

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981.



LA SERPIENTE INVISIBLE DEL METRO ZÓCALO (1995).

**“LA RITUALIDAD EN EL PERFORMANCE DE MARCOS KURTYCZ: UN ANÁLISIS
INTERMEDIAL”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

PRESENTA

MARÍA DEL CARMEN GUADALUPE VARGAS URBINA

DIRECTOR:

DR. ALEJANDRO UGALDE RAMÍREZ

LECTORES:

DRA. JOHANNA CONSUELO ÁNGEL REYES

MTRO. ELOY TARCISIO LÓPEZ CORTÉS

CIUDAD DE MÉXICO, 2020.

Sinopsis.

La presente investigación analiza *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, performance realizado en 1995, por el artista Marcos Kurtycz. Dicha acción es propuesta como la edificación de una ritualidad particular, basada en una matriz cultural que retoma las tradiciones europeas del artista, y la asimilación de las tradiciones mexicanas desde su llegada a México en 1968, hasta su muerte acaecida en 1996; un año después de la presentación de este performance. El estudio de esta asimilación, el análisis del contexto histórico de la década de los noventa, y la definición de los conceptos antropológicos propios del ritual, nos permiten ir develando las intenciones y perspectivas del creador polaco, que definió un ritual dentro del performance.

La intermedialidad como herramienta de investigación, es fundamental en esta tesis, para sustentar el análisis de un arte efímero; que no es un objeto fijo, ni verificable en el tiempo, y que no hay manera alguna de ir a su encuentro en una galería o en un museo que lo resguarde. La perspectiva teórica intermedial, permite también transitar por los medios del performance: videos, fotografías, impresos, entre otros; y por ende, recorrer los flujos contruidos al analizar el proceso creativo. Al generar este dialogo multi-disciplinar entre la historia y la antropología, desde un enfoque intermedial, podemos argumentar que, trabajar con los medios que deja a su paso el performance, es trabajar con la potencia de la imagen.

Palabras clave.

Marcos Kurtycz, performance en México, ritual, *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, Intermedialidad.

Abstrac.

The present research analyzes *“The invisible snake of the Metro Zócalo”*, performance realized in 1995, by the artist Marcos Kurtycz. This action is proposed as the construction of a particular ritual, based on a cultural matrix that takes up the European traditions of the artist, and the assimilation of Mexican traditions from his arrival in Mexico in 1968, until his death in 1996; one year after the presentation of this performance. The study of this assimilation, the analysis of the historical context of the nineties, and the definition of the anthropological concepts of the ritual, allow us to reveal the intentions and perspectives of the Polish creator, who defined a ritual within the performance.

Intermediality as a research tool is fundamental in this thesis, to support the analysis of an ephemeral art; that it is not a physical object, nor verifiable in time, and that there is no way to see them in a gallery or in a museum that protects it. The intermedial theoretical perspective, also allows to transit through the means of performance: videos, photographs, printed matter, among others; and therefore, go through the flows built by analyzing the creative process. By generating this multidisciplinary dialogue between history and anthropology, from an intermedial approach, we can argue that, to work with the means that performance leaves in its path, is to work with the power of the image.

Keywords.

Marcos Kurtycz, performance in Mexico, ritual, The Invisible Serpent of the Metro Zócalo, Intermediality.

A mi hermana.

Agradecimientos	6
Introducción	7
Capítulo I. El nacer de un artista: Marcos Kurtycz en México, 1968-1996	20
1.1 La influencia de la cultura mexicana en la vida de Marcos Kurtycz (1968-1973)	21
1.2 Legitimación artística, <i>Pasión y muerte de un impresor</i> (1980)	35
1.3 La apropiación de la serpiente como símbolo en el contexto de los años noventa	51
Capítulo II. <i>La serpiente invisible del Metro Zócalo</i> (1995). Ritual contemporáneo desde la imagen de un performance	67
2.1 Resonancias de la imagen del acontecimiento artístico de Marcos	68
2.2 La materialidad en el performance a través de la mirada del espectador	87
Capítulo III. La conceptualización de la ritualidad en el proceso creativo de Marcos Kurtycz	97
3.1 Respiración comunitaria, el origen de un performance	98
3.2 Dando cuerpo a lo invisible. La serpiente como mito de origen	113
3.3 Zócalo: espacio sagrado y testigo en el tiempo	119
Conclusiones	127
Anexos	
Anexo 1- Entrevista a Eloy Tarcisio. Una mirada hacia el performance en México	134
Anexo 2- Glosario de imágenes. Evidencia de lo efímero	140
Relación de fuentes	145

Agradecimientos.

Reconocer nos reconoce, es por ello que hoy agradezco de manera sincera, y reconozco a quienes me han apoyado de manera incondicional en esta etapa, tan importante de mi vida.

Gracias a la paciencia, la dedicación y el conocimiento de mi tutor el Dr. Alejandro Ugalde Ramírez, ya que sin su directriz este proyecto no sería posible.

Agradezco también a la Dra. Johanna Consuelo Ángel Reyes por compartirme su pasión y siempre tener un buen consejo. Al artista Eloy Tarcisio, por crear y ser, y sobre todo por sembrar en mí, el amor al arte. A la Dra. Josefina Alcázar, por compartir conmigo su valioso tiempo y sus palabras de aliento para nunca claudicar. A la Dra. Didanwy Kent Trejo, por sus clases mágicas, que me permitieron perspectivas diferentes de investigación.

Gracias también a la Dra. Miroslava Salcido, por creer siempre en mí, y contagiarme su entusiasmo y energía. Gracias a la Dra. Eliza Mizrahi por sus alentadoras clases. A la siempre incondicional Mtra. Maribel Escobar Varillas, por su camaradería, confianza y complicidad. A la Dra. Minerva Anguiano, quien siempre y a pesar de todo, estuvo ahí para escucharme y guiarme. Agradezco la entereza y la amable disposición de la Dra. Olga Rodríguez Bolufé, en este proceso. Gracias al Dr. José Luis Barrios por la confianza, al Dr. Adolfo Mantilla por su apoyo y al artista Pancho López por la inspiración.

Agradezco especialmente a mi hermana Celia Vargas Urbina†, por llegar a mi vida y ser mi gran maestra. A mis abuelos Carmen Lúa Díaz† y José Natividad Urbina Cervantes, por todo su amor y dedicación, así como a mis padres Carmen Urbina Lúa y Miguel Ángel Vargas Maya, por la vida misma.

Gracias Alex Ortega, por encender la vela de la esperanza en mi vida, acompañarme y creer ciegamente en este proyecto.

A Rodolfo Orozco, Paula Quintos, Amélie Islas e Iván Rodríguez, gracias por su amistad a lo largo de estos años.

Gracias Marcos Kurtycz †, por la nobleza de tu legado. Anna Kurtycz, gracias por tu apertura y amabilidad.

Agradezco a la Universidad Iberoamericana por la oportunidad de crecer académicamente y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por las facilidades para este proceso.

Al bondadoso cobijo del museo Ex Teresa, tanto del frío emocional, como del cálido paso del tiempo. Y a la Universidad Nacional Autónoma de México, siempre gracias.

Finalmente, agradezco a Dios por acompañarme a cada paso y mostrarme su amor en cada tropiezo.

Sinceramente, los reconozco y agradezco.

Ciudad de México, 3 de junio de 2020.

Introducción.

La presente investigación representa un íntimo diálogo con *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, performance realizado en 1995 en las inmediaciones de la estación subterránea de transporte colectivo ubicada en la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México y ejecutada por el artista polaco-mexicano Marcos Kurtycz; acción relevante por ser la última registrada antes de su muerte ocurrida un año más tarde. De esta forma, el performance aquí estudiado es la condensación del trabajo de toda una vida, en el cual son visibles símbolos y objetos ligados íntimamente a la biografía del creador, así como a su particular propuesta artística.

La serpiente invisible fue ejecutada por el artista Jan Marcos Kurtycz Tiefenbruner, en la explanada del Zócalo; exactamente sobre los respiraderos del Metro, elemento importante para la materialización de la serpiente del autor. Dicho reptil se presenta como una alegoría a la vida y una muestra del trabajo intelectual, en donde el creador retomó la potencia de la cultura y las tradiciones mexicanas, para presentar una imagen cargada de elementos rituales. Esta tesis se enfoca en el análisis de dicha puesta en escena, exaltando sus posibilidades rituales y artísticas a través del estudio de la imagen.

Al haber observado la ritualidad en el performance de Kurtycz, notamos su relación con la cultura de México, advirtiendo en la escena artística, actos que remiten a la serpiente prehispánica, al hombre, a la vida, a la muerte, a la unión y a la ofrenda; pensar en la ritualidad, es conectarse con una experiencia ceremonial, con los mitos de origen de nuestra cultura, vistos desde lo antropológico y proyectados en el arte contemporáneo. Todos estos elementos fueron percibidos gracias a: los testimonios fotográficos del performance, los videos del acontecimiento, las visitas de campo a los espacios en donde Marcos Kurtycz generó el performance –desde el proceso creativo, hasta la puesta en

escena—, a los bocetos de la pieza, y a las entrevistas realizadas para esta investigación.¹

Con motivo del 50 aniversario de la llegada de Marcos Kurtycz a México, el Museo Amparo ubicado en la Ciudad de Puebla, presentó del 13 de septiembre del 2018 al 14 de enero del 2019, una exposición individual dedicada al creador polaco que llevó por título: *Marcos Kurtycz. Contra el estado de guerra, un arte de acción total*, curada por el crítico de arte Francisco Reyes Palma.² Esta retrospectiva, mostró a través de las obras, el interés que el artista tuvo por el símbolo de la serpiente durante la década de los noventa.³ A partir de esta exposición, se llevaron a cabo una serie de mesas de diálogo tituladas *Testimonios*,⁴ en donde artistas y curadores dan evidencia del contacto con Marcos Kurtycz y su influencia en la escena artística mexicana, que tuvo lugar durante su estancia en México.

La exposición de Marcos Kurtycz se presentó de manera paralela al desarrollo de la presente investigación, dando nuevas posibilidades para analizar íntimamente el proceso creativo de la obra. Gracias a la presentación de los apuntes personales de su vida cotidiana,⁵ a los bocetos, e incluso a la indumentaria que empleó, se pudo consolidar el trabajo, posicionando los elementos anteriores como la columna vertebral de esta investigación.

¹ Los “performance studies” se ofrecen como una disciplina a estudiar y como un método investigativo que permite una apertura práctica en el mundo de la teoría; basándonos en dicha premisa, el presente trabajo toma conciencia de las posibilidades prácticas del cuerpo del investigador, una de ellas, salir al encuentro de los testimonios a través de entrevistas, vistas a museos, el recorrido por los espacios en donde se desarrollaron los performances, con la finalidad de continuar la experiencia escénica, experimentando lo que pervive del trabajo de Marcos. Ewa Domanska. (2011). *El viraje performativo en la humanística actual. Criterios, Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*, vol. 37, (4), p. 129.

² “Marcos Kurtycz. Contra el estado de guerra, un arte de acción total (2018-2019)”, [En línea], <<https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/207/marcos-kurtycz-contra-el-estado-de-guerra-un-arte-de-accion-total>> [Consultado el 6 de diciembre de 2018].

³ Marcos Kurtycz. *Contra el estado de guerra, un arte de acción total (2018-2019)*, Catálogo de la exposición, Puebla: Museo Amparo, 2018.

⁴ “Mesa de diálogo 1, 2, 3 y 4”, Marcos Kurtycz y el arte acción, Testimonios, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=lfj9W71r-U>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=3G8b0iyOoBI>> [Consultado el 28 de enero de 2018].

⁵ Dar el valor que merece lo cotidiano, es decir, honrar lo ordinario, es darse cuenta de cuán ritualística es la vida diaria. Richard Schechner. *Estudios de la representación*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 60.

Estos medios, en efecto, nos ayudaron a acercarnos al acontecimiento escénico de nuestro artista, mismos que dan indicios del planteamiento ritual como fuerza motora de la imagen y estructura del performance a estudiar. Cabe mencionar que la exposición no se basó únicamente en la muestra audio visual de sus acciones artísticas, sino en mostrar el trabajo creativo desde su llegada a México.

Los registros de los performances de Marcos Kurtycz, vistos como documentos históricos, nos permitieron analizar con detalle la fuerza que tiene la serpiente como elemento imprescindible en la vida y obra del artista. Sin embargo, al ser una labor de exposición que recopiló gran parte del trabajo de toda su vida, el argumento para utilizar a la serpiente como símbolo, permanece en la percepción del espectador. Es por ello que esta muestra, fue importante para entender la recurrencia conceptual de la serpiente, tanto como animal mítico, como en las resonancias sagradas y fundacionales para los antiguos mexicanos; ya que además, cuenta con una razón de ser característica e íntima con la esencia del artista, como la trascendencia curativa del reptil, o su capacidad para mudar de piel. La serpiente fue y es, para la presente investigación, una de las figuras a estudiar a profundidad por toda su riqueza alegórica y ritual.

Referente a la vida y obra del artista Marcos Kurtycz, acudimos a los estudios de la Dra. en Sociología Josefina Alcázar, y su publicación *Performance: un arte del yo. Autobiografía, Cuerpo e identidad*,⁶ así como al teórico Jorge Juanes y su libro *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*.⁷ Ambos autores apuntalaron la relevancia histórica del artista polaco en nuestro país, posicionándolo como uno de los pioneros del performance en México, mencionando piezas significativas de su trayectoria

⁶ Josefina Alcázar. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, Cuerpo e identidad*, México: Siglo XXI Editores, 2014.

⁷ Jorge Juanes López. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México: Editorial Ítaca, 2010.

profesional en sus escritos. Esta investigación propuso el estudio del recorrido artístico como performer,⁸ a partir de los textos anteriores, agregando el análisis de su obra dentro de esta disciplina.⁹

Con la finalidad de seguir los pasos tanto creativos como personales del performer, analizamos los textos, *Vida y muerte de un impresor*, trabajo de Anna Kurtycz. Dicho estudio incluye la faceta que tuvo Marcos Kurtycz como impresor en México,¹⁰ y el escrito, *Corporalidad al límite*,¹¹ de las investigadoras Mara Polgovsky y Ana María García Kobeh, trabajo que estudia la importancia del cuerpo del creador. Dichos libros fueron fundamentales como soporte biográfico, ya que retomamos de ellos piezas que mencionan para encontrar, en la acción que estudiamos, un enfoque apegado a la ritualidad.

Por otro lado, analizamos, de igual manera, la entrevista realizada a Marcos Kurtycz en el libro *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México*,¹² así como la entrevista realizada por Dulce María Alvarado en *Performance en México. 28 testimonios 1995 -2000*,¹³ evidencias importantes que nos permitieron rastrear el proceso creativo del artista a lo largo de su trabajo. Ambas fuentes, permitieron ir descubriendo la esencia de Marcos, su postura artística, e incluso sus experiencias al ser un creador maduro y comprometido con

⁸ La palabra performer, cuando se refiere a las artes escénicas, se traduce en la mayoría de los casos por “oficiante” o “ejecutante” de acciones rituales o de acciones con fines artísticos. Richard Schechner. *Estudios de la representación*, México: FCE, 2012, p. 12.

⁹ En la década de los noventa Kurtycz reformula su actividad como accionista, y comienza un nuevo ciclo acompañado por su álgter ego, la serpiente. Francisco Reyes Palma. *Marcos Kurtycz, Contra el Estado de Guerra, un Arte de Acción Total (2018-2019)*, Museo Amparo, Puebla, Puebla, 2018. Recuperado de <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/207/marcos-kurtycz-contra-el-estado-de-guerra-un-arte-de-accion-total>

¹⁰ Anna Rosa Kurtycz Escamilla. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016.

¹¹ Ana María García Kobeh y Mara Polgovsky. *Marcos Kurtycz: Corporeality Unbound/Marcos Kurtycz: Corporalidad al límite*, México: Fauna, 2017.

¹² Olivier Debrouse (coord.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: UNAM, 2007.

¹³ Dulce María Alvarado Chaparro. *Performance en México. 28 testimonios 1995 -2000*, México: Ed. Diecisiete, 2000.

el performance. Dichas entrevistas, no aluden al tema del ritual como parte de su trabajo, sin embargo, permiten analizar en palabras del artista, su postura y percepción de la práctica que realizaba, y justamente, nos dirigen de manera constante a su mirada ritual, problema que interesa en esta investigación.

Para documentar la historia del performance art en México, recurrimos a diversas fuentes: el libro de Josefina Alcázar: *Performance y arte acción en América Latina*¹⁴ en donde encontramos una serie de artistas, tanto nacionales como internacionales.¹⁵ Como fuente primaria *Rosa chillante, mujeres y performance en México*¹⁶ de Mónica Mayer, quien fue la pionera de dicha práctica en nuestro país, ya que da testimonio, en vida propia, de cómo se fue gestando con fuerza dicho arte en México. Los textos anteriores, registran a Marcos Kurtycz como uno de los protagonistas un tanto anónimos del performance, mencionando algunas piezas importantes en su recorrido artístico, lo cual permite rastrear e identificar constantemente su interés creativo.

Nos basaremos de diversos teóricos que han estudiado la procedencia y el significado de la palabra performance.¹⁷ Diana Taylor se refirió a ella como “una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte”.¹⁸ Dicha referencia fue necesaria para delimitar el uso de este término en nuestra investigación, así como para entender la práctica del artista.

¹⁴ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte acción en América Latina*, México: Siglo XXI Editores, 2005.

¹⁵ Josefina Alcázar. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, Cuerpo e identidad*, México: Siglo XXI Editores, 2014.

¹⁶ Mónica Mayer. *Rosa chillante, mujeres y performance en México*, México: Ana Victoria Jiménez A., 2004.

¹⁷ Acerca de la palabra performance, la RAE maneja en su segunda acepción: “Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”.

<https://dle.rae.es/?id=SbFtbrL> [Consultado el 23 de marzo de 2019].

¹⁸ Diana Taylor. *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 8.

Recurrimos también a la tesis de licenciatura de Dulce María Alvarado Chaparro, titulada *Performance en México (Historia y desarrollo)*,¹⁹ así como al libro *El cubo de Rubick, arte mexicano en los años 90*,²⁰ con la finalidad de estudiar a profundidad otras perspectivas para abordar teóricamente el performance en nuestro país.

Gracias al camino ya trazado por estas fuentes, logramos ampliar nuestra investigación y rastrear el entorno histórico de nuestro artista y de la pieza estudiada, por lo tanto, este análisis parte de estudios previos con el objetivo de proponer la posibilidad de la ritualidad en la acción artística, generando el conocimiento de ésta en la pieza, siendo nuestro principal aporte, estudiando la intersección de la obra tanto en su tiempo, como en el momento en el que vuelve a manifestarse, con la posibilidad de ir tejiendo un entramado a partir de los medios de la imagen primera, es decir, de la concepción del creador.

Al haber aprovechado las oportunidades multidisciplinarias que ofrecen los Estudios de Arte, esta investigación partió de una perspectiva histórica-antropológica que sustentó a detalle el concepto teórico de ritualidad en el performance estudiado. Por esta razón, recurrimos a un autor con esta perspectiva hacia las artes escénicas, el director de performance Richard Schechner. Para esto, nos apoyamos en el texto *Estudio sobre la representación*,²¹ así como en su libro, *The future of ritual*. En estas obras, el autor nos aproxima al entendimiento de un comportamiento ritualizado en la misma escena del performance, indagando las posibilidades que ofrece la antropología en el ámbito del ritual, el cual se da en los estudios del performance.

¹⁹ Dulce María de Alvarado Chaparro. *Performance en México (Historia y desarrollo)*, Tesis para optar por el grado de licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México, México: ENAP, 2000.

²⁰ Daniel Montero Fayad. *El cubo de Rubick, arte mexicano en los años 90*, México: Editorial RM, 2013.

²¹ Richard Schechner. *Estudio sobre la representación, Una introducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Este interés interdisciplinar entre la antropología y las artes escénicas fue tratado paralelamente por el sociólogo y antropólogo escocés Víctor Turner,²² quien estudió el teatro como herramienta para dar una visión distinta a sus estudios etnográficos. Ambos autores fueron piedras angulares para el presente análisis, ya que trabajaron la relación intrínseca entre el arte y el ritual. Los anteriores indicios de contaminación artística y cultural, posibilitan un sustento fuerte, una suerte de eco que denota una búsqueda constante del valor simbólico de los actos de la vida cotidiana, en donde se ve influida la práctica artística, desde la conciencia de los ejecutantes del arte del cuerpo, hasta la puesta en escena.

Dirigiéndonos ahora al campo antropológico y al estudio de las religiones, retomaremos el trabajo de Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*,²³ para con este resolver conceptos puntuales como lo son: ritual, comunidad, liminalidad y mito. Además, complementamos el desarrollo conceptual, con autores como Becker y su libro *La lucha contra el mal*,²⁴ René Girard con *La violencia y lo sagrado*,²⁵ y Émile Durkheim con el texto *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*.²⁶ En cuanto al estudio de la imagen, nos basaremos en el texto antropológico del historiador del arte Hans Belting y su libro *Antropología de la imagen*,²⁷ en donde el autor estableció las relaciones de la imagen; las condiciones en las que se crean y cómo los seres humanos trabajamos con ellas. Para este estudio de la imagen nos

²² Víctor Turner. *Dramas Campos y metáforas*, Ithaca: Cornell University Press, 1974; Victor Turner. *Dilthey, and Drama: An essay in the Anthropology of experience*, Chicago: University of Illinois Press, 1987; Victor Turner. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Nueva York: Taurus, 1988; Víctor Turner. *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI, 2007.

²³ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Editorial Labor, 1985.

²⁴ Ernest Becker. *La lucha contra el mal*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

²⁵ René Girard. *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1983.

²⁶ Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

²⁷ Hans Belting. *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2002.

apoyaremos del texto *La llama de una vela* de Gaston Bachelard,²⁸ en donde el autor planteó la evocación de las imágenes por medios relacionados a la ensoñación.

El objetivo principal de la presente investigación es analizar el performance *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995), justificando las bases y características necesarias que sustenten la presencia de actos simbólicos propios del ritual, posicionándonos desde una perspectiva intermedial que permite el tránsito de los medios fílmicos, fotográficos, procesuales y documentales de la pieza, así como de los acontecimientos históricos que rodearon la vida y obra del artista, y el análisis antropológico de los conceptos propios de un ritual.

La pregunta focal que dirige esta investigación es: ¿Cuáles son las posibilidades rituales del performance *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995), fundamentadas a partir de un estudio intermedial de diversos elementos que presenta su imagen? Para llegar a dicho análisis, cada apartado responde a preguntas particulares que articulan el problema principal. En el primer capítulo: El nacer de un artista: Marcos Kurtycz en México, 1968-1996, existe una problemática particular: ¿Cuáles fueron los sucesos y elementos que influyeron en Marcos Kurtycz en su llegada a México para que se impregnara y apropiara de la cultura mexicana y cómo influye ésta para incentivar en Kurtycz a las acciones rituales y al uso de la serpiente?

La hipótesis propuesta para este apartado es que las experiencias sociales y artísticas que Marcos Kurtycz adquirió desde su llegada a México en 1968, nutrieron su identidad, conectando esto con su trabajo artístico mediante una inmersión y apropiación cultural, lo cual respondió a los intereses particulares que tiene el artista a mediados de los noventa, creando con ello *La serpiente invisible del Metro Zócalo* en 1995, en donde resignificó los

²⁸ Gaston Bachelard. *La llama de una vela*, Buenos Aires: Dedalus Editores, 2015.

elementos mexicanos. Cabe mencionar que no fue hasta su llegada a México, que Kurtycz inició su faceta como artista.

La problemática del segundo capítulo titulado, *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995). Ritual contemporáneo desde la imagen de un performance es: ¿Cuáles son las posibilidades rituales de la imagen de *La serpiente invisible de Marcos Kurtycz*? A partir del análisis crítico de la imagen, entendimos que Marcos Kurtycz generó un ritual mediante la teorización de su propio trabajo, un proceso creativo que utilizó conceptos y símbolos impregnados de su propio entorno, en donde nuestro artista se identificó con la cultura mexicana.

La hipótesis gira en torno al análisis de los actos simbólicos que conforman el performance del artista, aterrizando una codificación gracias al reconocimiento de los ritos que impregnan a la cultura mexicana. Esta lectura de la obra, asienta las posibilidades estructurales del ritual artístico, en donde encontramos conceptos propios del ritual como la creencia y la ceremonia, la ofrenda y el peregrinaje, es por eso, que el performance de Kurtycz no sólo se narra desde un tiempo histórico determinado, sino que nos da dejes de nuestra propia identidad a partir de nuestro imaginario del ritual.

Gracias a la observación del proceso creativo del artista, en donde nos acercamos al archivo personal de Marcos Kurtycz, la problemática del tercer capítulo, La conceptualización de la ritualidad en el proceso creativo de Marcos Kurtycz es: ¿Cuáles fueron las condiciones históricas que permitieron identificar el performance *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995), como un ritual y qué conceptos denota el artista para darle tal perspectiva? La hipótesis principal, tiene que ver con el contexto de la pieza, es decir, con la serie de acontecimientos que ocurrieron a mediados de los noventa, particularmente la crisis nacional a causa de la devaluación del peso. La serpiente invisible propone categorías

propias del rito tales como mito, comunidad, tiempo y espacio sagrados, las cuales son estudiadas y rescatadas del proceso creativo del artista.

El aporte principal de la investigación es analizar la manifestación de la ritualidad en la acción, no sólo porque se vincula con los sucesos políticos de México en la década de los noventa, sino porque los mexicanos tenemos creencias muy particulares de los rituales, debido a nuestras enraizadas tradiciones. En otras palabras, a partir de la experiencia de un hombre polaco, que se vinculó con la cultura mexicana, podemos observar nuestro propio entorno; el artista muestra estas costumbres, en su trabajo artístico, develando la forma de pensar el ritual. Otra de las contribuciones que podemos rescatar, es la visualización del símbolo de la serpiente, que es propio de Kurtycz, si bien para nuestro artista era importante trabajar con dicho elemento desde inicios de la década de los noventa, y más aún porque no hay alguna contribución histórica o teórica anterior para saber de dónde viene tal interés, el aporte en este sentido, tiene que ver con las posibilidades de auto representación del artista con una analogía a la serpiente a través de tácticas rituales.

Un punto a destacar para el desarrollo del análisis es el aporte testimonial, es decir, la técnica oral de la historia; aquella que nos permite estudiar el pasado a través del testimonio, presentes en la valiosa aportación del Mtro. Eloy Tarcisio, una de las figuras principales del performance en México en la década de los noventa, y quien fundó uno de los recintos más importantes del performance en México, el X Teresa. Gracias a esta entrevista, podemos deducir que las piezas de performance de la década de los noventa, recurrían al ritual como recurso escénico, evocando lo prehispánico.

Es importante mencionar que en la búsqueda de perspectivas teóricas y herramientas metodológicas que pudieran asentarse en el performance de Marcos Kurtycz, en donde implicaba el estudio de un acontecimiento efímero en el tiempo, se decidió emplear un

enfoque teórico intermedial;²⁹ el cual, permite acercarnos a la ritualidad ante las problemáticas de la imagen. La intermedialidad nos posibilita el análisis de nuestro objeto de estudio a través de una red tejida por nodos, necesarios para el entendimiento del entramado. Estos nodos fusionados, formaron la gran unidad. Pensar en un análisis partiendo de una red, es pensar en lo singular y en lo plural de manera simultánea, en lo común y en lo inusual. El performance visto desde la intermedialidad, permite combinar y adaptar vehículos de representación y de reproducción en donde nosotros como investigadores, que a su vez asumimos un papel de receptores escénicos, podemos acceder a la acción artística, en un tiempo dislocado a través de herramientas multimediales.

El performance como fenómeno del aquí y el ahora, permite su grabación, producción y almacenamiento en un medio digital, con el cual es posible interactuar de manera personal, es decir, al reproducir el performance en nuestros dispositivos electrónicos personales, generamos experiencias a través del sonido, mediante el movimiento plasmado en la fotografía, por medio de las palabras y de las dinámicas temporales distintas a la de su ejecución primera. Esta extensión multimedial, permitió el contacto con *La serpiente Invisible del Metro Zócalo* realizada en 1995, en un espacio y tiempo actual. Como se puede observar, la intermedialidad va más allá de transposición entre las artes, el enfoque actual se basa en la interconectividad y la interacción consiente con nuestro objeto de estudio.

La intermedialidad no sólo es entender el tránsito de la literatura al cine, por poner un ejemplo, es un enfoque actual de investigación, así como una preocupación en la inherencia tecnológica y en la conectividad e interacción de esta. La intermedialidad es también la comunicación entre varias modalidades sensoriales, por ejemplo, la música y las imágenes en movimiento. En el caso de *La Serpiente Invisible del Metro Zócalo* (1995), la

²⁹ Sarah Bay-Cheng propone a la intermedialidad como una red tejida por nodos, la cual no tiene un centro, y en donde todos los nodos son necesarios para el entendimiento de la red, la red es la unidad, no el nodo. Sarah Bay-Cheng. *Kanttenbelt, Child, Mapping. Intermediality in Performance*, Amsterdam: University Poess, 2010.

intermedialidad parte del contacto de la obra por medio del archivo en video, entramado con entrevistas, fotografías del artista, impresos, libros y los escritos previos a la presentación del performance, es decir, parte del vínculo entre el proceso creativo y los materiales utilizados en esta pieza, que nos permiten conectar con las emociones del acontecimiento efímero.³⁰

Metodológicamente hablando, este trabajo se llevó a cabo a partir de una investigación cualitativa, ya que se recolectó información con el fin de acercarnos a las causas sociales-políticas y el trasfondo biográfico, lo que nos permitió conocer las cualidades rituales presentes en la pieza analizada. De esta forma, esta tesis profundiza casos específicos y no generaliza; no mide, sino que describe y cualifica un fenómeno social a partir de los rasgos determinantes.³¹ En ese sentido, para Asunción López Varela, el análisis intermedial nos ayuda en particular cuando nuestros objetos de estudio son:

...construcciones complejas que implican no sólo distintas formas físicas de codificar la experiencia humana, sino de una amalgama de relaciones culturales (procesos) que incluyen diversos canales de procesamiento de la información obtenida a partir de esas experiencias (visuales, auditivas, etc.), y que se mueven también en torno a cambios en los contextos comunicativos (códigos distintos, relaciones diversas entre productores y receptores de la información, canales de distribución variables...³²

El primer vehículo de reproducción del performance de Marcos Kurtycz fue encontrado en los archivos del Ex Teresa, así como fotografías que conforman el registro de la obra. Sin embargo, también recurrimos al estudio de los objetos que utilizó en la escena como el vestuario, su hacha, una máscara, un extintor, entre otros elementos encontrados en el

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ César Bernal Torres. *Metodología de la Investigación*, México: Pearson, 2010, p. 57.

³² Ruth Cubillo Paniagua. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*, vol. 14 (2), p. 172.

Museo Amparo de Puebla, bajo el contexto de la exposición *Marcos Kurtycz. Contra el estado de guerra, un arte de acción total*.

Esta investigación, es una experiencia que permitió el dialogo entre las imágenes de una serpiente invisible con la ritualidad implícita, encontrando evidencias del acontecimiento temporal y contribuyendo a un registro como aporte historiográfico y como un compendio de archivo, al encontrarse aisladas las evidencias, exhortan a una búsqueda perceptiva, apuntalando las bases para una reflexión teórica ubicada en el territorio de lo sensible.

Capítulo I. El nacer de un artista: Marcos Kurtycz en México, 1968-1996.

Este capítulo aborda la matriz cultural y artística en la que sucede el trabajo de Marcos Kurtycz. Marcaremos como punto de partida el año 1968, año de llegada del creador a México; y con esto, retomaremos sus acercamientos iniciales con la cultura nacional, sus primeros trabajos en el performance, su interacción y desarrollo paralelo al de un naciente grupo de performers en la década de los sesenta.

El punto de inflexión de esta primera etapa, hablando de las obras de nuestro artista polaco, será el performance *La muerte de un impresor*, realizada en 1980. En esta pieza, ya están presentes los elementos rituales que se pretenden distinguir a lo largo de la presente investigación.

Este capítulo, de igual manera, retomará los últimos años de vida de Marcos Kurtycz, ya que el hecho de haber estado aquejado por la enfermedad le presentó la constante e inminente presencia de la muerte; dicho suceso es importante, pues da una nueva significación a los performances posteriores, como lo fue con *La serpiente invisible del Metro Zócalo* de 1995. En dicha obra, los presentes elementos rituales se articulan con la maduración de su trabajo, lo cual se confirma en esta etapa de su vida como artista.

Analizando las experiencias que transitan y permean en el cuerpo y en la mente del artista, revisaremos algunos momentos clave de su historia de vida y del inicio de su actividad artística. De este modo, nos acercaremos paso a paso a su propuesta de performance art realizada en la década de los noventa en México, lugar en donde Marcos Kurtycz se inspiró para iniciar sus actos rituales. El objetivo de este capítulo es ir entramando la relación que existe entre la ritualidad y el performance, puntualizando en la inclusión de gestos o elementos que aluden a las cosmovisiones de la época prehispánica en México.

1.1 La influencia de la cultura mexicana en la vida de Marcos Kurtycz (1968-1973).

“No perdamos ni un momento, aunque fuéramos inmortales.”

Marcos Kurtycz (1994)

ANNA ROSA KURTYCZ. Marcos Kurtycz, “Vida y muerte de un impresor”, México: Studio Kurtycz, 2016.

Jan Marcos Kurtycz Tiefenbruner nació en 1934, fue ingeniero mecánico egresado del Instituto Politécnico de Varsovia en su natal Polonia. En 1961 viajó a Cuba como parte de un programa de cooperación técnica, y decidió quedarse a vivir ahí. Dos años después, en 1963, conoció a su esposa Mercedes Escamilla, de nacionalidad mexicana. Al volver a Polonia, deciden viajar a México en septiembre de 1968, incentivados por una propuesta de trabajo para su esposa en el marco de los Juegos Olímpicos.³³ El viaje hacia México duró varios días, en un barco de carga que contaba con algunos camarotes para viajeros (Fig.1). Mercedes y Marcos desembarcaron en Tampico, a pocas semanas de los sucesos trágicos de Tlatelolco y del comienzo de los Juegos Olímpicos. Al parecer, el destino errante de Marcos Kurtycz, le permitió archivar en su memoria nuevas imágenes.³⁴ paisajes, olores, sabores, sentimientos, nuevas estéticas corporales e incluso un nuevo autoconocimiento, que lo inspiraron a ejercer el arte como forma de vida, empapado de una nueva cultura, la mexicana.³⁵

A cincuenta años de la presencia de Kurtycz en nuestro país, las resonancias de su imagen trascienden los espacios para que hoy podamos acceder a su trabajo artístico. Gracias al

³³ Ambos se conocieron en Cuba en 1963, cuando Mercedes participó en el Congreso de Mujeres de América; ella habló sobre el injusto encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros, que para ese momento cumplía más de dos años de reclusión en Lecumberri. Marcos, por su parte, viajó a Cuba como ingeniero industrial, y al ser miembro del Partido Comunista (al igual que el maestro Siqueiros) asistió al congreso.

³⁴ Existen imágenes mentales e imágenes materiales, y las obras de arte no son mentales, tienen una existencia física. Hans Belting. “¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting”, [En línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw>> [Consultado el 2 de diciembre del 2018].

³⁵ Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 107.

archivo accedemos a su vida y obra, de tal manera, que este testimonio nos permitirá indagar en los actos propios del hoy artista,³⁶ para analizar una de sus obras más representativas y desenvolver los conceptos que nos llevarán a entender por qué su trabajo tiene características rituales, mediante elementos simbólicos muy particulares para él, siendo la serpiente el más representativo.



Fig. 1.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Foto coloreada.
Foto impresa, retocada con pigmentos.
Viaje de Polonia a México, 1968.
Fotografía de Anna Kurtycz.

Observamos una fotografía intervenida por Marcos Kurtycz, en esta se registra al artista manipulando una cámara fotográfica sobre la cubierta del barco Polonica, el cual, lo transporta a México en 1968.

En 1968, Marcos Kurtycz contaba con treinta y cuatro años de edad; siendo un adulto joven, con muchas expectativas y por primera vez en México, decidió registrar de manera constante sus experiencias de vida a través de escritos, dibujos y fotografías. A su llegada, México se encontraba bajo el mandato del presidente Gustavo Díaz Ordaz, sexenio caracterizado por la represión hacia la libre expresión, en donde la voz de los estudiantes y trabajadores generó un despertar colectivo, que, al mismo tiempo se desvaneció con consecuencias lamentables, que muchos desearían olvidar.³⁷ En este mismo periodo la

³⁶Para ello, el museo Ex Teresa ha sido un pilar importante, así como las colecciones particulares que resguardan su obra.

³⁷ Julia Preston, Samuel Dillon. *El despertar de México. Episodios de una búsqueda de la democracia*, México: Editorial Océano, p. 34.

llamada Gráfica del 68 manifestó la inconformidad ante el autoritarismo; los logotipos y los pictogramas se volvieron emblemáticos para la memoria colectiva, a modo de protesta se intervinieron los gráficos y señalamientos de los Juegos Olímpicos (Fig. 2); estos, a cargo de Lance Wyman, Peter Murdoch y Eduardo Terrazas.³⁸ Ante lo anterior, Marcos Kurtycz decide recordar estos hechos en sus cuadernos de dibujo, así como en sus proyectos artísticos, lo que hoy nos permite hacer un vínculo con sus primeras visiones de México.



Fig. 2.
Autor desconocido.
Iconos y Señalamientos de los Juegos Olímpicos de 1968.
Litografía impresa.
México, 1968.

A la izquierda vemos los iconos, señalamientos y estampillas postales, diseñados para los juegos olímpicos, a la derecha los gráficos intervenidos a modo de protesta, en los cuales observamos, granaderos golpeadores, macanas, pistolas, bazucas, bayonetas y tanques.

Es importante mencionar, que la gráfica del 68, fue realizada con carácter colectivo, la autoría de las obras o intervenciones no tenía relevancia para los artistas, pues la finalidad de estas, era servir a la sociedad, levantar la voz y apoyar al movimiento estudiantil. Cabe destacar que el anonimato era indispensable para la protección de los creadores debido a la censura y la represión de aquel entonces.³⁹ Marcos Kurtycz se ve influido por este tipo de gráficas anónimas desplegadas en los principales centros de la Ciudad de México. En un dibujo realizado por el artista en 1968, puede verse el retrato caricaturizado del ex

³⁸ Silvia Fernández y Bonsiepe Gui. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Brasil: Ed. Blücher, 2008.

³⁹ "Exposición Gráfica del 68", Museo Universitario de Arte Contemporáneo, [En línea], <<https://muac.unam.mx/exposicion/grafica-del-68>> [Consultado el 1 de febrero del 2019].

presidente Gustavo Díaz Ordaz con trazos a primera intención. Advertimos su torso sin piernas, ni brazos, que se desplaza en un carrito. Frente al cuerpo mutilado del ex mandatario, se encuentra una pequeña flor que representa al pueblo y que será arrollada por el ex presidente, justificado por una playera con los aros entrelazados, representativos de los Juegos Olímpicos. Esta caricatura es la parodia de un hombre, que, aun sin sus extremidades, no puede detener la inercia de su movimiento y que, en su impulso desmedido, genera una catástrofe nacional (Fig. 3).



Fig. 3.
Marcos Kurtycz (1934-1996)
Mutilados olímpicos (serie)
12 x 5 cm.
Plumón sobre papel de cuaderno
1968.
Dibujo de Anna Kurtycz.

Marcos Kurtycz tenía un excelente dominio del español, idioma que aprendió desde su adolescencia en Polonia⁴⁰ y muchas veces utilizaba un vocabulario técnico, herencia de su

preparación universitaria, al ser egresado como maestro en cibernética de la Escuela de Mecánica Especial Politechnika Warszawska.⁴¹ A pesar de esta preparación profesional, al

⁴⁰ Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 63.

⁴¹ Dicha preparación académica, facilitó la solución técnica en su faceta como artista –Él mismo lo explica en una entrevista a Dulce María Alvarado- “...en la mayoría de mis performances e instalaciones aquí en México, uso la ingeniería.” Dulce María Alvarado Chaparro. *Performance en México, 28 testimonios 1995-2000*, México: Ed. Diecisietep, p. 171.

llegar a México sufrió por varios meses de una carencia económica, esto a causa de no encontrar un empleo fijo; su situación era tan delicada, que incluso contando con el apoyo y la recomendación de Jesús Silva-Herzog,⁴² amigo de su esposa, no logró laborar en



Petróleos Mexicanos.⁴³ Marcos Kurtycz al ser un especialista en controles automáticos, también buscó la oportunidad de trabajar en la edificación del Sistema de Transporte Colectivo Metro, que es ese momento se encontraba en construcción, sin embargo, no consiguió formar parte de uno de los proyectos más simbólicos y trascendentes de la Ciudad de México. Irónicamente, veintiséis años después, Kurtycz realizaría en los respiraderos de la estación Zócalo su último performance, *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (Fig. 4).

Fig. 4.
Autor desconocido
Construcción del Metro.
Fotografía en b/n
1969.

Fotografía que muestra los trabajos de la construcción que dará vida a los accesos y andenes de la estación Zócalo de la línea 2, Entonces: Tacuba-Taxqueña, 1969, poco tiempo después de la llegada de Kurtycz a México. Imagen: Archivo STC, Metro, GDF.

La fotografía fue captada desde uno de los edificios que se encontraban en la esquina de la avenida República de Argentina y la calle República de Guatemala, inmueble que fue demolido para dar paso al museo del Templo Mayor; descubierto –por cierto– gracias a las excavaciones para la construcción del Metro.

Podemos observar en la fotografía, los comercios del lado izquierdo, que hoy en día albergan librerías de segunda mano, más adelante sobre la misma acera, vemos Palacio Nacional y al fondo, el edificio que hoy es sede del gobierno de la Ciudad de México.

⁴² Jesús Silva Herzog (San Luis Potosí 1892- Ciudad de México 1985). Fue un economista, diplomático, historiador, intelectual y catedrático mexicano. Contribuyó, entre otras cosas, a la nacionalización del petróleo en México, 1983. "Biblioteca Jurídica Virtual", "Jesús Silva Herzog 1983", Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, [En línea], <<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3364/33.pdf>> [Consultado el 7 de enero de 2019].

⁴³ Anna Rosa Kurtycz. *op. cit.*, p. 109.

Es hasta 1969 que el mismo Silva-Herzog encomienda a Marcos Kurtycz su primera ilustración para la portada del libro: *México visto en el siglo XX*,⁴⁴ editado por el Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas. Posteriormente su esposa Mercedes Escamilla, contactó a algunos de sus amigos del taller de Gráfica Popular, Orfila Reynal⁴⁵ y Laurette Séjourné⁴⁶, quienes emplearon a Kurtycz como ilustrador para la portada de un segundo libro: *Teotihuacán Métropole de l'Amérique*, editado por Maspero (Fig. 5). Es probable que estos primeros contactos con la cultura mexicana, aunados al descubrimiento del Templo Mayor durante la construcción del Metro, hayan sido de gran relevancia para su acercamiento con la historia y las raíces de México, sobre todo con la cultura prehispánica y sus primeros contactos con el símbolo de la serpiente.

⁴⁴ Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 109.

⁴⁵ Arnaldo Orfila Reynal (La Plata, 1897- Ciudad de México, 1998). Químico y académico, ex director del Fondo de Cultura Económica (de 1948 a 1965). En 1966 inauguró la editorial Siglo XXI. Murió en la ciudad de México a la edad de cien años. Arnaldo Orfila Reynal, “17 años al servicio de la cultura mexicana”, [En línea], <<https://www.revistadelauniversidad.mx/storage/bda23421-318c-4d91-8f1c-058b672e1d9e.pdf>> [Consultado el 7 de enero de 2018].

⁴⁶ Laurette Séjourné (Perugia, 1911– Ciudad de México, 2003). Antropóloga y arqueóloga de origen italiano, que desarrolló gran parte de su obra en México, con comunidades indígenas del sur del país. Sus aportaciones sobre Quetzalcóatl, como parte del INAH, fueron de gran relevancia para la incipiente práctica antropológica nacional.



Fig. 5.
Fotografías de la portada y del interior del libro.
Teotihuacán Métropole de l'Amérique.
1969.

A la izquierda, podemos observar la ilustración de la portada del libro realizada por Marcos Kurtycz, es una portada poco usual para temáticas relacionadas con la cultura prehispánica, en ella destaca la parte superior de la pirámide del sol y la representación de dicho astro en una tonalidad rojiza. También observamos una proyección de líneas que estabilizan la composición haciéndola más dinámica. A la derecha vemos las ilustraciones que se encuentran al interior del libro⁴⁷, el cual, seguramente, el artista estudió para poder lograr su objetivo en la portada.

Es a partir de estos encargos que Marcos Kurtycz se presenta oficialmente como ilustrador, “se dedica al estudio y realización de diseño gráfico de libros, revistas y carteles; con ello empieza a dar indicios de su vocación nata para el diseño y la impresión.”⁴⁸ En este mismo año, Kurtycz conoce gracias a su esposa, al reconocido escenógrafo mexicano Alejandro Luna y al director de teatro polaco Ludwik Margules. Alejandro Luna involucra a Marcos Kurtycz en la rama de la escenografía, gracias a sus conocimientos técnicos y Ludwik

⁴⁷ “Teotihuacán Métropole de l'Amérique”, 1969, Graciela Salicrup, Abel Mendoza, Manuel Romero y Marti Soler, [En línea], <<https://www.iberlibro.com/Teotihuacan-metropole-lam%C3%A9rique-S%C3%A9journe-Laurette-Maspero/22691330944/bd>> [Consultado el 4 de febrero de 2019].

⁴⁸ *UP Tiempo*, Evento de Kurtycz, Catálogo de la exposición, Museo de Barrio y Creative Time, 1988.

Margules, aparte de ser un gran amigo del artista, le dio un papel en la obra *A puerta cerrada*⁴⁹, esta oportunidad en el teatro fue su primer acercamiento con las artes escénicas, experiencia fundamental en la vida de Kurtycz, y parteaguas para su trabajo como artista años más tarde.

En 1973 fue contratado por el Fondo de Cultura Económica, una de las editoriales más importantes de México, donde su tarea fue realizar las portadas de la serie *Testimonios del Fondo*, trabajo que lo acercó a través de los libros al conocimiento de nuestro país. “Trabajar con la materia impresa y con el libro fue una manera de integrar su identidad europea de tradiciones milenarias de impresión con la historia y la identidad de su nuevo entorno en México.”⁵⁰ A partir de este momento, Kurtycz le da un peso importante al libro como objeto artístico.

En 1976 Marcos Kurtycz publicó, *Libro de Color Natural*, texto de su autoría que se inscribe en la corriente de libros de artista,⁵¹ probablemente influido por Ed Ruscha, artista pionero de la corriente de libros de artista. La propuesta de Marcos Kurtycz es una especie de catálogo, conformado por fotografías, dibujos y por caligrafía, generando un lenguaje único. Es aquí, donde Kurtycz inicia su producción como artista visual y aunque en este periodo creó muchos y diversos libros de artista, no fue sino hasta 1984, que se propone como “proyecto de un año”, hacer un libro diario (Fig. 6), en homenaje a George Orwell,⁵² dando como resultado 365 ejemplares únicos e irrepetibles, así lo narra Flora Botton-Burlá, en *Marcos Kurtycz. Vida y Muerte de un Impresor*.⁵³ Por otro lado, el poeta francés Serge Pey,

⁴⁹ *A puerta cerrada* es una obra en un acto, escrita por el filósofo Jean-Paul Sartre. Se estrenó en el Théâtre du Vieux-Colombier, de París, en mayo de 1944, desde su estreno, la puesta en escena ha sido reinterpretada en distintas partes del mundo.

⁵⁰ Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 21.

⁵¹ *Ídem*.

⁵² George Orwell, Seudónimo de Eric Arthur Blair (1903-1950), escritor británico que ofreció un brillante y apasionado retrato de su vida y su época.

⁵³ Anna Rosa Kurtycz, *op. cit.*, p. 131.

describe en su texto *El Hacha y la Mariposa*, “Esos libros eran amorosos, poéticos, surrealistas y algunas veces peligrosos.”⁵⁴



Fig. 6.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Un Libro Diario.
Técnica mixta.
21 x 56 cm.
1984.

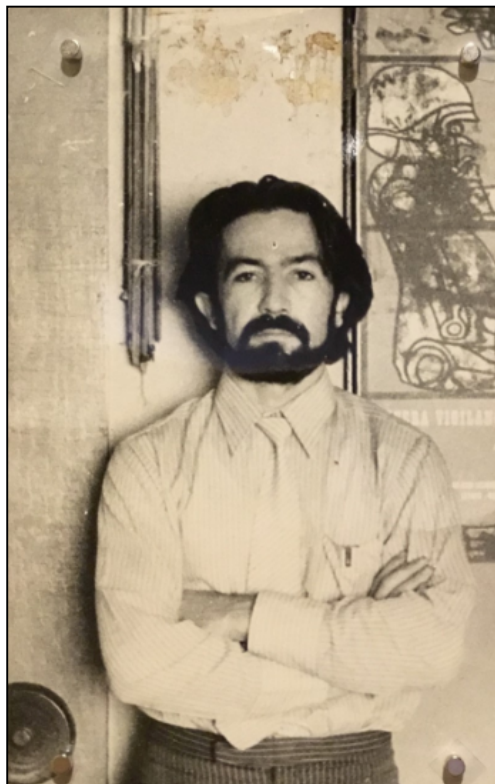
Observamos en la fotografía, el libro de artista que forma parte de la serie de 365 piezas tituladas *Un libro diario*. Este ejemplar cuenta con una gama de color precisa hacia los tonos terrosos, Marcos Kurtycz juega con el espacio a modo de políptico en cuatro secciones, cada una de estas, cuenta una pequeña historia que se vincula con el cuerpo en movimiento, en donde él mismo aparece.

Marcos Kurtycz incursionando como artista visual, con la experiencia de las artes escénicas y conociendo día con día las raíces, costumbres e historia de un México en desarrollo, empezó a cobrar una performatividad muy particular, construyendo una nueva imagen de sí mismo (Fig.7), con una personalidad fuerte. Dan cuenta de esto, testimonios de diversos amigos, compañeros de vida y colegas; Serge Pey lo define con “una fuerza tal, casi del

⁵⁴ *Ídem*.

orden sagrado, entre un guerrero y un místico. (...) Era un artista peligroso.”⁵⁵ Esta impresión no sólo se debía a su provocadora y enigmática personalidad; su físico, evocaba elegancia y resistencia al mismo tiempo.

Fig.7.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Retrato del artista.
Fotografía.
Ciudad de México.
1970.



Como parte de su vestimenta habitual, el artista portaba un hacha de leñador (Fig.8); esta herramienta con potencia de peligro, descansaba sujeta en su costado. Serge Pey recuerda haber preguntado a Marcos Kurtycz mientras viajaban en Metro, si le preocupaba que lo detuvieran por portar su hacha en lugares públicos, a lo que Kurtycz respondió que a un hombre con un hacha se le temía y respetaba.⁵⁶ El utensilio probablemente le recordaba su lugar de nacimiento, Pielgrzymowice, provincia ubicada al sur de Polonia, donde la vida es llevada por los trabajos locales: los agricultores y leñadores son oficios cotidianos en la comunidad. Dicho territorio fue invadido por los nazis 1939,⁵⁷ cuando

⁵⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁵⁶ Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 59.

⁵⁷ La Segunda Guerra Mundial fue una acumulación de crisis y conflictos diplomáticos, territoriales, militares, políticos, ideológicos, sociales y económicos protagonizado por las primeras potencias del mundo entre 1939 y 1945, dejando una gigantesca catástrofe humana y demográfica. El conflicto inició el 1 de septiembre de 1939 cuando Alemania invadió Polonia, acontecimiento que provocó la inmediata declaración de guerra por parte de Francia y Reino Unido. Juan Pablo Fusi. *El efecto Hitler*, España: Espasa, 2015, p. 16.

Marcos contaba con cinco años de edad. El artista recuerda que fusilaron a su madre cuando él tenía tan solo ocho años, hecho que marcó su vida, pues a su corta edad tenía claro el sentir ante la muerte.⁵⁸ Es muy probable que la herramienta, no sólo sea un recordatorio de su pueblo natal, sino también de su madre.



Fig. 8.
Hacha de Marcos Kurtycz.
Hacha.
60 x 20 cm.
Exhibida en el Museo Amparo.
Puebla Capital 2018-2019.

Podemos deducir de alguna manera el recuerdo que el hacha le evoca: la infancia y los años en su pueblo natal.

En este mismo período, Kurtycz comienza por primera vez a realizar esculturas permanentes y efímeras (Fig. 9), arte objeto y arte postal; con esto, el joven polaco complementa su faceta como artista visual, mostrando también inclinación por el performance art, seguramente influido por la cultura mexicana y por las vanguardias europeas del siglo XX, incentivadas por la Segunda Guerra Mundial, la cual, también influye de manera directa en la vida de nuestro artista.

⁵⁸ Josefina Alcázar. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, Cuerpo e identidad*, México: Siglo XXI Editores, 2014, p. 37.



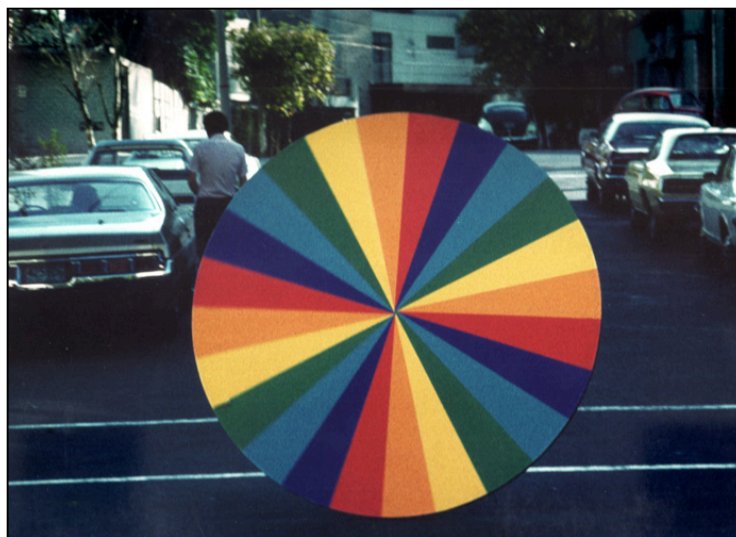
Fig. 9.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Escultura, el objeto de la acción.
Escultura efímera.
Realizada en la década de los
setenta.
Exhibida en el Museo Amparo.
Puebla Capital 2018.

Marcos Kurtycz introduce a nuestro país un gesto precursor del performance, retomando la presencia de temas trágicos, que se trabajaban desde inicios de los años sesenta en distintos países europeos; donde el cuerpo como medio y soporte de la obra artística, muestra el carácter efímero, la desmaterialización del objeto y la importancia del proceso creativo sobre el resultado del mismo.

Kurtycz inició su actividad como artista del performance en 1973 con la acción titulada: *La rueda de Newton* (Fig. 10), siendo ésta, un homenaje al aclamado físico inglés. Marcos fabricó con madera y papel de colores el círculo cromático de Newton. Esta primera pieza de Marcos Kurtycz se encuentra ligada aún a su gusto por la pintura, al ser la teoría de Isaac Newton –junto con *La teoría de los colores* de Johann Wolfgang von Goethe– una de las más importantes hasta nuestros días, por inscribir que el color es una apreciación subjetiva que tiene variaciones en cada individuo y en cada circunstancia, dependiendo de las variaciones de luz. Esta rueda es una réplica a gran escala de la propuesta por el físico, y

Marcos Kurtycz la lleva a las calles de la Ciudad de México, girándola con su cuerpo para mostrar que el hallazgo de 1666, tiene vigencia en cada individuo si se plantea desde un contexto propio, en este caso, era necesario el cuerpo del artista, para, precisamente, posibilitar, activar y demostrar públicamente, las cualidades del giro cromático, tanto por su color, como por el cuerpo que lo iba guiando.

Fig. 10.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La Rueda de Newton.
Performance.
Ciudad de México, 1973.



Marcos Kurtycz define al performance como “riesgo”⁵⁹ y lo denomina de este modo ya que el artista lleva su cuerpo a una posibilidad de peligro, en

donde expone su vida. La definición de la palabra performance en México, en la década de los setenta y ochenta, se encontraba en constante construcción.⁶⁰ Los artistas eran quienes definían el concepto, por ello eran artistas y teóricos a su vez. Marcos Kurtycz por ejemplo, retoma la definición de riesgo del poeta francés Julien Blaine: “performance es riesgo y libertad.”⁶¹ Para Marcos Kurtycz el riesgo tiene la función de hacer algo con contundencia, definiendo así la práctica artística:

⁵⁹ Dulce María Alvarado Chaparro. Performance en México. 28 testimonios 1995 -2000, México: Ed. Diecisiete, 2000, p. 178.

⁶⁰ Árbol genealógico de las formas PIAS. Maris Bustamante
<https://marismariamagdalena.wordpress.com/2012/09/04/arbore-genealogico-de-las-formas-pias-2/>
Revisado el 10 junio de 2018.

⁶¹ Dulce María Alvarado Chaparro, *op. cit.*, p. 179.

... hacer un descubrimiento personal, muy difícil de entender por otras personas: lo que está dentro no tiene forma verbal ni lingüística. Entonces nosotros, los que hacemos este tipo de trabajo, somos realmente traductores. Cada acto sería, así, una traducción de un idioma desconocido, a otro idioma muchas veces desconocido, pero el último, es el que se hace público, ya es legible. Y México es excelente en este aspecto, porque una inmensa cantidad de personas (...) leen cierto discurso cuando les hablas en el idioma del ritual y lo entienden.⁶²

Acerca del significado de la palabra performance como manifestación artística, la investigadora y creadora del Departamento de Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York, Diana Taylor lo define como una forma específica de arte que nació en los años sesenta y setenta para “romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte.” El artista y el espectador, de esta manera, no necesitan más herramientas que las que proporcionan el cuerpo y la imaginación para expresarse por medio de él.⁶³

Marcos Kurtycz para 1973, habiéndose impregnado de la cultura mexicana, seguramente influido por las vanguardias europeas del siglo XX,⁶⁴ mostraba ya sus primeras piezas en la escena del performance art mexicano, alimentando su trabajo con: sus experiencias de la infancia, dadas en la Segunda Guerra Mundial, el acercamiento con la cultura prehispánica, su trabajo como ilustrador de portadas del Fondo de Cultura Económica, su trabajo como impresor, su acercamiento con la escenografía y la actuación, y por último, su experiencia como artista visual. Estas experiencias permitieron que Marcos Kurtycz a inicios de los setenta, replanteara su trabajo artístico visual para finalmente llevarlo a las calles, generando acciones, exponiendo su propio cuerpo, siendo así un precursor del performance art en México.

⁶² *Ibidem*, pp. 180-181.

⁶³ Diana Taylor. *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 8.

⁶⁴ Las vanguardias se refieren a los movimientos propositivos, que en su mayoría se presentan ante el mundo, siendo un parteaguas de aquello que va a ser el arte del futuro. Jorge Juanes López. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin Fronteras*, México: Editorial Itaca, 2010, p. 162.

De este modo, Marcos Kurtycz inicia su experiencia como artista, siendo viajero de un nuevo mundo, que, con el tiempo se convertirá en su patria y en su casa, espacio en el que desarrollará su trabajo artístico con un lenguaje particular de naturaleza polaco-mexicana, experiencia que aplicó a cada uno de sus performances posteriores, cabe recalcar, el uso del cuerpo, de la ingeniería, de la impresión, de la serpiente y del ritual, performances que con energía indiscutible reflejan pasión, coraje y misticismo, dolor y unión; simplemente, la presencia de él, un hombre errante que necesito darle sentido a su vida, tras la guerra. Amó México como morada y como madre, tierra en la que se nacionaliza y muere, no sin antes realizar una serie de acciones artísticas siempre grandiosas para recordar, una de las más emotivas *Pasión y muerte de un impresor*, pieza que lo coloca en la cima de su trabajo artístico.

1.2 Legitimación artística, *Pasión y muerte de un impresor* (1980).

Al comenzar la década de los ochenta, Marcos Kurtycz se posicionó como un artista importante dentro de la disciplina del performance art,⁶⁵ gracias a su pieza *Pasión y muerte de un impresor*, la cual, fue uno de los acontecimientos escénicos más emotivos de su producción hasta ese momento –de acuerdo a lo señalado por Kurtycz en su *Biografía en diez líneas* (Fig. 11). Se trata de una acción presentada en el Auditorio Nacional; con esta pieza el artista se legitima para ser reconocido de manera internacional, además de ganar prestigio por ser uno de los pioneros de esta disciplina en nuestro país.⁶⁶

⁶⁵ Richard Martel, Le Lieu, en texto de invitación del evento de Kurtycz en Quebec 1993. Ana Rosa Kurtycz. *Vida y muerte de un impresor, Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 17.

⁶⁶ *Ídem*.

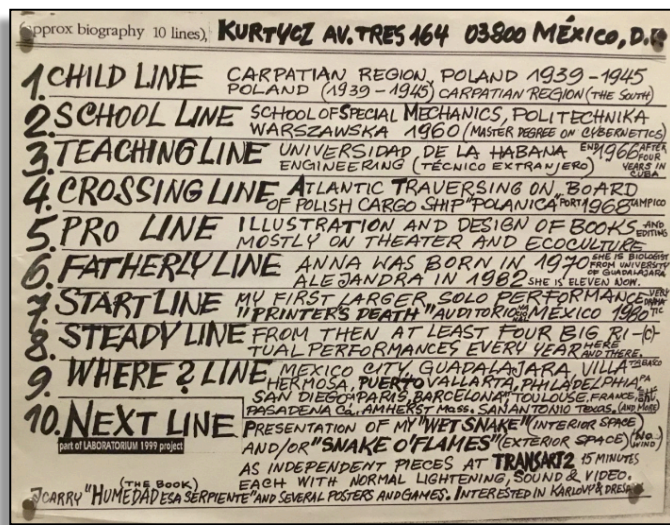


Fig. 11.
 Marcos Kurtycz (1934-1996).
 Biografía en diez líneas.
 Tinta sobre papel.
 30 x 50 cm.
 Cartel a mano alzada, trabajado con tinta china, en donde el artista define su biografía en los diez acontecimientos más importantes.

Al hablar de los inicios del performance en México, algunos nombres deben de ser mencionados, ya que estos, fueron precursores de esta práctica artística. El chileno Alejandro Jodorowsky, reconocido a nivel internacional por sus filmes y acciones; los mexicanos Juan José Gurrola y Felipe Ehrenberg, conocidos por su impacto social mediante sus trabajos teatrales y conceptualismos, respectivamente; y el artista de origen alemán Mathias Goeritz, famoso por su “Arquitectura Emocional”.

Alejandro Jodorowsky llegó a México en 1960, ocho años antes que Marcos Kurtycz; propuso un teatro fuera de lo tradicional y trabajó de manera experimental mediante la interdisciplina. Jodorowsky inauguró junto con Fernando Arrabal y Roland Tapor lo que él definió como “la anunciación de un nacimiento espiritual.”⁶⁷ *Efímero pánico*, fue el nombre que le otorgaron al movimiento que proponía romper con la normatividad del teatro tradicional, y con ello, planteó una narrativa distinta con respecto al tiempo, concepto que el artista propuso, “no como la sucesión ordenada sino como un todo donde las cosas y los

⁶⁷ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte acción en América Latina*, México: Siglo XXI Editores, 2005, p. 149.

acontecimientos, pasados y presentes están en eufórica mezcla.”⁶⁸ Esta propuesta generó actos con narrativas complejas en donde el espectador podía transitar por experiencias basadas en acciones sin cronología lineal.

El artista chileno de ascendencia judía, al igual que Kurtycz, escribe en 1963, *Hacia el efímero pánico, o sacar del teatro al teatro*. En ese mismo año exhibe su primer Efímero pánico titulado *Canto al océano*, en el Deportivo Bahía, junto con Manuel Felguérez. Realizó un total de veintisiete efímeros pánicos durante once años de radicar en México (Fig. 12).

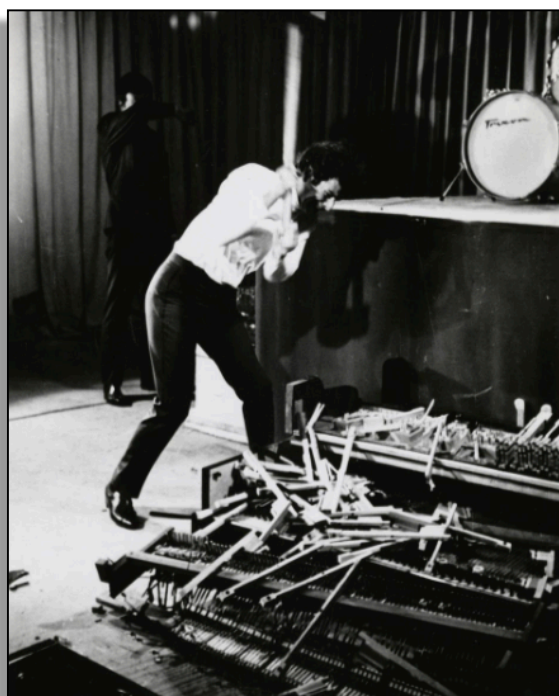


Fig. 12.
Alejandro Jodorowsky rompiendo un piano en un programa en vivo de la televisión mexicana. Fotografía en blanco y negro. 1967.

Jodorowsky destruyó con un hacha, el instrumento que se relaciona con lo armónico y con una disciplina de arte clásico; el piano, convertido en tiras de madera, muestra la fragilidad de las artes ante la posición del cuerpo que lo ejecuta, acción que parece absorta en lo irracional y en lo visceral, en la catarsis dirigida por Tánatos, al ser un acontecimiento de destrucción y un símbolo de muerte, generando una brecha hacia el arte del cuerpo.

En 1967 Alejandro Jodorowsky realizó junto al dramaturgo mexicano Juan José Gurrola, *Una caminata en Colombia*, ambos disfrazados de frailes y recitando salmos en voz alta.⁶⁹ Para este momento Juan Jose Gurrola ya había presentado, *Jazz Palabra* en 1963 en La Casa del

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 150.

Lago, junto con Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo y Juan García Ponce. En 1960 se crea el grupo *Los Hartos* (Fig. 13), conformado por artistas como José Luis Cuevas,⁷⁰ Kati Horna y Mathias Goeritz, personalidad multifacética y rebelde que llegó a México en 1949, refugiándose de la Segunda Guerra Mundial, y que en sus años en México realizó poesía concreta y *happenings*;⁷¹ con estos acontecimientos, se dan por sentadas las bases del performance en nuestro país.

Fig. 13.
"Los Hartos".
Fotografía del grupo
en la galería Souza.⁷²
1964.

En la imagen observamos a Matías Goeritz, cargando una gallina, animal estelar en la inauguración de sus figuras irónicas llamadas cuadros.



Sabemos que en esta década se evidenció la inconformidad de los estudiantes y trabajadores ante la represión gubernamental y se generó una corriente de rebeldía, que fue cuna del performance en México. Los colectivos de trabajo que estaban ligados al

⁷⁰ Como una crítica al muralismo mexicano, José Luis Cuevas, artista perteneciente a la generación de la Ruptura, realizó en 1967 un *Mural Efímero*, sobre un espectacular de anuncios publicitarios de la Zona Rosa, en donde se reunían los intelectuales de la época. Alcázar, Josefina; Fernando Fuentes. *Op. cit.*, p. 151.

⁷¹ Dulce María de Alvarado Chaparro. *Performance en México, 28 testimonios, 1995- 2000*, México: Ed. Diecisiete, 2000, p. 171.

⁷² "Blog Sobre Arte Contemporáneo", [En línea], <sobreartecontemporaneo.blogspot.com> [Consultado el 10 de febrero de 2019].

movimiento estudiantil con ideales sociales y políticos, fueron el semillero de donde germinaron los primeros performers, todavía sin ser denominados de esta manera, pero que se presentaban como arte proceso, arte objeto, instalaciones y acciones callejeras,⁷³ donde el proceso creativo de la obra es significativo e incluso de mayor peso.

Marcos Kurtycz, al igual que los artistas precursores del performance de los sesenta, muestra un interés en el cuerpo como medio principal de sus obras y brinda más importancia al desarrollo creativo que al resultado, a la preponderancia de la idea por encima del producto artístico. El artista polaco se ve impregnado en una década en la que las artes, tanto las plásticas como las escénicas, exploran una búsqueda constante de nuevos paradigmas, en donde los artistas se rebelaban contra el mercantilismo y defendían el proceso creativo frente al objeto, pues un objeto, sólo era el resultado de un verdadero encuentro con el arte. La experiencia de la creación era entonces superada por el objeto decorativo, considerado como mercancía, lo que el teórico peruano Juan Acha llamó el *arte no objetual*.⁷⁴

Mientras que Marcos Kurtycz trabajaba con sus primeros performances a inicios de la década de los setenta,⁷⁵ emergió en el país la denominada Generación de los Grupos, conjuntos de jóvenes que trabajaban fuera de los museos y las academias para desempeñar su trabajo en las calles, con lo cual se vinculaban con la vida cotidiana. Esto generó a su vez una crítica institucional, por lo que las artes tenían un acercamiento más estrecho con la

⁷³ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte acción en América Latina*, México: Siglo XXI Editores, 2005, p. 8.

⁷⁴ Juan Acha menciona que los “no objetualismos” son prácticas artísticas que intentan fundir el arte con la vida cotidiana, rechazando al arte “portable” creado por genios con tradiciones europeas. Los “no objetualismos” se adaptan a denuncias políticas y contraculturales en países de mayor represión.

Juan Acha, “Teoría y práctica no objetualista en América Latina”, [En línea], <https://www.academia.edu/37259588/Teor%C3%ADa_y_pr%C3%A1ctica_de_las_artes_no_objetualistas_en_Am%C3%A9rica_Latina> [Consultado el 4 de diciembre de 2018].

⁷⁵ *La rueda de Newton*, calles de la Ciudad de México, 1973, primer performance del artista. Para más referencias ir a página 28.

vida. Los artistas comprendieron que el arte y la vida no estaban desasociados; de este modo, miraron otras prácticas que nutrían su trabajo, así fue como se acercaron a los actos realizados en la vida cotidiana: los chamanes, el trabajo circense, las procesiones, los curanderos, entre otras prácticas populares que fueron la influencia del performance en nuestro país,⁷⁶ en donde más allá de mirar los actos habituales, se concentraban en la performatividad popular de su entorno. Estos grupos, estaban formados por estudiantes de la Academia de San Carlos, la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda y por artistas de otros circuitos.⁷⁷

En este contexto, para 1980, Marcos Kurtycz realiza *Pasión y muerte de un impresor* (Fig. 14.), una pieza en donde el artista homenajeó a Gutenberg⁷⁸ y a la libre expresión, acción conmovedora que alude a un trabajador de imprenta que no utiliza las maquinarias tipográficas para elaborar sus libros, en cambio, deja huellas de sus pies en cada página, imprimiendo así la vida misma. Cubriendo su rostro con una máscara de látex, el artista desarrolló la escena de manera violenta debido al dramatismo de la narrativa: un hombre siendo fusilado ante las miradas aterradas de los espectadores, un hombre que lucha por incorporarse y se desploma de terrible manera, un cuerpo siendo ejecutado, para finalmente yacer dentro de un ataúd impregnado por la silueta de su sangre.

⁷⁶ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte acción en América Latina*, México: Siglo XXI Editores, p. 148.

⁷⁷ Algunos de los grupos: *Tepito Arte Acá; Peyote y la Cia, Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, Grupo SUMA, La Perra Brava, El Colectivo, Mira, No-Grupo, Germinal, Março, Fotógrafos Independientes, Poesía Visual, Tetraedro, H2O/HaltosOmos, Los Pijamas a Go Go. Ibidem*, p. 153.

⁷⁸ Johannes Gutenberg (Sacro Imperio Romano Germánico c. 1400 - 1468), Orfebre alemán, inventor de la prensa de imprenta (hacia 1440). Su trabajo más reconocido es la Biblia de 42 líneas (se refiere al número de líneas impresas en cada página), que se considera el primer libro impreso con tipografía móvil.



Fig. 14.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
*Pasión y muerte de un
impresor.*
Performance.
Fotocopia de la fotografía del
performance.
11 de marzo de 1980

Marcos Kurtycz narra su propia acción:

En el Auditorio Nacional, en todo el vestíbulo, lucía el impresor muy grande, tremendo, con máscaras, pinturas, una cosa pesada. Casi siempre lo que hacía o hago, alude al trabajo impreso. Entonces imprimía una cinta con los pies (Fig. 14) y, después de cien metros de recorrer mi cinta en mi máquina de imprimir rollos, se realizaba un fusilamiento.⁷⁹

Marcos Kurtycz tenía un respeto especial hacia esta acción, la consideraba el performance más elaborado y con mayor conciencia de sí mismo, incluso, menciona haber sido “una acción estridentista,”⁸⁰ conceptualizada por la artista Maris Bustamante como la raíz del árbol genealógico del performance en México⁸¹ (Fig. 15).

⁷⁹ Dulce María de Alvarado Chaparro. *Performance en México. 28 testimonios 1995 -2000*, México: Ed. Diecisiete, 2000, p. 175.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 174.

⁸¹ Es importante apuntar que, en México, los artistas son los que se han preocupado por historiar y teorizar esta práctica, Mónica Mayer y Maris Bustamante son un ejemplo de dicha preocupación por conservar una memoria de los actos en los que ellas mismas se desarrollaron. Maris Bustamante, “Árbol genealógico de las formas PIAS”, [En línea], <<https://marismariamagdalena.wordpress.com/2012/09/04/arb-ol-genealogico-de-las-formas-pias-2/>> [Consultado el 10 junio de 2018].

Probablemente Marcos Kurtycz se identificó con los estridentistas porque era un movimiento provocador que atacó al modernismo que imperaba en los años veinte.⁸²



Fig. 15.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Pasión y muerte de un impresor.
Performance.
Fotocopia de la fotografía del performance.
11 de marzo de 1980.

“Durante la guerra, los impresores morían cuando alguien los agarraba en el delito de hacer volantes”⁸³ -comentó Marcos Kurtycz acerca de su performance-, “Quedaba una imagen tremenda, la boca cubierta con un esparadrapo, rapado, como para hacer un simulacro que no era tan simulacro. Entonces había disparos, *ipa, pa!* y luego (...) yo caía, (...) Entonces me levantaba, y me dirigía al tipo que estaba disparando enfrente; este me disparaba otra vez y sentía que algo me sucedía. Nuevamente me disparaba y finalmente yo caía.”⁸⁴ El artista buscaba darle un tinte mexicano, cantaba “cielito lindo” mientras caminaba imprimiendo sus huellas en el papel.

Así como en la Segunda Guerra Mundial los impresores perdían la vida al hacer volantes, México en la década de los setenta vivió represión y control gubernamental sobre la prensa y los medios de comunicación, un ejemplo de ello es que el gobierno tenía el monopolio del papel para dichas labores. En 1976 el presidente Echeverría se apoderó del periódico *Excélsior*, - caracterizado por hacer un periodismo crítico, sustentado en la investigación-. Al primer mandatario no le gustaba que dicho diario hiciera artículos de disenso

⁸² Dicho movimiento inició en 1922, con el artista y poeta mexicano Manuel Maples Arce en Jalapa.

⁸³ Dulce María de Alvarado Chaparro. *op. cit.*, p. 175.

⁸⁴ *Ídem.*

acerca de su mandato, a partir de esto, y con el cierre temporal del *Excélsior* nacieron nuevas publicaciones como la revista *Proceso*, el periódico *Unomásuno* –que posteriormente se transforma en *La Jornada*- y la revista *Vuelta*; todas estas, fueron empresas heroicas y arriesgadas, más en aquel momento y, muy probablemente, Kurtycz les rindió un homenaje, ya que al trabajar en el Fondo de Cultura Económica y estar en contacto con los impresores de ese campo, era una problemática que seguramente le concernía.⁸⁵

En el mismo año de la presentación de *Pasión y muerte de un impresor* (1980), el grupo de artistas Proceso Pentágono denunció de manera violenta el clima de represión política en México con la pieza, *Vamos a hacer un cuadro* (Fig. 16), performance que consistió en amarrar a uno de los integrantes del grupo con una cortina simulando un secuestro, dando a conocer una problemática importante en nuestro país.

Al parecer, tanto Proceso Pentágono como Marcos Kurtycz respondieron mediante acciones de resistencia, a un entorno sociopolítico de represión en donde el cuerpo se expone violentado en ambas acciones.⁸⁶

⁸⁵ “El golpe a Excélsior”, Documental, [En línea], <https://www.youtube.com/watch?v=5feNGMFv_G0> [Consultado el 3 de enero de 2019].

⁸⁶ “Proceso Pentágono, pioneros del arte conceptual”, Revista Excélsior, 22 de septiembre de 2015, [En línea], <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/09/22/1047021#imagen-2>> [Consultado el 3 de enero de 2019].



Fig. 16.
Proceso pentágono.
Vamos a hacer un cuadro.
Performance.
1980.

En la imagen observamos a un integrante del grupo Proceso Pentágono cubierto casi en su totalidad por una tela blanca —excepto los pies— y amarrado con una cuerda; el cuerpo se encuentra tirado en el piso en una posición de protección al cubrir su pecho con sus brazos y manos; este cuerpo pierde su identidad al estar cubierto su rostro, sin embargo, podemos distinguir que se trata de un hombre, gracias a la dimensión de su cabeza y al tamaño de sus brazos; podemos intuir también, que es una escena violenta, debido a la manipulación de este individuo para adoptar esta postura y al capturar su estado vulnerable en una fotografía.

Cuando Marcos Kurtycz realiza el performance *Pasión y muerte de un impresor* en 1980, tenía muy claro el objetivo de sentirse parte de este oficio, por lo que generó una escena tan provocadora, que algunos espectadores llamaron a la Cruz Roja, la cual acudió al lugar minutos más tarde. Este fusilamiento no sólo revivía —de manera ritual y agresiva— su acercamiento con la Segunda Guerra Mundial; irónicamente, revivía a la propia muerte, a través de su cuerpo (Fig. 17). A partir de esta acción el artista comenzó a interesarse por los performances caracterizados por el dolor, el sufrimiento, la sangre y otros elementos alusivos a la vida y a la muerte,⁸⁷ recursos que se vinculan con los performances de diversos artistas que, al igual que Kurtycz, vivieron la experiencia de guerra.

⁸⁷ Raquel Tibol asistió al performance de Marcos Kurtycz, lo cual contribuyó al reconocimiento artístico del exponente.



Fig. 17.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Pasión y muerte de un impresor.
Performance.
Auditorio Nacional, 1980.

Podemos observar en la fotografía a un hombre semidesnudo tendido en el piso, con sangre en el rostro y en el pecho, también lo vemos derramar sangre, pero de una tonalidad marrón, signo de oxidación por el paso del tiempo. A su alrededor, la gente desorientada busca auxiliarlo. A propósito de su acción, Marcos Kurtycz comenta: “Mucho después descubrí que cuando haces con cierta intensidad un performance, el cuerpo genera raras drogas y entonces cambia todo.”⁸⁸

Mostrar el dolor y la sangre como recurso en el performance art fue experimentado anteriormente por artistas austriacos que también vivieron el dolor de la Segunda Guerra Mundial. En 1962 los artistas Herman Nitsch (Fig. 18), Günter Brus, Otto Müehl y Rudolf Schwarzkogler del grupo Accionismo Vienés, expusieron individualmente las secuelas de un país devastado, colocando sus cuerpos como parte central de las piezas. Los Accionistas Vieneses se ubican en una tradición que hace eco en las catástrofes humanas y

⁸⁸ Esta sensación se debe muy probablemente a la liberación de adrenalina hacia la circulación sistémica. El cuerpo humano segrega esta sustancia química cuando experimenta una situación amenazante con la finalidad de prepararlo para la huida, el miedo o el enfrentamiento ante el peligro. Para ello acelera el ritmo cardíaco y con ello la respiración, también va a provocar la dilatación de las pupilas para tener una mejor visión y así resolver las demandas inmediatas de energía requerida ante el estímulo agresor o de estrés. “Cátedra de Bioquímica”, Facultad de medicina 2010, Hormonas Catecolamínicas Adrenales, [En línea], <<https://med.unne.edu.ar/sitio/multimedia/imagenes/ckfinder/files/files/CarreraMedicina/BIOQUIMICA/catecolaminas.pdf>> [Consultado el 3 de enero de 2019].

existenciales.⁸⁹ Marcos Kurtycz al igual que los Accionistas Vieneses, expone en *Pasión y muerte de un impresor*, secuelas dolorosas causadas por la Segunda Guerra Mundial.

Fig. 18.
Hermann Nitsch.
It's Action.
Performance.
Viena, 1962.



El creador del Teatro de Orgías y Misterios, Hermann Nitsch realizó su primera acción en 1962 en el estudio de Ottho Mühl. Con el título *It's Action*, la pieza se llevó a cabo con una vestimenta blanca y amarrado de las manos con un lazo, aparentando que estuviera crucificado; una vez con los brazos extendidos, Ottho vertió sangre sobre la frente de Nitsch, para que corriera por todo su rostro y vestimenta. Herman buscaba una experiencia cristiana y sangrienta. Esta interpretación pagana del rito cristiano fue el inicio de una serie de acciones artísticas que presentaban el sacrificio de animales y su contacto con las vísceras, mostrando símbolos del cristianismo como la crucifixión, el sufrimiento, entre otros. Recurrir al ritual religioso, como la crucifixión, en el caso de los Accionistas Vieneses, era un mecanismo básico de perpetuación; todas las religiones surgen a raíz del temor natural a la muerte⁹⁰ Probablemente por ello, tanto Marcos Kurtycz como los Accionistas Vieneses, compartían la experiencia de una transformación personal-artística a manera de ritual.

Ambos performances, tanto el de Hermann Nitsch como el de Marcos Kurtycz se construyen desde el tema de la muerte. El simbolismo de este concepto “se considera como la suprema iniciación, como el comienzo de una nueva existencia espiritual,”⁹¹ pues, al tener estos artistas un contacto tan cercano con la muerte, se apropian de su sentir exponiéndolo de manera artística mediante su cuerpo. La representación de la muerte en primera persona

⁸⁹ Paul Shimmel. *Campos de acción: II entre el performance y el objeto*, 1994-1979, México: Alias. Fusil, 2012, p. 132.

⁹⁰ Ídem.

⁹¹ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Editorial Labor, 1985, p. 165.

permite dar nuevos significados personales a un acontecimiento tan místico. Ambos artistas tratan de apropiarse del mito de la muerte visto desde distintas cosmogonías, para representarlo a través del ritual estético, llevado a cabo en conciencia artística.

Si bien es cierto que Marcos Kurtycz se formó como artista en nuestro país, las experiencias de su infancia son muy importantes para comprender la naturaleza de su expresión. Desde sus primeros años de vida, la muerte dejó un recuerdo imborrable en la mente del futuro artista, quien presenció de manera directa eventos trágicos que, con el paso del tiempo, trascendieron hasta tomar forma en el producto de su trabajo como performer.⁹² Presenció la Segunda Guerra Mundial siendo hijo de una mujer judía-polaca (Fig. 19), desde los tiempos beligerantes de la ocupación alemana, Kurtycz y su familia estuvieron condenados a una vida errante. Su hermana María recuerda el día en que salieron de casa para convertirse en vagabundos en una Polonia invadida, el primero de septiembre de 1939, fecha en que la familia Kurtycz Tiefenbruner abandona su casa de manera definitiva.⁹³

⁹² Cinco años antes de que Marcos Kurtycz naciera, Antonin Artaud escribió en 1929 *El arte y la muerte*, en donde reflexionó acerca de la percepción de la muerte en la infancia. La distingue, con una claridad absoluta, como una derrota: “La infancia conoce esos bruscos despertares del espíritu, (...), que vuelven a perderse a una edad más avanzada, (...) la muerte aparece como desgarramiento de una membrana adyacente.” Artaud, al igual que Kurtycz, sufrió una pérdida, ya que su hermana falleció cuando él tenía nueve años de edad. Antonin Artaud. *El arte y la muerte/ Otros escritos*, Buenos Aires: Caja negra editora, 2005, p. 30.

⁹³ Esta anécdota es narrada por María Kurtycz para un libro realizado en México en memoria de su hermano. Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 75.

Fig. 19.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Marcos y su mamá.
Fotografía perteneciente al
archivo de la familia Kurtycz.
1936.



Observamos en la fotografía una escena de la infancia de Marcos Kurtycz, al lado izquierdo, su madre Janina Tiefenbruner, sosteniendo en cuclillas al entonces infante Marcos Kurtycz de aproximadamente dos años de edad.

Pero con el tiempo Marcos Kurtycz encuentra en México su casa; después de doce años de indocumentado, en 1980, le otorgan la nacionalidad mexicana, así que continua su actividad como performer sin temor a ser deportado. Marcos Kurtycz recuerda que en esta década tuvo contacto con distintos grupos, uno de ellos fue el grupo SUMA, que presentó una acción en el Salón Anual de Experimentación (1980), y con el que generó una amistad durante toda su vida.⁹⁴ En la década de los ochenta llegó una segunda oleada de grupos, influidos por los movimientos feministas de la época. Polvo de Gallina Negra fue el grupo más representativo, conformado por Maris Bustamante y Mónica Mayer. También destacan en esta época Parto Solar, Tlacuilas y retrateras y Atte. La Dirección, integrado por Eloy Tarcisio, Carlos Somonte, Mario Rangel, María Guerra, Vicente Rojo Cama y Dominique Liquois.⁹⁵ Kurtycz fue pionero e influencia para las generaciones de performers que posteriormente continuaron en esta actividad artística.

⁹⁴ Dulce María de Alvarado Chaparro. *Performance en México. 28 testimonios 1995 -2000*, México: Ed. Diecisiete, 2000, p. 174.

⁹⁵ *Ibíd.*, p.154

En México, el uso del cuerpo en el performance, practicado por Kurtycz, tuvo influencia en el grupo Sindicato del Terror, a finales de los años ochenta; las tragedias de San Juanico en 1984 y el terremoto del siguiente año (1985), sumergieron al país en un ambiente de luto que influyó en los performances de la época. El Sindicato del Terror, nacido en 1987, estaba integrado por Roberto Escobar, Violeta Macías, Salvador Parra, Erick del Castillo, Jorge Juanes, Carlos Jaurena, Gerardo Bastón, Carmen Arellano y Carlos Salomón. La producción que presentaban se inclinaba hacia temas dolorosos, como la muerte de niños, y utilizaban recursos simbólicos como la sangre, el llanto y el duelo visto desde el silencio, entre otros temas fúnebres. Por esta razón se hacían llamar “los niños terribles del arte contemporáneo”. A pesar de que el trabajo de este grupo duró únicamente dos años, tuvo presentaciones sobresalientes y que dejaron huella en sus espectadores, una de estas fue la acción llamada, *El lugar en donde se escuchan las voces de los niños muertos*, en 1988,⁹⁶ pieza que buscaba estremecer al público a través de la muerte, la sangre y el desnudo.

Al analizar una obra de arte que tiene como punto de partida el concepto de muerte, es necesario tomar en cuenta, el gran impacto que esta tiene sobre el ser humano, es por ello que, tanto en las artes, como en los rituales, la muerte es un motor constante que impulsa a una emoción profunda que afecta en demasía al hombre y expone las perspectivas personales, el sentir y lo que evoca. El contacto directo con este concepto provoca el querer transgredirla, como diría Becker, “intentar trascender a la muerte mediante sistemas y símbolos heroicos, culturalmente constituidos.”⁹⁷ Algunos de esos sistemas y símbolos son por supuesto, las artes y los rituales.

Marcos Kurtycz es un artista que se encuentra permeado por acontecimientos históricos y experiencias de vida que serán reflejadas en su producción artística de manera constante.

⁹⁶ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *El arte acción en América Latina*, México: CITRU/Ex Teresa. 2005, p. 56.

⁹⁷ Ernest Becker. *La lucha contra el mal*, México: Fondo de Cultura Económica: 1992, p. 13.

Tal parece que la muerte es un suceso impactante para el ser humano, evidencia de ello es el performance *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995) de Marcos Kurtycz, en donde se exponen las perspectivas personales que tiene el artista con respecto a este suceso.

Cuando los acontecimientos que envuelven el germen creativo humano, generan grietas que irrumpen en lo sensible y el resultado estético no puede ser el mismo, ese germen quebrantado va a cuestionar y a replantear la posición del arte. Como consecuencia, la crisis que se revela casi instantánea, exige al creador aferrarse a una búsqueda que refleje dicho desequilibrio. Es un proceso en mutación constante, como la vida y la muerte mismas.

En palabras de Felipe Ehrenberg:

Toda sociedad renueva sus artes (y también sus creencias) de manera cíclica, los cambios sean repentinos o graduales, apremian cuando las funciones del arte pierden su fuerza primigenia, cuando las “reglas del juego”, los criterios, se hacen tan portentosos que obstaculizan o impiden la creación. Es cuando los artistas buscan nuevos equilibrios.⁹⁸

En este sentido, la ritualidad en el arte del performance es vislumbrada como una apropiación íntima y personal de los mitos sociales que contiene una cultura. En realidad, cuando entramos en contacto con la ritualidad, es decir, cuando se presenta ante nosotros el ritual, entendemos mediante sistemas y herencias culturales, ciertos códigos que permiten conectarnos de manera mística a dicho fenómeno. Haciendo memoria antropológica, a través de la mirada de Émile Durkheim en su libro *Formas elementales de la vida religiosa*,⁹⁹ observamos que el rito sólo se puede distinguir de otras actividades o prácticas del ser humano por la naturaleza de su objeto, dichos ritos nos van a permitir que obremos de maneras particulares, distintas del resto de las actividades humanas.

⁹⁸ Andrea Ferreira, et al. *Con el cuerpo por delante, 47882 minutos de performance*, México: CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001, p.21.

⁹⁹ Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa. EL sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 90.

En el performance la presencia es indispensable para ejecutar los actos artísticos, con esta, la individualidad del artista se enaltece en todo momento; entonces podemos ver que el cuerpo es una construcción psicológica, moral, familiar y social. Cuando dicha presencia irrumpe en un espacio, con la finalidad de un acto artístico, puede mirarse desde múltiples posibilidades estéticas: la estética del movimiento, la estética del gesto, incluso desde la estética del ritual. Cada cuerpo tiene un lenguaje propio, único, que tiene múltiples herramientas enunciativas, la voz, los fluidos, los movimientos, la respiración y cada una de las características del ser; es por ello, que cada artista habla desde su individualidad y proyecta con su cuerpo una constitución, que se genera desde que nace, hasta el momento de la puesta en escena.

1.3. La apropiación de la serpiente como símbolo en el contexto de los años noventa.

A inicio de la década de los noventa, Marcos Kurtycz cumplía su aniversario número cincuenta y seis. Llevaba en México más de veinte años ininterrumpidos con un trabajo artístico que lo posicionaba como una de las figuras centrales del performance nacional e internacional. Esta práctica se desarrollaba en México con fuerza propia, impulsada por artistas destacados e igualmente reconocidos; gracias a ellos se habían creado nuevos espacios dedicados a las artes alternativas, en donde Marcos Kurtycz se hizo activo, integrando en sus procesos operativos la imagen de la serpiente, uno de los más importantes mitos de origen de la cultura prehispánica. La serpiente emplumada es uno de los seres míticos más complejos, pues en su naturaleza divina se mezclan las cualidades de criaturas del cielo y de la tierra.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Fidel Fernández-Rubio, "El impacto de las serpientes sobre la mente humana", Argutorio, [En línea], <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5802997>> [Consultado el 4 de marzo de 2019].

Jorge Carrión escribe en su libro *Mito y magia del mexicano*, que nuestro país guarda en la memoria colectiva una trascendencia de imágenes relacionadas al mito de Quetzalcóatl, siendo las más resonantes la pluma y la serpiente. La pluma alude a la precedencia inmaculada de Quetzalcóatl, mientras que la serpiente, simboliza la encarnación terrenal, al ser un animal que vive en continuo contacto con la tierra.¹⁰¹ La serpiente hará resonancia en 1995, mediante el performance *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, generando nuevas experiencias que hoy en día muestran imágenes de un país con aspiraciones primermundistas, de un México que institucionalizó el performance, y en el cual, Marcos Kurtycz encontró su desarrollo artístico. Gracias al símbolo que el artista generó, podemos mirar a través del tiempo, más allá de los problemas acaecidos a raíz de la devaluación económica de los noventa, a la serpiente de Kurtycz, quien nos permite ir montando en la memoria las imágenes de nuestras propias experiencias de vida y, en consecuencia, se recibe en el presente, la onda expansiva de una memoria que permanece viva.

Todos estos hechos ocurrieron durante el período presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), marcado por una serie de sucesos que convulsionarían la vida nacional con miras al nuevo siglo. Fue, al mismo tiempo, un período complicado en lo particular para Marcos Kurtycz, pues estuvo condicionado por la enfermedad –un neurinoma del nervio facial, detectado en 1990– que influyó en una serie de trabajos marcadamente autobiográficos y con tintes de sanación ritual. Retomará con ello, de manera constante, el símbolo de la serpiente, animal con cualidades de renovación al cambiar de piel de manera cíclica; en este reptil, Marcos Kurtycz encuentra una afinidad, al ser uno de los seres vivos más importantes para la cultura prehispánica, de un alto grado de simbolismo cultural, que el artista adopta como propio.¹⁰²

¹⁰¹ Jorge Carrión. *Mito y magia del mexicano*, México: Nuestro Tiempo, 1971, p. 45.

¹⁰² “Marcos Kurtycz: Charla Inaugural”, [En línea], <https://museoamparo.com/multimedia/detalle/3453_charla-inaugural-marcos-kurtycz> [Consultado el 6 de diciembre de 2018].

Kurtycz realizaba su producción de serpientes en un momento en el que México soñaba con el crecimiento nacional, y en el que parecía que el circuito cultural y la difusión artística eran parte importante del discurso político. En 1988, el recién constituido Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA),¹⁰³ lanzó becas bajo el nombre de “Jóvenes Creadores” a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), e incluyó en su vocabulario los “medios alternativos” para referirse tanto al multimedia, como al performance, al video y a la instalación.¹⁰⁴ Es importante resaltar que para promover la cultura en la escena internacional, y con la “entrada de libre comercio” impulsada por el gobierno de Salinas de Gortari, una de las estrategias más importantes fue exaltar los logros de la nación. Dentro de sus procesos y desarrollos se encontraba financiar y promover proyectos artísticos, buscando mantener la “identidad nacional” a través de la pintura y el icono de lo “mexicano” ante la globalización.

Carlos Salinas de Gortari prosiguió una política de liberalismo económico, comenzado en el período de su antecesor, Miguel de la Madrid. Si bien con este último el sustento ideológico seguía siendo nacionalista, con Salinas se apostó desde un inicio por una serie de reformas desarrollistas que terminarían por justificar las privatizaciones de diversas empresas estatales, como las de Teléfonos de México o de la banca, ocurridas a partir de 1990. Esta tendencia tuvo su momento culminante con la integración del Tratado de Libre Comercio

¹⁰³ En esta década, la fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) fue crucial para el desarrollo del performance. En medio de una serie de acontecimientos que enmarcan las obras de la década de los noventa, el contexto liberal y la globalidad, conjugaron un sistema de diferencias. La liberación de capitales económicos y simbólicos, condujo a la ambivalencia más grande del país, transitando, en 1994, de la estabilidad económica a una de las más grandes devaluaciones del país. Julia Preston y otros. *El despertar de México. Episodios de una búsqueda de la Democracia*, México: Editorial Oceano, 2004, p. 102.

¹⁰⁴ Mariana David. (coord.). *SEMEFO 1990-1999, De la morgue al museo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 13.

de Norteamérica –firmado en conjunto con los Estados Unidos y Canadá– y su entrada en vigor el primero de enero de 1994.¹⁰⁵

La fuerte oposición de ciertos sectores de la sociedad civil contra esta postura neoliberal, encontraría en el levantamiento indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) su máxima expresión (Fig. 20.) En el campo artístico, surgieron tendencias como el neomexicanismo, que se apropiaban de diversos elementos de la identidad mexicana e incluso algunas referencias de la simbología precolombina, en una estrategia devenida al mismo tiempo por una crítica y una resistencia creativa que no por ello resultaba arcaica o perdía contemporaneidad con el panorama artístico global.

Fig. 20.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Cartel EZLN.
Periódico intervenido.
48 x 23 cm.
Sábado 5 de febrero de 1994.

A propósito de los sucesos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Marcos Kurtycz interviene la portada de uno de los diarios más importantes de México, *La Jornada*.

Del lado superior derecho podemos observar que se encuentra editado por la *Snake speak editions*, detalle que hace referencia a la constante presencia de la serpiente en la obra de Marcos Kurtycz. Observamos en la primera plana, a un hombre con pasamontañas saludando de manera amistosa en medio del bosque, el encabezado lo anuncia como Robin Hood, personaje arquetípico de un héroe que huía de la ley y que era de noble corazón, defensor de los pobres y que se escondía al igual que el Subcomandante Marcos, en el bosque.



Comprender que bajo este contexto se desarrolló la producción del arte del performance en México, en la década de los noventa, implica mirar de manera horizontal hacia un

¹⁰⁵ José Agustín. *Tragicomedia mexicana 3, la vida en México de 1982 a 1994*, México: Debolsillo, 1998, p. 368.

panorama en donde todas las producciones nacionales de la época entraban en una dinámica de cruce, un cruce que se daba al mismo tiempo, ya que, por un lado, los resquicios de la neomexicanidad continuaban en la escena cultural, y por el otro, el arte del performance se posicionaba en los neo-conceptualismos. Aunado a esto, uno de los grandes conceptos que sostiene el arte en México, desde el llamado Renacimiento Mexicano, es la noción de “identidad”, que repercute en la producción local, asunto que se complejiza bajo la globalización, pues la apertura, permitía tener una visión más amplia de las artes en el mundo.¹⁰⁶

Los distintos enfoques culturales y el vínculo con la globalidad, permitieron que la escena artística nacional fuera un foco importante para artistas latinoamericanos, norteamericanos e incluso europeos, atraídos por el barco de la contemporaneidad. Gracias a los medios de comunicación masivos, los artistas noventeros establecieron un diálogo entre lo nacional y lo internacional, en el cual la modernidad y la globalización causaban impacto en los artistas mexicanos.¹⁰⁷

Los noventa permitieron un crecimiento indiscutible de producción artística fuera de las dos grandes instituciones formativas de mayor tradición y permanencia en el país, la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda” y la Antigua Academia de San Carlos,¹⁰⁸ en donde aún se continuaba con la creación de las llamadas nobles artes. Por otro lado, la creación alternativa estaba vinculada a la participación colectiva con intereses conceptuales, procesuales y corporales; es decir, los artistas se vieron en la necesidad de crear lugares independientes, en donde se exponía una producción más propositiva y

¹⁰⁶ Oliver Debroise. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 276.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 276-278.

¹⁰⁸ Seno de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD).

reciente.¹⁰⁹ Esta independencia dejó ver la fragilidad de la estructura nacional, incapaz de generar espacios eficaces y actuales que permitieran albergar una fuerza colectiva, trabajo en equipo, mesas de diálogo o, en pocas palabras, la unión cultural a través del pensamiento individual, dejando al descubierto la incapacidad de la comprensión a los nuevos lenguajes y sus nuevos discursos. En estos espacios, los performers mostraban la creación colectiva: la capacidad de autogestión, la organización y la gestión de forma paralela a las instituciones,¹¹⁰ pues los puntos alternativos, desligados del sistema oficial y comercial del arte en la década de los noventa, influyeron de una manera imprevisible en la producción artística de nuestro país y cambiaron su panorama por completo.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar...El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son documentos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación.¹¹¹

Los primeros lugares independientes que se abrieron a mediados de los años ochenta fueron La Quiñonera y Salón des Aztecas. Dichos sitios eran una vía importante para la circulación y el diálogo de propuestas visuales y audiovisuales diferentes. El desarrollo histórico del performance constata la irrupción de una nueva tipología de manifestaciones, caracterizadas por la búsqueda de alternativas fuera de la esfera establecida del museo o la galería, así como una mayor valoración de la representatividad, participación, colaboración

¹⁰⁹ Estos espacios se fueron gestando desde mediados de 1980, a partir de las necesidades de jóvenes artistas que lograban identificarse. Sin embargo, a inicios de la década de 1990, estos espacios ya tenían una estructura de trabajo e incluso una legitimación gubernamental a través de becas. Oliver Debroise, *op. cit.*, p. 366.

¹¹⁰ "Arte contemporáneo", México en los 80 y 90: el arte y sus espacios alternativos, 2013, [En línea], <<https://culturacolectiva.com/arte/mexico-en-los-80-y-90-el-arte-y-sus-espacios-alternativos/>> [Consultado el 15 de octubre de 2018].

¹¹¹ Marc Auge. *Los no lugares espacios del anonimato una antropología de la sobre modernidad*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2000, p. 18.

y diálogo, cuestionando temas estéticos, sociales y aspirando a un nuevo respeto por la audiencia.¹¹²

La difusión de esos eventos y talleres se pasaba de voz en voz, por lo tanto, la audiencia en esos espacios era limitada pues los invitados eran principalmente amigos de artistas y las invitaciones se daban de mano en mano. Los medios de difusión masiva no eran copartícipes de este tipo de espacios, y su público se limitaba a estudiantes de Arte o Historia, y al pequeño círculo del mundo artístico extraoficial. Eran espacios que se autofinanciaban y que buscaban dar salida a otros tipos de expresión.

Es importante mencionar que la puesta en funcionamiento de los espacios independientes ha sido muy importante en el devenir del performance; en estos sitios se han tejido las historias, se han fundado los mitos y se han creado las leyendas de este arte. La galería de autor Pinto Mi Raya, propiedad de Víctor Lerma y Mónica Mayer, fue abierta en 1990 como un espacio alternativo de archivo hemerográfico dedicado a la producción de arte contemporáneo, que hoy en día sigue creciendo.¹¹³

Otro acontecimiento importante que ocurrió recién iniciada la década fue la “Semana del Performance”, organizada por el Centro Cultural Santo Domingo y el Museo Carrillo Gil, actividad que fue muy importante por dos motivos: el primero fue que se dedicó un espacio exclusivo al arte del performance, no como un programa paralelo, sino como un evento estelar; la segunda razón es que permitió el acceso del performance a los espacios institucionales. Pero el motivo por el cual se reforzó de manera definitiva la legitimidad de

¹¹² Oliver Debroise. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 367.

¹¹³ Pinto Mi Raya cuenta con un enorme archivo siempre disponible. Se puede consultar desde la página de internet. “Mesa de diálogo 1, 2, 3 y 4”, Marcos Kurtycz y el arte acción, Testimonios, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=lfj9W71r-U>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=3G8b0iyOoBI>> [Consultado el 28 de enero de 2018].

esta práctica artística en las instituciones, fue, en ese mismo año, un evento organizado por Cuauhtémoc Medina, que consistía en la presentación de una serie de performances exhibidos en el Museo Carrillo Gil.¹¹⁴

En 1993, se inaugura una de las plataformas más importantes en el ámbito del performance en México, Ex Teresa-Arte Actual, espacio que surge tras la inventiva del artista y maestro Eloy Tarcisio, lugar de suma importancia para las prácticas “alternativas”, pues por vez primera, el estado proporcionaba los recursos oficiales para abrir un recinto exclusivo del performance, la instalación y el arte objeto. El maestro Eloy Tarcisio comenta que, en 1991, el coordinador de la licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, plantel Xochimilco, lo invitó a dar un curso de performance que tituló *La filosofía del contacto directo* y que, a su vez, él era maestro de La Esmeralda, en donde realizaba la misma actividad académica.¹¹⁵

En 1992, La Esmeralda tenía la intención de festejar su aniversario número cincuenta, por lo que recurrió al maestro Tarcisio con la finalidad de mostrar el trabajo que realizaba en el taller de performance del cual estaba a cargo; por este motivo, el artista fue directamente a hablar con la directora, proponiendo un festival de performance en el Museo del Chopo. Así es como surge el Primer Festival Internacional de Performance.

En este mismo año, Eloy Tarcisio solicitó a Rafael Tovar y de Teresa, quien en ese tiempo era el presidente de CONACULTA, le concediera un espacio para las artes “alternativas”; al ver el éxito del primer festival con sede en el Chopo, resolvió otorgarle un espacio que fuese

¹¹⁴ Entre los participantes podemos encontrar a los artistas: “Roberto Escobar, El Grupo Usurarios y Operarios, Melquiades Herrera, Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Adolfo Patiño, Justino Balderas, Cesar Martínez, EL Grupo Proceso Pentágono, Mónica Mayer, y Víctor Lerma. Josefina Alcázar y otros. *Performance y arte acción en América Latina, México: Siglo XXI editores*, 2005, p. 159.

¹¹⁵ Tarcisio, Eloy. (28 de enero de 2018). “Comunicación personal”, Casa de Coyoacán, CDMX.

apropiado para dichas actividades. Eloy pidió el recinto de *Santa Teresa la Antigua*, inaugurando así el Segundo Festival Internacional de Performance en 1993, en este lugar.

En palabras de Eloy:

Caminando por el centro, porque en ese tiempo yo tenía mi estudio enfrente del templo Santa Teresa la Antigua, exactamente en Licenciado Verdad número 11, siempre veía el templo vacío, entonces en la plancha del Zócalo me encontré a un amigo francés que se llama Serge Pey¹¹⁶ y le comenté del festival, me dijo que a un grupo de artistas internacionales les habían cancelado en ese momento un festival de poesía visual en México y que podíamos aprovechar el imprevisto para darle al festival un carácter internacional.¹¹⁷

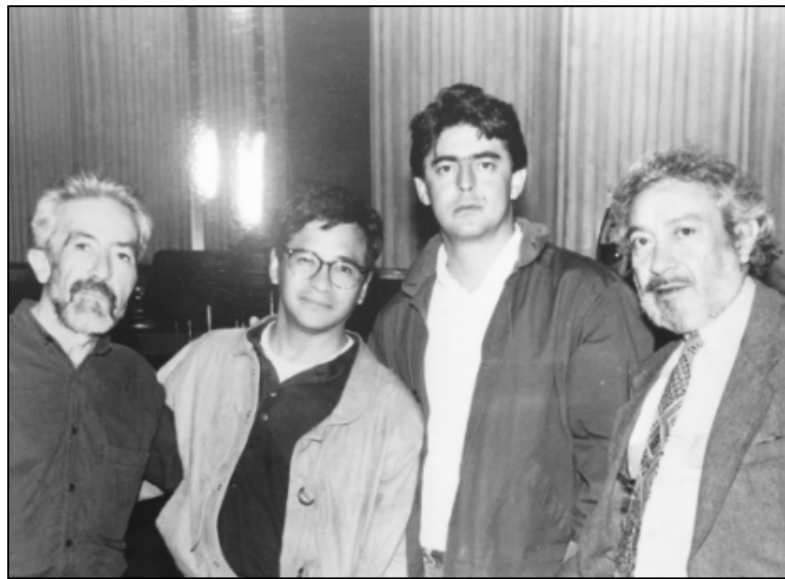
Eloy Tarcisio elige a Marcos Kurtycz y a Serge Pey como padrinos de la inauguración del Segundo Festival Internacional de performance, X-Teresa (Fig. 21). Serge Pey narra que el espacio era espléndido, y que ambos, tanto Kurtycz como él, pasaban tardes “mágicas” gracias a la atmósfera otorgada por la arquitectura del edificio. También recuerda que la noche de la inauguración, Kurtycz encendió una hermosa serpiente de fuego, dando vida a su Quetzalcóatl en el patio del antiguo convento, “cuando la serpiente se quemaba, ondulaba sobre el suelo como si estuviera viva; la serpiente de Marcos era el símbolo del movimiento del performance mexicano.”¹¹⁸

¹¹⁶ Serge Pey es un poeta y performer francés que nació en 1950.

¹¹⁷ Tarcisio, Eloy. (28 de enero de 2018). “Comunicación personal”, Casa de Coyoacán, CDMX.

¹¹⁸ Ana Rosa Kurtycz. *Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 66.

Fig. 21.
De izquierda a derecha:
Marcos Kurtycz, Eloy
Tarcisio,
Knut Pani y Jorge Alberto
Manrique.
Fotografía Ex Teresa.
1993.



Ex Teresa se convirtió entonces en una plataforma importante en toda la década de los noventa, un recinto apropiado que permitiría el encuentro entre artistas nacionales e internacionales, que en muchas ocasiones no provenían de grupos de las décadas anteriores. Algunos de los nombres más representativos son: Marcos Kurtycz, Melquiades Herrera, Felipe Ehrenberg, Ron Athey, Elvira Santamaría, Mónica Mayer, Lorena Wolffer, Cesar Martínez, Katia Tirado, Hortensia Ramírez, Elizabeth Romero, la Congelada de Uva, Minerva Cuevas, Niña Yhared, Carlos-Blas Galindo, Yolanda Segura, Miguel Ángel Corona, Iris Nava, Mirna Manrique, Iris México, Pancho López, Rosana Conde, María Eugenia Chellet y Armando Sarignana, entre muchos otros.¹¹⁹

Si bien, Marcos Kurtycz inició sus acciones en la calle, como era propio de los primeros actos, en la década de los noventa el artista se apropia de los museos y de los nuevos espacios dedicados al performance. Según Josefina Alcázar, en esta década “dejó de ser un evento

¹¹⁹ Josefina Alcázar. *Arte acción en América Latina*, México: Siglo XXI Editores, 2005, p. 158

underground y pasó a ser un arte reconocido oficialmente;¹²⁰ por otro lado, Jodorowsky señaló que con la institucionalización del performance se convirtió en un “perro de museo.”¹²¹ Esta oficialización institucional generó una plataforma para los artistas más jóvenes, que buscaban convocatorias para mostrar su propuesta artística. En el caso del Festival Internacional de Performance organizado en el Ex Teresa, el maestro Eloy Tarcisio nos comenta que la convocatoria fue dirigida a todos los interesados en el performance; en sus palabras:

La convocatoria era para jóvenes artistas de performance, entre ellos los que habían estado en mi curso, artistas invitados internacionales, también había una sección de concurso y en general gente interesada en performance que no fueran necesariamente artistas, que se interesaran en el foro para hacer algo performático, esas fueron las áreas del festival.¹²²

Marcos Kurtycz participó desde el Primer Festival Internacional de Performance en 1992 y hasta la cuarta edición en 1995 (Fig. 22), cuando realizó *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, interrumpiendo su participación debido a su fallecimiento en febrero de 1996.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹²¹ *Ibid.*, p. 160.

¹²² Tarcisio, Eloy. (28 de enero de 2018). “Comunicación personal”, Casa de Coyoacán, CDMX.

Fig. 22.
 Cartel del Cuarto Festival Internacional de
 Performance.
 Tinta sobre papel.
 Fotografía Archivo Ex Teresa.
 1995.



Marcos Kurtycz comparte escenario con artistas importantes del performance de la década, como Elvira Santamaría, una joven artista mexicana alumna de Eloy Tarcisio, que estudió en La Esmeralda. En el segundo festival del performance Elvira Santamaría, realizó una acción ritual en memoria de un amigo muerto (Fig. 23).



Fig. 23.
 Elvira Santamaría.
 Todo a ciegas.
 Performance.
 Segundo Festival Internacional de Performance.
 28 de octubre de 1993.

Explicación de la pieza por la artista. Archivo Ex Teresa.

- 0.-Paso un espejo frente al público, para que se reconozcan, se reflejen. Voy hacia la pared del altar y me estrello.
- 1.-En la entrada principal comienza el camino con una COBIJA DE PASTO. Arrastro la cobija hasta el altar.
- 2.-Colgamos la cobija.¹²³

¹²³ Elvira Santamaría. (1993). *Todo a ciegas*. [Boceto sobre papel bond]. Segundo Festival Internacional de Performance. (Carpeta 2). Museo Ex Teresa, CDMX.

Elvira Santamaría explicó en tres pasos el desarrollo de esta pieza. En ella, la artista estrella su cuerpo en un espejo que rebasa por mucho su altura; es evidente que en esta acción hay dolor y sangre, afección reflejada en el silencio de la obra. Elvira se incorpora y se cubre con una cobija de pasto, posteriormente recorta un poco de hierba de dicha cobija, taladra una piedra, y finalmente se cuelga de cabeza en el altar. Con este trabajo Elvira Santamaría se despide de alguien que acababa de fallecer, alguien cercano, presentando una ofrenda, en un acto ritual que muestra al cuerpo irrumpiendo la escena artística.

Performances ritualistas con el objeto de que el artista y el público alcanzaran un estado de expiación y catarsis (...). Estas situaciones ritualistas suelen imitar a las religiones y los cultos tradicionales y en ocasiones presentan una visión muy teatral del papel del artista como “chamán”, capaz de redimir a la sociedad.¹²⁴

Los cuerpos ritualistas y transgresores, desde la perspectiva de Amelia Jones, son los cuerpos que tienen la posibilidad de romper tabúes y generar una sensación colectiva de sanación personal con el objetivo de restablecerse, lograr superar el dolor y comprender el misterio de la muerte.¹²⁵

El artista canadiense Richard Martel presentó una pieza en el Segundo Festival Internacional de Performance. Dicho evento le generó una experiencia particular: “las piezas mexicanas tienden mucho a la teatralización y a una manera muy expresionista con temáticas de tabús sociales y trabajos religiosos, sobre todo con una exasperación de la gestualidad en acción (...) y en este sentido, hacer un performance en México, será propuesta una mexicanización ritualizada del universo performativo. Así pues, dentro del contexto del performance, ¿los

¹²⁴ Warr Tracey (ed.). *El cuerpo del artista*, Barcelona: Phaidon, 2006, p. 92.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 92.

artistas estaríamos todavía ligados a las problemáticas del nacionalismo, el arte por comunidad, o simplemente la mirada personal a partir de un espacio? ¹²⁶

Podemos comprender la explicación que da Martel acerca del trabajo mostrado en el Ex Teresa, ya que él observó piezas como la de Marcos Kurtycz o la de Elvira Santamaría en las cuales el artista toma como punto de partida conceptos de la tradición prehispánica de México, y trabaja con temáticas sacras como fuente de inspiración espiritual. Gran parte de las piezas que se desarrollan en los años noventa nos aproximan a una manera particular de resolver el arte, un arte con matices rituales, rastrear las obras es una labor que posibilita la apertura de un arte que se encuentra de alguna manera oculto en los archivos.

Una de estas obras es la que Marcos Kurtycz presenta como *Cambio de cara*, en 1991 (Fig. 24). Esta pieza se detonó por la detección del tumor que acabaría quitándole la vida; en esta pieza, el artista juega con el simbolismo de la identidad ligada al rostro: un concepto que viene desde la interpretación náhuatl: *in ixtli, in yóllotl*, que significa “rostro y corazón”. Facciones y carácter al que únicamente podían aspirar los ancianos sabios, que en el transcurso de una larga vida (un “siglo” azteca o *xiuhnepilli* de 52 años),¹²⁷ emprendían el viaje de búsquedas y aprendizajes constantes. Kurtycz quincuagenario para ese año, se hace desprender de manera quirúrgica su viejo rostro enfermo, mientras todo queda documentado en video.

¹²⁶ Andrea Ferreyra, *Con el cuerpo por delante, 47882 minutos de performance*, México: CONACULTA/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001, p. 13.

¹²⁷ “El ciclo de 52 años”, *Revista Arqueología Mexicana*, [En línea], <<https://arqueologiamexicana.mx/calendarios/el-ciclo-de-52-anos>> [Consultado el 15 de diciembre de 2018].

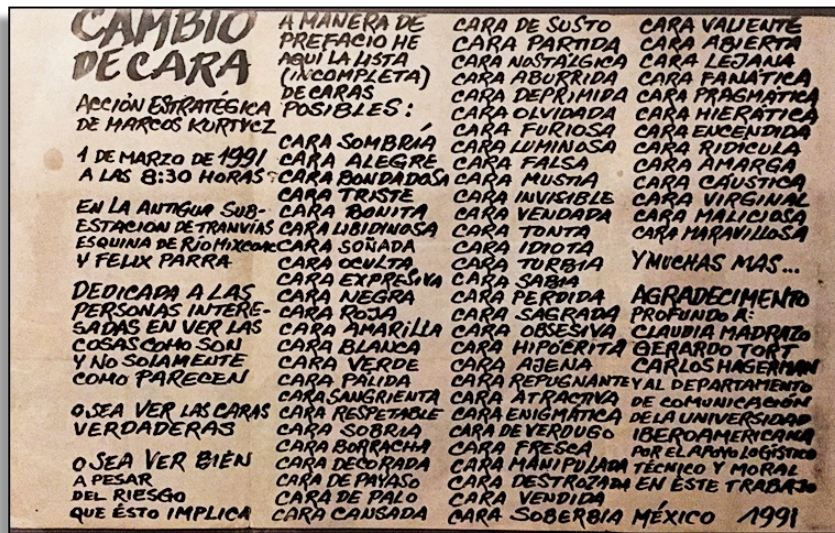


Fig. 24.
 Marcos Kurtycz
 (1934-1996).
 Cambio de cara.
 Tinta sobre papel.
 Documento para un
 performance.
 Ciudad de México, 1991.

En esta etapa, Marcos Kurtycz también retoma mitos y símbolos importantes para la cultura del país que había adoptado como propio. La serpiente, de la serie de performances del Metro, realizados a mediados de los años noventa, que remiten directamente a una reapropiación personal de la narrativa de Quetzalcóatl. Es, al mismo tiempo, una especie de nahual,¹²⁸ en el cual pueden percibirse las metáforas del cáncer, que reptaba a paso veloz por su cuerpo, y a las metáforas de la sanación, ligada con el sanador de cuerpos mitológico: Asclepios, con su báculo cruzado por serpientes que se miran frente a frente.

Podemos ver en la obra de Kurtycz cualidades catárticas y sanadoras, con el cuerpo por delante como vehículo de expresión. Los últimos años de Kurtycz se caracterizaron por una búsqueda incansable de la sanación a través de la acción ritual que brilla con luz propia en

¹²⁸ Dentro de las creencias mesoamericanas, es una especie de brujo o ser sobrenatural que tiene la capacidad de tomar forma animal. El término refiere tanto a la persona que tiene esa capacidad como al animal mismo que hace las veces de su alter ego o animal tutelar.

el panorama del performance mexicano de la década de los noventa, siempre impregnado por el símbolo de la serpiente, Quetzalcóatl, deidad de cambio, vida y regeneración.

La década de los noventa fue significativa para México, y esto no únicamente se debe comprender mediante un campo semántico de sucesos históricos, sino a través de un esfuerzo colaborativo de artistas e intelectuales independientes que generaban una revaloración vanguardista, desde la identidad y la individualidad del creador, hasta los esfuerzos por gestar una esfera geodésica fuerte e independiente, en donde Marcos Kurtycz es una de las figuras centrales de este cambio de paradigma artístico.

Capítulo II. *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995). Ritual contemporáneo desde la imagen de un performance.

El presente capítulo tiene como objetivo ir develando las posibilidades rituales que se observan en la imagen de *La serpiente invisible del Metro Zócalo*. Para ello, sería importante responder, qué entendemos por imagen bajo el marco de la presente investigación, ya que se analiza una pieza particular que no es un objeto fijo ni verificable en el tiempo, y que no hay manera alguna de ir a su encuentro en una galería o en un museo que lo resguarde como un objeto místico.

Por el contrario, esta pieza salió a la calle a mostrarse ante la vida cotidiana; en este sentido se comparte la noción de Erika Fisher, en donde propone al performance como un arte que transita de la estética a la vida cotidiana, y por ello, oscila entre postulados estéticos y éticos,¹²⁹ planteamiento que Marcos Kurtycz muestra en esta acción: su compromiso por llevar el arte al terreno de lo cotidiano, en donde no es necesario el acceso a un recinto particular que requiera ciertas normas de comportamiento o de presentación, incluso cierto grado de conocimiento ante lo que se encuentra exhibido. Esto delimitaría el acercamiento, sobre todo, de las clases sociales por las que Marcos se encauza, los obreros y los trabajadores.

Nos apoyaremos en la noción de imagen de Hans Belting, quien la concibe como “un acto de igual modo que como cosa;”¹³⁰ esta definición permite pensar la imagen desde otros territorios en donde se estudien las condiciones en las que fue creada a partir de la acción de un cuerpo vivo, generador de imágenes, vistas como las acciones concretas que realiza el artista, la ropa que presenta, los gestos empleados en el acto que generan códigos

¹²⁹ Erika Fisher Lichte. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011, p. 26.

¹³⁰ Hans Belting. *Antropología de la imagen*, Alemania: Katz Editores, 2002, p. 7.

concretos, en donde lo que nos configura como humanos, es decir, la piel, la voz, los olores, la respiración, son herramientas y símbolos. Tanto en el performance como en el ritual, el cuerpo presenta acciones que otros cuerpos reconocen, esto nos ayuda a entender que en las imágenes hay una relación viva que parte del cuerpo; dicho elemento orgánico es para el performance, el soporte y el lenguaje del arte.

2.1 Resonancias de la imagen del acontecimiento artístico de Kurtycz.

Hacer un análisis de la imagen del performance de Marcos Kurtycz requeriría, en apariencia, el acercamiento en primera persona frente a la acción; de otra manera, no existiría la posibilidad de acceder a la experiencia del acto artístico. Sin embargo, en el performance el acto está vivo, visto desde otros lugares de la imagen; la fuerza de esta, se manifiesta en formas diversas: la fotografía, el video, los objetos empleados en el acto, los testimonios orales o escritos, son evidencias de la acción que nos permiten estudiar la pieza a través del tiempo. Linda Báez lo escribe de manera poética: “Estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas, equivaldría a hablar de la fuerza dinámica inherente de las imágenes y el comportamiento humano ante ellas.”¹³¹ Por esto, es imprescindible enfatizar que las imágenes muestran un modo de saber a partir de un enfrentamiento dialéctico, ello requiere un cierto grado de riesgo, un acercamiento y un distanciamiento con la imagen que nos permita no sólo razonarla sino sentirla, esto demanda ubicarnos en territorios de lo sensible.

Los registros que nos acercan al performance, son los medios portadores de la imagen, que se hacen visibles –entre otras cosas- mediante técnicas digitales, en donde el medio da forma a la imagen, y “nos coloca, en primer término, ante la posibilidad de percibir las imágenes de tal modo que no las confundamos ni con los cuerpos reales, ni con las meras

¹³¹ Linda Báez. *Un viaje a las fuentes. Hacia la luz*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, p. 12.

cosas,”¹³² es decir, los medios son esenciales para comprender la ausencia del cuerpo que en algún momento ejecutó una acción.¹³³ El concepto de medio nos permite acceder virtualmente a lo efímero,¹³⁴ asumiendo que la imagen viva en el performance es fugaz. En esencia, el performance juega con la constante desaparición y finitud. A propósito, la Dra. Miroslava Salcido apuntala que este sentido de fragilidad, es semejante a vivir un duelo, debido a que el estudio del performance parte de la pérdida, de un acontecimiento que ya acaeció y que no puede repetirse más en el tiempo; por ello, trabajar con los medios de la imagen, es reunir las evidencias que permitan conservar vivo un recuerdo en la memoria.¹³⁵

Es importante plantear, que, bajo el marco de la presente investigación, la imagen no siempre es visual,¹³⁶ ya que la acción cuenta con medios que nos acercan al acto y que también generan experiencias. Los objetos, el vestuario, o los testimonios de los participantes del performance, la voz del artista ante una entrevista, son medios que permiten acercarnos a la acción artística. Cabe destacar que no estudiaremos sus cualidades estéticas individuales, debido a la condición de ser evidencias o testigos de un suceso irrepetible en el tiempo.

La imagen encuentra un medio para activarse, y preservar la energía pulsional que despierta en la memoria. A continuación, reactivaremos la imagen de *La serpiente invisible del Metro Zócalo* gracias a una lectura sensorial de sus registros para dejar una marca itinerante

¹³² Hans Belting. *op. cit.*, p. 17.

¹³³ El cuerpo también es un portador viviente de imágenes de la fantasía y del recuerdo, por ello Hans Belting relaciona la memoria como archivo de imágenes propias del cuerpo. *Ídem*.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹³⁵ Miroslava Salcido. *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivo*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019, p. 138.

¹³⁶ El significado simbólico de la imagen va más allá de lo meramente visual, hay imágenes sonoras, táctiles, olfativas que habitan en la memoria, considerada por Hans Belting como un “archivo de imágenes propias del cuerpo y del recuerdo”, así pues, nuestro cuerpo siempre está conectado con las imágenes, vivimos en imágenes y entendemos el mundo gracias a ellas. La memoria es entonces, el registro que nos indica la experiencia que tenemos con el mundo. Hans Belting. *Antropología de la imagen*, Alemania: Katz Editores, 2002, p. 17.

gracias a las posibilidades de la escritura y al análisis de la pieza. El siguiente eco del performance, parte del medio portador de imágenes que reproduce la escena grabada en el tiempo; es decir el video, que es también un cuerpo simbólico en tanto medio que contiene imágenes virtuales en animación.

Performance: *La serpiente invisible del Metro Zócalo (1995)*, de Marcos Kurtycz.

Octubre de 1995. Noche de otoño en el Zócalo de la ciudad de México. Marcos Kurtycz se prepara para iniciar su acción *La serpiente invisible del Metro Zócalo*. Rodeado de convocados y curiosos que transitan por la plaza principal, Kurtycz se prepara vistiéndose con todos los elementos que darán vida a la presentación de un tren del Metro de la Ciudad de México, a través de su cuerpo.

Atando a sus pies las botas distintivas de un trabajador del Metro, comenta:

– ¿Las ocho? –inquisitivo, mirando a sus espectadores. –¿Son las ocho? -
A lo que uno de sus asistentes responde: –Sí señor, son las ocho. -
–Son bastante puntuales.¹³⁷ Termina diciendo mientras continúa atando sus botas (Fig. 25).¹³⁸

La concurrencia va en incremento, mientras el artista, sujeta a sus zapatos unas cornetas que, al pisar, generan sonido.

La opción de presentar un performance de noche en el corazón de la Ciudad de México, tiene un sentido importante, nos remite a diversas prácticas rituales realizadas desde los antiguos, hasta nuestros días, más aún porque el Zócalo impacta por su fuerza histórica, cultural, y artística, pero también por la fuerza mística que lo caracteriza. En la década de

¹³⁷ Cuando Marcos Kurtycz nota la puntualidad ante la convocatoria de su acción, se expresa a partir de su experiencia como europeo, ya que uno de los rituales cotidianos en Polonia es la puntualidad.

¹³⁸ “Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min.17:30-17:37.

los veinte, Annita Brenner menciona que el arte en México está íntimamente ligado a las creencias y a la religión, incluso ella resalta el misticismo de las tradiciones nacionales y los rituales cotidianos que provocan la exaltación de un arte enigmático,¹³⁹ Marcos Kurtycz nos sensibiliza mediante su rito y nos muestra con su cuerpo que los rituales en el arte siguen vigentes y continúan cargados de creencias propias de un pueblo mestizo.



Fig. 25.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.17:31, Archivo Ex Teresa.

Marcos Kurtycz se distingue por ser luz en medio de la noche, la vestimenta blanca que elige no es incidental; dicha tonalidad, ha sido utilizada en innumerables rituales, y nuestro encuentro visual con el artista, produce una simbolización particular que remite a prácticas ancestrales, relacionadas con creencias y con encuentros sagrados. Pero en esta ocasión, el artista dirige su rito, como si en medio de la contemporaneidad que le caracteriza, predominara en él la sensibilidad y ello fuera el motor y el engrane que diera movimiento al sentir compartido entre las personas que lo rodearon y que hoy lo rodean.

¹³⁹ Es muy interesante que Anita Brenner describa tan mesuradamente la fiesta de día de muertos en un texto que tiene que ver con la historia del arte en nuestro país, y evidencia dicha fiesta como un día nacional, describe con detalle las costumbres que giran en torno a una de las festividades más importantes de la nación, mezcla de cultura y religión. Anita Brenner. *Ídolos detrás de los altares*, México: Domés, 1983, p. 34.

Si se observa con detenimiento la figura veinticinco, se puede advertir en primer plano al artista, la intencionalidad de su mirada fija en sus botas, dirigiendo su propio acto desde ese gesto. La atmosfera de la escena causa una especie de nostalgia de un pasado reciente, vivo, en donde muchos de esos cuerpos que dieron vida al performance ya no se encuentran físicamente con nosotros, uno de ellos, el de Kurtycz.

Vemos al artista ataviado de toda la indumentaria que alude a la clase obrera mexicana, sentado al centro de los expectantes, ensimismado, como en un estado de meditación. Levanta la mirada al cielo y con ella una oración (Fig. 26), que, si bien es silenciosa, sus manos unidas palma a palma y el semblante de su rostro, nos permiten presenciar un gesto de la conexión con lo divino.



Fig. 26.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.17: 52, Archivo Ex Teresa.

Observamos como Kurtycz busca una conexión con un ser superior, con lo místico, con lo divino. La acción de juntar las manos y mirar al cielo tiene una fuerza performativa ligada a los actos más primitivos del hombre, en donde dicho gesto era símbolo y vínculo con los dioses, un anhelo ante el devenir de la vida.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Ernest Becker. *La lucha contra el mal*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p 36.

Cubriendo su rostro con una máscara de madera tallada a mano, con rasgos de anciano, Marcos Kurtycz se incorpora para dar inicio a la primera parte de su performance. Una vez de pie, el artista levanta sobre su espalda una estructura de madera envuelta con una lona plástica de color azul. En esta ocasión Kurtycz porta un cinturón de electricista, en el cual lleva su distintiva hacha, aunque esta vez, de un tamaño más modesto (Fig. 27).



Fig. 27.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.18:14, Archivo Ex Teresa.

La máscara de madera que portó Marcos Kurtycz, es un elemento importante en la pieza, símbolo de su dolor ante la afección del neuroma facial que provocó la deformación de su rostro y que lo hacía ver aparentemente “feo”, descripción que Fr. Bernardino de Sahagún comparte en su escrito *Historia general de las cosas de Nueva España* para rememorar la imagen de Quetzalcóatl: “la cara que tenía era muy fea, la cabeza larga y barbudo”¹⁴¹ fisonomía que coincide con el rostro del artista, así como de la máscara que él portaba, presentándose con aspecto de anciano sabio como parte de una práctica ritual en donde se ofrece un tributo.

Con un grito ahogado por la máscara de madera que cubre su rostro dice: –¡Hey, vamos! –, Marcos Kurtycz da inicio a su acción ritual.

¹⁴¹ Fr. Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 2006, p. 189.

El artista inicia su recorrido desde el costado poniente del Zócalo, dejando atrás los arcos, avanzando por el centro de la plaza, en dirección al respiradero que se encuentra en la esquina nororiente de la explanada (Fig. 28), el extremo más cercano a las ruinas del Templo Mayor, mientras dice:

–“Denme chance de pasar hasta el respiradero del Metro, señores, voy a trabajar.”¹⁴²



Fig. 28.

María del Carmen Vargas Urbina.

Fotografía del Zócalo capitalino intervenida de manera digital, con fines de ilustrar el recorrido llevado a cabo por el artista, durante su performance.

Photoshop de Adobe, 2019.

Marcos Kurtycz es alumbrado, de manera cenital, por una lámpara que genera una atmósfera claro oscura, la cual pende de la estructura de aproximadamente 2.5 metros de altura, que lleva sobre su espalda. A cada paso, entre los participantes de la acción, Kurtycz emite sonidos con las cornetas atadas a sus botas, aludiendo al sonido del Metro.

La multitud que rodea al artista está integrada por personas de todas las edades y diferentes clases sociales; los niños, curiosos por naturaleza, observan a Marcos Kurtycz en su andar

¹⁴² “Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNIyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min.18:57-19:08.

entorpecido semejante a una danza antigua, buscando de pies a cabeza de dónde mana aquel sonido.

Los jóvenes que participan del performance observan con entusiasmo e incredulidad este acontecimiento. El artista está en procesión: gira aleatoriamente durante su recorrido, para ver a su alrededor e involucrar aún más al público expectante (Fig. 29). Algunas miradas de asombro y algunos gestos atemorizados también acompañan este peregrinar, conceptualizado como tal, ya que los asistentes a esta acción, sin ninguna indicación literal, acompañan al maestro en su recorrido sobre la explanada del Zócalo.



Fig. 29.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.18:28, Archivo Ex Teresa.

El peregrinar es un acto que realizamos desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte, en búsqueda constante de manifestaciones personales de vida. En la fotografía veintinueve, percibimos el peregrinar de un grupo de personas que viajan guiadas por la luz que irradia la estructura del artista; en las creencias judías y cristianas, en el peregrinar las personas se iniciaban como meros peregrinos, para concluir el andar como hermanos.¹⁴³

¹⁴³ "Peregrinos de la fe", [En línea], <<https://peregrinosenlafe.com.ar/que-es-peregrinar-2/>> [Consultado el 25 de enero de 2019].

Vemos a Marcos Kurtycz con la Catedral Metropolitana al fondo, arribando al respiradero del Metro (Fig. 30), lugar donde ejecutará la segunda parte de su acción ritual, sitio donde materializará a su serpiente invisible.



Fig. 30.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.18:51, Archivo Ex Teresa.

Ya situado en el respiradero, Kurtycz inicia delimitando ante los participantes su segundo espacio escénico, haciendo un recorrido perimetral, acordonando el área por la línea imaginaria que genera con su propio cuerpo. Vemos al artista aún con la estructura a cuestas, la máscara de madera cubriendo su rostro, el cinturón de herramientas con la pequeña hacha, las botas industriales con cornetas adheridas y su pantalón deportivo blanco impreso con la palabra serpiente en el brazo izquierdo, a la altura de la cadera en la parte frontal del pantalón y en la parte anterior de ambas piernas.

Marcos Kurtycz, fundamenta su creencia en la hermenéutica, lo cual podemos presenciar al visualizar el juego de palabras –la significación– de la serpiente. La palabra serpiente se divide en tres vocablos que la conforman: Ser-Π-ente. Dicho mensaje se encuentra marcado en el vestuario de nuestro artista, como símbolo personal y característico de su “fe” o creencia; lo cual, al observarlo expuesto en su persona, nos remite a la performatividad de

las palabras, donde éstas, siempre están haciendo y produciendo algo; en este punto, nos ayudan, a apoyar y valorar efectivamente, lo que la serpiente es.



Fig. 31.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Entrevista con Marcos Kurtycz.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.10:34, Archivo Ex Teresa.

A dicha potencia del lenguaje, Austin le llama: palabras performativas; es decir, las expresiones lingüísticas que tienen una potencia en la acción.¹⁴⁴ La expresión “**ser Π ente**” es un acto lingüístico en tanto que produce tres lecturas visuales; por un lado, alude al reptil del cual nos hemos referido durante todo este trabajo; por otro lado, la oportunidad de dividir dichas palabras –ser, Π, y ente-; y por último, teniendo la intención de llevar al espectador a la potencia perlocucionaria, que, según nos dice Austin, ésta es cuando la performatividad de la expresión causa exceso de sentido; es decir, que el espectador o receptor del lenguaje da su propia interpretación a las palabras.

Ser Π ente podría ser una frase escrita en el lenguaje Pilish, basado en la letra Π y de creación anglosajona. Dicho lenguaje se compone de una estructura numérica relacionada con el 3.14159255,¹⁴⁵ aquel número irracional que se emplea en las ciencias positivas y que ha

¹⁴⁴ John Austin, *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona: Paidós, Studio 22, 1991, pp. 5-13.

¹⁴⁵ “Idioma Pilish”, [En línea], < <https://www.kells-school.com/pilish-idioma-mas-irracional-del-mundo/>> [Consultado el 14 de marzo de 2019].

tenido como principal objetivo la longitud de la circunferencia y de su diámetro. Fuera de esta concepción completamente matemática, los que pretenden escribir en este idioma deben buscar crear frases, utilizando palabras cuya extensión de caracteres coincida con la secuencia del número Π , es decir, que la primera palabra posea tres letras, la segunda una, la tercera cuatro y así progresivamente, hasta formar el número Π : 3.14159255.

Ser = 3
 Π = 1
Ente = 4

Esta es una de las posibilidades en cuanto la palabra formada por Marcos Kurtycz: Ser Π ente, aunque no se tiene como verdad irrefutable, ya que se asume esta relación debido a que, Kurtycz estaba interesado en la búsqueda de articulaciones lingüísticas como el “lenguaje culebro”, una manera personal de comunicar lo que deseaba, gracias a su poder crítico de la ironía.

En el video del performance, escuchamos el inicio de su propio testimonio diciendo:

–“Siendo yo un viajero constante del tren subterráneo, de repente me sentí integrado a una serpiente gigantesca.”¹⁴⁶

¹⁴⁶“Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min. 18:57-19:08.

Fig. 32.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.18:57, Archivo Ex Teresa.



A continuación, vemos a Marcos Kurtycz despojarse de los accesorios que lo caracterizan, hasta quedarse únicamente con el pantalón, el cinturón y el hacha pendiente de éste. La multitud observa contemplativa al artista, descalzo y con el torso desnudo.¹⁴⁷ La estructura azul que Kurtycz cargaba sobre su espalda, con la palabra serpiente impresa a lo largo de sí misma, yace sobre la reja que cubre el respiradero (Fig. 33).

¹⁴⁷ Cuando el artista termina su peregrinaje y llega al respiradero, se quita los zapatos en símbolo de respeto, ya que uno de los rituales cotidianos en Polonia es quitarse el calzado para no ensuciar el hogar.

Fig. 33.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min.19:11, Archivo Ex Teresa.



Al ocurrir esta acción, escuchamos nuevamente el testimonio del artista en *voz off*:

—“Esa serpiente gaseosa, gigantesca, viaja en los túneles del Metro, hasta que suavemente choca con otro tren y se integra a un proceso repetido una y otra vez.”¹⁴⁸

Escuchamos la voz de Marcos Kurtycz, mientras lo vemos arrastrándose sobre sus rodillas y las palmas de sus manos sobre la superficie del respiradero, para terminar pecho tierra sobre la reja de metal, inhalando el aire que emerge de ésta (Fig. 34).

¹⁴⁸ “Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min.19:17-19:33.



Fig. 34.
 Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min.19:29, Archivo Ex Teresa.

El accionista se dispone a abrir el empaque plástico azul que llevó sobre su espalda al recorrer la explanada del zócalo. Ante la mirada curiosa de sus espectadores, Kurtycz descubre una serie de bastidores de madera, con bolsas plásticas sujetas, intervenidas con rostros figurativos con un tratamiento de primera intención, en tintas de colores a base de aceite (Fig. 35).¹⁴⁹

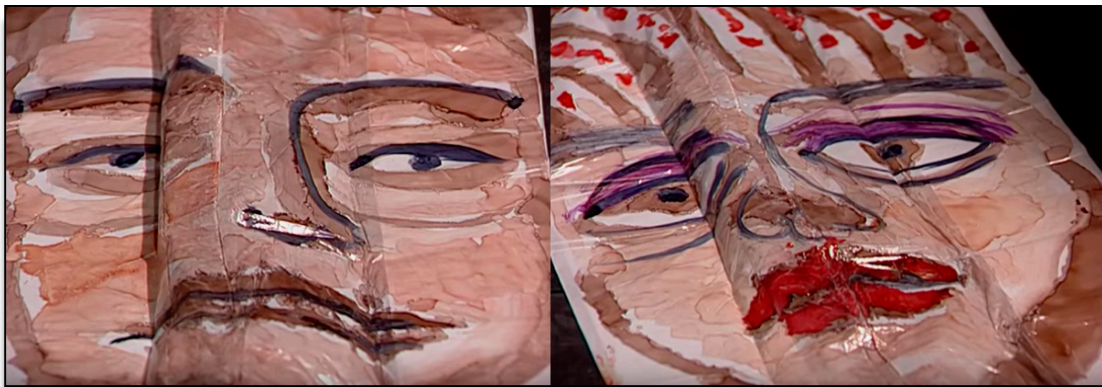


Fig. 35.
 Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Entrevista con Marcos Kurtycz.

¹⁴⁹“Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min.13:42.

Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Archivo Ex Teresa.

Tomando un bastidor en sus manos, Marcos Kurtycz camina sobre el acero de la ventilación para interactuar con el aire que brota de la misma, llenando las bolsas de vida, con la presión del aire que sube desde el subterráneo (Fig. 36). Haciendo una especie de danza con pequeños saltos y pasos cortos de manera aleatoria, Kurtycz levanta los bastidores al cielo, animando los rostros poco detallados pero llenos de expresión, impresos en las bolsas abultadas por el aire del Metro.



Fig. 36.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 20:06, Archivo Ex Teresa.

Vemos al artista, enmarcado por las siluetas de sus espectadores; al fondo, se distinguen los palacios y la Catedral Metropolitana. Entonces coloca las estructuras de madera sobre la superficie del respiradero, alineándolas de tal forma que las bolsas abombadas forman filas de rostros que parecen danzar con cada exhalación del Metro (Fig. 37).



Fig. 37.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 20:30, Archivo Ex Teresa.

Kurtycz presenta corazones humanos, con aortas e incluso arterias, formadas a partir de bolsas de plástico azul, que también adquieren volumen y movimiento con cada expulsión de aire del subsuelo (Fig. 38). A cada salto y movimiento aleatorio, Marcos Kurtycz parece mostrarle al público estos corazones, mientras que al mismo tiempo se inclina hasta apoyar sus rodillas sobre la reja de la ventilación, para colocarlos enmarcando la periferia del respiradero.

Fig. 38.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 20:37, Archivo Ex Teresa.



A partir de esta fotografía, asociamos la importancia que tenían los sacrificios humanos en los rituales mexicas, considerados como la máxima ofrenda dedicada a los dioses. Para Tlaltecutli la diosa-Tierra, realizaban rituales dedicados a ofrecer corazones humanos que serían devorados por dicha deidad.¹⁵⁰ Marcos Kurtycz ofrece en su ritual *La serpiente invisible* corporeizar corazones humanos, que se mueven latentes con la fuerza del aire expulsado.

Con un salto, el artista ingresa al perímetro delimitado por sus representaciones de corazones y rostros humanos. En este momento, lleva en la mano derecha lo que parece ser un estandarte translúcido, el cual despliega con las dos manos ante la ráfaga de aire proveniente del Metro, para mostrar esa forma cilíndrica de aproximadamente cuatro metros de altura y que tiene un remate de cinco bolsas plásticas con rostros humanos plasmados en cada una de ellas, así como en todo el cuerpo del cilindro transparente, en el que Marcos Kurtycz ingresa por la parte inferior (Fig. 39).

Una vez adentro, con el cilindro de plástico lleno de aire, el accionista lo sujeta entre sus pies descalzos y la superficie de metal del respiradero, integrando su cuerpo a la figura plástica, materializando así la serpiente invisible, llegando en este punto al clímax de su acción ritual.

¹⁵⁰ "Revista Arqueología Mexicana" [En línea], <<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-sacrificio-humano-entre-los-mexicas-0>> [Consultado el 17 de abril de 2019].

Fig. 39.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 21:09, Archivo Ex Teresa.



Como parte final del performance, Marcos Kurtycz camina sobre la ventilación del subterráneo, llevando de un lado a otro, sobre su cabeza, esta forma cilíndrica llena de aire, que representa la serpiente invisible formada por la exhalación de los usuarios del Metro, plasmados en las formas dibujadas en su contorno, que a su vez conforman su cuerpo. De esta manera el performer logra mostrar a la audiencia la materialidad de la serpiente.

Marcos Kurtycz toma con ambas manos los extremos de la base del cilindro, mientras se arrodilla y se introduce a éste. Llevando las manos hasta el suelo y levantando el rostro al cielo, suelta la estructura plástica que se eleva gracias a la presión con la que el aire emerge del Metro, dando por terminada su presentación, perdiendo de vista este plástico traslúcido en medio de la noche (Fig. 40).

Fig. 40.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 21:09, Archivo Ex Teresa.



El artista deja fluir el cuerpo traslucido de su reptil polimérico, concluyendo su ritual al dios de los 4 vientos, Quetzalcóatl¹⁵¹.

Traer la imagen completa de *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, desde su primera presentación hace veintitrés años, es activar la memoria, espacio en donde se archivan imágenes propias del cuerpo y del recuerdo.¹⁵² Estar en contacto con la imagen de un performance acaecido en los noventa, es dialogar con nuestro cuerpo que percibe y registra experiencias a través de los sentidos, pues con ellos, la imagen impacta en el cuerpo, ya sea por los ojos, por la piel e incluso por los oídos. Gracias a nuestra experiencia, una imagen siempre va a generar vínculos con otras imágenes de la memoria.

¹⁵¹ Fr. Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 2006, p. 189.

¹⁵² Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Alemania: Katz Editores, 2002, p. 17.

2.2 La materialidad en el performance a través de la mirada del espectador.

Marcos Kurtycz trabajó, como se dijo con anterioridad, en materializar a *La Serpiente invisible del Metro* dándole, por un conjunto de respiraciones, un cuerpo real y versátil al ritmo del viento,¹⁵³ y de las circunstancias mecánicas del Metro. Su técnica artística fue mediante contenedores poliméricos intervenidos y perfilados por él, generando rostros en cada uno de ellos para así, al posicionarlos de manera estratégica sobre las rejillas de ventilación, capturar el aire de distintos respiraderos del Metro y darle forma a nuestro reptil.



Fig. 41. Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Entrevista con Marcos Kurtycz.
Ciudad de México, 1995.

¹⁵³ Bachelard nos incita a pensar en el viento como una imagen dinámica externa, en donde se acumulan impresiones de gran claridad psicológica, el movimiento del viento, nos genera un dinamismo en la imaginación, “en la imaginación dinámica, todo se anima, nada se detiene. El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas, el grito de imágenes, la palabra, el pensamiento” Es justamente, este sentido de la existencia del cuerpo invisible, a través de la dinámica de los cuerpos poliméricos que nos permiten reafirmar la existencia la serpiente. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 280.

Fotografía extraída del video.
Min. 10:23, Archivo Ex Teresa.

Como se observa en la imagen anterior, el trabajo de Marcos Kurtycz, no solo tiene un objetivo visual tratando de materializar a aquel cuerpo invisible, sino que también busca de manera cognoscitiva, unir el dinamismo teórico y práctico; es decir, que por medio de la mente, imaginar la respiración comunitaria, (el traslado de este aire privilegiado, proveniente de cada uno de los pasajeros, de un pulmón a otro, tanto de quien recibe como de quien expulsa) la relación que se tiene entre seres respiratorios, entre seres que subsisten y se compenetran entre sí, para una unidad, un todo.



Fig. 42.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Entrevista con Marcos Kurtycz.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 13:47 y 14:00, Archivo Ex Teresa.

Pensar en la respiración como parte esencial de la vida y sucesión de la misma, condujo a tres nociones, dos griegas y una latina. *Anemos* que en castellano se entiende como viento; *psyché*, el principio de la vida, “una condición de lo vivo como tal y, con ello, de la unidad,

totalidad e identidad del cuerpo vivo;”¹⁵⁴ y, por último, la palabra latina: *anima*, vocablo que hace referencia a ese soplo, aire o aliento que confirma el principio vital de todo ser viviente.

Tomando a la respiración en un contexto muy amplio entre años y épocas y con los elementos anteriores, podemos hacer referencia a que la presencia del aire que emana de nosotros y que verifica nuestra existencia actual y en el tiempo, ha sido un tema de gran importancia en la creencia del hombre, pues la respiración, además de ser un signo “visible” de energía vital, nos posiciona en un ámbito en donde la respiración, o la presencia de un alma, está desligada del cuerpo material, algo que en ciertas culturas posibilita la transmigración del aliento; es decir, compartir nuestra estructura incorpórea con otros. Esto, es de cierta manera, la idea que tiene Kurtycz al mencionar este múltiple aliento que, al relacionarse entre sí, suscita la vida entre los pasajeros del transporte colectivo. Por otro lado, teniendo la conciencia de que la privación de ese hálito indispensable que posibilita y mantiene la vida del hombre, causa la muerte del cuerpo y la ausencia de la persona en su realidad lúcida, reafirmamos que el acercamiento del alma con la respiración es precisamente aquello que vivifica al cuerpo y que lo hace ser.¹⁵⁵

Haciendo una analogía con el pensamiento de Kurtycz en cuanto a la respiración comunitaria que se presenta en el Metro, podemos hacer referencia a que, sin esta unificación de respiraciones, sin las inhalaciones y exhalaciones constantes y mezcladas, la figura de la serpiente, moriría y con ella una parte prehispánica y natural de nuestra cultura fundante, aquella que sería desterrada de nuestra realidad y del resultado de nuestra

¹⁵⁴ Walter Brugger y Harald Schöndorf, *Diccionario de Filosofía*, Alemania: Herder Editorial, 2014, p. 418.

¹⁵⁵ Uno de los estudios modernos más destacados en torno a la idea del alma en la antigua Grecia, fue *Psiqué* escrito por Erwin Rohde en 1894, en donde encontramos una de las teorías más vigentes en la cual “el hombre primitivo había concebido la idea de que el alma es un doble del hombre al darse cuenta éste de que podía viajar en sueños”. Jan Bremmer. *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid: Siruela Ediciones, 2012, p. 20.

unicidad como pueblo. Si la matáramos, nuestros halos respiratorios ya no tendrían vida, ese ente colorido que está en nuestros corazones, ya no existiría en aquella actividad motora en las entrañas de la Ciudad de México.

La serpiente en sí, es aquella que sin nosotros no existe y que, de igual manera, sin ella, nosotros no podemos permanecer, ya que esa correspondencia ocasiona que esa serpiente invisible y mental, coexista: formada de nuestros halos respiratorios, de todos esos colores propios que de manera espiritual poseemos y nos ayudan a diferenciarnos entre sí. El aire sale de nosotros para llegar a esta “divinidad”, ya que, al unirlos y verlos como un todo, la serpiente respira, es, y nos otorga continuidad viviente; es decir, una reciprocidad danzante. La danza como signo externo de nuestro interior, no puede quedarse estática, al igual que los colores que conforman nuestro ser, sino que ambas son movibles, cambiantes y giran en torno a una nueva dimensión o creencia, en donde la fe posee una significación considerable al hablar de este ente, que va más allá de nuestros sentidos físicos-corporales. En efecto, una forma para exteriorizar esta realidad, es el arte y especialmente, la labor de nuestro autor con la serpiente invisible.

La serpiente invisible no está en una ideología, ni tampoco en una noción imaginaria de nuestra mente, sino que tiene una base sólida y rodeada de lo tangible; de la presencia corpórea de los pasajeros del Metro y de la interacción que hay entre ellos, de aquel cuerpo que se hace presente por nuestro aire interno, de nuestras respiraciones comunitarias que se van entrelazando, de aquella materialidad que Kurtycz nos permitió experimentar; simplemente es, una condición sobrenatural que está presente de diferentes maneras, tanto consientes como inconscientes en nuestra ciudad.

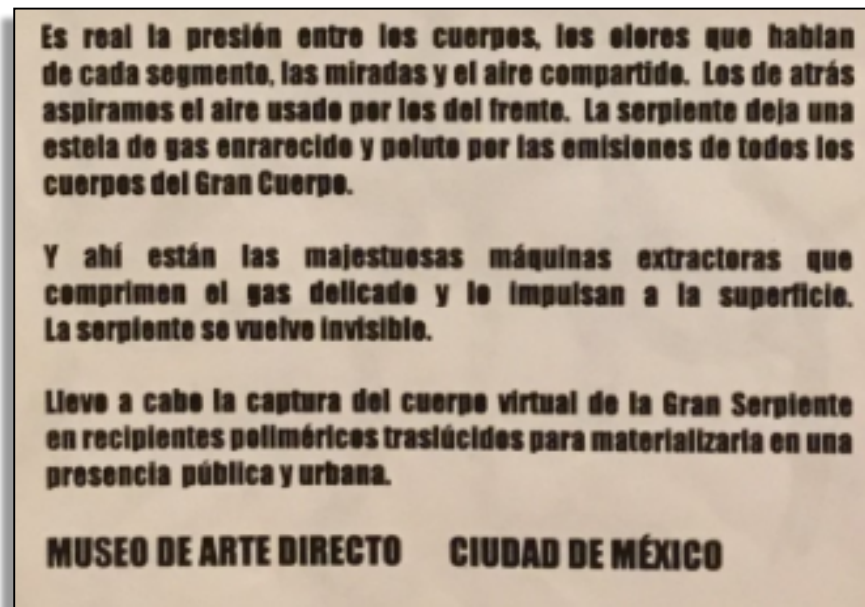


Fig. 43.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Cartel: La serpiente del Metro.
Tinta sobre papel.
Ciudad de México, 1995.

Es real la presión entre los cuerpos, los olores que hablan de cada segmento, las miradas y el aire compartido. Los de atrás aspirando el aire usado por los de enfrente. La serpiente deja una estela del gas enrarecido y poluto por las emisiones de todos los cuerpos del Gran Cuerpo.

Y ahí están las majestuosas maquinas extractoras que comprimen el gas delicado y la impulsan a la superficie: la serpiente se vuelve invisible.

Llevé a cabo la captura del cuerpo virtual de la Gran Serpiente en recipientes poliméricos translúcidos para materializarla en una presencia pública y urbana.

En esta expresión, vemos descritos a los pasajeros del Metro con una preponderancia a través del olfato, los cuerpos descritos por Kurtycz despiden olores que dibujan escenas de sus detalles, pues sólo en los rincones más íntimos, es en donde se despiden los hedores más perceptibles. La imagen del cuerpo se plasma también desde el contacto físico en los vagones saturados del Metro, ropa con ropa, piel con piel, compartiendo miradas, espacios y la respiración, que es el producto que interesa a nuestro artista y que va a generar el cuerpo invisible de la serpiente.

El tránsito de cuerpo, imagen y medio en la pieza, es íntimamente variable, pues el cuerpo no sólo es la imagen del transeúnte de Metro, sino el producto de la respiración que generarán los cuerpos juntos, que a su vez son la imagen de la serpiente y que requiere un medio para materializarse, dando como resultado los recipientes poliméricos que fueron

intervenidos por el artista para darle diferentes imágenes en la presentación del performance (Fig. 44).



Fig. 44.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
De min. 20:51 a min. 21:09,
Archivo Ex Teresa.

De igual modo, el artista Marcos Kurtycz, parte de la imagen de la serpiente desde distintos enfoques, uno de los más perceptibles fue el enlace hacia su cuerpo, es decir, propone la imagen de la serpiente presente bajo su propia identidad, bajo su propia piel. Deleuze se refiere a esos tránsitos como flujos del devenir, en donde a través del arte,¹⁵⁶ siempre en proceso, se desborda cualquier materia vivible o vivida,¹⁵⁷ en el devenir, el cuerpo se desliza y se convierte en animal.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze se refiere al arte de la expresión escrita o hablada, particularmente la literatura.

¹⁵⁷ Gilles Deleuze. *La literatura y la vida*, Córdoba: Alción Editora, 2006, p. 11.

Desde el momento en el que Kurtycz enfermó de cáncer, manifestó su acercamiento en primera persona con la muerte, en una simbiosis con un reptil capaz de cambiar de piel y con ello renovarse de manera cíclica. En este punto, el cuerpo se convierte a su vez en un medio que aloja la imagen de la serpiente. Hans Belting menciona que en la imagen hay una carencia de cuerpo, “esta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse;”¹⁵⁸ en este sentido, Marcos Kurtycz transita por diversos medios para darle vida a su imagen de la serpiente.

En el performance presentado en 1995, hay una presencia constante de imágenes, pero no solamente visuales, la palabra invisible elegida por el artista para denominar una cualidad de su creación, tiene que ver con que dicho elemento no pueda ser visto, o en todo caso se rehúsa a ser visto,¹⁵⁹ pero no por ello, la serpiente es inexistente; en su cualidad de no ser percibida ante nuestra vista, hay otra manera de saber de su existencia, mediante el estudio de la respiración. Los seres humanos exhalamos aproximadamente veintitrés mil veces al día, es decir, trece veces por minuto, y en cada soplo, nuestros pulmones arrojan Dióxido Carbónico y algunas moléculas que tomamos al inhalar, aromas, partículas circundantes entre otros gases.¹⁶⁰ Estos soplos, son expulsados de los vagones y andenes, mayormente a través de los túneles, debido a la fuerza del Metro, que con su desplazamiento de 40 km/h, los dirige hacia la superficie por los respiraderos.

Sin embargo, para tener una experiencia emocional de la serpiente de Marcos, aquella que sale por los respiraderos del Metro día con día, tendríamos que pensar también en la

¹⁵⁸ Hans Belting. *Antropología de la imagen*, Alemania: Katz Editores, 2002, p. 22.

¹⁵⁹ “Real Academia de la Lengua Española”, [En línea], <<https://dle.rae.es/?id=SbFtbrL>> [Consultado el 23 de marzo de 2019].

¹⁶⁰ “BIOLOGÍA CELULAR Y TISULAR UNIDAD TEMÁTICA III NOTAS DE SISTEMA RESPIRATORIO”, Facultad de Medicina UNAM, [En línea], <http://www.facmed.unam.mx/deptos/biocetis/Doc/Repaso_III/Teorico/NOTAS_RESP_2010.pdf> [Consultado el 3 de marzo del 2019].

creencia de que esa imagen existe, a pesar de la invisibilidad ante nuestros ojos, pues en esta invisibilidad hay una potencia afectiva que parte de la memoria, y más allá de una explicación razonada, tener la convicción de que la imagen está y estará viva en el aire que emerge de forma dinámica en cada ventilación a partir de la respiración colectiva. Warburg consideraba que el movimiento no sólo afecta el desplazamiento de los objetos materiales, sino que, a la vez, implica en el observador, evoluciones anímico espirituales producidas al contemplar objetos en movimiento, o formas dinámicas,¹⁶¹ dicha consideración genera en el espectador experiencias activas de percepción, en donde hay un desplazamiento hacia las emociones que produce dicha exhalación dinámica.

La respiración posee un dinamismo que trasciende el cuerpo humano, es un aire que se encuentra en movimiento por el entorno. Al morir, una de las primeras funciones que se detienen en el ser humano es el proceso respiratorio; es decir, el proceso de inhalar y exhalar, acciones que se realizan casi de manera automática, Marcos Kurtycz no sólo ve a la respiración como una mera acción humana, la respiración para Marcos Kurtycz es un aura viva que viaja en el subterráneo y que, en conjunto, sale con fuerza por los escapes del Metro.

Cuando a Marcos Kurtycz le determinan neuroma del nervio facial en 1990, comienza a realizar rituales relacionados con la serpiente, quizás impulsado por el anhelo de supervivencia al ser consiente ante la presencia de su muerte. Parafraseando a Ernest Becker, frente al eclipse de la muerte, el ser humano puede adquirir maneras muy espirituales que reflejen la voluntad de vivir mediante símbolos culturales de duración indefinida que generan esperanza, que no envejecen ni decaen frente a su fin último.¹⁶² La

¹⁶¹ Linda Báez. *Aby Warburg. Atlas de imágenes Mnemosine*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 22.

¹⁶² Ernest Becker. *La lucha contra el mal*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 19-21.

noción de la serpiente invisible formada mediante la respiración comunitaria de los individuos que transitan en el Metro de la Ciudad de México es una manera de trascender a la muerte. La noción de una serpiente formada por la respiración de un conjunto de personas y que sube al cielo hasta integrarse con la bastedad de la atmosfera.



Fig. 45.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Entrevista realizada al artista.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 22:45, Archivo Ex Teresa.

La corporalidad de la acción en el performance, no es un referente únicamente físico, es lo que evoca el cuerpo más allá de la interpretación signica. Esta noción de corporalidad es a lo que Erika Fisher Lichte llama también materialidad.¹⁶³ En este sentido, el performance, además de establecer lecturas a través de los signos, provoca sensaciones y genera emociones además de las lecturas racionales, “las categorías de sentir, pensar y actuar” se

¹⁶³ Erika Fisher Lichte. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011, p. 36.

desbordan ante la dualidad de objeto-sujeto,¹⁶⁴ esto explica que la acción escénica provoca reacciones cuando el espectador tiene contacto con ella, de sujeto a sujeto, pero también de sujeto a medio, en donde la narrativa visual y auditiva, que se encuentra en movimiento a través del archivo, produce imágenes que nos significan emociones.

Al dialogar con la imagen para generar un análisis, dialogamos con los valores de la individualidad, decantando los afectos ante nuestro estudio, debido a que aparentemente razonamos sin llegar a impregnar nuestro acercamiento a la imagen con los deseos. Pero nuestro instinto es parte fundamental de la pulsión que nos emana la imagen, Jorge Carrión dice al respecto que miramos con los ojos, pero también con los deseos, razonamos con nuestro cerebro, a la par que con nuestros afectos, impulsos, fantasías y ensueños.¹⁶⁵ Estos valores sensoriales son la clave para mirar la ritualidad en el performance de Marcos Kurtycz, pues el ritual conlleva creencia, lo que tiene que ver con la convicción de creer en lo que es en apariencia, misterioso.

Cada ocasión en la que Marcos Kurtycz fue un pasajero en los espacios del Metro, entre túneles, andenes y vagones, la luz del entendimiento al transitar su entorno, le permitió generar imágenes que surgían de su razón y emotividad, como escribiría la Dra. Linda Báez, “la fuerza lumínica de la comprensión y del entendimiento, el acervo emotivo-anímico indiferenciado (...) nos revela la ardua tarea del individuo creador.”¹⁶⁶ Es por ello que el performance aquí estudiado, es producto de la relación dinámica del ser creador, con la vida en toda su extensión, pues Kurtycz, parte del carácter afectivo de la vida a través de la observación, la respiración, acciones humanas que involucran valores universales que recaen en el terreno afectivo.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 36

¹⁶⁵ Jorge Carrion. *Mito y magia del mexicano*, México: Nuestro Tiempo, 1971, p. 39.

¹⁶⁶ Linda Báez. *Aby Warburg. Atlas de imágenes Mnemosine*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 22.

Capítulo III. La conceptualización de la ritualidad en el proceso creativo de Marcos Kurtycz.

El capítulo siguiente retomará los dos precedentes con el fin de, en primer momento, recapitular lo que se ha presentado del artista Marcos Kurtycz, estudiando los elementos rituales del performance *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995), y, en segundo lugar, conceptualizar en sí, lo que el ritual es en el proceso creativo del artista. Para ello requerimos, en primera instancia, posicionarnos en las investigaciones que proponen a las artes escénicas con perspectivas rituales, así como mostrar un enfoque que permita ver al ritual como acto escénico. Partiremos abordando el tema desde una perspectiva antropológica, con apoyo en Victor Turner y Richard Schechner. Dichos autores comparten la estructura escénica ritual-acto para darle otro cauce a ambas actividades humanas. De esta forma, determinaremos cuáles son las posibilidades antropológicas del ritual en el performance de Marcos Kurtycz.

Es importante tomar en cuenta que analizaremos la noción de ritualidad en el proceso creativo del performance de Marcos Kurtycz, a partir del estudio del video de la pieza, entrevistas, biografías y textos escritos por el artista, elementos que aportarán una evidencia del acontecimiento artístico ocurrido en 1995 en el Zócalo de la Ciudad de México. Por otro lado, se retomará de igual manera el contexto histórico de la obra, para evidenciar el entorno social y político que permeaba en la conciencia de los artistas en la década de los noventa.

3.1 Respiración comunitaria, el origen de un performance.

Marcos Kurtycz presenta *La serpiente invisible del Metro Zócalo* en octubre de 1995, como una acción ritual, mostrando a la comunidad que presenciaba el acto, la posibilidad de unión, solidaridad y consuelo, tomando en cuenta que, ante la dificultad de una época, el arte responde a sus necesidades. Sin embargo, se nutre del entorno y las problemáticas de una nación, en este caso generando un ritual con la finalidad de crear vínculos entre los participantes de la experiencia estética.

Sabemos que, en los noventa, la situación económica demeritaba el bienestar cotidiano de los mexicanos de manera repentina, generando desesperanza, incertidumbre y desilusión entre la población. Este escenario fue observado por Marcos Kurtycz en su acercamiento al Metro de la Ciudad de México, creando el último performance registrado, exponiendo un acto emotivo, que Kurtycz denominó acción ritual, definición que va a ser un planteamiento teórico-artístico importante para el creador, desde inicios de la década de los noventa en México, hasta 1996, año de su fallecimiento a los 62 años de edad.

Mientras Marcos Kurtycz vivía en México, a mediados de la década de 1990 este país enfrentaba fuertes problemas financieros, políticos y sociales. El desequilibrio económico impactó en distintos ámbitos de la sociedad, sobre todo en los sectores más vulnerables; la devaluación de la moneda nacional fue particularmente degradante¹⁶⁷ y la promesa del Primer Mundo se disipaba entre pérdidas patrimoniales y recortes masivos de personal. Para la clase más vulnerable de la gran urbe, la devaluación significó un impacto importante: la canasta básica se vio afectada considerablemente, de tal manera que impidió que el

¹⁶⁷ Esto debido a que el gobierno del ex presidente Salinas de Gortari había prometido, durante todo su sexenio, la incursión de México al Primer Mundo, dando como resultado la adaptación de políticas neoliberales que produjeron una fuerte devaluación del peso mexicano. Julia Preston *et al.* *El despertar de México. Episodios de una búsqueda de la democracia*, México: Editorial Océano, 2004, p. 155.

consumo de alimentos como la carne o el pollo fueran poco posibles. Sin embargo, no únicamente este estrato social del país se vio afectado, la devaluación demeritó los ahorros bancarios del resto de la población, arrasando con el empleo de miles de mexicanos y fomentando el trabajo informal. Aunado a esto, el dólar aumentó casi ocho pesos a inicios de agosto de 1995; es decir, sesenta por ciento por encima de su valor respecto al año anterior.

El Metro en la década de los noventa fue, como escribiría el sociólogo mexicano Carlos Arturo Baños Lemoine “el espejo de la crisis nacional.”¹⁶⁸ Una crisis que tiene su origen desde los ochenta, cuando la deuda externa pasó de 6 a 80 millones de dólares y la devaluación incrementó el valor del dólar, de 12 pesos con cincuenta centavos a 70 pesos, incrementando años más tarde en el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) a 2,289 pesos por dólar. La crisis nacional condujo al congelamiento de los salarios, provocando el cierre de las micro y medianas empresas nacionales, motivo por el que muchas personas perdieron sus ingresos, tanto empresarios como empleados.¹⁶⁹

A partir de la crisis de los ochenta, muchos desempleados iniciaron el comercio informal, llevando productos de vagón en vagón, inaugurando el ambulante en el subterráneo. Incluso en medio del terremoto de 1985, el Metro continuó sus servicios habituales, sufriendo mínimos daños y trasladando pasajeros en medio de la muerte, la pobreza y la tristeza.¹⁷⁰ Monsiváis lo resumió en un aforismo: “El que viaja con frecuencia en el Metro, ya carece de posibilidades de ascenso.”¹⁷¹

¹⁶⁸ Amílcar Salazar. *El metro es de todos*, México: Aquaclara, 2014, p. 32.

¹⁶⁹ Ídem.

¹⁷⁰ Íbidem, p. 34.

¹⁷¹ Carlos Monsiváis. *Apocalipstick*, México: Random House Mondadori, 2009, p. 28.

Debido a esta realidad contextual y al hecho de que Marcos Kurtycz frecuentaba el Metro de manera habitual y a partir de sus observaciones le dio una representación particular: una serpiente que será el motivo principal de su performance de 1995: *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, podemos afirmar que, efectivamente, el entorno permeo su manera conceptual de ver la vida. Esta pieza es un trabajo que se muestra complejo, principalmente por su solución estética, ataviada con elementos alegóricos prehispánicos; el artista se apropia del símbolo de la serpiente con una postura contemporánea, al relacionar dicho mito bajo su propio contexto. Sin embargo, estos elementos no son evidentes, encontrar esta complejidad artística, requiere un análisis del proceso creativo. Otro punto que denota la complejidad de la pieza es que genera conciencia colectiva a través del cuerpo, territorio enigmático por el que dimensionamos el entorno y nos relacionamos con los demás.¹⁷² El cuerpo, fundamento que nos permite sentir, escuchar y mirar, es conceptualizado por Marcos Kurtycz como “un don que une a la comunidad,”¹⁷³ por ello define su performance como acción ritual.

¹⁷² Desde la mirada de Blanca Solares, el cuerpo no se reduce a una mecánica biológica, sino que es concebida como fundamentalmente plástico, imbuido por la apertura de los sentidos. Blanca Solares, (coord.). *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuernavaca: UNAM, 2008, p. 26.

¹⁷³ Francisco Reyes Palma, “Marcos Kurtycz, Contra el Estado de Guerra, un Arte de Acción”, Charla inaugural, Museo Amparo, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=UQUJTCyicmY>> [Consultado el 13 de septiembre de 2018].



Fig. 46.

Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Entrevista realizada al artista.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.

“Materializar la serpiente del Metro, que no es un concepto abstracto, sino la serpiente que yo descubro, es muy real, lo que pasa es que es una serpiente invisible. Se compone de un gas, producto de una respiración múltiple, ya que nosotros que

viamos constantemente en el Metro, respiramos el mismo aire. El aire que sale de un pulmón, el vecino lo inhala, y lo vuelve a sacar, y así sucesivamente hasta el fin del tren, porque si el tren está en movimiento, el aire, el gas, dióxido carbónico, partículas sólidas, fragmentos del cuerpo, células vivas, salen de nuestro cuerpo y otro cuerpo nos inhala. Respiración comunitaria. Y después, este gas muy privilegiado, queda en el túnel, hasta que otro tren choque con este gas, que es la gran serpiente, y otra vez, se repite el proceso.”¹⁷⁴

El fragmento anterior es parte de una entrevista realizada al artista Marcos Kurtycz en 1995, y conforma el registro del proceso creativo de *La Serpiente invisible del Metro Zócalo*. Kurtycz, al ser un viajero constante del Metro, compartió algunos minutos de su trayecto junto a otros transeúntes; en el subterráneo, que bien podría ser el laboratorio de la imagen del cuerpo, como un museo que muestra cuerpos y rostros de manera efímera, quizás por ello, Marcos Kurtycz nombró al Metro: Museo de Arte Directo,¹⁷⁵ espacio en donde el artista sustrae imágenes que serán importantes para la materialización de la serpiente invisible.

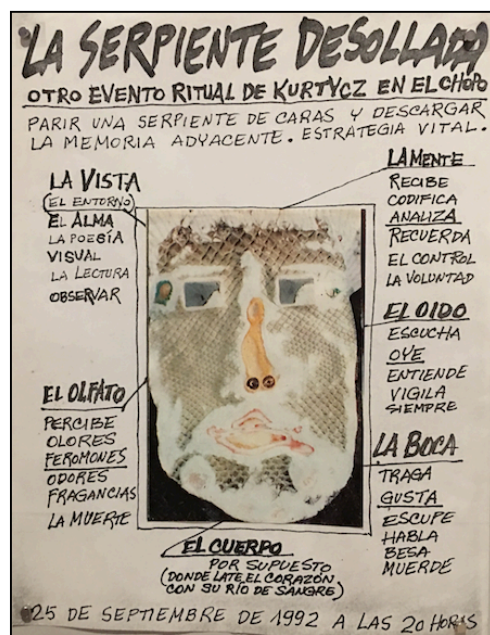
¹⁷⁴ “Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min.10:58-12:46.

¹⁷⁵ “Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min.10:58-12:46.

Observamos un cartel realizado por el artista (Fig. 47), que presenta una de sus acciones realizadas en el Museo Universitario del Chopo en 1992, en el cual podemos advertir que jerarquiza cada uno de los elementos del cuerpo a partir de la importancia que tienen en el performance para él.

Fig. 47.
 Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente desollada.
 Tinta sobre papel.
 30 x 50 cm.
 Ciudad de México, 1992.
 Museo Universitario el Chopo.

Kurtycz elige realizar el cartel de su performance a mano alzada, con plumón sobre papel. Decide hacer una breve descripción de seis elementos que para él son importantes de su identidad: la vista, el olfato, la mente, el oído, la boca y el cuerpo. La vista la relaciona con el entorno, el alma, la poesía visual, la lectura y el observar.



Al proponerse esta definición, la conciencia comunitaria toma forma dentro de *La serpiente invisible*, en el momento en que el espectador se sabe en comunión con un acto que simboliza: la fraternidad. Esta misma necesidad se observa de manera constante en la producción artística de Kurtycz: la búsqueda de un sentido de pertenencia como individuo, quizá en parte debido a su condición de extranjero.

Para comprender los actos ritualizados, nos posicionaremos ante *La serpiente invisible* desde una perspectiva antropológica, retomando en primera instancia la idea de ritual; sabemos que, México es un país que intima de manera constante con esta noción, puesto que hay un vínculo muy estrecho con diversas prácticas simbólicas que dan cuenta de nuestro contacto con lo prehispánico y de un fuerte nexo con los rituales religiosos desde

la conquista, apegados al cristianismo. Hay un entendimiento de que la ritualidad se encuentra emparentada con la religión, sin embargo, Richard Schechner, plantea tres tipos de ritualidad humana.¹⁷⁶

El *ritual social*, en donde se vincula con actos de la vida cotidiana, los deportes y la política. Los *rituales religiosos*, que dan cuenta de las observancias y las celebraciones apegadas a lo institucional y a los ritos del pasado. Finalmente, el *ritual estético*, en el que se encuentran formas codificadas que contienen símbolos. En este último tipo de ritual, hay una conexión con las artes escénicas como el performance, en las cuales son necesarias las técnicas de presentación en la puesta en escena. Dichos actos, son acciones que intervienen en lo social.

El antropólogo Émile Durkheim estableció que la celebración del ritual generaba y exaltaba la solidaridad social. Los rituales no son ideas abstractas sino presentaciones que escenifican patrones dentro del comportamiento de una comunidad.¹⁷⁷ El ritual estético no se relaciona de manera directa con las creencias religiosas institucionalizadas; no obstante, en estos rituales están presentes creencias laicas o seculares, fuera de las normas religiosas, en este caso, la creencia de la serpiente invisible, su existencia y su ofrenda mediante el cuerpo de Marcos Kurtycz.

La serpiente invisible del Metro Zócalo es un ritual sacro, secular y estético; es sagrado porque Marcos Kurtycz creía que la serpiente era “un animal de su fascinación y profunda devoción,”¹⁷⁸ pensamiento que intentaba transmitir en sus actos rituales. Para Richard

¹⁷⁶ Richard Schechner. *Estudios de la representación, una introducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 107.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.102.

¹⁷⁸ “Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min. 3:10-3:20.

Schechner, los rituales son memorias colectivas codificadas en acciones, actos en los que se deposita la memoria, el deseo y la imaginación de una época: memorias en acción.¹⁷⁹ La obra de Kurtycz se considera secular ya que se encuentra fuera de los dogmas que enmarcan el seguimiento institucional de las creencias religiosas, es un acto reflexivo desde la individualidad y desde las creencias ancestrales prehispánicas.

Marcos Kurtycz mantiene una estética desde la puesta en escena. Hay que aclarar que en el performance no se representan sujetos sino se presenta el yo individual, pues al establecer que las acciones de Kurtycz son rituales, las dotamos de simbolismo. La estética recae aquí, como recurso y herramienta en la puesta en escena, a través de la iluminación, el vestuario y el uso de objetos que nos evocan situaciones y recursos corporales presentados a través de una serie de símbolos (Fig. 48).



Fig. 48.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Vestuario utilizado en el
performance,
La serpiente invisible
del Metro Zócalo, 1995.

Observamos en la imagen cada uno de los elementos empleados en la acción *La serpiente del Metro Zócalo*, en ellos se puede advertir que son objetos que pertenecen a la clase obrera, a la mano de

obra mexicana. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: una chaqueta vieja de empleado, un cinturón de cuero de electricista, botas con casquillo de trabajador del Metro, gafas oscuras de soldador, altavoz pequeño de manifestante, pantalón y sudadera térmica de obrero, máscara antigás de hojalatero, pañoleta blanca de albañil, máscara de luchador, extintor pequeño con calaveras para vagones del Metro, casco industrial para obreros, careta clara para soldador, guantes de electricidad y un machete de campesino y jornalero.

¹⁷⁹ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 107.

En el ritual, la acción como acontecimiento vivo, encarnado, nos evoca a lo más íntimo de un pueblo, su cultura y su identidad, pero también a sus creencias, sean éstas o no religiosas. Los rituales religiosos son los que se encuentran dentro de las prácticas institucionales de las doctrinas y siguen las normas que se establecen para poder regular el funcionamiento ordenado de las creencias, para llevar a cabo una conducta religiosa adecuada con bases establecidas en su mito original. El ritual de Marcos Kurtycz, a pesar de recaer en lo sacro por ser practicado desde su visión particular de la deidad de la serpiente ancestral, no se caracteriza por ser un ritual religioso, debido a la libre decisión de comunicar su propio concepto de la serpiente bajo representaciones propias, con fuentes individuales alejadas de los símbolos y comportamientos institucionalizados.

Los rituales sociales se relacionan con costumbres de una comunidad y se ejercen de manera individual o colectiva. Son prácticas que implican hábitos, rutinas, tradiciones o conductas que se repiten de manera intermitente en el tiempo, y que además poseen comportamientos y símbolos reconocidos por una comunidad. Los rituales sociales dan identidad a ciertas prácticas de la vida privada y pública de las personas. Esta acción, a pesar de estar impregnada de alguna manera por conductas que se perciben tradicionales, es un suceso especial y único, que requirió de un evento propio irrepetible en el tiempo. Al ser un performance artístico, generador de acontecimientos que tienen como finalidad proyectar una experiencia de quien participa en el acto; no hay que perder de vista que el performance de Marcos Kurtycz se realiza en la calle, con la convocatoria previa y la asistencia de espectadores, y por ello, tiene un vínculo con lo social; es decir, se requiere de la interacción pública para comunicar las ideas particulares del *performer*,¹⁸⁰ pero su

¹⁸⁰ Un performer es el artista que genera la acción, también se le puede llamar ejecutante, performancero o accionista.

finalidad es realizar una acción que genere experiencias relacionadas con el arte y en consecuencia con la estética.

La serpiente del Metro Zócalo fue realizada bajo un contexto específico en el año de 1995, y presenta la respuesta artística a una crisis muy particular: “Era una crisis integral: económica, social y política.”¹⁸¹ La inseguridad y la violencia eran evidentes en las calles, así como un desánimo en la conciencia, “parecía una época desoladora como en tiempos de la Revolución;”¹⁸² la nación se encontraba en un estado de zozobra, la pobreza extrema alcanzó sus más altos niveles en décadas, y parecía que no había manera de recuperarse.

¿Por qué Marcos Kurtycz realiza, bajo estas condiciones, una acción ritual en el Zócalo de la Ciudad de México con temáticas como la unión y la pertenencia? Los rituales ayudan a la gente a enfrentar transiciones difíciles, relaciones y jerarquías ambivalentes, y deseos que perturban, exceden o violan las normas de la vida diaria.¹⁸³ Cuando una comunidad afronta experiencias complicadas en donde sus miembros se ven afectados de manera tangible, los rituales tienen la posibilidad de producir experiencias poderosas que ayudan a afrontar tales dificultades de la vida cotidiana; cuando se participa del ritual, las personas se encuentran libres y unidas, las diferencias personales y sociales son puestas de lado.

Mientras que los artistas del performance en los noventa se reúnen, se agrupan, dialogan y reflexionan ante una serie de performances recién institucionalizados, Marcos Kurtycz nunca muestra interés en pertenecer a colectivos, ni a grupos artísticos, incluso teniendo a

¹⁸¹ Enrique Krauze. *La presidencia imperial. De Manuel Ávila Camacho a Carlos Salinas de Gortari*, México: TusQuets, 2018, p. 494.

¹⁸² *Ídem*.

¹⁸³ Richard Schechner. *Estudios de la representación, una introducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 94.

su disposición un espacio legítimo para “las artes alternativas,”¹⁸⁴ el Templo de Santa Teresa la Antigua, renombrado en 1993 como X Teresa Arte Alternativo, siendo éste una plataforma importante para el arte acción, recinto donde convergían artistas nacionales e internacionales como Melquíades Herrera, Felipe Ehrenberg, Ron Athey, Elvira Santamaría, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Lorena Wolffer, Armando Sarignana, Serge Pey, Richard Martel, María Eugenia Chellet, por mencionar algunos. Paralelo a esta comunidad artística sólida, Marcos Kurtycz desarrolla su obra de manera solitaria.

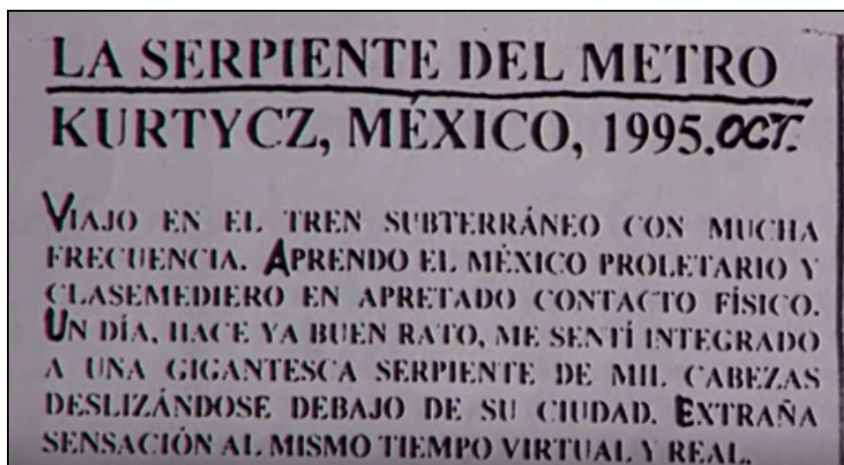
Entonces, ¿a qué se refiere Kurtycz con unión comunitaria? La unión comunitaria permea en La serpiente invisible del polaco (Fig. 49), lo dicho anteriormente puede tener su fundamento en las inmensas ganas del artista por sentirse parte de una sociedad que lo acogía, una comunidad que convivía en un espacio, practicaba creencias en común y sufría los mismos niveles de desestabilidad económica. Esta camaradería en el ritual es llamada por el antropólogo Víctor Turner como “*communitas o antiestructura*,”¹⁸⁵ y su finalidad es transitar en conjunto por el ritual y generar lazos y relaciones entre los individuos diferenciados.

¹⁸⁴ Jorge Juanes las postula como “otro mundo de proposiciones artísticas sustantivamente originales, que no pueden ser pensadas con los esquemas correspondientes heredados, debido a que es una categoría que indica novedad y renovación.” Jorge Juanes López. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México: Editorial Itaca, 2010, p. 325.

¹⁸⁵ Víctor Turner. *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI, 1967, p. 120.

Fig. 49.

Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente del Metro.
Tinta sobre papel.
15 x 24 cm.
1995.



Fragmento de un cartel que elaboró con tinta negra, tipografía sencilla y que acompaña el trabajo intelectual de *La serpiente Invisible*, el mensaje se percibe claro: Aquí se muestra la unión comunitaria que él busca y que probablemente se encontraba fragmentada bajo los problemas de un México en crisis.

La *communitas* surge de la idea de que existe un hilo conector entre todos los miembros de la sociedad y, por tanto, en ella todos los elementos son iguales.¹⁸⁶ Cuando Marcos Kurtycz viajaba en Metro, se identificaba inmediatamente con el resto de los pasajeros, “un día, hace ya buen rato, me sentí integrado a una gigantesca serpiente de mil cabezas deslizándose debajo de su ciudad,” en el subterráneo, en donde la noción de la realidad cambia, en donde en apariencia, todos somos iguales, en un momento y un espacio social en el que las leyes jerárquicas de la estructura se difuminan hasta desaparecer, en un momento, todos somos pasajeros. En medio de un desasosiego social, la comunidad pasaba por un periodo liminar.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Victor Turner. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, España: Taurus Alfaguara, 1988, p. 103.

¹⁸⁷ “La liminalidad, el estar en medio o entre, es lo esencial de los ritos de paso, refleja el momento en que el individuo ha perdido su estatus anterior y aún no ha adquirido el siguiente: es ambigua e indeterminada, se compara con la muerte, con encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses tanto solares como lunares.” *Ibidem*, p. 102.

Para Victor Turner la *communitas*:

surge de forma reconocible durante el período liminar, es el de la sociedad en cuanto comitatus, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual.¹⁸⁸

La *communitas* tiene dos variantes según Turner, la normativa y la espontánea. La normativa tiene que ver con encontrarse al servicio de la deidad, y la *communitas* espontánea se da cuando un grupo se inyecta de energía, ante un espíritu personal, no necesariamente sagrado, la gente se encuentra desnuda, esto quiere decir que su congregación es mucho más libre, espontánea y existe un poco de cada integrante en el ser individual.¹⁸⁹

La finalidad de la *communitas* es pasar en conjunto por la transición ritual. Victor Turner menciona que “los vínculos de la *communitas* consisten en generar relaciones entre dos individuos indiferenciados, con igualitarias vivencias existenciales, no racionales.”¹⁹⁰ También los integrantes que comparten un ritual se encuentran en la liminalidad, que es una fase del rito y consiste en ubicarse en un limen, el cual es un umbral, un espacio en el que no te encuentras ni dentro ni fuera, sino en tránsito. El ritual posee estas características y tiene la función de ayudar a los sujetos a pasar por etapas complicadas de la vida cotidiana, a estos rituales se les llama rituales de paso. Lo liminar incluye la comunicación con las cosas sacras. En el caso del performance de Kurtycz, también se percibe ese trasiego entre lo sacro y lo mundano: al momento de iniciar su acción, el artista pregunta la hora a los

¹⁸⁸ *Ídem.*

¹⁸⁹ Richard Schechner. *Estudios de la representación, una introducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 121.

¹⁹⁰ Víctor Turner. *Dramas Campos y metáforas*, Cambridge: Editorial Ithaca, 1974, p 49.

espectadores: de esta forma se sitúa en la cotidianeidad el rito y la experiencia trascendental.

La liminalidad es un estado ambiguo de indeterminación, y se caracteriza por las transiciones sociales y culturales, se relaciona con la oscuridad, con el estado salvaje, incluso con la muerte. Los que conviven en el ritual son tratados de la misma manera. Las experiencias de liminalidad unifican, integran, ayudan, transforman y sanan. El ritual de Marcos Kurtycz se encuentra en esta fase, porque las acciones adquieren una significación excesiva y a su vez, se comunican las cosas que se consideran importantes de una comunidad, es por ello que los individuos se vinculan, se unifican y pierden su individualidad para pertenecer y entregarse al acto.

Apenas unos meses antes de que Marcos Kurtycz presentara *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, el presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, estaba a punto de dejar su mandato con una tensión interna en el Partido Revolucionario Institucional (PRI) al ser un gobernante autoritario, incluso a expensas de su propio partido.¹⁹¹ Salinas había usado los mecanismos de poder en su contra a tal grado de encontrarse socialmente y políticamente solo. Evidentemente él no era el único, la soledad estaba permeada en la sociedad, una soledad y vulnerabilidad ante la pobreza. Mientras que Marcos Kurtycz continuaba con la idea de unión social, la serpiente se convertiría en su medio para llevar a cabo dicha comunión (Fig. 50).

¹⁹¹ Julia Preston y otros. *El despertar de México. Episodios de una búsqueda de la Democracia*, México: Editorial Océano, 2004, p. 85.

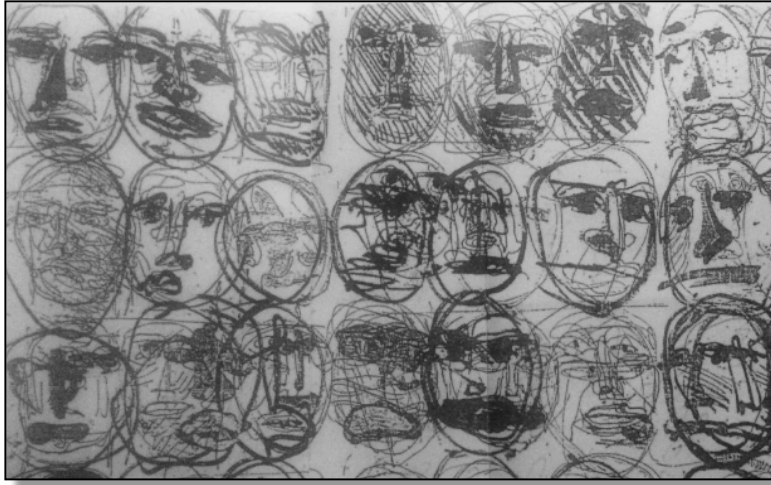


Fig. 50.

Marcos Kurtycz
1934-1996).
Croquis Face Snake
Grafito sobre papel.
20 x 34 cm.
1992.

Observamos algunos bocetos que traza con grafitos de distintas calidades sobre hojas de papel bond, rescatados de la correspondencia entre el artista y su hermana, con algunas anotaciones concretas sobre una serpiente, que alude a Quetzalcóatl, la *Serpiente emplumada*, y que él asocia con el Metro. Kurtycz, al viajar de manera constante en el subterráneo de la Ciudad de México, advirtió que una masa de personas, abordaba y desalojaba los vagones, y se desplazaba por el subterráneo de manera homogénea, similar al cuerpo en movimiento de una gran serpiente conformada en gran medida, por las clases sociales más desfavorecidas, con las cuales, el artista se identificaba.

Marcos Kurtycz trabajó su ritual de la serpiente durante toda la década de los noventa, fue un trabajo intelectual importante que amalgama su experiencia de vida, su preparación profesional como ingeniero, su pasión por la imprenta y el diseño, y finalmente su apasionamiento por el arte del cuerpo.

La serpiente del Metro Zócalo es el último performance registrado del artista. Es, al mismo tiempo, una acción ritual, en tanto presenta una conducta prescrita que está fuera de lo cotidiano y fuera de la rutina tecnológica de una sociedad, como lo menciona Victor Turner que también relaciona esta conducta “con la creencia en seres o fuerzas místicas.”¹⁹² Los rituales son actos simbólicos cargados de creencias, término que se inserta en el performance de Marcos Kurtycz debido, en primera instancia, a su carga simbólica, y en segundo lugar, al

¹⁹² Victor Tuner. *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI, 1967, p. 21.

ser una práctica llena de creencias en donde la comunidad coincide y se unifica. Tanto en el performance como en el ritual existe una acción que genera una comunión, entre los que realizan el acto y los que participan de él; los espectadores no son pasivos, su estado de observadores se diluye mediante la existencia de una experiencia real, viva. El ritual y el performance son acontecimientos que poseen sus propios valores intrínsecos y proporcionan una experiencia en todo aquel que participa de ellos.¹⁹³

Los rituales antiguos han sido la inspiración del arte, una manera de conectarse con un colectivo. Ritual/Arte son un binomio intrínseco en la obra de Marcos Kurtycz, como una red dinámica que transita de lo estético a lo sagrado; es decir, las presentaciones entretienen y ritualizan a la vez. En el performance de Kurtycz es poco probable no cuestionarse, ¿a qué grado dicha representación evoca una experiencia estética que sea útil a la comunidad?, o ¿a qué grado genera experiencias significativas con lo que no se puede explicar, con lo que parece complacer a lo sagrado?

La acción de Marcos Kurtycz es un acto escénico artístico, pero también se vincula a un plano ritual contemporáneo. Él mismo lo sabía, pues trabajaba con las acciones rituales de manera reflexiva, de igual manera, estaba consciente de las dificultades nacionales que acaecían en 1995, a pocos meses del evento denominado “el error de diciembre”, que devino en una de las crisis más importantes en la historia de nuestro país, como consecuencia de la devaluación de la moneda nacional; acontecimiento que marcó a los mexicanos y a su cotidianidad, transformando así, sus modos de interacción e identidad.

Kurtycz miró más allá, recorrió las calles de la ciudad, caminó por la plaza principal y contempló a los danzantes que todos los días representan rituales prehispánicos, viajó en Metro y se percató de cosas precisas; observó a la sociedad y generó a partir de sus

¹⁹³ Ericka Fisher Lichte. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011, p. 32.

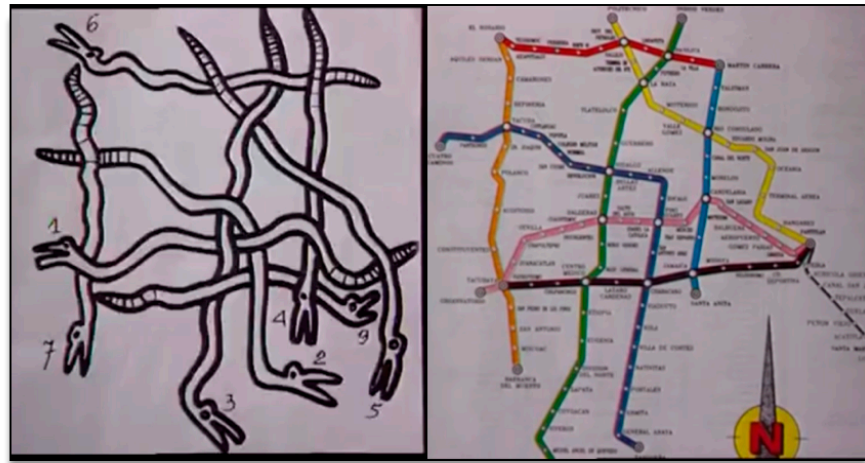
observaciones un acto, una danza, un ritual cargado de símbolos prehispánicos y sacros. Fue un ritual reflexivo, estetizado, pero también con intenciones casi viscerales de “hacer algo”, de generar comunión, de hacer suyo –y nuevamente nuestro– un mito nacional.

3.2 Dando cuerpo a lo invisible. La serpiente como mito de origen.

Para abordar la acción ritual de Marcos Kurtycz desde una perspectiva simbólica, será importante analizar la justificación mítica que el artista retoma para trabajar el tema de la serpiente, a fin de acercarnos de manera más íntima a la obra, y establecer si el ritual estético, *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, se encuentra vinculada con los mitos de origen mexicanos y definir cuáles son estos. Comprender la apropiación que genera Marcos Kurtycz en dichos mitos permitirá conocer un acontecimiento humano, así como el espíritu creador de un artista, para exponer que su trabajo se realiza como un acto consciente desde la historia y la memoria, dando respuesta a una ritualidad con valores estéticos, impregnados de acontecimientos que impactan en la vida de los mexicanos.

Kurtycz se naturaliza mexicano en 1980, radicando el resto de su vida en este país. Se apropia de la nacionalidad, pero también de sus tradiciones, costumbres e historia. Su obra expresa el conocimiento de la cultura mexicana, desde su propia visión externa, generando vínculos e interpretaciones interesantes (Fig. 51). Este punto de apropiación de la identidad mexicana, es algo que genera un mestizaje en su trabajo artístico, es decir, él no solo expone sus experiencias y estéticas pasadas provenientes del viejo mundo, gesto que caracteriza a otros artistas enraizados en sus orígenes formativos, en cambio Marcos, adopta elementos culturales que van presentándose en su vida cotidiana, los retoma y les da una intención propia desde su mirada europea.

Fig. 51.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente del metro.
Tinta sobre papel.
20 x 12 cm.
1995.



En 1995, Marcos Kurtycz, realizó un plano del metro de la ciudad de México, con las siete líneas existentes hasta el momento, representando serpientes en cada uno de los recorridos. Su intención era generar un nuevo diagrama que mostrara el tránsito de la respiración comunitaria, a lo que él llamaba *la serpiente invisible*, representando las líneas del metro con un nuevo símbolo propio a su visión, que, si bien no ayuda a la ubicación, ejemplifica lo prehispánico, debido a sus trazos con calidad de línea única, bien definida y contorneada. Es una representación de serpientes en forma simple, con cualidades mínimas, como la iconografía ancestral.

Kurtycz mostraba una comunión con lo prehispánico, compartiendo “un tiempo otro”, que lo enlazaban con los pensamientos más enraizados de una nación. La relación entre nuestro pasado y nuestro presente nos mantiene estrechamente vinculados con la historia. Lo prehispánico se manifiesta en el arte de Marcos tratando de resolver cuestionamientos plurales: de dónde venimos y, por lo tanto, quiénes somos ahora.

Este vínculo con la historia en la producción del artista, nos permite visualizar con más fuerza el símbolo principal de su obra, la serpiente y su relación con los mitos de origen desde su propia experiencia. Esa posibilidad, da vida a su producción, acción inspirada por su conexión con el pasado, activando la memoria colectiva de la sociedad mexicana mediante un performance (Fig. 52). A su vez redefine con ello su existencia individual,

creando una identidad particular impregnada de recuerdos de un lugar, idílico e incluso sagrado.

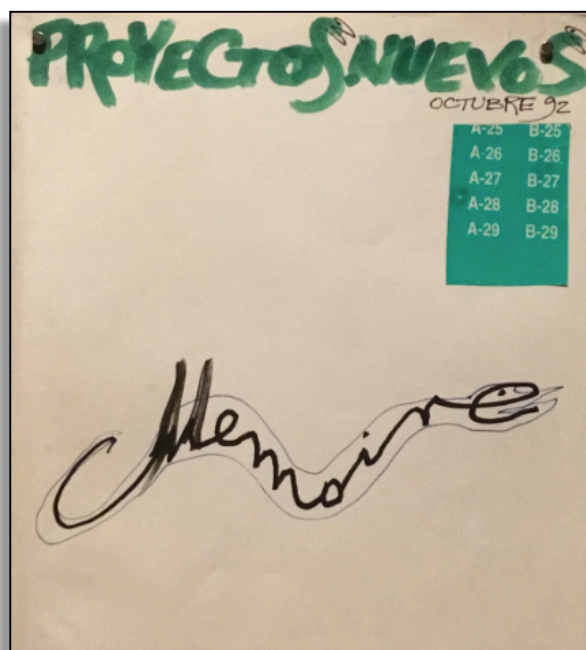


Fig. 52.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Serpiente memoria.
Tinta sobre papel.
27 x 21 cm.
1992.

En el caso del arte nacional, esta búsqueda no deja de presentarse, de manera permanente, con fuertes referencias míticas, incluso si éstas son inconscientes. Como señala Eloy Tarcisio, “México tiene una identidad en el arte que va más allá,

una identidad impregnada por lo milenario, que culturalmente está más arraigada a nuestras necesidades de comunicación, México tiene cultura prehispánica, tiene algo que está enraizado a nosotros y que no podemos borrar de nuestra identidad, nosotros, como artistas, lo que realizamos, arrastra nuestro pasado profundo.”¹⁹⁴ De este modo, el pensamiento mítico retoma siempre lo que ocurrió la primera vez, el acto creador; este acto, da por sentado que el suceso que se aporta sobre un hecho dado, es el testimonio más vivo; es aquí donde podemos remontar al mito de Quetzalcóatl. Esta deidad, representa uno de los pensamientos míticos más importantes, es el dios de la creación, de la tierra, del hombre: es un héroe cultural. El dios-hombre, en su papel de mito, explica la creación, el principio de la dualidad, la relación de lo profano con lo divino, la vida y la trascendencia, la muerte y el renacimiento. Se dice que cuando Quetzalcóatl reinó en Mesoamérica, todo era esplendor; le otorgó a la humanidad conocimiento, tanto de

¹⁹⁴ Tarcisio, Eloy. (28 de enero de 2018). “Comunicación personal”, Casa de Coyoacán, CDMX.

arquitectura, matemáticas, agricultura, así como distintas artes y oficios. El mito de Quetzalcóatl, para el hombre moderno, muestra una historia original, y cómo ésta constituye el principio con la vida, y el termino con la muerte, para una sociedad, un país, incluso un cosmos.¹⁹⁵

A 22 años de vivir en México, Kurtycz comienza a trabajar con esta deidad, que es la serpiente por antonomasia, animal que el artista considera primordial,¹⁹⁶ pues es el producto de la apropiación cultural, herencia de un retorno a lo prehispánico, que permea en la sociedad mexicana de los noventa y, en consecuencia, en la producción del artista; esto, debido a factores sociales, políticos y culturales. Cuando un creador contemporáneo como Kurtycz decide trabajar en su producción artística temas míticos, es porque el arte está vinculado con la existencia primaria del ser humano, con mitos de origen que permiten acercarnos al verdadero conocimiento existencial en las sociedades contemporáneas. No nos referimos aquí al mito con valor metafísico, sino al mito que permite aprender el secreto del origen y del término de las cosas. Los mitos no dejan nunca de rememorar un pasado, apegado al origen y al misterio de la vida y de la muerte, y es precisamente lo que los rituales buscan rememorar, estas dos etapas de la realidad humana. La presencia de lo sagrado está inmersa en estos dos misterios, en el origen de todas las sociedades humanas.

René Girard señala que “de la Divinidad muerta provienen no sólo los ritos, sino las reglas, las prohibiciones, todas las formas culturales, que contiene a los hombres en su

¹⁹⁵ Quetzalcóatl también se manifestó como Huemac en Cholula, Kukulcan en la península de Yucatán, Topiltzin en Tula y en Teotihuacán, gobernantes y sacerdotes buscaron emparentarse con él y algunos otros se proclamaron auténticas reencarnaciones de la deidad. Frecuentemente cuando se habla de Quetzalcóatl se hace referencia a un personaje de la Tula del siglo X conocido como Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl (considerada reencarnación de la deidad, y nacido en el año 947). Miguel León Portilla. *La filosofía náhuatl*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 164-166.

¹⁹⁶ “Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018], min: 3:14-3:18.

humanidad.”¹⁹⁷ La historia narrada por el mito constituye un conocimiento de orden secreto, y va acompañado de un poder distinto, relacionado con lo que no se puede explicar, con lo arcano, con lo mágico. En otros términos, del mito se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.¹⁹⁸ Desde el siglo XIX, autores como Mircea Eliade han situado el estudio del mito bajo una perspectiva de “historia verdadera” y no con su acepción de fábula, invención o ficción. El mito visto como verdad, tiene un inapreciable valor, porque es una historia sagrada y ejemplar.¹⁹⁹ Los griegos, al empezar el tránsito de *mythos* al *logos*, (ya que anteriormente si creían en ellos) le fueron quitando, progresivamente al primero todo su valor religioso, terminando por significar, “todo lo que no puede existir en realidad.”²⁰⁰ El Judeocristianismo, en cambio, desvaloraba al mito, como se conocía en la antigua Grecia, a mentira e ilusión, por ser algo que estaba fuera de las Sagradas Escrituras.

A lo largo de su vida, Marcos Kurtycz también se vinculó con el mito de su historia; es decir, de manera constante, por el interés en conocer su pasado, sus orígenes lejanos y acontecimientos que ocurrieron antes de él, en tiempos míticos. Mircea Eliade expone que dichos acontecimientos constituyen una historia sagrada, porque los personajes que se retoman en el mito no son humanos, sino seres sobrenaturales. El símbolo de la serpiente, en la obra del artista, nos conecta directamente con la historia precolombina de México y con el mito de origen prehispánico. Quetzalcóatl, deidad principal para la cosmovisión dominante de los pueblos mesoamericanos, está presente en el arte, la historia, la religión y la filosofía. Sahagún describe a Quetzalcóatl como un dios que todos los pueblos nahuas

¹⁹⁷ René Girard. *La violencia y lo sagrado*, España: Anagrama, 1983, p. 101.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹⁹ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Editorial Labor, 1985, p. 5.

²⁰⁰ *Ídem*.

adoran e invocan: el señor, dueño de lo cerca y de lo junto, dador de la vida, noche-viento, y el principio vital supremo.²⁰¹

La explotación cultural de “lo mexicano” fue un eslabón importante en el mandato de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994),²⁰² a partir de esta premisa, se realizó una muestra única en su tipo, la magna exposición: *México, esplendores de treinta siglos*, inaugurada el 10 de octubre de 1990, en el Museo Metropolitano de Nueva York, en el marco del festival, *México: una obra de arte*. Inaugurada por el entonces presidente y el recién galardonado con el premio Nobel, Octavio Paz. Esta exposición fue considerada una de las más importantes muestras del arte mexicano, exponiendo un aproximado de 400 piezas, dando a conocer desde lo prehispánico, hasta lo más destacado del arte contemporáneo, pues prometía impulsar a México, ante la mirada internacional, como aspirante a ser un país de primer mundo gracias a su cultura y su producción artística. Dos años más tarde, *México, esplendores de treinta siglos*, fue inaugurada en la Ciudad de México, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en 1992. Así el gobierno federal sería el principal artífice de toda una serie de eventos culturales a inicios de los noventa en México, impregnando de identidad nacional a la sociedad en general, con un impacto significativo en la comunidad artística; una identidad, entendida como el retorno a las raíces precolombinas y a la visualización de los mitos de origen por la sociedad.

México, esplendores de treinta siglos,²⁰³ fue un foco ideológico significativo que expuso, entre otras cosas, lo más representativo de las culturas prehispánicas, mostrando la vida cotidiana, cultural y religiosa de los pueblos prehispánicos. Dicha exhibición se promocionó

²⁰¹ Miguel León Portilla. *La filosofía náhuatl*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 164-166.

²⁰² Julia Preston y Samuel Dillon. *El despertar de México, episodios de una búsqueda de la democracia*, México: Editorial Océano, 2004, p. 110.

²⁰³ Daniel Montero Fayad. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, España: Rm Verlag, 2008, p. 60.

de manera masiva en los principales medios de comunicación, el gobierno exponía a través de una muestra, su interés por el pasado ancestral de nuestra cultura.

En este contexto es donde Marcos Kurtycz da origen al animal de su devoción, la serpiente invisible, visualizándola como un símbolo sagrado, minuciosamente construido. De hecho, el mismo artista, se sentía parte de una serpiente capaz de viajar por el subterráneo, con la posibilidad de cambiar de piel y regenerarse, así es como el artista se proyecta, del concepto cuerpo al concepto serpiente, ambas categorías primordiales en la acción ritual del Metro Zócalo.

3.3 Zócalo: espacio sagrado y testigo en el tiempo.

La plaza central de la ciudad de México es considerada por los mexicanos como un lugar especial, consagrado. Basta ver como día con día y por las tardes, diversos grupos de danza azteca realizan sus rituales en la explanada principal, en sus reuniones resuenan los *huehuetl* y *teponaxtles* mientras queman copal para agrandar a las divinidades; cabe referir que a escasos metros tenemos los vestigios del Templo Mayor, también conocido como adoratorio a las deidades Huitzilopochtli (dios de la guerra) y Tláloc (dios de la lluvia). Ambos rituales, hoy en día, son de gran atractivo para los turistas.

En este sitio se muestra una continuidad espacial, en donde transcurren las historias que forman parte de la identidad de una nación. El espacio es entonces, en el recuerdo de los hechos, un lazo con lo milenario, pues, dentro del territorio en el que Marcos Kurtycz vivió y dio luz a su trabajo artístico –desde 1968 hasta su muerte 28 años más tarde– se desarrolló una de las culturas más sobresalientes en el mundo, la Mexica. *La serpiente invisible* es un acto ritual realizado en el corazón de la ciudad, rodeado de edificaciones coloniales y

vestigios prehispánicos que intervienen en la obra, en donde por un instante, el misticismo del espacio se reúne para recordar tiempos remotos.

Comenta Octavio Paz:

Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía. A veces como las pirámides precortesianas, que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad, o en una sola alma, se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes.²⁰⁴

Una de las piezas literarias que más influyó a la sociedad intelectual del México contemporáneo fue *El laberinto de la soledad*, escrito en 1950. Este ensayo tuvo su reconocimiento mundial hasta 1990, cuando se registra como uno de los libros más vendidos en la ciudad de México, el cual exalta la cultura mexicana y su identidad, con una pasión por lo precolombino. La comunidad cultural se sintió inspirada e identificada ante el premio Nobel, lo que detonó en un interés muy marcado hacia la identidad nacional desde sus raíces. Esto, sin embargo, no pasó de ser un fenómeno intelectual, y obras como las de Kurtycz, buscan llevar más allá ese pensamiento. Al comienzo de la década de los noventa, el 25 de noviembre de 1990, el jurado sueco del premio Nobel de Literatura galardona al poeta mexicano Octavio Paz por su larga trayectoria literaria con el máximo reconocimiento mundial de las letras. A partir de ese suceso, el Fondo de Cultura Económica y todas las editoriales mexicanas que tenían obras del autor las ponen en venta.

Precisamente, 16 años antes de la premiación del poeta Octavio Paz, en 1974, Marcos Kurtycz trabajó como diseñador del Fondo de Cultura Económica, realizando los proyectos de portada de la colección Testimonios del Fondo.²⁰⁵ Esto enriquecerá su trabajo como diseñador gráfico y a su vez permitirá intimar con la historia, leyendo de manera constante los libros con los que se vinculaba día a día. Cabe recordar que, desde niño, Marcos Kurtycz

²⁰⁴ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura económica, 2015, p. 2.

²⁰⁵ Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 23.

tenía una fascinación por los libros, al ser un pequeño solitario e introvertido tras la vivencia de la Segunda Guerra Mundial y debido a la muerte de su madre a manos de los nazis, se refugió en la lectura y en la realización de libros de artista.

En efecto, como señala Paz, las épocas no desaparecen completamente, debido, entre otros factores, a una continuidad espacial, en donde transcurren las historias que forman parte de la identidad de una nación o de una persona. Pensemos en el espacio que ocupa el corazón de la ciudad de México, es decir, el Centro Histórico. Para la cultura prehispánica, era el centro político y religioso de Tenochtitlan, capital de los mexicas. Posteriormente los conquistadores eligieron este mismo lugar para construir la Catedral Metropolitana, el edificio más importante para la veneración religiosa del catolicismo nacional. En la época contemporánea, el Zócalo capitalino se posiciona como un lugar de tránsito, más aún la estación Zócalo de la línea 2 del Metro, sitio que Marcos Kurtycz eligió para realizar su acción ritual una noche de octubre de 1995.

Se puede pensar que prefirió este espacio de manera azarosa, pero a veces los lugares imponen, susurran, llaman, hablan por la historia y adquieren valores y significados distintos en cada individuo; la oscuridad, por ejemplo, dota a la plaza del Zócalo de una atmósfera especial, los tonos rojizos típicos de la década de los noventa, cuando aún no se promovía de manera importante la luz blanca y los focos ahorradores, se asemejaban, a esa luz cálida y penetrante del fuego, llamas capaces de producir imágenes. Para Gastón Bachelard “la llama es uno de los máximos productores de imágenes y sucesos que se imaginan mientras se devienen y perciben como reales.”²⁰⁶ La llama es un efecto de ensueño que nos permite imaginar; la atmósfera que percibimos en la fotografía capturada del video de *La serpiente invisible del Metro Zócalo* en 1995, nos remite a imágenes personales; los colores cálidos que transmite cada lámpara que ilumina la plaza, nos

²⁰⁶ Gaston Bachelard. *La llama de una vela*, México: El Cuenco de Plata, 2015, p. I.

rememoran a las viejas veladas, los siglos pasados, las culturas, los cuerpos; este lugar, permanece imponente, importante por su historia que es nuestra.

El Zócalo de la Ciudad de México evoca un centro y no sólo en el sentido comercial o político, es el corazón de la urbe, recuerda el origen de una cultura y su desarrollo, un eje central de la orientación, un inicio, un fin: el Zócalo no es un espacio homogéneo, pues en el espacio homogéneo no es posible orientarnos, en cambio, el espacio sagrado revela un punto fijo absoluto, un “centro”, lo cual nos permitirá tener un foco para la orientación ritual y la construcción del espacio sagrado.²⁰⁷ Existen fracciones de espacio con cualidades distintas a las otras. Esto significa que no todo el espacio es homogéneo, hay espacios considerados sagrados a partir de experiencias distintas, experiencias primordiales que para Mircea Eliade se equiparan con la “fundación del mundo” y tienen que ver con una experiencia mística primaria previa a toda reflexión del mismo.²⁰⁸

Para Eliade, existen dos modos de estar en el mundo. Hay individuos que viven en lo sagrado; es decir, los pensamientos de estos hombres se inclinan por lo sacro y afirman que se manifiesta el conocimiento desde ese lugar: “Para denominar el acto de esta manifestación, de lo sagrado hemos propuesto el término de *hierofanía* (...) algo sagrado que se nos muestra.”²⁰⁹ Por otro lado, existen los individuos que no tienen tal acercamiento con lo sagrado, sus pensamientos son homogéneos con respecto a las experiencias sacras, el hombre que rechaza la sacralidad del mundo y asume una existencia profana.

La experiencia que deja en los sentidos el mirar el trabajo artístico de Marcos Kurtycz en *La Serpiente del Metro Zócalo* (1995), nos evoca a las cualidades particulares de dicha obra,

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Editorial Labor, 1985, p. 15.

²⁰⁹ *Ídem.*, p. 10.

tanto a su forma física como visual. La estética tiene un acercamiento con otro factor, que se revela en su acción, es una experiencia que se conecta con pensamientos distintos, con realidades distintas. Gran parte de la experiencia que deja la acción de Marcos Kurtycz, tiene que ver con el espacio en el que desarrolla su acción, el Zócalo como lugar privilegiado, en donde muchos acontecimientos importantes para México tuvieron lugar allí, en sus perímetros, en sus calles, incluso depositando en dicho espacio, cierta identidad nacional, una imagen espacial que da carga de pertenencia a un pueblo.

Kurtycz estaba impresionado con México. Su esposa narra que “En el Distrito Federal la pasaba recorriendo las calles, sentado en el café alto, en Insurgentes, haciendo apuntes.”²¹⁰ Su interés por el centro de la ciudad, su atracción por la arquitectura y la historia no cambió con los años. Iniciando la década de los noventa, transitaba por el Zócalo de manera constante, y sus primeras acciones documentadas en el Museo Alternativo Ex Teresa, a escasos pasos de la estación de metro Zócalo, lo muestran. El espacio, entendido por Yi-Fu Tuan desde la cotidianidad como un medio físico dotado de vivencias diarias,²¹¹ parte de la idea de que todos lo habitamos ordinariamente, y que nuestro cuerpo se desplaza en él, muchas veces inconscientes de nuestro mutuo fluir, de la relación espacio-cuerpo. Marcos Kurtycz encontró en México no sólo un espacio de tránsito, sino un lugar en donde se sentía seguro, en donde por fin logró ser un creador, ejercer de manera libre y consciente su quehacer artístico.

¿Por qué el espacio permitió, no sólo que Marcos Kurtycz se desarrollara como artista, sino también, que eligiera el Zócalo de la Ciudad de México para realizar *La serpiente invisible*

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ Yi-Fuan Tuan. *Space and Place: The perspective of Experience*, Nueva York: University of Minnesota Press, 1977, p. 2.

en 1995? Desde esta perspectiva podríamos responder lo que explica de manera extraordinaria Yi-Fu Tuan acerca de qué es espacio en la experiencia para un ser humano.

Marcos Kurtycz nació en 1934 en Pielgrzymowice, una pequeña aldea de Polonia que se encuentra muy cerca de la frontera actual con la República Checa. La creación de la aldea data del siglo XII y se encuentra rodeada de campo y vegetación. Marcos Kurtycz recuerda que la casa en donde vivía era a su vez una escuela muy grande en donde su padre era el director. La esposa de Marcos Kurtycz, Mercedes Escamilla, cuenta alguna de las memorias del polaco,²¹² por ejemplo, que la casa tenía muchos escondites, en donde al pequeño le gustaba resguardarse a leer, porque desde muy temprana edad era una de sus grandes pasiones.²¹³

Recordaba de una ocasión en que le buscaron durante mucho tiempo (él les escuchaba llamándolo) hasta que se decidió a salir. Decía que quizás por leer en la oscuridad durante mucho tiempo, cuando salió tenía en el medio de la frente una bola, como un naciente unicornio que luego desapareció.

Luego durante la guerra, recordaba cómo el padre, María su hermana y él corrían, en una casa semiderruida, alrededor de la chimenea, durante bombardeos cercanos.²¹⁴

La impresión del espacio en la infancia de Marcos Kurtycz era bajo un contexto histórico complejo, la guerra generó paisajes distintos en donde desfilaban soldados y escuchaba el sonido de bombas. Para Marcos Kurtycz, la casa no sólo era un espacio seguro, era un refugio en donde sentía miedo y felicidad, que generaba vínculos con su propio cuerpo, es decir, la casa y el cuerpo eran espacios habitables uno de otro, tanto el cuerpo como la casa son lugares en donde se depositan las vivencias, los momentos, las emociones.

²¹² Anna Rosa Kurtycz. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016, p. 81.

²¹³ *Ídem.*

²¹⁴ *Ídem.*

La casa de la infancia es uno de los recuerdos más importantes del ser humano, porque es uno de los lugares más seguros del cosmos; como escribe Gastón Bachelard, “gracias a la casa, gran número de nuestros recuerdos tienen albergue. (...) En este teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante.”²¹⁵ Marcos Kurtycz lleva toda esa vivencia de espacios corporales a sus acciones rituales, en donde espacios pasados y presentes convergen en un solo momento, generando en ese instante una asociación de vivencias múltiples tanto en el artista como en el espectador. En este sentido, *La serpiente invisible* evoca múltiples imágenes, recuerdos y asociaciones. A partir de una serie de elementos como los anteriores, es necesario señalar, qué entendemos por espacio y qué le da aura e identidad.²¹⁶

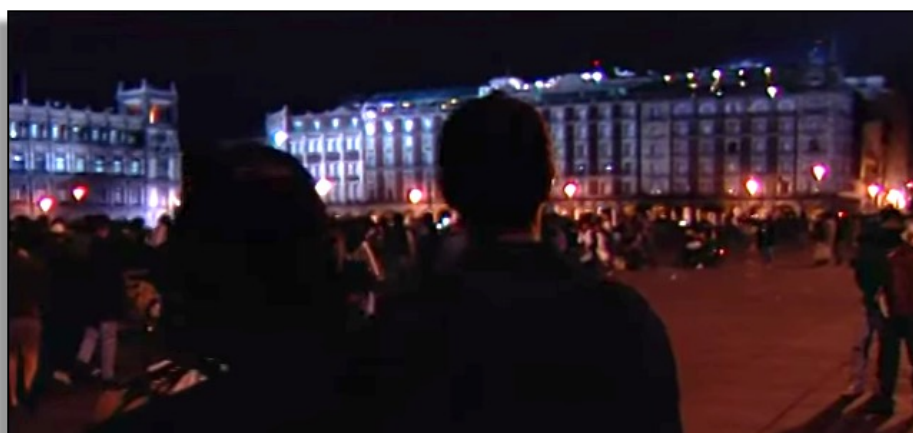


Fig. 53.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 17:30 Archivo Ex Teresa.

Apropiarse de un espacio es hacer justamente propio, el encuentro con la historia y con la colectividad. Richard Schechner menciona que todos “los rituales se llevan a cabo en lugares especiales. (...) El propio acto de entrar en el ‘sitio sagrado’ tiene una repercusión en los

²¹⁵ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, España: Fondo de Cultura Económica de España, 1993, p. 38.

²¹⁶ Yi-Fuan Tuan. *Space and Place: The perspective of Experience*, Nueva York: University of Minnesota Press, 1977, p. 2.

participantes. En dichos espacios se exige un comportamiento especial.”²¹⁷ También menciona que los espacios seculares pueden transformarse en especiales mediante una acción ritual, sin embargo, Marcos Kurtycz eligió un espacio singular *per se*, cargado de símbolos y de historias que le dan identidad a nuestra nación.

En este espacio importante, Marcos Kurtycz genera un ritual peculiar, en donde la vida cotidiana queda fuera del acto, pues las mentes y las emociones están puestas en el acontecimiento; desde el momento en que los participantes del ritual *La serpiente invisible* rodean al artista, ya están teniendo comportamientos ritualizados y crean un sentimiento de *communitas* de inicio a fin del acto, incluso deja una experiencia tan fuerte, que hoy, la vivencia persiste a través del recuerdo y el registro audiovisual.

²¹⁷ Richard Schechner. *Estudios de la representación, una introducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 122.

Conclusiones.

Tras estudiar *La serpiente invisible del Metro Zócalo* (1995), he generado un diálogo entre la historia, la antropología y el performance, destacando, la realización de la pieza en el Zócalo de la Ciudad de México durante la década de los noventa, y la experiencia de Marcos Kurtycz desde su llegada a México, permitiendo así, que la imagen llegara a nosotros a través de sus medios, con intensas resonancias prehispánicas para develar su esencia ritual. Explorando dichas perspectivas, me es posible afirmar que la ritualidad se encuentra inmersa en la fuerza de la imagen del performance del artista.

Este trabajo generó también, un diálogo con el artista, con su proceso creativo, con su performance, pero también con su performatividad como individuo y con las imágenes que creó a su paso. De este modo la presente investigación consideró importante el rescate histórico de un artista tan representativo para el performance mexicano, como lo fue Marcos Kurtycz, de quien se tiene un archivo histórico, sin embargo, ninguno de sus performances había sido analizado de manera minuciosa. No obstante, al investigar los fundamentos de su pieza *La serpiente invisible del Metro Zócalo*, observamos irónicamente, que fue un artista que teorizaba sobre su producción y por ello, es una fuente importante para futuras investigaciones.

Haber estudiado la ritualidad en el performance de Marcos Kurtycz, requirió una mirada histórica muy particular, para enfocarme tanto en las prácticas, como en las creencias de una sociedad marcada coyunturalmente por crisis económicas, políticas y sociales, presentes en la década de los noventa. Por lo tanto, la serpiente invisible, es la edificación de una ritualidad artística con una apropiación de la cultura ancestral prehispánica, concebida desde la contemporaneidad.

Al desplazar la imagen de la serpiente Invisible por los medios del video de la acción y por el proceso creativo del artista, para responder la intención y el propósito que tuvo al presentar dicho acontecimiento, analicé dibujos, bocetos, escritos y notas personales del creador, asociándolos con su contexto y con su experiencia de vida, proponiendo un discurso artístico personal, que deja marca en sus obras, por lo anterior, tanto el artista, como su contexto, son medios que exhortan su incidencia o intencionalidad. Considero entonces que, los contextos histórico, económico y político, en los que se desarrolló la acción de Marcos Kurtycz, fueron fundamentales para comprender su sentido ritual.

Uno de los problemas principales con los que me enfrenté al iniciar esta investigación, fue responder qué es imagen, en una disciplina fugaz en el tiempo, como lo es el performance, respuesta fundamental para sustentar un análisis sensitivo y racional de una pieza con características efímeras en el marco de los Estudios en Arte. Las imágenes para un investigador, son de suma importancia, asumiendo que, en ellas, se muestra al cuerpo de manera personal e individual, y que somos un vehículo para hacerlas hablar a través de nosotros. Sin embargo, ir construyendo un argumento en torno a la “reconstrucción” de la obra de Marcos Kurtycz, me condujo a la utilización de una categoría sustancial para el presente estudio, el medio como imagen, lo que de manera inminente me llevó a utilizar una corriente de estudios que jugó un papel determinante en la tesis, los estudios intermediales como una herramienta y como una perspectiva teórica que plantea a la imagen desde un territorio medial.

A partir del estudio del archivo filmico, fotográfico y documental del performance de Marcos Kurtycz , así como del análisis antropológico de los conceptos que definen un ritual y los acontecimientos históricos que rodean la vida del artista, puedo concluir que, la pieza *La serpiente invisible del Metro Zócalo (1995)*, posee elementos que aluden a un ritual contemporáneo, concebido a partir de las experiencias personales del accionista en nuestro

país, y está conformada por elementos de la cultura prehispánica, como el símbolo de la serpiente que remite al dios Quetzalcóatl, construyendo este símbolo desde su primer acercamiento con México en 1968. Con esto afirmo que, (en algunos casos), los performances de la década de los noventa en México, estaban impregnados e íntimamente ligados a una ritualidad muy particular, que recurre a lo prehispánico.

Al enfocarme en la ritualidad como potencia estrechamente vinculada a la estructura del performance, logré desentramar la red simbólica ligada a la imagen y he constatado también, que el mito originario del ritual de Marcos Kurtycz, es el de la serpiente, como gesto de una apropiación cultural que se inspira en lo prehispánico, lo cual me permite entender que, a pesar del paso del tiempo, el ser humano regresa a sus raíces para reconocerse en el presente. Considero entonces que, la ritualidad es un terreno fértil y una estructura importante para estudiar, no sólo en el trabajo de Kurtycz, sino de todos los artistas que integran la historia del performance en nuestro país.

La importancia de la intermedialidad como herramienta de investigación para la presente tesis, me permitió transitar por la imagen de la serpiente invisible, algunas veces de manera racional y muchas otras sensorial, marcando los flujos de la red, por huellas que se fueron develando gracias a la imagen y con esto sustenté que trabajar con los medios del performance, es trabajar con la potencia de la imagen. Destaco también, que esta perspectiva de estudio, me permitió hacer un análisis teórico y práctico, no sólo por el hecho de ir construyendo los flujos textuales que conducen este escrito, sino, por ir construyendo los caminos físicos, que generaron la red de medios propios de la serpiente Invisible y su relación con el ritual.

La grabación del performance de Marcos Kurtycz, me conectó con su solución artística, es decir, el dispositivo electrónico en el que se proyectan las imágenes virtuales del

performance, es un medio portador de lo que ocurrió por primera vez en un espacio y tiempo distintos. El acto de observar el video y encontrarme con la experiencia de la serpiente invisible, transformó mi percepción del aquí y ahora. Cada vez que yo decidía proyectar el video de la acción artística, en cualquier medio electrónico, me conectaba de manera virtual con el cuerpo de Marcos Kurtycz, el medio me trasladaba al tiempo de la imagen, pero desde el presente.

Con el video de la acción artística, analicé de manera minuciosa cada gesto, y fui construyendo una imagen actual del performance de Marcos Kurtycz, el hecho mismo de ir plasmando cada detalle e irlo proyectando como un ritual, fue revivir la imagen, dándole un medio distinto. Metodológicamente, decidí proyectar el archivo de manera constante en las noches para aprovechar la oscuridad y generar un ambiente similar al del performance. Reproducía el video en mi computadora o pantalla de televisión y al mismo tiempo, iba generando un audio de voz con un comentario de lo que estaba percibiendo, es decir, trabajé con la oralidad, dando un discurso de cierta manera más conectado con las emociones que iban transitando en mí, al momento de ver la imagen. Asumí entonces que, el trabajo del investigador no solo se limita a enfrentarse a una computadora, en mi caso particular, escribí con pluma y papel más del ochenta por ciento de esta investigación, ya que, para mí, existe una mayor afinidad hacia la interacción directa con las letras, debido a mi formación como artista visual, lo cual me mantuvo en un ejercicio caligráfico constante.

Otro de los estudios prácticos que realicé, fue recorrer los respiraderos en los que Marcos Kurtycz materializó a la serpiente invisible. El primer respiradero que elegí por su importancia y significación, tanto para la Ciudad, como por la encarnación que Kurtycz hizo en torno a la obra, fue el del Metro Zócalo, que se encuentra en la plaza central de la Ciudad de México. Este acercamiento, me permitió sentir en cada paso la presencia, no sólo de Kurtycz, sino de su símbolo, con el que trabajó por tantos años; pues en cada exhalación de

aire que yo presenciaba, una parte de Marcos Kurtycz y su serpiente invisible, se hacían presentes para mí. Visualice con completa fidelidad la presencia de un ser que está más allá de la imaginación, pues está presente y es, para México, una realidad imprescindible.

Mi permanencia en ese sitio se basó en caminar, sobre esa reja, a las ocho en punto, hora en que da inicio el performance de Marcos Kurtycz, lo cual me permitió más que analizar, sentir y presenciar, percibir en primera persona la realidad que el artista quiso transmitir, como diría Diana Taylor, “las personas aprenden, experimentan y asumen las conductas futuras y pasadas, ejecutándolas físicamente, probándoselas como prendas, recorriéndolas de principio a fin y exteriorizándolas.”²¹⁸ Y en efecto, con este acercamiento entendí que la presencia de la serpiente sigue viva, pues entre más caminaba sobre el respiradero, asumí que ella, no sólo es parte de mi historia de vida por mi condición de pasajera, sino que la serpiente vive en mi interior porque creo en ella.

Otro estudio práctico fue viajar en metro, para interiorizarme con la presencia de la serpiente. Cada vez que viajo en este transporte, una especie de nostalgia llega a mí, pienso en Marcos Kurtycz, en los Juegos Olímpicos de 1968 y con ello, la inauguración del metro el 4 de septiembre de 1969, en el temblor que sacudió México en 1985, en la apertura del espacio X-Teresa en 1993, pienso en los miles de pasajeros que han sido parte de la serpiente,²¹⁹ entre ellos mis seres cercanos, pienso en mi presencia en el mundo, y en este sentido de memoria personal y de valor cultural, la serpiente invisible de Marcos Kurtycz es un “monumento a la memoria colectiva.” Keith Moxey nos menciona que este monumento

²¹⁸ Diana Taylor. “Trauma: Un performance de larga duración. Un recorrido por Villa Grimaldi con Pedro Matta”, [En línea], <<https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-72/taylor>> [Consultado el 12 de enero de 2019].

²¹⁹ Día con día 3, 213 vagones trasladan a más de 10 millones de mexicanos, cabe destacar que cada tren soporta 1 020 personas y en promedio, 30 trenes recorren en 3 minutos cada estación. “Instituto Nacional de Estadística y Geografía”, (INEGI), [En línea], <<https://www.inegi.org.mx/programas/transporteurbano/>> [Consultado el 12 de mayo de 2019].

”nos devuelve a tiempos y lugares en los que es imposible retornar, pues hablan de acontecimientos demasiado dolorosos o gozosos para recordar.”²²⁰ Con ello, en esta necesidad de la memoria, de perpetuar lo que es humano y hacemos nuestro; el arte, en su capacidad de afectarnos, de causar una sensación de afecto, necesita ser presenciado más allá de la imagen visual, generar una presencia diferente, en donde el valor afectivo dirija en muchas direcciones nuestro pensamiento.

Marcos Kurtycz, al ser uno de los ejes fundamentales de la investigación, me permitió ir sustentando su perspectiva del ritual nutrida por una noción ancestral de una práctica milenaria de México. Desde sus intereses y pasiones, su búsqueda artística y el desarrollo creativo y su mirada europea, generaron entonces, un mestizaje a la hora de planificar el rito artístico. Con una noción de la serpiente con perspectivas principalmente prehispánicas, pero con ciertas reminiscencias bíblicas, por lo que hay un encuentro de la serpiente con visiones de divinidad y a su vez, con connotaciones que representan el mal. Esta cierta polaridad de pensamiento en el proceso creativo del artista, es un reflejo de un mestizaje ideológico y práctico, en lo que consideramos ritual en la actualidad. Dicho de otra manera, México es un país que enmarca su ritualidad, a través de múltiples prácticas cotidianas que se conectan de manera profunda con el universo. Acuerdo entonces, que el artista es un medio de la imagen que nos acerca a su noción de ritual y que, de alguna manera compartimos.

Si bien es cierto que esta investigación contribuye al conocimiento del performance en México, existen límites en cuanto al estudio de un arte tan importante y productivo; se quedan muchas ideas, páginas y sueños en el tintero. Es por ello, que exhorto a pensar en

²²⁰ Keith Moxey. *El tiempo de lo visual. La imagen de la historia*, Barcelona-Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015, 97.

el valor que tiene el rescate del performance, sí a través de menciones históricas, pero también, ante la necesidad de un análisis profundo de las piezas que le dieron luz y vida a esta práctica escénica tan empolvada. Entonces, hay que tomar acción y retomar la historia del performance, trabajar con la memoria del desarrollo artístico a partir de los Estudios de Arte, disciplina que permite generar diversos enfoques, buscando el rescate de las obras de arte contemporáneo en México.

Propongo estudiar al performance mexicano, sus obras, sus artistas y sus discursos. Permitámonos como investigadores, reaccionar ante la imagen que nos transmiten, así como transitar en la producción de los creadores, que hicieron y hacen del performance parte de nuestra historia; no solo para determinar características antropológicas o definir conceptos, sino para proponer otros territorios de análisis del arte del cuerpo, a partir de observar, analizar y sentir.

Anexo 1- Entrevista a Eloy Tarcisio. Una mirada hacia el performance en México.

Ciudad de México a 28 de enero de 2018.

Entrevista realizada por María del Carmen Vargas Urbina.

Dos minutos antes de las nueve de la mañana, el Maestro Eloy Tarcisio me permite compartir tiempo en el jardín de su casa, ubicada a unas a unas calles del Parque Centenario, en uno de los barrios más hermosos de la Ciudad de México, me refiero al corazón de Coyoacán. La experiencia de encontrarme en uno de los espacios sagrados para el artista, su hogar y taller, provoca un dialogo más natural y cotidiano, acontecimiento invaluable para los fines de la investigación que actualmente desarrollo.

El encuentro se desenvuelve en medio de una charla acerca de sus clases en la Facultad de Artes y Diseño, y por supuesto, la pregunta inevitable es la que da inicio a la entrevista.

¿Tú eres el organizador del Festival Internacional de Performance?

Yo inventé el Festival de Performance; en 1991 el coordinador de la Licenciatura en Artes Visuales en la ENAP Xochimilco, me invitó a dar un curso de performance en dicho recinto, el taller se llamaba: *La filosofía del contacto directo*, y a su vez yo era maestro en la Esmeralda, en donde también estaba dando un curso. En ese momento tenía ocho alumnos en Xochimilco y ocho más en la Esmeralda, por lo que eran un total de dieciséis alumnos. En 1992 la Esmeralda tenían intención de festejar su aniversario, entonces dos personas me sugirieron organizar algo, pensé que era buena idea. En ese mismo año yo estaba exponiendo en el museo del Chopo, así que fui directamente a hablar con la directora y le propuse hacer un Festival de Performance en su museo, lo cual le pareció muy interesante.

Posteriormente, caminando por el centro, porque en ese tiempo tenía mi estudio en frente del Ex Teresa, exactamente en Licenciado Verdad Número 11, yo veía el edificio de Santa

Teresa la Antigua vacío siempre, entonces, caminando en la plaza del Zócalo, me encontré a un amigo mío francés que se llama Serge Pey y le comenté del festival. Él es un poeta, pero también hace performance; en esa época había un festival de poesía visual, el cual, habían cancelado en ese momento y se encontraban en México muchos artistas internacionales que ya no tenían lugar en donde presentarse su trabajo, yo le dije que podíamos aprovechar esta circunstancia y trabajar con estos seis artistas europeos para que se presentaran en el Festival de Performance del Chopo, y que titulé en septiembre, el mes del performance. Luego, cuando nos llevamos el Festival al Ex Teresa, lo cambiamos a octubre. Se convirtió en un Festival Internacional, de hecho, algunos curadores estaban interesados en traer artistas del interior de la república para que también participaran.

La convocatoria era para jóvenes artistas de performance, entre ellos los que habían estado en mi curso, artistas invitados internacionales (que eran los europeos que ya no tenían evento de poesía visual), también había una sección de concurso de performance y en general gente interesada en este tipo de arte, esas fueron las áreas del festival.

En ese mismo año, en 1992, le solicité a Rafael Tovar y de Teresa, que en ese tiempo era el presidente de CONACULTA, que me diera un sitio para las artes “alternativas”. Después de revisar mi proyecto, él me dijo que me daría el espacio que yo necesitara, entonces le pedí Santa Teresa la Antigua como la sede para poder llevar a cabo un centro cultural alternativo, y entonces me dio el espacio en 1992. Lo inauguramos en 1993, presentando el Segundo Festival Internacional de Performance por vez primera en Ex Teresa.

¿En México hay una inclinación hacia algún tipo de performance, es decir, hacia algún estilo?

Hay estilos derivados de las inquietudes de los artistas, no de corrientes. Un teórico del performance podría agrupar o definir características similares entre artistas del performance y artistas del performance, y podría de pronto asignar categorías, pero no quiere decir que los artistas pretendieran tener una definición. Claro que puedes identificar, por ejemplo, en Europa había un festival que hablaba de la oralidad, entonces, todos vinculaban su trabajo con la voz, tenía que ver con lo que se podría generar guturalmente. Eran cantantes, poetas, gente que utilizaba nada más el habla como medio para general ruidos vocales o arte sonoro a través del cuerpo. Otro ejemplo, en Canadá, había artistas que trabajaban con la acción a partir de lo físico, su trabajo era producto de la influencia del arte Vienés, eran muy escandalosos con lo que generaban. Por otro lado, había artistas españoles que hacían trabajos más poéticos y más relacionados al cuerpo como elemento musical. En Latinoamérica se crearon “escuelas”, producto del ejercicio de la contaminación que generaba el tipo de performance que hacían los artistas con más reconocimiento dentro de la historia del performance en Europa. Por ejemplo, en Japón formaban figuras estéticas a partir de la raíz butoh, llevando al cuerpo hasta el mínimo y el máximo de sus posibilidades. Seiji Shimoda que se presentó en el Segundo Festival de Performance, se colocaba junto a una mesa, una silla y un escritorio, y movía su cuerpo con agilidad alrededor de ellos.

En México son muy rituales, los artistas del performance mexicano han madurado hacia la ritualidad, hacia el manejo de símbolos y hacia un ejercicio de producción que habla más de lo místico, desde lo pasivo, con un juego de movimientos mínimos, hasta lo activo, con fuerza corporal. Artistas como Rocío Boliver o Gómez Peña, creadores rituales y violentos,

que manejan un discurso acerca de la problemática contemporánea de género, planteando cuadros de una estética muy agresiva y muy fuerte.

Cada artista decide manejar sus elementos para expresar libremente sus emociones, por ejemplo, en Estados Unidos, el performance es muy abierto; un performer puede ser un músico, otro un bailarín, un artista visual, otro puede usar una instalación como parte de su acción, otro puede requerir el lugar específico de la presentación. Recuerdo que había unas alemanas que se subían a los espacios difíciles, y generaban una sensación de peligro para poder hacer sus acrobacias dancísticas.

¿México tiene una identidad propia en la práctica del performance?

Sí, claro, somos diferentes a los chilenos, a los argentinos, a pesar de ser Latinoamericanos, porque el performance es importante como medio de expresión, y México lo demuestra mediante una línea propia, muy ritualista, aunque creo que aún puede crecer hacia otros lados, y puede tener una incidencia diferente a la que tiene ahora. Creo que el performance, como la pintura, la escultura, la instalación, el arte conceptual, es decir, lo que llaman arte contemporáneo (que está muy mal llamado porque no define nada), tiene un proceso de curva, que baja y sube, por lo que hay momentos álgidos y hay momentos de gran expresión. Yo creo que, así como la pintura, el performance, ha tenido algunos años con un mismo nivel, pero de pronto puede subir y alcanzar otro impacto nuevo, de nuevos valores comunicacionales.

Este tiempo es una buena oportunidad para que el performance se regenere, los jóvenes tienen esa gran oportunidad, porque el mundo es distinto a los inicios del performance, yo creo que es importante aprovechar ese nuevo perfil de los jóvenes para crear nuevas maneras de construir, y de crear, y de apropiarse, y de transformar.

México tiene una identidad en el arte que va más allá, una identidad impregnada por lo milenario, que culturalmente está más arraigada en nuestras necesidades de comunicación. México tiene cultura prehispánica, tiene algo que está enraizado a nosotros y que no podemos borrar de nuestra identidad, nosotros, como artistas, lo que realizamos, arrastra nuestro pasado profundo.

¿Cómo se debe estudiar el performance si es un acontecimiento efímero en donde la fotografía y el video son únicamente registros?

El estudio del performance puede ser analizado por los mismos artistas desde la práctica, a partir de la necesidad que tiene de comunicar algo. Hay una serie de ejercicios introspectivos que podrían tener que ver con ciertos conceptos ligados a la psique, al psicoanálisis, y que, al encontrarlos, podrían desencadenar en una posibilidad de accionar en performance. Desde el punto de vista de la historia o de la teoría, creo que es importante analizar través de lo oral, a través de la memoria. Me parece que sería muy importante trabajar de la mano con los artistas vivos, para entender sus posturas artísticas, las problemáticas que trabajan, y así generar estudios de contacto directo con los artistas que lo han experimentado.

Anexo 2- Glosario de imágenes. Evidencia de lo efímero.



Fig. 1.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Foto coloreada.
 Foto impresa, retocada con pigmentos.
 Viaje de Polonia a México, 1968.
 Fotografía de Anna Kurtycz.



Fig. 2.
Autor desconocido.
Iconos y Señalamientos de los Juegos Olímpicos de 1968.
 Litografía impresa.
 México, 1968.



Fig. 3.
Marcos Kurtycz (1934-1996)
Mutilados olímpicos (serie)
 Plumón sobre papel de cuaderno
 1968.
 Dibujo de Anna Kurtycz.



Fig. 4.
Autor desconocido
Construcción del metro.
 Fotografía en b/n
 1969.



Fig. 5.
Fotografías de la portada y del interior del libro.
Teotihuacán Métropole de l'Amérique.
 1969.



Fig. 6.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Un Libro Diario.
 Técnica mixta.
 21 x 56 cm.
 1984.



Fig. 7.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Retrato del artista.
 Fotografía.
 Ciudad de México.
 1970.



Fig. 8.
Hacha de Marcos Kurtycz.
Hacha.
 60 x 20 cm.
 Exhibida en el Museo Amparo.
 Puebla Capital 2018.



Fig. 9.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Escultura, el objeto de la acción.
 Escultura efímera.
 Realizada en la década de los setenta.
 Exhibida en el Museo Amparo.
 Puebla Capital 2018.



Fig. 10.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La Rueda de Newton.
 Performance.
 Ciudad de México, 1973.

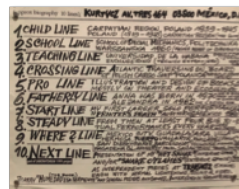


Fig. 11.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Biografía en diez líneas.
 Tinta sobre papel.
 30 x 50 cm.



Fig. 12.
Alejandro Jodorowsky rompiendo un piano en un programa en vivo de la televisión mexicana.
 Fotografía en blanco y negro.
 1967.



Fig. 13.
"Los Hartos".
Fotografía del grupo en la galería Souza. 1
 1964.



Fig. 14.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Pasión y muerte de un impresor.
 Performance.
 Fotocopia de la fotografía del performance.
 11 de marzo de 1980. 141



Fig. 15.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Pasi3n y muerte de un impresor.
 Performance.
 Fotocopia de la fotograf1a del performance.
 11 de marzo de 1980.



Fig. 16.
Proceso pent3gono.
Vamos a hacer un cuadro.
 Performance.
 1980.



Fig. 17.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Pasi3n y muerte de un impresor.
 Performance.
 Auditorio Nacional, 1980.



Fig. 18.
Hermann Nitsch.
It's Action.
 Performance.
 Viena, 1962.



Fig. 19.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Marcos y su mam3.
 Fotograf1a perteneciente al archivo de la familia Kurtycz.
 1936.



Fig. 20.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Cartel EZLN.
 Peri3dico intervenido.
 48 x 23 cm.
 S3bado 5 de febrero de 1994.



Fig. 21.
 De izquierda a derecha:
 Marcos Kurtycz, Eloy Tarsicio,
 Kmit Pani y Jorge Alberto Manrique.
 Fotograf1a Archivo Ex Teresa.
 1993.



Fig. 22.
Cartel del Cuarto Festival Internacional de Performance.
 Tinta sobre papel.
 Fotograf1a Archivo Ex Teresa.
 1995.



Fig. 23.
Elvira Santamar1a.
Todo a ciegas.
 Performance.
 Segundo Festival Internacional de Performance.
 28 de octubre de 1993.

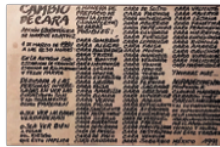


Fig. 24.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Cambio de cara.
 Tinta sobre papel.
 Documento para un performance.
 Ciudad de M3xico, 1991.



Fig. 25.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Z3calo.
 Performance.
 Ciudad de M3xico, 1995.
 Min.17:31, Archivo Ex Teresa.



Fig. 26.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Z3calo.
 Performance.
 Ciudad de M3xico, 1995.
 Min.17:52, Archivo Ex Teresa.



Fig. 27.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Z3calo.
 Performance.
 Ciudad de M3xico, 1995.
 Fotograf1a extra1da del video.
 Min.18:14, Archivo Ex Teresa.



Fig. 28.
Mar1a del Carmen Vargas Urbina.
 Fotograf1a del Z3calo capitalino intervenida de manera digital, con fines de ilustrar el recorrido llevado a cabo por el artista, durante su performance.
 Photoshop de Adobe, 2019.



Fig. 29.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min.18:28, Archivo Ex Teresa.



Fig. 30.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min.18:51, Archivo Ex Teresa.



Fig. 31.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Entrevista con Marcos Kurtycz.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min.10:34, Archivo Ex Teresa.



Fig. 32.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min.18:57, Archivo Ex Teresa.



Fig. 33.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min.19:11, Archivo Ex Teresa.



Fig. 34.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min.19:29, Archivo Ex Teresa.



Fig. 35.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Entrevista con Marcos Kurtycz.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Archivo Ex Teresa.



Fig. 36.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min. 20:06, Archivo Ex Teresa.



Fig. 37.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min. 20:30, Archivo Ex Teresa.



Fig. 38.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min. 20:37, Archivo Ex Teresa.



Fig. 39.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Entrevista con Marcos Kurtycz.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min. 21:09, Archivo Ex Teresa.



Fig. 40.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Performance.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min. 21:09, Archivo Ex Teresa.



Fig. 41.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Entrevista con Marcos Kurtycz.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min. 10:23, Archivo Ex Teresa.



Fig. 42.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
 Entrevista con Marcos Kurtycz.
 Ciudad de México, 1995.
 Fotografía extraída del video.
 Min. 13:47 y 14:00, Archivo Ex Teresa.

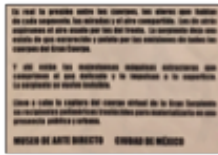


Fig. 43.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Cartel: La serpiente del metro.
Tinta sobre papel.
Ciudad de México, 1995.



Fig. 44.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
De min. 20:51 a min. 21:09, Archivo Ex Teresa



Fig. 45.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Entrevista realizada al artista.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 22:45, Archivo Ex Teresa



Fig. 46.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Entrevista realizada al artista.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.



Fig. 47.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente desollada.
Tinta sobre papel.
30 x 50 cm.
Ciudad de México, 1992.
Museo Universitario el Chopo.

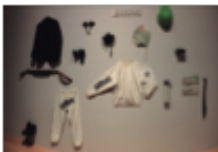


Fig. 48.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Vestuario utilizado para el performance,
La serpiente invisible del Metro Zócalo, 1995.

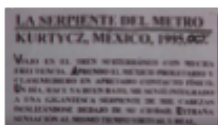


Fig. 49.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
15 x 24 cm.
La serpiente del metro.
Tinta sobre papel.
1995.



Fig. 50.
Marcos Kurtycz
1934-1996).
Croquis Face Snake
20 x 34 cm.
Grafito sobre papel, 1992.



Fig. 51.
Marcos Kurtycz
1934-1996).
La serpiente del metro.
Grafito sobre papel.
20 x 12 cm.
1995.

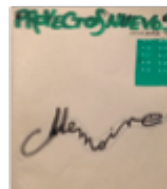


Fig. 52.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
Serpiente memoria.
Tinta sobre papel.
27 x 21 cm.
1992.



Fig. 53.
Marcos Kurtycz (1934-1996).
La serpiente invisible del Metro Zócalo.
Performance.
Ciudad de México, 1995.
Fotografía extraída del video.
Min. 17:30 Archivo Ex Teresa.

Relación de fuentes.

Fuentes primarias.

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 3, la vida en México de 1982 a 1994*, México: Debolsillo, 1998.

Alcázar, Josefina; Fuentes, Fernando. *Performance y arte acción en América Latina*, México: Siglo XXI Editores, 2005.

Alcázar, Josefina. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, Cuerpo e identidad*, México: Siglo XXI Editores, 2014.

Alvarado Chaparro, Dulce María de. *Performance en México (Historia y desarrollo)*, Tesis para optar por el grado de licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México, México: ENAP, 2000.

Alvarado Chaparro, Dulce María. *Performance en México. 28 testimonios 1995 -2000*, México: Ed. Diecisiete, 2000.

Artataud, Antonin. *El arte y la muerte/ Otros escritos*, Buenos Aires: Caja negra editora, 2005.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona: Paidós, Studio 22, 1991.

Auge, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato una antropología de la sobre modernidad*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Bachelard, Gaston. *La llama de una vela*, México: El Cuenco de Plata, 2015.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, España: Fondo de Cultura Económica de España, 1993.

Báez, Linda. *Aby Warburg. Atlas de imágenes Mnemosine*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Báez, Linda. *Un viaje a las fuentes. Hacia la luz*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

- Bay-Cheng, Sarah. *Kattenbelt, Chiel Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam: University Press, 2010.
- Becker, Ernest. *La lucha contra el mal*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Alemania: Katz Editores, 2002.
- Bernal Torres, César. *Metodología de la Investigación*, México: Pearson, 2010.
- Brenner, Anita. *Ídolos detrás de los altares*, México: Domés, 1983.
- Brugger, Walter y otros, *Diccionario de Filosofía*, Alemania: Herder Editorial, 2014.
- Carrión, Jorge. *Mito y magia del mexicano*, México: Nuestro Tiempo, 1971.
- David, Mariana. (coord.). *SEMEFO 1990-1999, De la morgue al museo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- Debroise Olivier (coord.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Deleuze, Gilles. *La literatura y la vida*, Córdoba: Alcion Editora, 2006.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa. EL sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Editorial Labor, 1985.
- Fayad, Daniel Montero. *El cubo de Rubick, arte mexicano en los años 90*, España: Rm Verlag, 2008.
- Fernández, Silvia y Gui, Bonsiepe. *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, Brasil: Editora Blücher, 2008.
- Ferreira, Andrea, y otros. *Con el cuerpo por delante, 47882 minutos de performance*, México: CONACULTA/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- Fisher Lichte, Ericka. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011.

- Fusi, Juan Pablo. *El efecto Hitler*, España: Espasa, 2015.
- García Kobeh, Ana María y Polgovsky, Mara. *Marcos Kurtycz: Corporeality Unbound/Marcos Kurtycz: Corporalidad al límite*, México: Fauna, 2017.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrad*, España: Anagrama, 1983.
- Glusberg, Jorge. *El arte de la performance*, Argentina: Ediciones de arte Gaglianone, 1986.
- Jan Bremmer. *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid: Siruela Ediciones, 2012.
- Krauze, Enrique. *La presidencia imperial. De Manuel Ávila Camacho a Carlos Salinas de Gortari*. México: TusQuets, 2018.
- Kurtycz, Anna Rosa. *Marcos Kurtycz. Vida y muerte de un impresor*, México: Studio Kurtycz, 2016.
- Kurtycz, Marcos. *Soy Kurtycz, Marcos Kurtycz. Memoria*, catálogo en CD-ROM, Galería Sloane Racotta-Museo Carrillo Gil, 2000.
- León Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- López, Jorge Juanes. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin Fronteras*, México: Editorial Itaca, 2010.
- Mayer, Mónica, *Rosa chillante, mujeres y performance en México*, México: Ana Victoria Jiménez A., 2004.
- Monsiváis, Carlos. *Apocalipstick*, México: Random House Mondadori, 2009.
- Montero Fayad, Daniel. *El cubo de Rubick, arte mexicano en los años 90*, México: Editorial RM, 2013.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen de la historia*, Barcelona-Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura económica, 2015.

- Paz, Octavio. *El peregrino en su Patria*. México: Fondo de Cultura Económica: 1987.
- Preston, Julia, y otros. *El despertar de México. Episodios de una búsqueda de la Democracia*, México: Editorial Océano, 2004.
- Sahagún, Fr. Bernardino de. *Historia General de las cosas de Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 2006.
- Salazar, Amílcar. *El metro es de todos*, México: Aquaclara, 2014.
- Salcido, Miroslava. *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación, una introducción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Shimmel, Paul. *Campos de acción: II entre el performance y el objeto, 1994-1979*. México: Alias. Fusil, 2012.
- Solares, Blanca (coord.). *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuernavaca: UNAM, 2008.
- Taylor, Diana. *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Tracey, Warr (ed.). *El cuerpo del artista*, Barcelona: Phaidon, 2006.
- Tuan, Yi-Fuan. *Space and Place: The perspective of Experience*, Nueva York: University of Minnesota Press, 1977.
- Turner, Victor. *Dilthey, and Drama: An essay in the Antropology of experience*, Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Turner, Victor. *Dramas Campos y metáforas*, Cambridge: Editorial Ithaca, 1974.
- Turner, Victor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, España: Taurus Alfaguara, 1988.
- Tuner, Victor. *La selva de los símbolos*, México: Siglo XXI, 1967.

Páginas electrónicas.

Fuentes secundarias.

Acha, Juan. “Teoría y práctica no objetualista en América Latina”, [En línea], <https://www.academia.edu/37259588/Teor%C3%ADa_y_pr%C3%A1ctica_de_las_artes_no_objetualistas_en_Am%C3%A9rica_Latina> [Consultado el 4 de diciembre de 2018].

“Arte contemporáneo”, México en los 80 y 90: el arte y sus espacios alternativos, 2013, [En línea], <<https://culturacolectiva.com/arte/mexico-en-los-80-y-90-el-arte-y-sus-espacios-alternativos/>> [Consultado el 15 de octubre de 2018].

Belting, Hans. “¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting”, [En línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw>> [Consultado el 2 de diciembre del 2018].

“Biblioteca Jurídica Virtual”, Jesús Silva Herzog, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, [En línea], <<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3364/33.pdf>> [Consultado el 7 de enero de 2019].

“BIOLOGÍA CELULAR Y TISULAR UNIDAD TEMÁTICA III NOTAS DE SISTEMA RESPIRATORIO”, Facultad de Medicina UNAM, [En línea], <http://www.facmed.unam.mx/deptos/biocetis/Doc/Repaso_III/Teorico/NOTAS_RESP_2010.pdf> [Consultado el 3 de marzo del 2019].

“Blog Sobre Arte Contemporáneo”, [En línea], <sobreartecontemporaneo.blogspot.com> [Consultado el 10 de febrero de 2019].

Bustamante, Maris. “Árbol genealógico de las formas PIAS”, [En línea], <<https://marismariamagdalen.wordpress.com/2012/09/04/arb-genealogico-de-las-formas-pias-2/>> [Consultado el 10 junio de 2018].

“Cátedra de Bioquímica”, Facultad de medicina 2010, Hormonas Catecolamínicas Adrenales, [En línea], <<https://med.unne.edu.ar/sitio/multimedia/imagenes/ckfinder/files/files/CarreraMedicina/BIOQUIMICA/catecolaminas.pdf>> [Consultado el 3 de enero de 2019].

“El ciclo de 52 años”, Revista Arqueología Mexicana, [En línea], <<https://arqueologiamexicana.mx/calendarios/el-ciclo-de-52-anos>> [Consultado el 15 de diciembre de 2018].

“El golpe a Excélsior”, Documental, [En línea], <https://www.youtube.com/watch?v=5feNGMFv_G0> [Consultado el 3 de enero de 2019].

“Exposición Gráfica del 68”, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, [En línea], <<https://muac.unam.mx/exposicion/grafica-del-68>> [Consultado el 1 de febrero del 2019].

Fernández-Rubio, Fidel. “El impacto de las serpientes sobre la mente humana”, Argutorio, [En línea], <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5802997>> [Consultado el 4 de marzo de 2019].

“Fundamentos visuales”, [En línea], <<https://adelossantos.files.wordpress.com/2010/10/teroria-del-color.pdf>> [Consultado el 13 de agosto de 2018].

“Idioma Pilish”, [En línea], <<https://www.kells-school.com/pilish-idioma-mas-irracional-del-mundo/>> [Consultado el 14 de marzo de 2019].

“Instituto Nacional de Estadística y Geografía”, (INEGI), [En línea], <<https://www.inegi.org.mx/programas/transporteurbano/>> [Consultado el 12 de mayo de 2019].

“Jesús Silva Herzog 1983”, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, [En línea], <<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3364/33.pdf>> [Consultado el 7 de enero de 2019].

“Marcos Kurtycz: Charla Inaugural”, [En línea], <https://museoamparo.com/multimedia/detalle/3453_charla-inaugural-marcos-kurtycz> [Consultado el 6 de diciembre de 2018].

“Marcos Kurtycz. Contra el estado de guerra, un arte de acción total (2018-2019)”, [En línea], <<https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/207/marcos-kurtycz-contra-el-estado-de-guerra-un-arte-de-accion-total>> [Consultado el 6 de diciembre de 2018].

“Marcos Kurtycz. Serpientes”, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>> [Consultado el 16 de febrero de 2018].

Mayer, Mónica. “Pinto Mi Raya”, [En línea], <[http://www.pintomiraya.com/.](http://www.pintomiraya.com/)> [Consultado el 5 de abril de 2018].

“Mesa de diálogo 1, 2, 3 y 4”, Marcos Kurtycz y el arte acción, Testimonios, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=lfj9W71r-U>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=3G8b0iyOoBI>> [Consultado el 28 de enero de 2018].

Orfila, Arnaldo. “17 años al servicio de la cultura mexicana”, [En línea], <<https://www.revistadelauniversidad.mx/storage/bda23421-318c-4d91-8f1c-058b672e1d9e.pdf>> [Consultado el 7 de enero de 2018].

“Peregrinos de la fe”, [En línea], <<https://peregrinosenlafe.com.ar/que-es-peregrinar-2/>> [Consultado el 25 de enero de 2019].

“Periódico la Jornada”, [En línea], <<http://www.jornada.com.mx/1996/03/20/MARCOS02-064.html>> [Consultado el 2 de agosto de 2018].

“Proceso Pentágono, pioneros del arte conceptual”, Revista Excélsior, 22 de septiembre de 2015, [En línea], <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/09/22/1047021#imagen-2>> [Consultado el 3 de enero de 2019].

“Real Academia de la Lengua Española”, Definición de invisible, [En línea], <<https://dle.rae.es/?id=M4SIkEr>> [Consultado el 20 de marzo del 2019].

“Real Academia de la Lengua Española”, [En línea], <<https://dle.rae.es/?id=SbFtbrL>> [Consultado el 23 de marzo de 2019].

“Revista Arqueología Mexicana” [En línea], <<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-sacrificio-humano-entre-los-mexicas-0>> [Consultado el 17 de abril de 2019].

“Revista Nexos”, Cultura y vida cotidiana, [En línea], <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=14393>> [Consultado el 4 de septiembre de 2018].

Reyes, Francisco. “Marcos Kurtycz, Contra el Estado de Guerra, un Arte de Acción”, Charla inaugural, Museo Amparo, [En línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=UQUJTCyicmY>> [Consultado el 13 de septiembre de 2018].

“Rosa chillante y Árbol genealógico del performance”, [En línea], <<https://marismariamagdalena.wordpress.com/2012/09/04/arbol-genealogico-de-las-formas-pias-2/>> [Consultado el 12 de febrero de 2019].

Taylor, Diana, "Trauma: Un performance de larga duración. Un recorrido por Villa Grimaldi con Pedro Matta", [En línea], <<https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-72/taylor>> [Consultado el 12 de enero de 2019].

"Teotihuacán Métropole de l'Amérique", 1969, Ilustrado por Graciela Salicrup, Abel Mendoza, Manuel Romero y Marti Soler, [En línea], <<https://www.iberlibro.com/Teotihuacan-metropole-lam%C3%A9rique-S%C3%A9journal-Laurette-Maspero/22691330944/bd>> [Consultado el 4 de febrero de 2019].

Entrevistas.

Kurtycz, Marcos. (1995, octubre, Ciudad de México). Entrevista realizada al artista, Archivo Ex Teresa. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=3xVNiyBOGEU>

Tarcisio, Eloy. (2018, enero, Ciudad de México). "Entrevista realizada al artista, comunicación personal".

Revistas.

Cubillo, Ruth. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos, Revista de Historia*, vol. 14 (2), pp. 169-180.

Domanska, Ewa. (2011). El viraje performativo en la humanística actual. *Criterios, Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*, vol. 37, (4). pp. 125-142.

Jodorowsky, Alejandro. (1994). Hacia un teatro efímero pánico. *Revista Máscara*, vol. 4 (17).

Catálogos.

Marcos Kurtycz, Contra el estado de guerra, un arte de acción total (2018-2019), Catálogo de la exposición, Puebla: Museo Amparo, 2018.

Santamaría, Elvira. (1993). *Todo a ciegas*. [Boceto sobre papel bond]. Segundo Festival Internacional de Performance. (Carpeta 2). Museo Ex Teresa, CDMX, 1993.

UP Tiempo, Evento de Kurtycz, Catálogo de la exposición, Museo de Barrio y Creative Time, 1988.

Exposiciones:

Reyes, Francisco. *Marcos Kurtycz, Contra el Estado de Guerra, un Arte de Acción Total (2018-2019)*, Museo Amparo, Puebla, Puebla, 2018.