesgo, 1994. Pintura y material inflamable sobre papel—Paint and flammable material on paper. Colección privada—Private collection



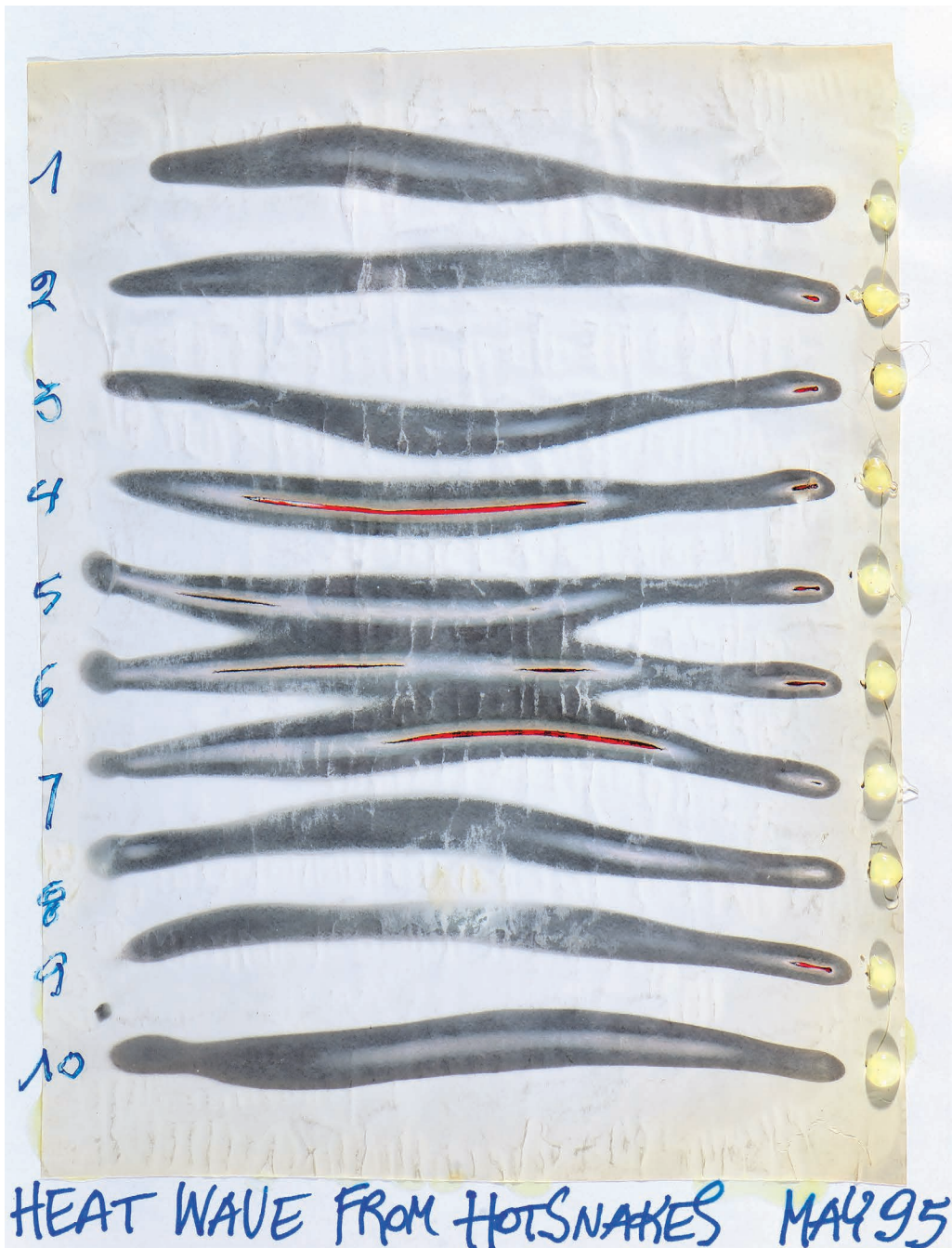
Snakes Erection [Erección de serpientes], 1993. Acción para la exposición—Action for the exhibition *Manifesta*, X'Teresa Arte Alternativo, Ciudad de México—Mexico City. Fotografía—Photograph. Colección privada—Private collection



Inspiral, o Proportions of Snake [Proporciones de la serpiente], 1995. Acción de vuelo—
Flying action, Tokio, Japón—Tokyo, Japan. NIPAF, evento organizado por—event organized
by Seiji Shimoda. Postales—Postcards. Colección privada—Private collection



Maquiladora de serpientes, 1992. Quema de máscara para dar lugar a una segunda máscara bicéfala inspirada en la escultura con mosaico de turquesa del Museo Británico—Burn the mask to give way to a second, two-headed mask inspired by the turquoise mosaic sculpture at the British Museum. Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México—Mexico City. Fotograma de video—Video still. Colección privada—Private collection



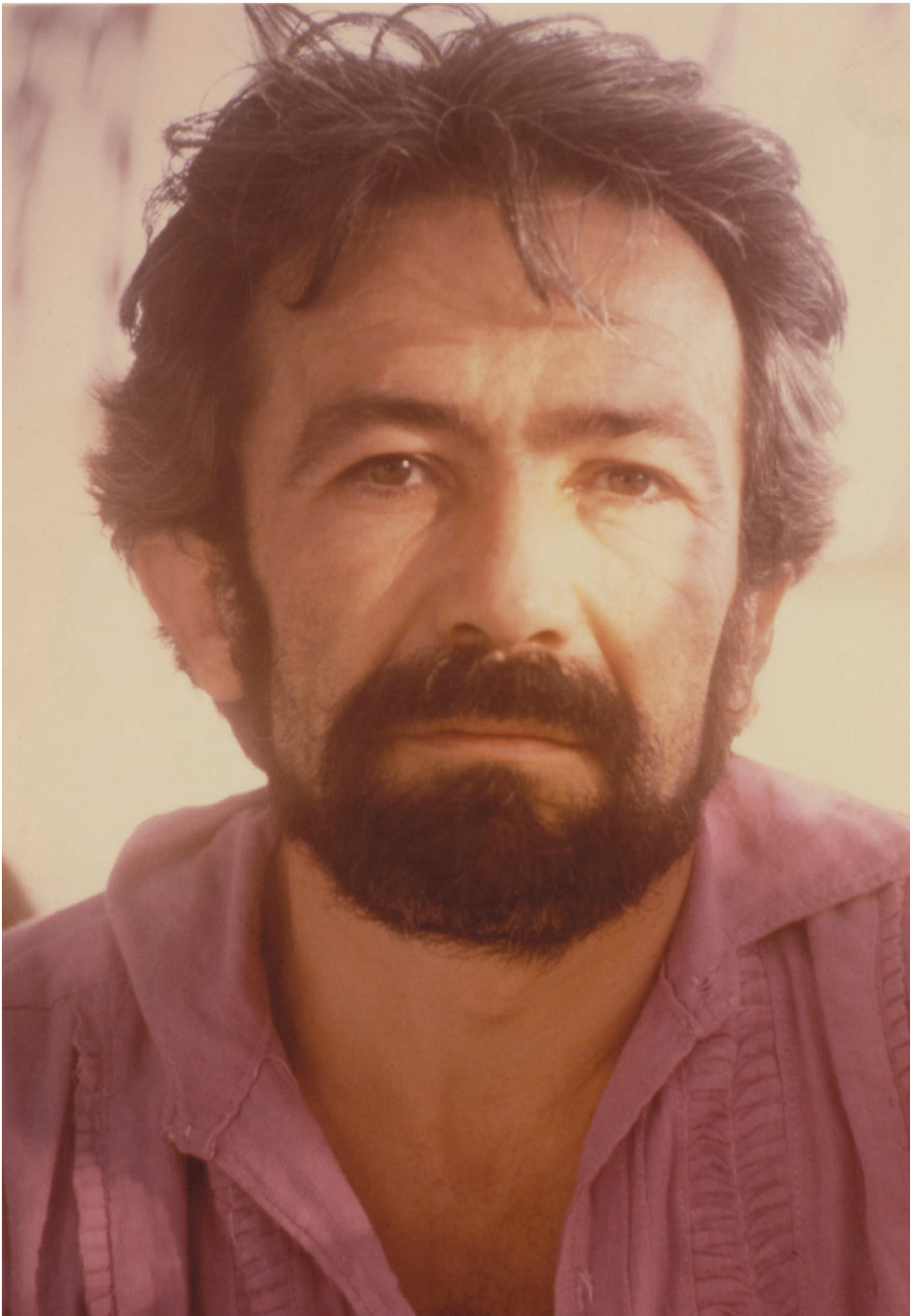
Heat Wave from Hot Snake [Ola térmica de la serpiente caliente], 1995. Del libro—From the book *Mariposas y otros insectos*, Herpetology (sic) # 1. Serrante Ediciones. Cortes en papel térmico de fax, tinta y gotas de silicón—Thermal marks, cuts in fax paper, and drops of silicon. Colección privada—Private collection



112 *Serpiente espiral*, 1994. Cilindro de madera calada, pintura y mercurio— Cylindrical wooden mold for casting train pieces, paint and scoring for mercury. Colección—Collection Margarita Esther González



Quema de Serpiente espiral, 1994. Teatro en Espiral. Combustión lenta—Slow combustion. Colección—Collection Rubén Velázquez



114 Marcos Kurtycz, ca. 1985. Fotografía—Photograph. Colección privada—Private collection

Marcos Kurtycz¹

(Polonia, 1934–México, 1996)
Soy Kurtycz.

Nací en Polonia, hecho importante pero no muy grato. Ve a. Cuando niño pasé la guerra. Tenía ocho años cuando fusilaron a mi madre. Durante aquellos cinco años aprendí bastante. Luego estudié. Ingeniería y postgrado en Varsovia. Trabajé unos años en investigación e instalaciones petroquímicas. Comencé a pintar mucho. A escondidas. Y es gracioso que el ingeniero se sentía artista clandestino. A mi primera tierra le debo lo metalúrgico de mi trabajo y también su textura montañesa. Llegué a México en el 69 y desde entonces me dedico al estudio y realización de diseño gráfico de libros, revistas y carteles. Yo, mi mujer y mi hija, actualmente vivimos de esto. Durante mis primeros cuatro años en México hice siete exposiciones de pintura. Tuve siempre breves notas periodísticas (repletas de idioteces bastante *ad hoc* con mis pinturas), la mayoría en la sección de sociales. Como por el año de 1976, hice mi primer artefacto. Era urbano y se llamó *La rueda*. Luego, luego, *La exprocesión*. Siguieron *El laberinto*, *La persona*, *El asta bandera*, *La muerte del impresor*, *El hacha sonora* y muchos otros. Algunos de estos artefactos resultaron peligrosos pero siempre salí bien librado.

En el Palacio de Minería a mí y a Ana María casi nos meten al bote, si no (sic) fuera por mi hacha y por el bastón solidario de Gurrola. En el Carrillo Gil imprimimos una edición de libros y pagué con una costilla rota. Nomás. En el Foro de Arte Contemporáneo salí de puro milagro, después de terminar *El sacrificio de día de muertos*, sin ser golpeado. En 1980 recibí la ciudadanía mexicana, hecho importante porque me abrió las fronteras políticas. Hice un ritual en la Universidad de Massachusetts y otro artefacto en Nueva York. Los eventos de artefacto se diferencian mucho entre sí. En cada siguiente artefacto corrijo ciertas fallas anteriores y cometo nuevos errores. El artefacto se escapa ingeniosamente de cualquier intento de definición pero tiene ciertas constantes, como por ejemplo la sinceridad visceral. Artefacto está en el polo opuesto del arte comercial y no usa sus trucos. El valor de un evento-artefacto reside en su múltiple lectura según en el nivel intelectual, el estado mental y la clase cultural de los espectadores y/o actores. Con cierta dosis de optimismo y soberbia podría hablarse del valor inseminativo. En el fondo, el artefacto es muy estricto. Una vez iniciada la acción, tiene que llegar a su final previsto. Es parte de la estrategia del artefacto. Recuerdo,

para dar un ejemplo, aquel evento ritual, *La torre*, en Baja California cuando tras una serie de fatales contratiempos terminé alzando aquella maldita escultura de madera en una plaza de La Paz. La forma de artefacto se adapta casi siempre al espacio en que se realiza, o lo adapta a él. El espacio-tiempo del artefacto corre paralelo a la vida cotidiana y la interroga constantemente. Algunos de mis eventos rituales o acciones de artefacto se acercan formalmente a la corriente artística universal llamada aquí la *performance* (flagrante violación del idioma).

El artefacto no se repite nunca. El río es siempre diferente. Hasta la dialéctica evoluciona. En cuanto a la estructura del evento-artefacto, no hay nada predeterminado. A veces tiene sólo el comienzo, a veces el final y, otras más, consta de varias partes, cuadros o acciones encadenadas, como el recientemente realizado en Xalapa, *Artefacto Kurtycz*, compuesto de siete acciones autobiográficas. A continuación me permito presentarle el evento para espacio abierto *Acatl Artefacto*, de estructura francamente tríplica. Las partes del ritual son:

- 1.- *Maíz de cada día*
- 2.- *Acatl Stelar Caña*
- 3.- *Padre nuestro vertical*

1—*Acatl artefacto*, 1982. Cartel de la acción en la ENEP Acatlán, UNAM. Colección privada. Véase p. 116 de esta publicación.



ACATL ARTEFACTO

70. ANIVERSARIO DE LA ENEP ACATLAN

EXPLANADA DE LA UNIDAD ACADÉMICA | 26 DE ABRIL DE 1982/ 19:00 HRS.

Música de Percusión: Alejandro González Sussaeza

Soy Kurtycz.

Nací en Polonia, hecho importante pero no muy grato. Veá. Cuando niño pasé la guerra. Tenía ocho años cuando fusilaron a mi madre. Durante aquellos cinco años aprendí bastante. Luego estudié. Ingeniería y postgrado en Varsovia. Trabajé unos años en investigación e instalaciones petroquímicas. Comencé a pintar mucho. A escondidas. Y es gracioso que el ingeniero se sentía artista clandestino. A mi primera tierra le debo lo metalúrgico de mi trabajo y también su textura montañesa. Llegué a México en el 69, y desde entonces me dedico al estudio y realización de diseño gráfico de libros, revistas y carteles. Yo, mi mujer y mi hija actualmente vivimos de esto. Durante mis primeros cuatro años en México hice siete exposiciones de pintura. Tuve siempre breves notas periodísticas (repletas de idioteces bastante *ad hoc* con mis pinturas) la mayoría en la sección de sociales. Como por el año de 1976, hice mi primer artefacto. Era urbano y se llamó *La Rueda*. Luego, luego, *La Exprocesión*. Siguió *El Laberinto*, *La Persona*, *El Asta Bandera*, *La Muerte del Impresor*, *El Hacha Sonora* y muchos otros. Algunos de estos artefactos resultaron peligrosos pero siempre salí bien librado. En el Palacio de Minería a mi y a Ana María casi nos meten al bote si no fuera por mi hacha y por el bastón solidario de Gurrola. En el Carrillo Gil imprimimos una edición de libros y pagué con una costilla rota. Nomás. En el Foro de Arte Contemporáneo salí de puro milagro, después de terminar *El Sacrificio de Día de Muertos*, sin ser golpeado. En 1980 recibí la ciudadanía mexicana, hecho importante porque me abrió las fronteras políticas. Hice un ritual en la Universidad de Massachusetts y otro artefacto en Nueva York. Los eventos de artefacto se diferencian mucho entre sí. En cada siguiente artefacto corrijo ciertas fallas anteriores y cometo nuevos errores. El artefacto

se escapa ingeniosamente de cualquier intento de definición pero tiene ciertas constantes, como por ejemplo la sinceridad visceral. Artefacto está en el polo opuesto del arte comercial y no usa sus trucos. El valor de un evento-artefacto reside en su múltiple lectura según el nivel intelectual, el estado mental y la clase cultural de los espectadores y/o actores. Con cierta dosis de optimismo y soberbia podría hablarse del valor inseminativo. En el fondo, el artefacto es muy estricto. Una vez iniciada la acción, tiene que llegar a su final previsto. Es parte de la estrategia del artefacto. Recuerdo, para dar un ejemplo, aquel evento ritual, *La Torre*, en Baja California cuando tras una serie de fatales contratiempos terminé alzando aquella maldita estructura de madera en una plaza de La Paz. La forma de artefacto se adapta casi siempre al espacio en que se realiza, o lo adapta a él. El espacio-tiempo del artefacto corre paralelo a la vida cotidiana y la interroga constantemente. Algunos de mis eventos rituales o acciones de artefacto se acercan formalmente a la corriente artística universal llamada aquí *la performance* (flagrante violación del idioma).

El artefacto no se repite nunca. El río es siempre diferente. Hasta la dialéctica evoluciona. En cuanto a la estructura del evento-artefacto, no hay nada predeterminado. A veces tiene sólo el comienzo, a veces el final y, otras, las más, consta de varias partes, cuadros o acciones encadenadas, como el recientemente realizado en Xalapa, *Artefacto Kurtycz*, compuesto de siete acciones autobiográficas. A continuación me permito presentarle el evento para espacio abierto *Acatl Artefacto*, de estructura francamente tríptica.

Las partes de este ritual son:

- 1.-Maíz de cada día
- 2.-Acatl Stelar Caña
- 3.-Padre Nuestro vertical

Marcos Kurtycz¹

(Poland, 1934–Mexico, 1996)
I am Kurtycz.

I was born in Poland—an important fact, but not a pleasant one. Look. I lived through a war as a child. I was eight years old when my mother was shot to death. I learned quite a bit in those five years. Then I studied. Engineering and postgraduate work in Warsaw. I worked for a few years in petrochemical research and facilities. I started to paint a lot. In secret. It's funny that an engineer felt like a clandestine artist. I owe my first homeland the metallurgical nature of my work, as well as its mountainous texture. I moved to Mexico in 1969. Ever since, I've studied and worked in the graphic design of books, magazines, and posters. This is how my wife and my daughter and I currently make our living. During my first four years in Mexico, I had seven painting shows. They always prompted brief news articles (full of inane ad hoc comments on my paintings), mostly in the society section. Around 1976, I made my first artifact. It was urban and it was called *La rueda* [*The Wheel*]. Soon after that, *La exprocesión* [*The Ex-Procession*]. This was followed by *El laberinto* [*The Labyrinth*], *La persona* [*The Person*], *El asta bandera* [*The Flagpole*], *La muerte del impresor* [*Death of the Printer*], *El hacha sonora* [*The Sound Axe*], and many others. Some of these artifacts turned out to be dangerous, but I always pulled them off.

At the Palacio de Minería, Ana María and I might have ended up in jail if it weren't for my axe and Gurrola's empathetic cane. At the Carrillo Gil, we printed books and I paid with a broken rib. That was it. At the Foro de Arte Contemporáneo, after I finished *El sacrificio de día de muertos* [*Sacrifice on the Day of the Dead*], it was a miracle that I made it out without getting beaten up. In 1980, I became a Mexican citizen; this was important because it opened up political borders for me. I conducted a ritual at the University of Massachusetts and another artifact in New York. The artifact events varied enormously. For each next artifact, I correct specific prior flaws and make new mistakes. The artifact ingeniously eludes any attempt to define it, but it has certain constants: visceral sincerity, for example. An artifact exists at the opposite end of the spectrum from commercial art and doesn't use its tricks. The value of an event-artifact is found in its multiple readings, which take place at the intellectual level, the mental state and cultural class of the viewers and/or actors. With a certain dose of optimism and arrogance, one might talk about its inseminative value. Deep down, an artifact is very strict. Once the action has begun, it has to reach its intended end. This is part of the strategy of the artifact. I remember, just to give an example, the ritual event *La torre* [*The Tower*] in Baja

California: after a series of terrible setbacks, I finally lifted up that damned wooden sculpture in a plaza in La Paz. The form of the artifact almost always adapts to the space where it's carried out—or it adapts the space to itself. The artifact's space-time continuum runs parallel to everyday life and questions it constantly. Some of my ritual events or artifact actions formally resemble the universal artistic current referred to as performance (a flagrant violation of language).

The artifact is never repeated. You can't step in the same river twice. Even the dialectic evolves. As for the structure of the event-artifact, nothing is predetermined. Sometimes it has only a beginning, sometimes an end; sometimes it consists of various parts, scenes, or interconnected actions, like the one I recently did in Xalapa, *Artefacto Kurtycz* [*Kurtycz Artifact*], which combined seven autobiographical actions. Below, I will describe the event designed for an open space, *Acatl Artefacto* [*Acatl Artifact*], with a clear three-part structure. The parts of the ritual are:

- 1.- *Maíz de cada día*
[*Daily Maize*]
- 2.- *Acatl Stelar Caña*
[*Acatl Stellar Cane*]
- 3.- *Padre nuestro vertical*
[*Our Vertical Father*]

1—*Acatl artefacto*, 1982. Poster of the action at ENEP Acatlán, UNAM. Private collection. View page 116 on this publication.

Créditos de la exposición

Exhibition Credits

MUAC

Curaduría—Curatorship
Francisco Reyes Palma

Coordinación de la exposición—
Exhibition Coordination
Virginia Roy Luzarraga

Proyectos internacionales—
International Projects
Patricia Sloane

Producción museográfica—
Installation Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila
Rafael Milla
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—
Pedagogical Program
Mónica Amieva

Julio García Murillo
Beatriz Servín

Colecciones—Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—
Fundraising
Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Carolina Condés

Alexandra Peeters
Rebeca Richter

Comunicación—Media
Gabriela López

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns
Rohanda Ávila
Pablo Gómez
Triana Jiménez

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A. C.

Patronos—Trustees

Presidente—Chairman
Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente—Vice-Chairman
Arturo Talavera Autrique

Secretaria—Secretary
Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer
Maribel González de Danel

Rector | UNAM

Presidente Honorario—
Chairman Emeritus
Enrique Luis Graue Wiechers

Representante—
Representative | UNAM
María Teresa Uriarte Castañeda

Alfonso de Angoitia Noriega
María Teresa Borja de Rodríguez
Nicolás Carracedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
Moisés Cosío Espinosa
María de las Nieves Fernández
González
José Ramiro Garza Vargas
Andrés Gómez Martínez
Miguel Granados Cervera
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Gabriela Ortiz de Garza
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Jesús Rodríguez Dávalos

**Titular del Capítulo Colección
de Diseño Moderno y Contempo-
ráneo Mexicano—Head of
Modern and Contemporary
Mexican Design Chapter**
Alonso de Garay Montero

Patronos Honorarios—
Honorary Trustees

Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
José Ignacio Rubio Hidalgo

Agradecimientos

Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Marcos Kurtycz. Contra el estado de guerra, un arte de acción total*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Marcos Kurtycz. An Art of Total Action Against the State of War*.

Arnaldo Cohen, María Mercedes Domínguez, Margarita Esther González, Lourdes Grobet, Enrique Ježík, Graciela Kasep y José Luis Paredes Pachó, Andrea Kirsebom Escobedo, Michael Kirsebom Escobedo, Familia Kurtycz, Jerri Lyn Holley, Carlos Payán Vélver, Sanda Racotta, Francisco Reyes Palma, Vicente Rojo Cama, Graciela Schmilchuk Braun, Patricia Sloane, Rubén Velázquez.

Cámara de Diputados LXIII Legislatura, Fundación BBVA Bancomer, Museo Amparo, Secretaría de Cultura.

Exposición organizada por—Exhibition organized by Museo Amparo



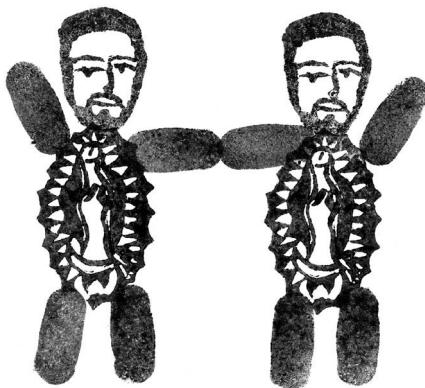
Museo Amparo

Marcos Kurtycz. Contra el estado de guerra, un arte de acción total

Se terminó de formar el 27 de noviembre de 2019 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

Marcos Kurtycz. An Art of Total Action Against the State of War

Was designed by Periferia Taller Gráfico in November 27, 2019. Typeset in Jungka and Space Mono.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Dra. Mónica González Contró

Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante

Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre

Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Marcos Kurtycz: contra el estado de guerra, un arte de acción total reúne una diversidad poco común de propuestas y materiales que reflejan un trabajo obsesivo, equivalente a la acción de los grupos artísticos y con la intensidad y agresividad de un hombre en estado de guerra. La obra de Marcos Kurtycz se convirtió en precursora del arte del cuerpo y su principal aportación fue la de extender el accionismo a buena parte de las tendencias y los movimientos experimentales de la segunda mitad del siglo xx.

Marcos Kurtycz: Against a State of War, a Total Action Art unites an uncommonly diverse range of proposals and materials that reflect an obsessive body of work: an opus equivalent to the activity of entire artistic groups, produced with the intensity and aggression of a man at war. The work of Marcos Kurtycz became a precursor to body-based art, and his key contribution was to expand actionism into many experimental trends and movements in the second half of the twentieth century.

MUAC

28.10.2019–17.05.2020

Salas–Rooms 4, 5 & 6

muac.unam.mx

MUSEO AMPARO

13.09.2018–14.01.2019

museoamparo.com