



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles

RECTOR

MARIO RANGEL FAZ

COORDENADAS

GRUPO SUMA / ATTE. LA DIRECCIÓN

La muestra *Mario Rangel Faz. Coordenadas. Grupo Suma / Atte. La Dirección*, está vinculada a la exposición *Beuys y más allá, el enseñar como arte*, presentandose en paralelo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de agosto a octubre de 2010.

Posteriormente ambas muestras se presentarán en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México

Primera edición: 28 de octubre de 2010

D.R. © 2010. Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510,
México, Distrito Federal.

ISBN:

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales. Impreso y hecho en México.

muac
museo universitario
arte contemporáneo

LAS COORDENADAS DE COORDENADAS

MARIANA ELIZONDO

Mario Rangel Faz muere en septiembre de 2009. Un ciclo lunar duró su paso consciente por la enfermedad pero lúcido hasta el último instante, dedicó su debilitada energía a la revisión contemplativa y a dibujar. De esa travesía final, sobreviven tres dibujos y la propuesta de catalogar y resguardar su obra.

Días después de su partida, sus amigos cercanos, involucrados en su proceso creativo, nos reunimos en su casa asumiendo formalmente la tarea de resguardar y promover su obra. Prolífico y apasionado creador, Mario nunca se mostró interesado en vender, así que restando lo que en vida regaló a sus amigos y familia, todo el acervo de su obra se fue acumulando en su casa. Emprendemos la tarea. Sus amigos artistas y sus alumnos se involucran en el proyecto aportando oficio y herramientas. De Guillermo Santamarina surge la propuesta de la muestra. Nos dimos cita Vicente Rojo Cama, Guillermo y yo una tarde de noviembre en casa de Mario y sin más, Guillermo lanzó la idea: hacer dialogar el trabajo de MRF con el de Joseph Beuys y vincularlos en el proyecto que se gestaba entre el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM y el Deutsche Bank: *Beuys y más allá. El enseñar como arte*.

Mientras repasábamos las carpetas de grabados y dibujos Guillermo soltó una premisa: el tema sería la línea. La línea... la idea es demasiado vaga —pensé.

Pero sin más y con una ilusión de niños que han encontrado un precioso tesoro, Vicente y yo nos entregamos a la deliciosa tarea de revisar toda la obra. Abrimos baúles, cajones. En los lugares más improbables encontramos verdaderas joyas hechas carpetas, cuadernos de apuntes, grabados, dibujos, papeles, telas, fotos intervenidas, collages.

Las horas transitaban en un silencio que se rompía por momentos, con dudas y preguntas que Vicente resolvía. Y así fue develándose lo que perseguíamos. En su obra figurativa temprana, la línea es fuerte, libre, cortante y profunda. Firme y precisa en los enormes paisajes, desgarrada y agresiva en sus series de dibujos. Más tarde la línea empieza a experimentar las curvas deconstruyendo los modelos anatómicos en múltiples planos paralelos adquiriendo así una suerte de virtuosismo en el trazo. De la línea curva encuentra el círculo, la espiral y el punto que más tarde será lugar de intersección. Es evidente que este ejercicio permanente y obsesivo lo llevó a la total abstracción de las cuadrículas y de ahí al concepto del punto como una referencia espacial. Huellas, constelaciones, rastros de otros tiempos, mapas, bitácoras, cuadrículas, laberintos

tridimensionales de cuyo centro se desprende a su vez, el punto, la línea, la curva, la espiral, el círculo, ubicando siempre un punto de referencia, un punto de fuga, un lugar preciso y significativo, unas *coordenadas*, de ahí el título y la selección de las obras. A partir de esa lectura Vicente y yo empezamos a realizar la curaduría de la muestra.

Pero ¿donde ubicar el diálogo entre Beuys y MRF?. ¿Cuales son las coordenadas que comparten?

La fundamental es el sentido que los dos artistas le dieron a la enseñanza. Partiendo de la premisa de que “cada hombre es un artista” y “cada acto una obra de arte”, Beuys y Rangel rompen con los cánones de la enseñanza formal y estimulan la creatividad innata de los alumnos. La jerarquía que antes imponía una clara distancia, a veces abismal, entre maestro y alumno queda abolida en pos de un trabajo de estímulo, cooperación e intercambio. Un gesto no sólo estético sino ético, social y político.

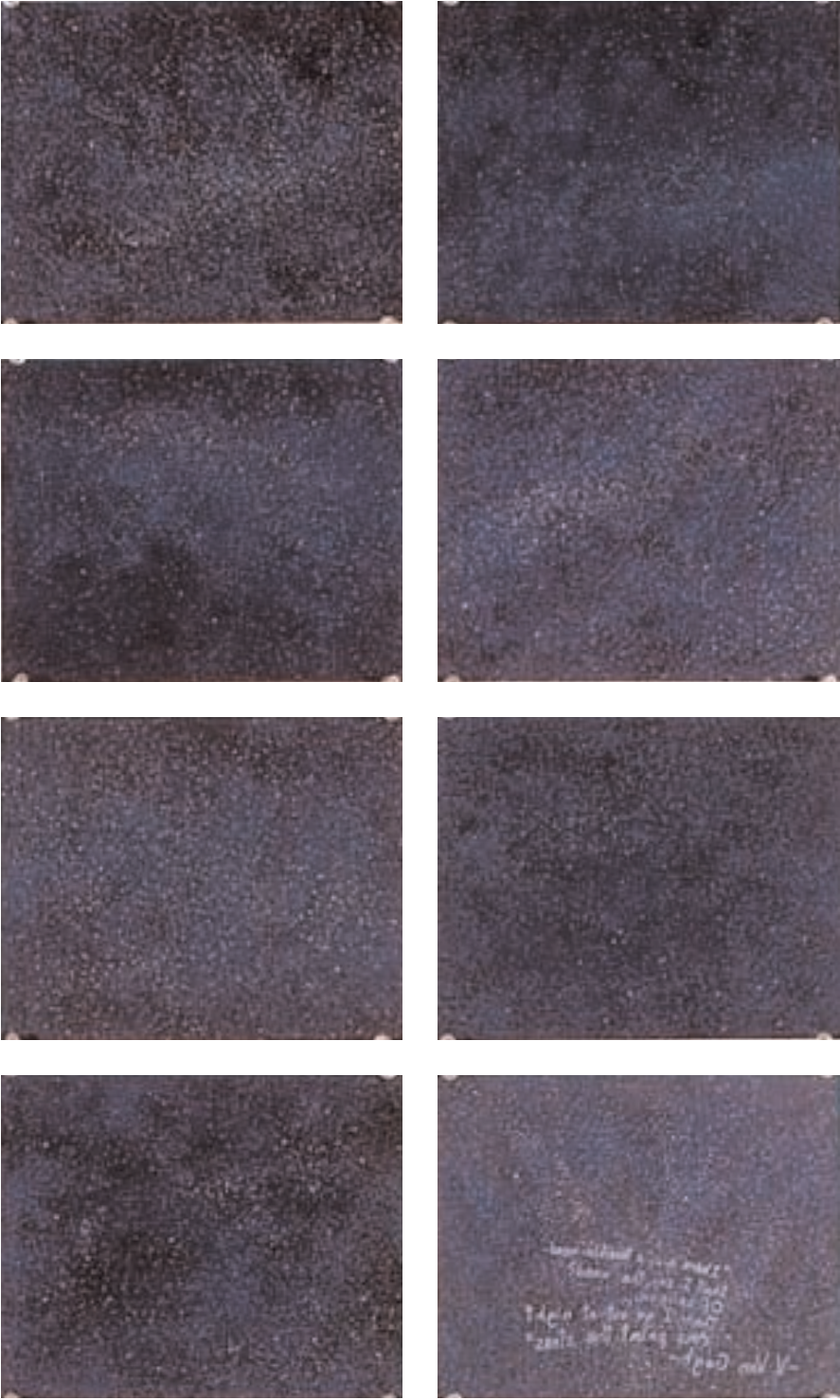
La participación de MRF en los colectivos Suma y Atte. La Dirección es un claro ejemplo de este compromiso. En el caso del grupo Suma el arte salió a la calle y la calle fue a dar a los museos. Beuys pensaba que había que romper con la idea del arte como una práctica aislada y sólo posible dentro de las *coordenadas* de los ghettos artísticos y culturales, para dar lugar a un concepto de creación que involucre al gran cuerpo social. Para Beuys la creatividad es la ciencia de la libertad y cada hombre es un artista en potencia.

Siguiendo estas premisas se concibió esta exposición, que se complementa con las obras del grupo Suma que Mario conservó, aunadas a otras piezas de la colección del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. También Vicente y Eloy Tarcisio recrearon algunas de las piezas emblemáticas de Atte. La Dirección y exhibieron otras obras históricas y de archivo.

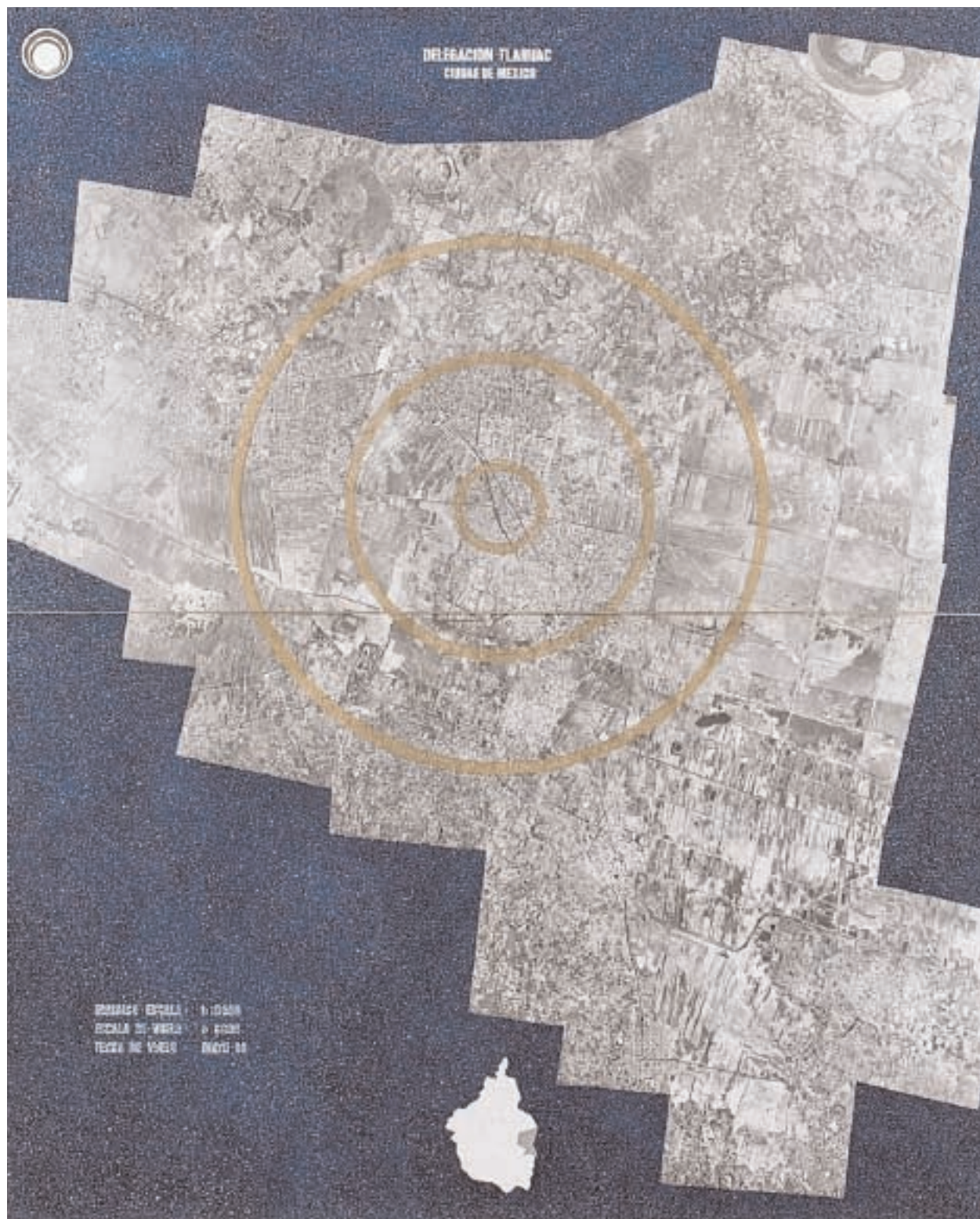
MRF siempre se mantuvo al margen de grupos, galerías y mercados artísticos y se concentró en su trabajo aportando muchas herramientas a la creación colectiva y a la enseñanza y dejando una huella muy profunda en toda una generación de nuevos creadores.

Y para rematar, el tino perfecto de morir un 16 de septiembre, lanzando con anticipación una bomba atómica al Bicentenario que algunos no festejaremos porque ahora las coordenadas indican una nueva referencia.

IN MEMORIAM / MRF
17 DE FEBRERO 1956 / 16 DE SEPTIEMBRE DE 2009



CAT 39



MARIO RANGEL FAZ, UN ARTISTA CABAL

MAGALI TERCERO

Cuando Mario Rangel Faz arrancó como artista en los años setenta y ochenta, el aire de los tiempos lo llevó hacia el neoexpresionismo alemán, hacia los nuevos salvajes representados por Georg Baselitz, Elvira Bach, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz y A.R. Penck entre otros. Para Rangel y sus contemporáneos había sido crucial, *Origen y visión: nueva pintura alemana*, una exposición de 1984 que recaló, procedente de España, en el Museo de Arte Moderno (MAM), entonces dirigido por la artista Helen Escobedo.

Por temperamento, se le puede considerar un expresionista contenido, un apasionado a quien abrumaba su propia fuerza interior e intentaba, a la vez, hacer un arte muy racional, siempre oscilando entre dos vocaciones: la del Rangel pensante y la del Rangel que dominaba libre y expresivamente las técnicas e incluso hacía performance. Sin embargo, no fue sólo el joven artista influido por los alemanes. A todo le dio la bienvenida y nada despreció. Por ello, porque no descalificaba ninguna expresión artística, tuvo la capacidad de ser maestro de varias generaciones y de entender cada corriente. En ese sentido, su obra da la impresión de estar en proceso porque quería aprehender en el sentido más vasto. Un rasgo suyo era su alta capacidad de discernimiento, y pocas veces se ve en México a alguien que es un muy buen crítico de las obras de sus contemporáneos tanto como de la suya.

Desde sus primeros escarceos con el arte, cuando hizo papeles en blanco y negro con influencia del *art brut*, denotó un carácter muy apasionado y encontró la forma de expresarse también por medio del tachismo. Más adelante, con la cercanía de artistas como Ricardo Rocha

(1937-2008), llevó su obra a la calle. Ambos fueron seguidores de la obra de Henri Michaux (1899-1984). De hecho, puede considerarse a Rangel como un barroco moderno, la definición empleada por Gilles Deleuze para ubicar a Jean Fautrier (1898-1964), Jean Dubuffet (1901-1985) y Paul Klee (1879-1940), tres artistas que ejercieron influencia en su trabajo.

Es importante saber que “acabar” sus piezas no era su finalidad primordial, aunque se esforzaba mucho por hacerlo. Lo central para él era comprender los procesos artísticos. Por eso es posible hacer una lectura contemporánea de su trabajo. Por eso pudo darse el lujo de pintar inicialmente a la manera de Jean Dubuffet y de Jean Fautrier, y luego cambiar de piel y pintar siguiendo a los brasileños Helio Oiticica (1937-1980) o Lygia Clark (1920-1988). De todas sus influencias surgen, por ejemplo, cuadros paisajísticos con una perspectiva de surcos tipo Anselm Kiefer (1945). Además, se hermanaba con los postulados del creacionismo del poeta Vicente Huidobro (1893-1948), quien creía posible crear un mundo paralelo a la naturaleza y quería hacer no su mimesis, sino mostrar sus modos de darnos un fruto, una flor.

“Horizontes y columnas”, su última serie de pinturas de corte abstracto y radical, le impuso un esfuerzo mental físico y emocional extraordinario que desarrolló como siempre lo hizo. En ese sentido, fue un místico del quehacer artístico pues prefirió, literalmente, quemar todas sus fuerzas, todas sus naves, antes que renunciar. En vida de este artista pocos conocieron la complejidad de su trabajo. A su muerte dejó 270 óleos que nunca se exhibieron juntos. Dejó también cientos de grabados y papeles.



CAT 57

Ahora que su obra empieza a ser reunida, se evidencia que exige varias revisiones. Éstas son fundamentales porque ejemplificó algo que en México raras veces se da, que es vivir para el arte y no del arte. Mientras muchos, en la época que le tocó, estaban pendientes del triunfo y del oropel, un artista como Rangel nos demuestra que es posible, y necesario, hacerlo.

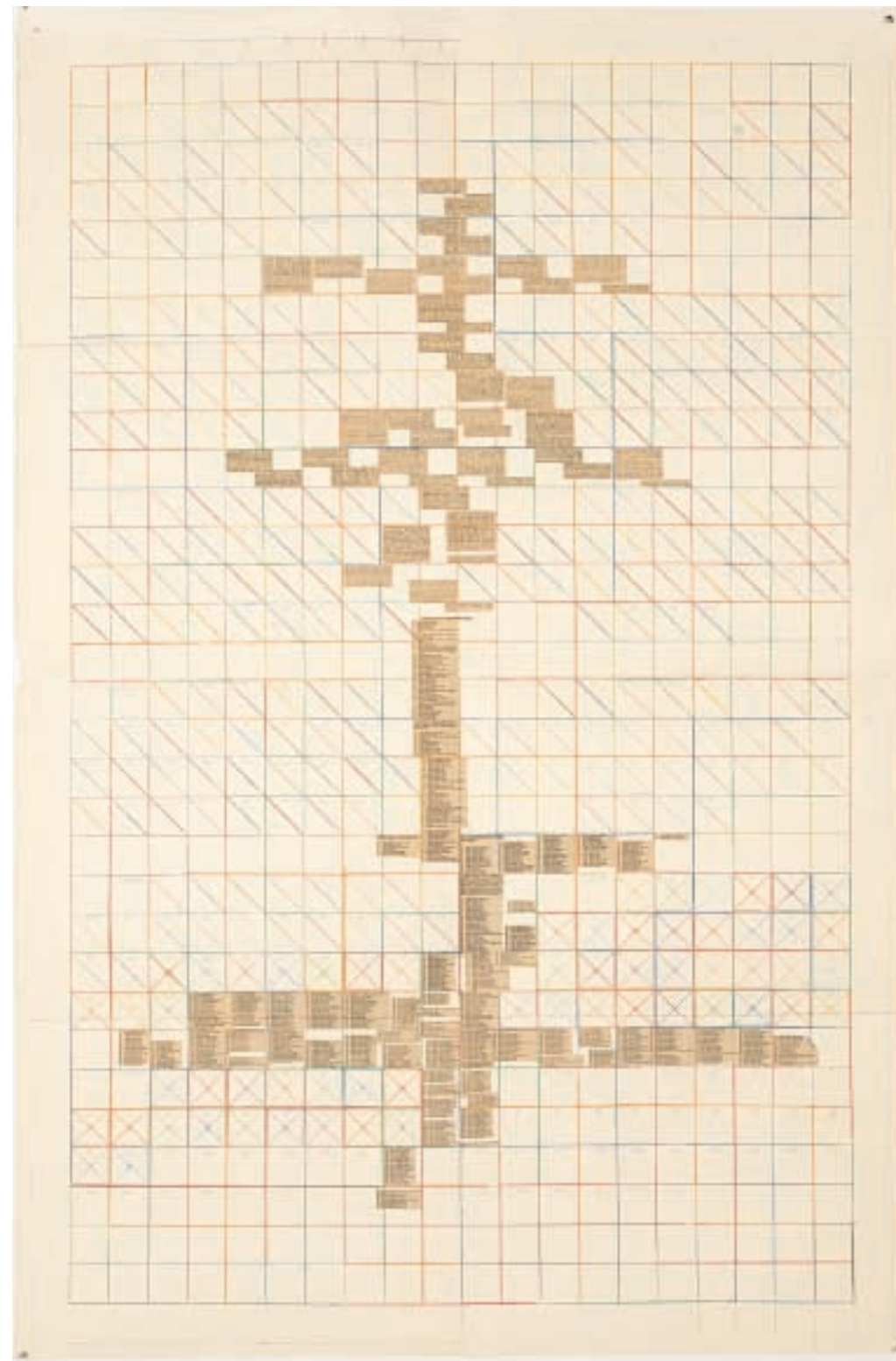
La retícula de “Horizontes y columnas” recuerda el arte racional de Klee. Como decíamos, Rangel fue un espíritu abierto ante todo lo que hubiera ocurrido, o estuviera ocurriendo. En esa última serie revela una filosofía del color, una preocupación por congeniar los colores primarios con los cálidos, los terciarios con los fríos. Era un juego filosófico muy importante para él. No se volcaba sólo en el arte, también hacía investigaciones formales apoyadas en sus especulaciones filosóficas. Era un verdadero experimentador. En su novela *Extinción*, Thomas Bernhard (1931-1989) comenta que la ropa que todos vestimos es parda, que en la vida diaria no hay color y menos en el arte. Contra eso



CAT 58

parecía estar Rangel, contra esa aparente vocación, más extendida en el mundo del arte de lo que pensamos, encaminada a rechazar el color como herencia de la estética hitleriana, a decir de una sobreviviente entrevistada por Paul Virilio, quien, observando la vitrina en el museo de un campo de concentración, dijo: “Ellos ganaron”. Se refería a la manera un tanto macabra en qué se enlazan el arte contemporáneo y su obsesión por el detritus.

Además de tomar de los nuevos salvajes alemanes, que eran los alumnos de Joseph Beuys (1921-1986), el artista quiso nutrirse de la transvanguardia italiana. Después se fue decantando por un trabajo más formal y alejado de improntas. Realizó una obra muy elaborada a partir de ideas surgidas en el camino. En cierto modo comulgó con aquella creencia de Michaux sobre la necesidad de “estar siempre cerca del fondo oscuro, esa región misteriosa que provoca las ganas de crear”. Su lucha fue contra su propia naturaleza y esa lucha es la que comenzó a extenuarlo. En ese sentido es muy valiosa la obra de Mario Rangel Faz, ya



CAT 35

que nos demuestra cómo el artista siempre está en ese peligroso límite, el borde del abismo se dice, luchando contra el ángel o el demonio, intentando refrenar sus fuerzas innatas para llevarlas a las conclusiones racionales que quiere manejar.

En el grabado y en el papel fue un maestro. Tenía un gran conocimiento de la cultura brasileña. Desde finales de los setenta era aficionado a la música de María Betania y conocía muy bien el arte concreto representado por Helio Oiticica (1937-1980) y Lygia Clark (1920-1988), así como por el neoconcreto Cildo Meireles (1948). Los papeles grandes, donde aparece la isla de Manhattan (2000), muestran una relación subterránea con la obra de los brasileños, y representan una visión muy latina de lo neoyorquino. Incluso ciertos performances de Atte. La Dirección, uno de los grupos a los que perteneció, se hicieron bajo esas premisas. En el territorio del grabado puede decirse que se acercó siempre al mundo animal. Escarabajos, víboras y otros insectos aparecieron con todo su simbolismo en el grabado. Éste se hallaba en su ADN, siempre se le dio esta técnica con una naturalidad impresionante y fue parte fundamental de su vida y de su quehacer artístico. Es en la gráfica donde podemos ver una labor extraordinaria de Rangel Faz.

Al contrario de otros artistas, él hacía experimentos en colores y formas que lo diferencian notablemente, por dar un ejemplo, de los alemanes Joseph Beuys y Blinky Palermo (1943-1977). No era un artista monocromo como muchos otros. Ahí también es visible ese enfrentamiento del Rangel racional contra el Rangel sensible. Esa tensión

de su personalidad siempre está ahí y es lo que atrae y seduce de su obra. Era un artista muy serio y muy lúdico, dos cualidades difíciles de conciliar en un círculo cultural como el mexicano. Hay que insistir: se necesitan varias revisiones de su obra porque ésta implica tanto cambios de ánimo como visuales. Vale la pena mirarla pausadamente para entender cómo llegaba hasta el final en sus procesos artísticos, se trataba papeles, grabados, óleos, o fotografías intervenidas como las que hizo con Eugenia Vargas.

Como buen artista contemporáneo, Mario Rangel Faz cumple con la fragmentación y la apropiación. En las tintas realizadas entre 2000 y 2003, sin título y en tonos morados, se apropia de ciertos elementos de la obra de Vicente Rojo y les da un desarrollo muy personal. Por otra parte, y ya para cerrar, a Rangel interesaban mucho los fenómenos sociales extremos —la guerra y los entornos carcelarios— como en la pieza donde pega listas de presos. Por ello y porque quería llevar el arte a la cotidianidad callejera, se unió a los grupos Suma y Atte. La Dirección.

Esta exposición es justamente una muestra, en el sentido literal del término, del intenso trabajo realizado por un artista a quien hay, repetimos, hay que estar revisitando porque es muy poliédrico y cumple cabalmente con una de las funciones del artista al ser un espíritu inquieto, alguien que nunca se encerró en lenguajes formales ni informales. Desarrollaba cada etapa hasta su final y luego pasaba a otra cosa, así le llevara años o meses. Siempre proseguía, siempre investigaba a fondo los cambios de piel a donde su mismo trabajo lo iba llevando. Eso es lo asombroso en él. Tantos y tantos cambios de piel.





CAT 40



CAT 41



CAT 42



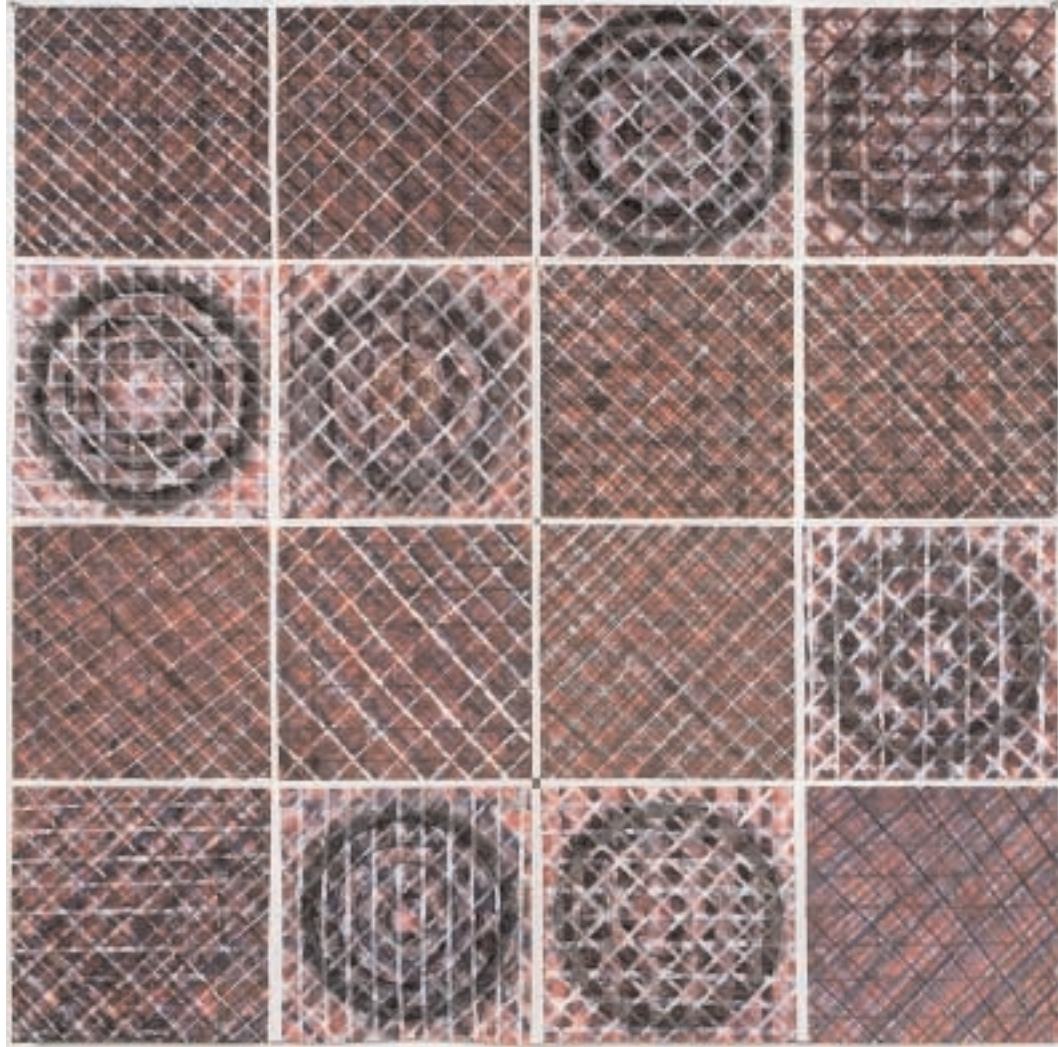
CAT 43



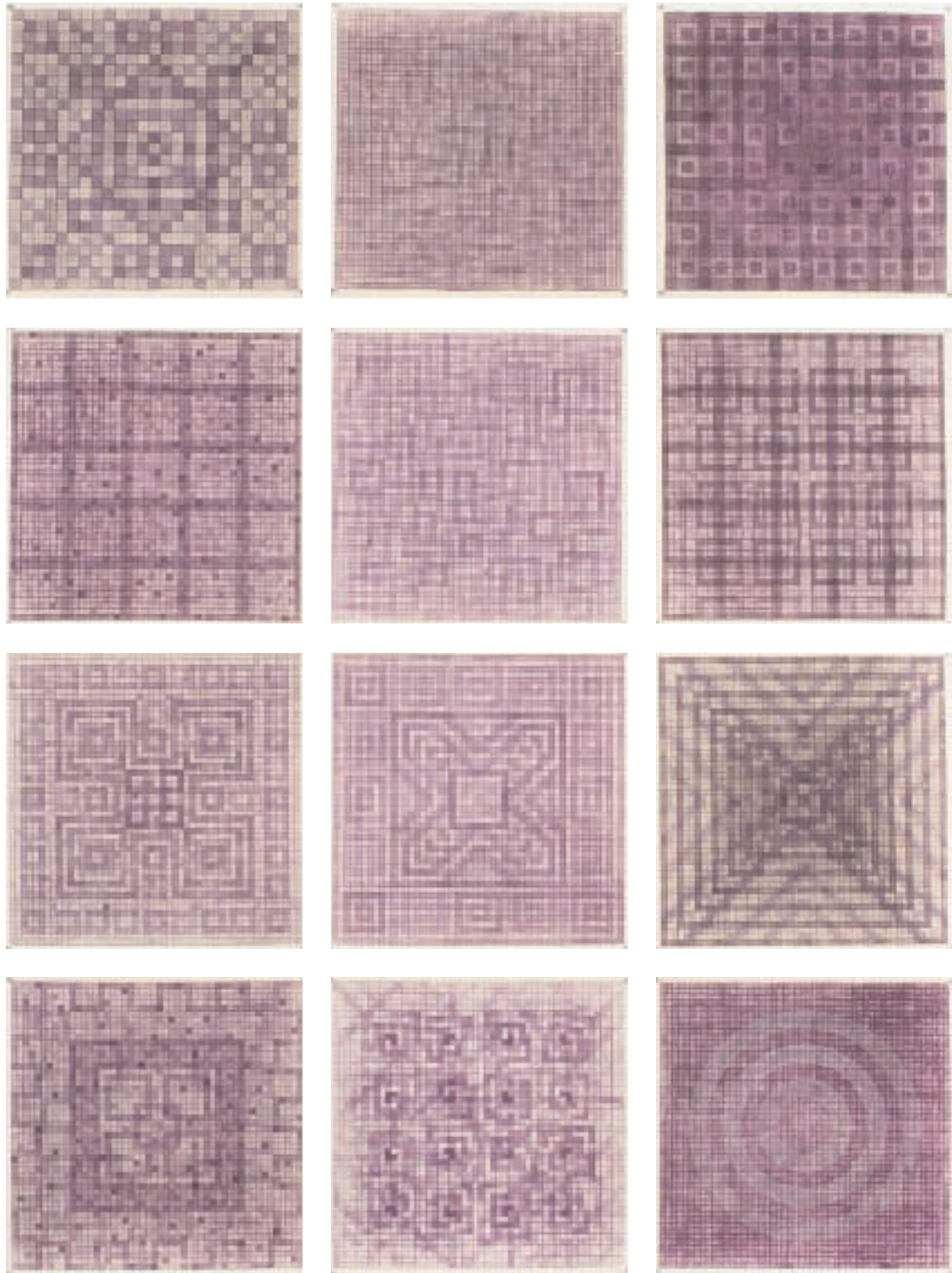
CAT 45-48



CAT 44



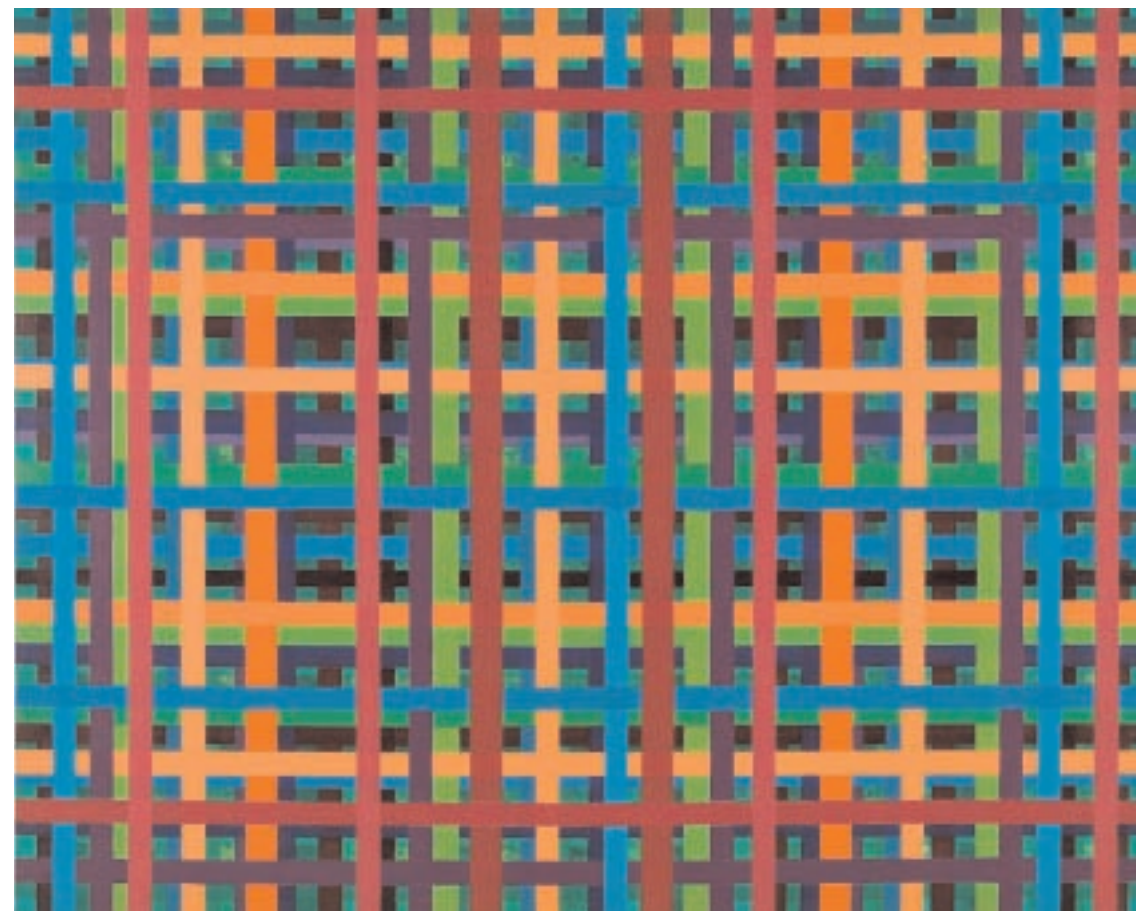
CAT 50



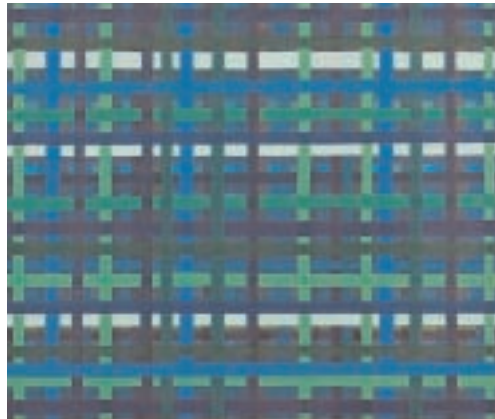
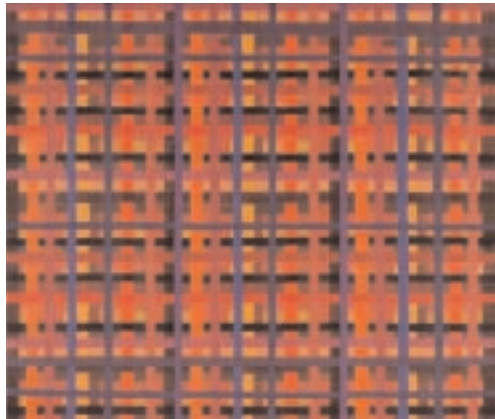
CAT 56



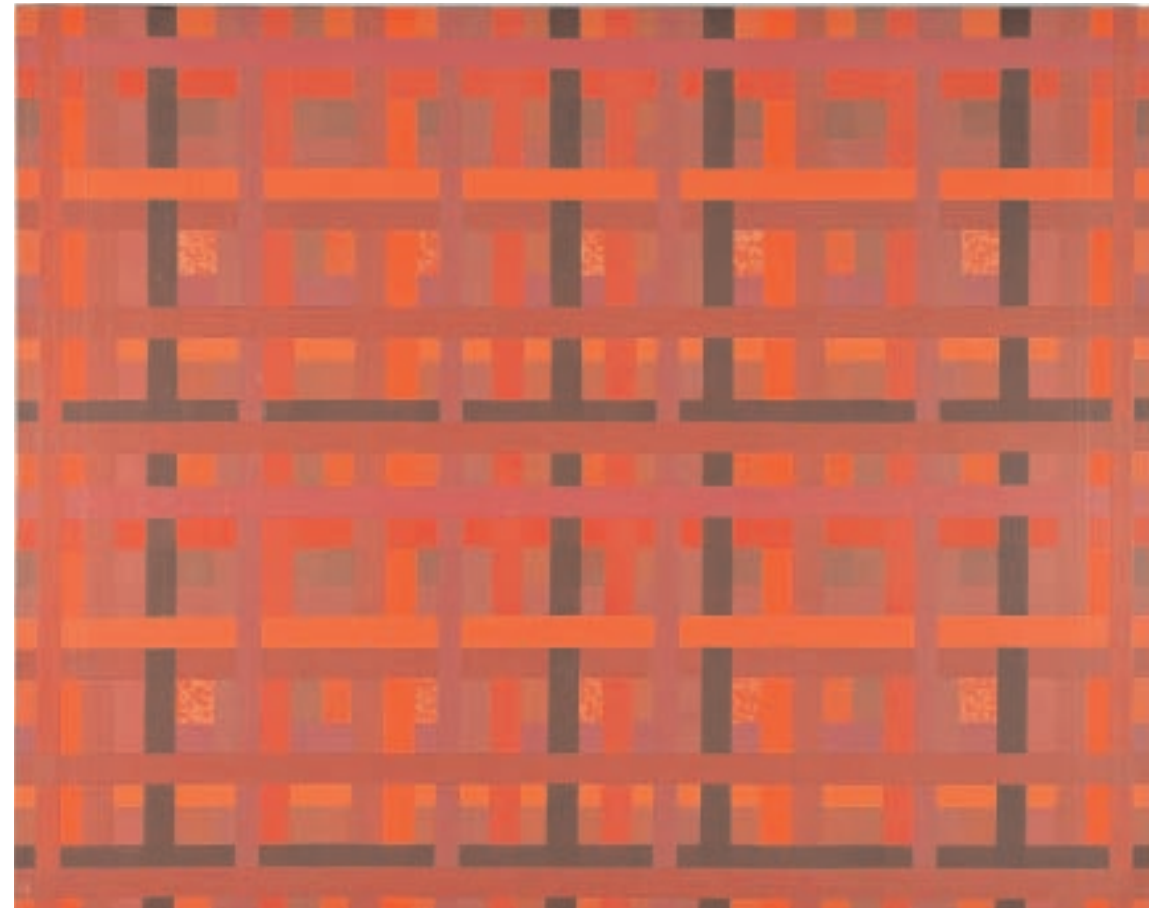
CAT 62



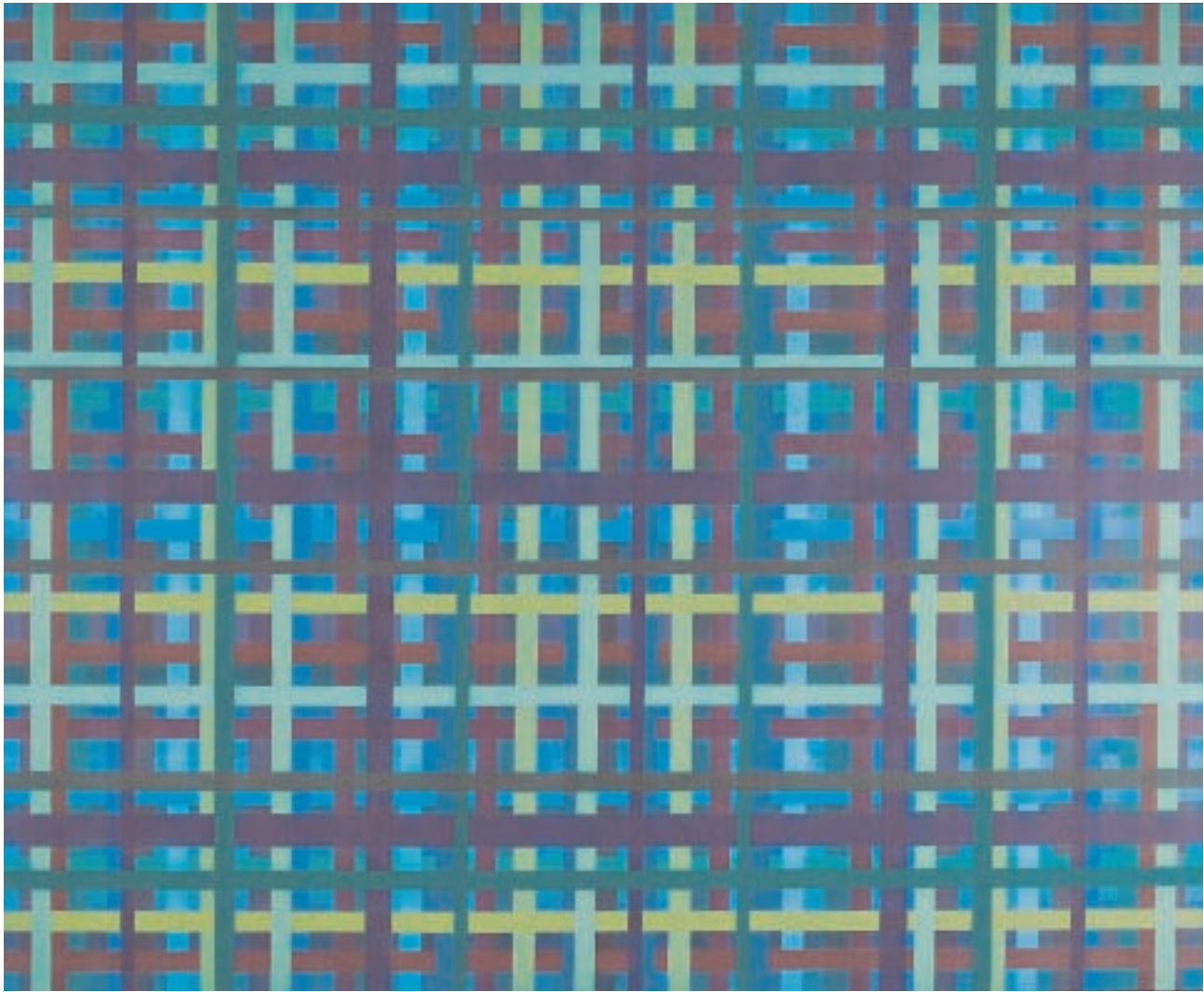
CAT 73



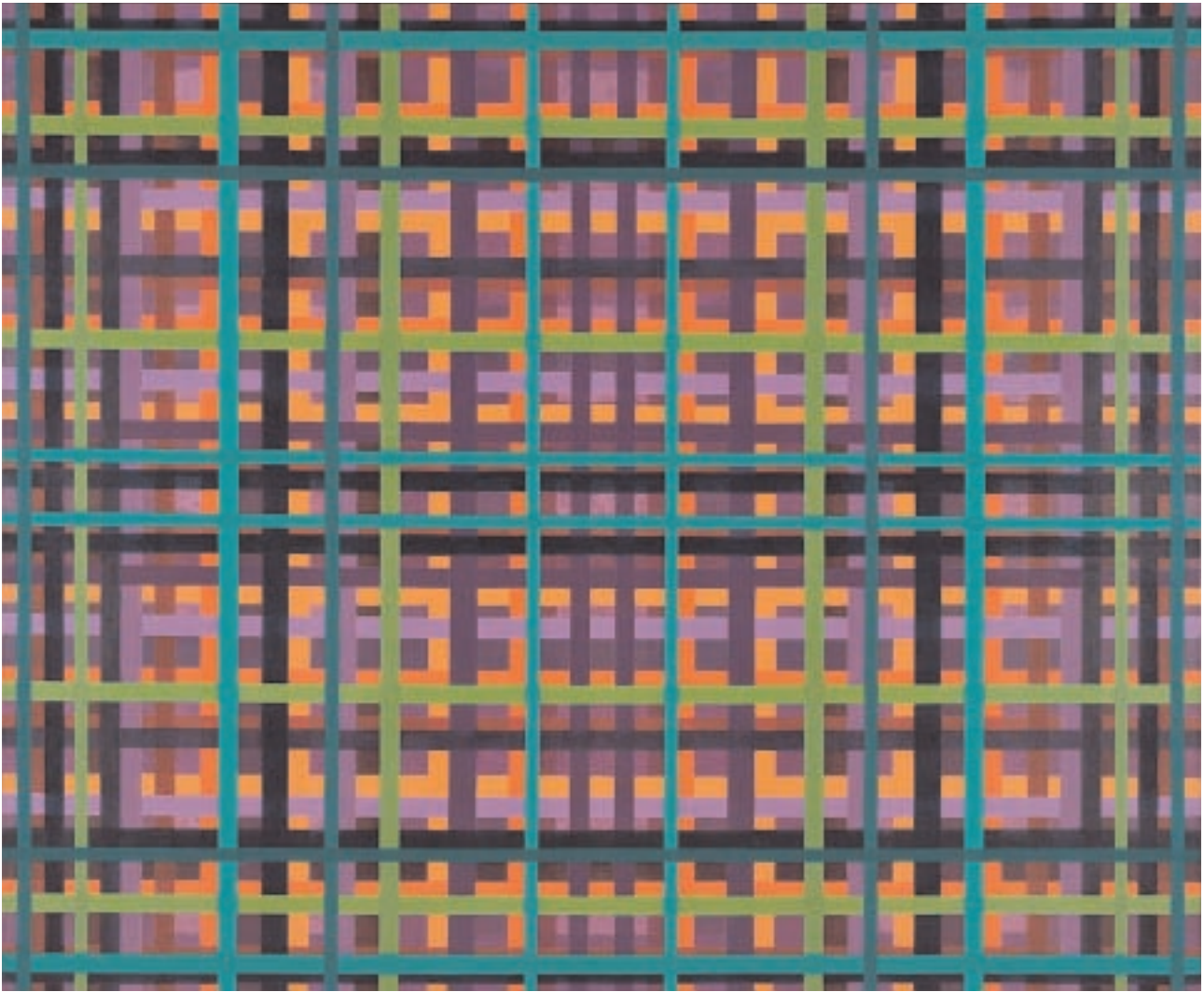
CAT 67-70



CAT 72



CAT 80



CAT 79



CAT 19



CAT 14



CAT 20



CAT 24



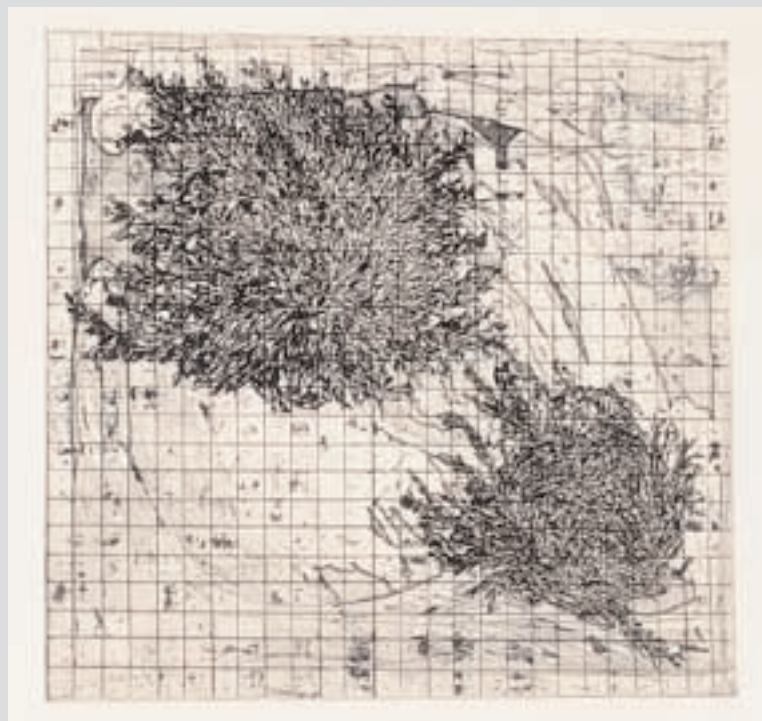
CAT 17



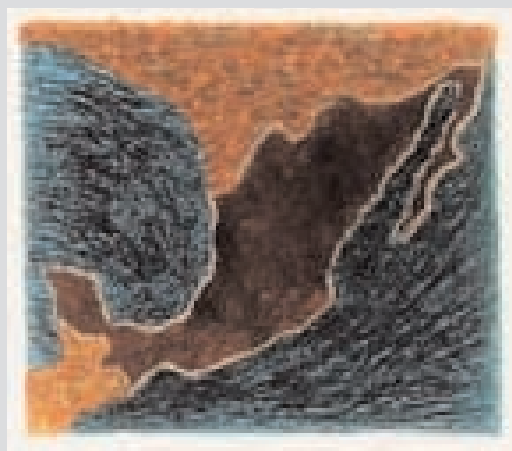
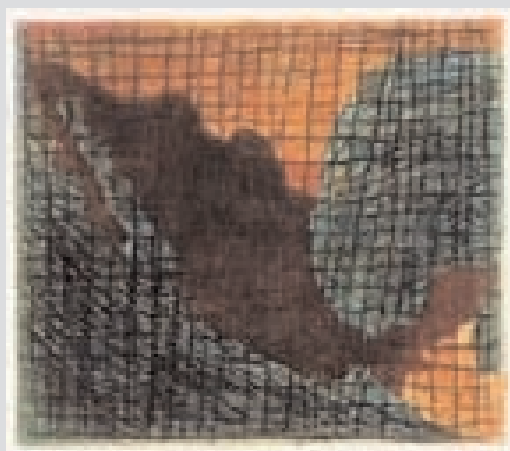
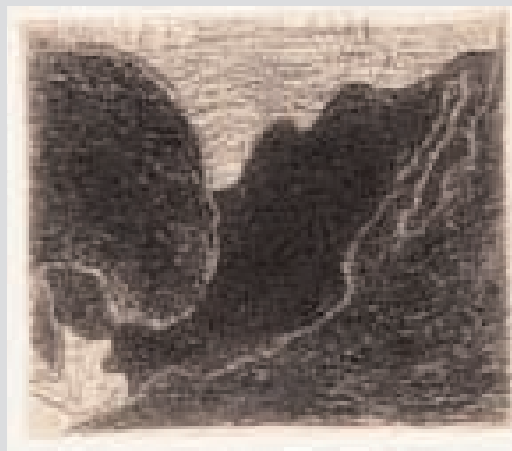
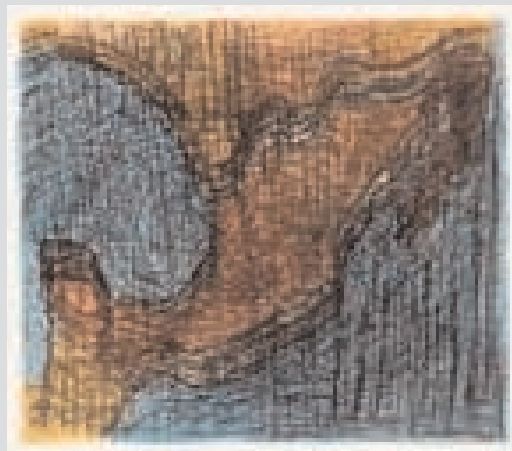
CAT 29



CAT 30



CAT 31



CAT 3-6, 9-10



CAT 33



MARIO EN SUMA

ELIZABETH ROMERO BETANCOURT

Mario Rangel Faz siempre consideró al Grupo Suma como su segunda escuela de arte; la primera fue la Academia de San Carlos a donde asistió para formarse como pintor y grabador. Se consideraba muy afortunado porque encontró la segunda escuela en la primera. Es más, cuando fue invitado a formar parte de Suma creía no estar lo suficientemente formado y pensaba de sí mismo ser un *burguesito* que no cabría en un grupo que tenía una postura social definida. Lo cierto es que una vez que ingresó, no dejó de ser Suma ni cuando el grupo se disolvió en 1982, pues siguió involucrado en las recientes etapas en que se han realizado revisiones (Ex Teresa/INBA, 1998), donación de archivo (IAGO, 2004) y exposiciones de corte histórico (IAGO, 2004; Munae/INBA, 2005, entre otras). Al igual que su maestro Ricardo Rocha –fallecido en enero de 2008– Mario fue Suma hasta la muerte.

En no pocas ocasiones resaltó el hecho de que para estar en el grupo hubo de aprender conceptos, técnicas, procedimientos y estrategias que ya formaban parte del bagaje de sus compañeros, al mismo tiempo en que aportaba conocimientos y modos de hacer que le eran propios. En Suma comprendió que el proceso enseñanza-aprendizaje es multidireccional y altamente nutricional. Con asombro descubrió que siendo estudiante estaba profesionalizándose, que la vida de artista era posible extramuros. Y que las formas y los soportes podían ser diversos y amplios y no constreñidos. Pero que para abordar unos y otros se requiere conocimiento riguroso y enorme disciplina. Y su vida de artista y docente se rigió con la ética del hacer como virtud, siempre constante.

La experiencia grupal fue tan vital para Rangel Faz que luego de Suma, formó parte de Atte. La Dirección; siendo maestro, tanto de la ENAP como de La Esmeralda, alentó el trabajo colectivo entre sus alumnos y en muchas ocasiones, impartiendo talleres en otros ámbitos y otras ciudades, participó como creador en propuestas emanadas en el curso de estas experiencias con sus estudiantes. Quizá sus afanes fueran transmitir una especie de *espíritu Suma*, el mismo que alojó siempre en su joven corazón.

El Grupo Suma se formó en 1976 en la Academia de San Carlos, sede de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el seno del Taller de Investigación Visual en Pintura Mural impartido por Ricardo Rocha. Suma forma parte de la generación denominada *Los grupos*, que surgió en los años setenta en la ciudad de México; se trata de agrupaciones de artistas que plantean la creación colectiva y el cuestionamiento tanto de las funciones del arte, como de la obra como objeto suntuario.

Todo ello en el contexto de una América Latina convulsionada por dictaduras militares ante las cuales, los movimientos sociales se sucedían en busca de reformas políticas y apego a los derechos humanos. En México prevalecía un sistema de partido único que se autonombraba revolucionario y que combatía a disidentes y opositores mediante la estrategia de *guerra sucia*. Los setenta son escenario del sexenio de José López Portillo y la falacia de nuestra riqueza y prosperidad merced a la expansión petrolera; su discurso inicia con la prometedora y nunca cumplida “renovación moral de la sociedad” y



CAT 97

termina con la enésima devaluación de la moneda y la nacionalización de la banca.

La integración del grupo se dio de manera espontánea –“nadie escogió a nadie”, afirma Rocha– al compartir los intereses, los cuestionamientos, el trabajo, la amistad, la música. Durante los siete años que el grupo estuvo en activo sus miembros fueron: Ricardo Rocha, José Barbosa, Gabriel Macotela, Guadalupe Sobarzo, Armandina Lozano, Rene Freire, Jaime Rodríguez, Armando Ramos, Ernesto Molina, Santiago Rebolledo, Mario Rangel Faz, Luis Vidal, Alma Valtierra, Alfonso Moraza, Jesús Reyes Cordero, Oscar Aguilar, Patricia Salas, Paloma Díaz, Hiram Ramírez, César Núñez y Oliverio Hinojosa. La suma de orígenes¹ y talentos, ideas y procesos devino nombre.

Hasta 1982, las actividades del Grupo fueron constantes, trabajando directamente en la calle pintando bardas, recabando materiales e impresiones del paisaje urbano, participando en marchas o realizando acciones e instalaciones, las más de las veces frente a un público involuntario que poco o nada frecuentaba galerías o museos. Así mismo, dentro del taller se discutían y analizaban cuestiones tanto de contenido como formales, se procesaban imágenes, se experimentaba con materiales varios, se producían textos, libros y otros impresos. A nivel estético, la incorporación de materiales pobres (papeles kraft, estraza, periódico y desechos como tarjetas de computación y otros sobrantes de oficina), así como el uso de herramientas y procedimientos de uso cotidiano y popular (mimeografía, fotocopia, offset) y la articulación de una iconografía conformada por los personajes de la calle (el burócrata, el bracero, la desaparecida, el niño), fueron el resultado de una concepción del

¹ La mayoría originarios del Distrito Federal, otros llegados de Sonora (Sobarzo), Zacatecas (Reyes Cordero), Orizaba, Ver. (Ramos Calvario). Hinojosa, Ramírez y Moraza con nexos con Puerto Rico; Rebolledo, nacido y criado en Colombia.

arte como un proceso, en donde cada avance, cada zona explorada, cada paso de la experimentación, cada documento o registro se incorpora no como obra terminada, sino como obra en procedimiento.

Destaca en mucho la intención temprana de recabar cada paso de la manufactura, cada estadio de la iconografía, cada prueba de la utilización de uno y otro elemento, por medio de cuadernos de trabajo o álbumes, como modo de llevar una bitácora. A ésta, paulatinamente se integrarán también documentos levantados durante las sesiones de discusión, una especie de actas, que recogen ideas vertidas o borradores para textos de presentación, así como fotografías del grupo trabajando en la calle o en el taller, recortes de prensa ya procesados (recortados, fechados y sellados) y que, a la postre, se constituyeron en el archivo del grupo, entendido como una obra más. Atesorado durante lustros en el estudio de la pareja Rocha-Sobarzo, este archivo fue donado –junto con un importante número de obras– al Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en 2004, y ha posibilitado el estudio, la consulta y la exhibición de algunas de las obras del grupo realizadas para permanecer, así como muchas de aquéllas que no sucumbieron a la intención primaria de ser efímeras.

A Rangel Faz le alcanzó la vida para presenciar un proceso de 30 años en el que *la experiencia grupal* se convirtió en un forma artística –tan informe como difícil de definir– y se consolidó como una forma válida, apreciada y sujeto de estudio y de inclusión en el sistema del arte. No pudiendo detenerme a abordar su obra pictórica, haré hincapié en su dedicación a la gráfica, incluso sin abordar su importante *corpus* de obra como grabador, sino en lo



CAT 95

que se refiere a la llamada neográfica (o gráfica periférica o medios alternativos de la gráfica o nuevos medios, según fue nombrada en su momento), ya que el autor consideró que el contacto con ella fue una revelación. Tan profunda fue la impronta de este conocimiento que siguió produciendo con estas técnicas y las incorporó como parte de los contenidos del taller de grabado que impartió hasta semanas antes de morir.

Me detengo pues en la descripción de lo que Mario presenció y realizó en grupo Suma, acicateado de curiosidad y ganas, insuflado de alegría, porque como él recordaba “hablamos mucho de esa época como de un tiempo triste, y para muchos lo fue, había desaparecidos, control de medios, desánimo, pero también fue una época feliz, éramos jóvenes, estábamos juntos, hacíamos cosas con la gente, en la calle y había alegría por la música, por

compartir”. Así que imaginemos a un grupo de artistas, dotados de un morral en el que cabían todos los materiales posibles, fumando Delicados y trabajando en la calle. De una huella calcada de un alcantarilla –del mismo modo en que de niños calcábamos una moneda para hacer el escudo nacional en una banderita– se obtiene una matriz, esta misma se fotocopia, de la fotocopia puede nacer una o más plantillas con variaciones en el perforado, con esta plantilla se puede imprimir con aerosol en una barda o con tinta de mimeografía en un papel, o con tinta de grabado en un lienzo; de cualquiera de las imágenes obtenidas se pueden hacer ampliaciones o reducciones en la fotocopidora, o de la misma plantilla repetir la impresión en distintos colores, así hasta el infinito.

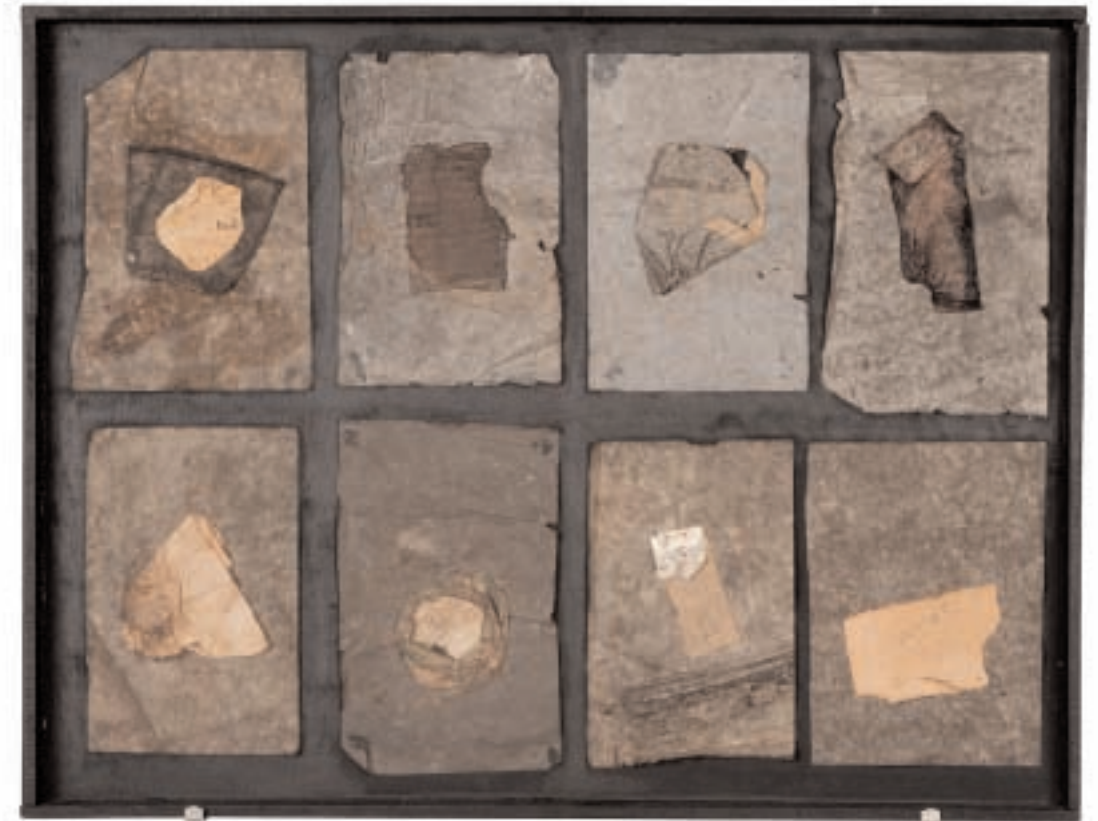
Una fotografía recortada del periódico –lo más temprano posible porque la tinta está más fresca– se moja en thinner, se posa sobre papel o tela y se frota con una cuchara, se obtiene un *transfer* y éste puede adicionarse a una pintura ya hecha, o ser reproducida en fotocopia o plantilla como ya hemos dicho.

No exagero si digo que las suelas se gastaban en la travesía de recolectar alambres, trozos de madera, láminas oxidadas, carteles rotos, estampas viejas –todos retacearía de ciudad–; o en los recorridos buscando no sólo la fotocopidora (Nashua o Xerox) de mejores resultados, sino al tolerante dependiente que permitiera colocar en la pantalla, bien unas corcholatas aplastadas, bien un huarache o bien sobres, timbres postales o la imagen de un delincuente y su víctima, retratados en el *Alarma*.

Otros trayectos eran largas sesiones de fotografía para atrapar la imagen de maniqués, puestos de periódico, señales de tránsito; unos más para conseguir papeles en desuso o cartoncillo y papel kraft, bolsitas de estraza, gomas Pelikan para confeccionar sellos de goma, o bien, para correr a la Gestetner de las calles de Durango para hacer un estencil electrónico.

Y de regreso al taller para hacer cadenas de producción de estampas, encuadernación de libros, sellado de ejemplares al tiempo que se reflexionaba sobre lo sucedido en las banquetas y lo que se manufacturaba en ese momento. Revisar lo que le sucedía a una imagen después de fotocopiarla 40 veces para ver su degradación de forma definida a mancha. Constatar que una imagen al alto contraste, convertida luego en plantilla podía funcionar en escalas que van del tamaño muro al tamaño bolsita. Verificar cientos de veces el valor de la grafía como imagen: apreciando cada letra, caligrafía, grafismo, tipografía recabada de un libro o un cartel en jirones o graffiteada en un muro, dibujada en un cuaderno. Y todo es gráfica. Y la gráfica conectó a Mario con la forma plástica más primitiva, con el gesto primario de hacer registro y lo llevó de la mano en el trazo para convertirlo en el artista solvente que se entregó a su obra –la plástica, la efímera, la de pensar– de manera casi mística.

En México-Tenochtitlan, septiembre de 2010
Año de *La Barbie*



CAT 93



CAT 94



CAT 96



CAT 90



CAT 91



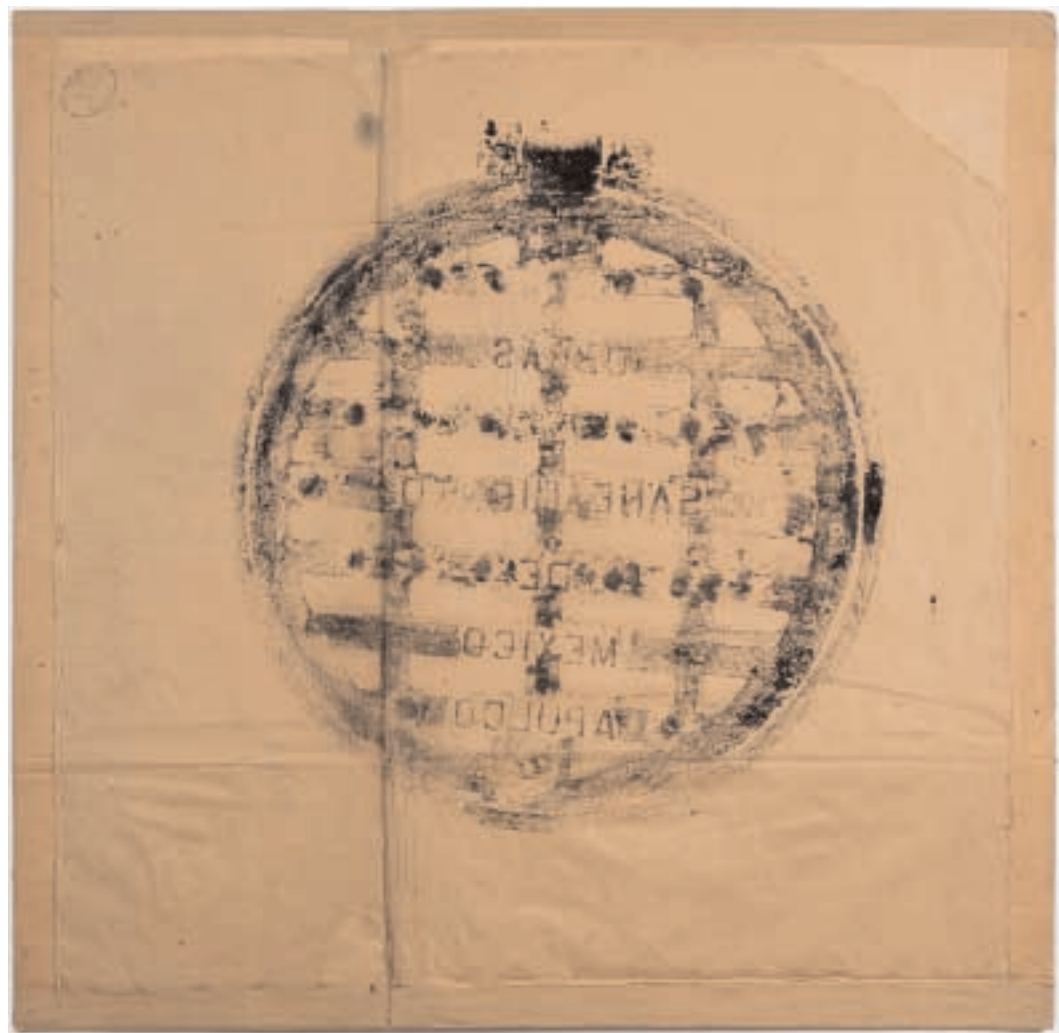
CAT 102



CAT 92



CAT 85



CAT 83



CAT 86



ATTE. LA DIRECCIÓN / MINUTA. 09. 2010

VICENTE ROJO CAMA

1970 / ANTECEDENTES

A mediados de los años setenta surgieron en la ciudad de México diversos grupos de artistas que experimentaron con distintos lenguajes y formatos no tradicionales. El Grupo Suma, Grupo Proceso Pentágono, Grupo Mira, Grupo Março, Grupo Tetraedro y el Grupo TAI, sólo por mencionar algunos de los más sobresalientes, utilizaron la neo-gráfica, el arte callejero, las ediciones únicas, instalaciones, arte-objeto, y otras manifestaciones, para realizar trabajos y acciones cuyos resultados y premisas fueron antecedentes importantes para las corrientes artísticas de la siguiente década en México.

1983 / CONTEXTO

En 1983, el artista franco-canadiense Hervé Fisher realizó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México el proyecto colectivo y multidisciplinario *La calle ¿a donde llega?*, con la premisa de llevar la calle al museo y viceversa. La convocatoria de Fisher logró que durante el proceso de montaje de la exposición confluyeran y se interrelacionaran un grupo de artistas con intereses compartidos.

La energía que se produjo durante esos encuentros provocó el evento *Sin moral-eja* en la galería Los Talleres, en la ciudad de México, lo que fue el origen y la conformación del grupo Atte. La Dirección, integrado por: María Guerra, artista dedicada al video y al performance; Dominique Liquois, poeta y pintora francesa que realizaba una investigación sobre el arte mexicano en los años setentas; Mario Rangel Faz, pintor y grabador, quien colaboró activamente en el grupo Suma; Vicente Rojo Cama,

compositor de música electroacústica interesado en el trabajo interdisciplinario; Carlos Somonte, fotógrafo y Eloy Tarcisio, pintor interesado en el performance y la instalación.

El performance, la acción, la instalación, la imagen, el texto y el sonido fueron los elementos que Atte. La Dirección utilizó como herramientas y lenguaje para arremeter contra las estructuras y las relaciones entre el poder, la sociedad y el mundo del arte. De esta manera provocadora, irónica y no convencional, el colectivo utilizaba los museos, las galerías y los espacios públicos para llevar a cabo sus presentaciones formadas por imágenes y acciones que cuestionaban y convocaban a reflexionar en torno al deterioro social y a la incongruencia de la época.

Los trabajos del grupo entrelazaban indistintamente los elementos populares, el absurdo de las rutinas cotidianas, los sentimientos encontrados, la violencia sorda, la irracionalidad del sistema socioeconómico y el entramado complejo de las relaciones humanas.

En cuanto a la dinámica de trabajo con el que se manejaba era la de proponer y generar ideas en función de un tema y sus variaciones, discutir y transformar colectivamente los conceptos, y construir las imágenes y las acciones, con el fin de elaborar las secuencias del evento, a la par de solucionar la producción técnica y poder así obtener los recursos necesarios para la presentación, en función del espacio y la intención de la obra. Todos los miembros del grupo colaboraban e intervenían en la creación, producción y selección de los elementos para la realización de cada pieza, pero además involucraban y contaban



DÍA DE MUERTOS • CAT 111



HOMBRE, TIERRA, AGUA, AIRE, FUEGO • CAT 113

con el apoyo, la colaboración y la participación de artistas amigos cercanos. De manera intencional, en la elaboración de sus imágenes y acciones utilizaban materiales como fuego, agua, pasto, vidrio, hielo seco, tierra, etc., generalmente acompañados de audio, video y proyecciones. La utilización voluntaria de estos recursos proponía y evidenciaba la fugacidad y singularidad de sus propuestas que se realizaban una sola vez, de tal manera que el grupo se refería a su trabajo como “acciones virtuales”.

Esa apuesta por un trabajo colectivo construido, lúdico, provocador y crítico fue la línea, el fundamento y la finalidad del trabajo de Atte. La Dirección.

Posterior al evento *Sin moral-eja* el colectivo realizó la instalación, *Día de muertos*, la cual constaba de 1000 cruces de madera, colocadas en la explanada del Museo Nacional de Arte, el día que se celebra a los Muertos.

Al siguiente año en 1984 el grupo se fortaleció y llevó a cabo cuatro eventos: *14 de febrero*, en la galería del

Auditorio Nacional, el cual se dedicó a celebrar el día del amor y la amistad como una contra propuesta irónica a su evento del año anterior.

“Espacios y sucesos”, fue un evento organizado por la Casa del Lago, donde el grupo presentó *Hombre, Tierra, Agua, Aire, Fuego (Siseponinazco)*:

“Otra presentación del grupo, también en septiembre del mismo año, consistió en tres trabajos realizados en La Casa del Lago, dentro del ciclo “Espacios y sucesos”. Se llevó a cabo una instalación efímera según el concepto de una milpa. Se utilizó un camión lleno de tierra que fue trabajada en surcos por los artistas (y por cualquier otra persona que quisiera labrar la tierra, un sábado en Chapultepec), se plantaron neones, unos funcionando y otros no, se fertilizó la tierra con pigmento rojo y restos de vidrio. La instalación duró hasta que las inclemencias del tiempo y los visitantes



14 DE FEBRERO • CAT 110



GRACIAS A LAS LINDAS TUYAS • CAT 112

de Chapultepec la destruyeron. También se presentó un evento con la participación de un grupo de mimos que formaron una instalación humana. Los mimos hicieron lo que supuestamente nunca debe hacer un mimo: gritar. Chillaron todos al unísono. Por último, se realizó una “acción virtual” donde se planteó una síntesis de los trabajos exteriores, así como imágenes que reforzaban la acción.

Esta serie de eventos proyectó constantemente una actitud crítica en torno a la problemática ecológica: la autodestrucción del hombre, de la naturaleza, la confrontación del campo con las ciudades. El trabajar con símbolos como la tierra, el fuego, el agua, el aire y contraponerlos en un espacio y un tiempo específicos, presentaba imágenes caóticas que apuntaban a incidir en el espectador como un cuestionamiento en cuanto a la realidad ambiental y social que vive el mexicano.¹

En Tepoztlán, Morelos, el grupo participó con un happening en el evento “La noche de las escrituras” organizado por el poeta francés Serge Pey.

Por último, Atte. La Dirección realizó *Gracias a las lindas tuyas*, para celebrar la clausura o des-inauguración de una exposición de Mathias Goeritz en el Museo de Arte Moderno. Esta fue la última acción realizada con los seis miembros originales.

“En agosto pasado, durante la retrospectiva de Mathias Goeritz en el Museo de Arte Moderno, Atte. La Dirección presentó una pieza de performance en el que utilizaron una de las esculturas de Mathias Goeritz como un soporte gigante. Con cuatro monitores de video en cada esquina de la sala, cinco personajes, localizados en varias partes de la escultura, ejecutaban actividades simples. Uno, vestido como recolector de basura, sentado en la parte superior, vaciaba una bolsa

¹ Virginia Ruano, “Atte. La Dirección, una crónica y un decir”, revista *México en el Arte*, vol. 16, primavera de 1987, INBA, SEP.



PUS-POSTMORTUM • CAT 114

llena de cintas, carteras y lápices. Otro, un encantador de serpientes, acosaba a tres serpientes de cascabel vivas. Un tercero estaba en la cima de una escalera, disparando a la audiencia con una pistola de plástico. Una mujer vestida como vendedora de cigarros, cargando una caja de ajos, pociones y dulces con forma de cocodrilo, reclinada en un extremo de la escultura, mientras el quinto personaje, un jugador, tiraba dados sobre una mesa. Estas acciones simultáneas estaban contrapunteadas por una pista sonora a la manera de Robert Ashley. El texto, un monólogo-interno incluía slang callejero, una explicación de la vida de las serpientes, poesía conceptual y un texto psicopatológico del arte y educación.”²

² Guillermo Gómez-Peña, “The streets, were do they reach?”, *High Performance*, issue 28, 1984

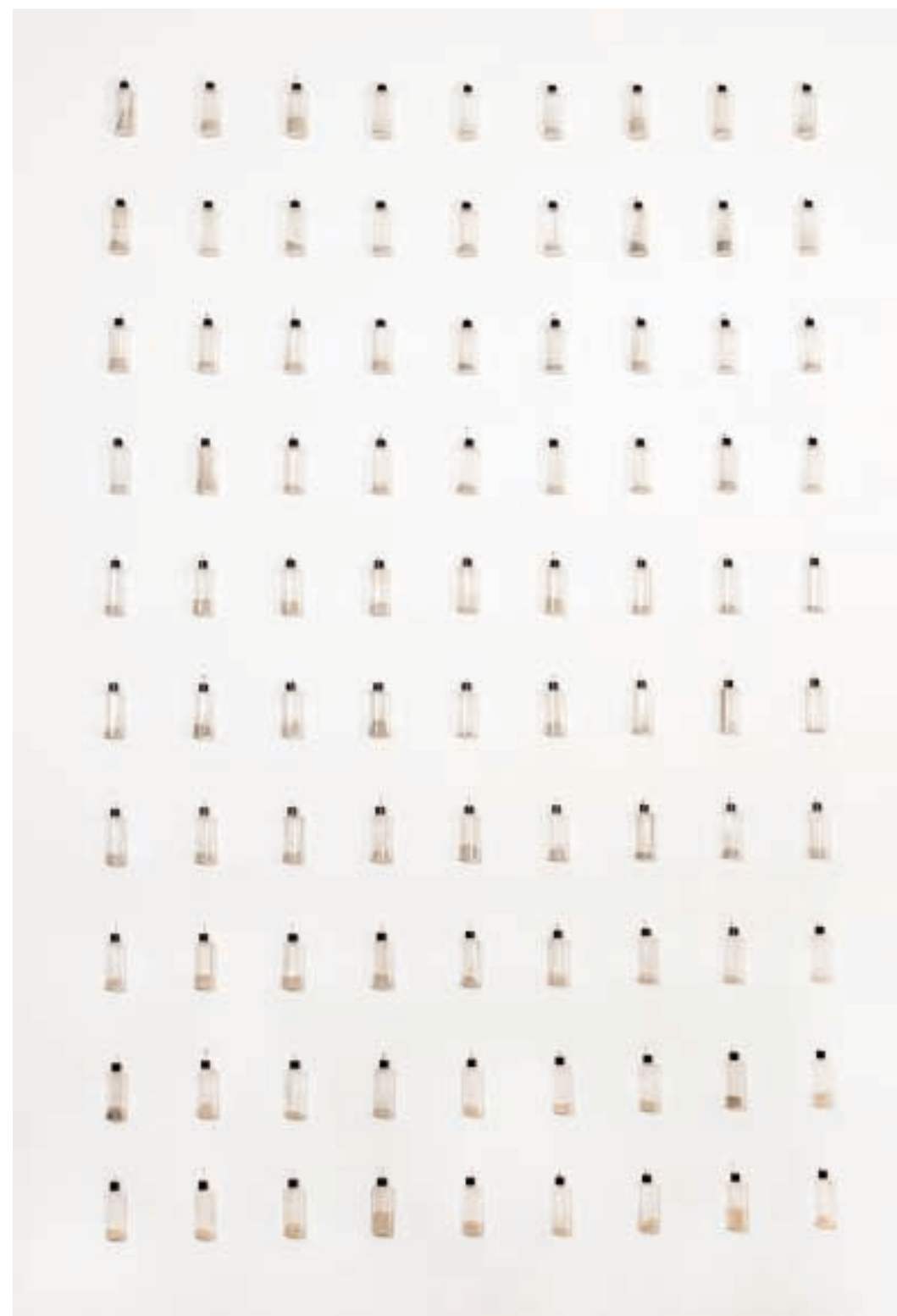
1985 / VARIACIÓN

En 1985 el grupo se fragmenta, pero al siguiente año, Eloy Tarcisio, Mario Rangel Faz y Vicente Rojo Cama, retoman el trabajo colectivo con el mismo espíritu, intención y estética. En esta segunda etapa se llevan a cabo siete eventos: en 1987, *Corazones rotos* en la galería Los Talleres en el cual a partir del performance y la danza se exploraba la atracción/repulsión entre la pareja.

Paseguirasíprefierolamuerte en el estudio de Eloy Tarcisio, el cual se conformaba por una serie de instalaciones que ocupaban todo el espacio y donde se llevaron a cabo diversas acciones a lo largo de siete horas.

A finales de ese año, realizaron *Voyovasvengovienes*, una instalación para la Sección Bienal Salón de Espacios Alternativos en el Museo de Arte Moderno. Simultáneamente, en otra sala de la Bienal, se presentaban obras, cuyo contenido iconográfico anticlerical incitó a las huestes fanáticas cristianas, a cerrar el museo y exigir el retiro de las obras “que atentaban contra sus creencias”. Ante la intolerancia de la toma arbitraria del Museo de Arte Moderno y a favor de la libertad de expresión del Museo, en febrero de 1988, el grupo realizó la acción *Cállensen* en solidaridad y en contra del fanatismo religioso. Finalmente la intolerancia triunfó y las obras “ofensivas” fueron retiradas, así como el director del museo.

Posteriormente como parte de la clausura del coloquio “En tiempos de la posmodernidad” realizado en el Museo Nacional de Antropología el grupo presentó la pieza *Pus-postmortum* en la explanada exterior, la cual aludía a las contradicciones entre los “ismos”, la posmodernidad y la modernidad.



PASEGUIRASIPREFIEROLAMUERTE • CAT 105

En los jardines de La Quiñonera, espacio alternativo creado por jóvenes artistas en la ciudad de México realizaron la instalación *Escultura-escultura* en la cual intervinieron y quemaron 400 kilos de papel refinado.

Después de una pausa de cuatro años el grupo se reúne y realiza su último trabajo, *Pre-miado*, con motivo de la clausura y premiación del Mes del Performance, realizado en el Museo del Chopo, festival que posteriormente pasaría a X-Teresa. En este evento se ridiculizaba y se ponía en evidencia la formalidad, rigidez y anacronismo de los actos oficiales.

2010 / CONCLUSIÓN

El trabajo realizado por Atte. La Dirección en sus dos etapas fue siempre crítico, cuestionando su entorno y situación, aunque la manera de realizar sus imágenes y acciones entre la primera y la segunda época del grupo variaron, su discurso y sus intenciones mantuvieron la fuerza y el espíritu que caracterizó su trabajo durante toda su existencia.

En esta muestra se presentan obras que son recreaciones y fragmentos de instalaciones realizadas en distintas presentaciones. Debido a la fugacidad de sus “acciones virtuales”, la utilización de materiales efímeros y el constante reciclaje de los elementos utilizados en sus piezas, no se conserva un registro total de cada una de las presentaciones realizadas, quizás eso también fue una acción “in-voluntaria” del grupo.

Después de 27 años de su primer evento, mediante esta muestra y esta minuta, se establecen las primeras bases para un acercamiento a la propuesta estética de Atte. La Dirección, concebida en un periodo de la historia del arte mexicano poco explorado, a pesar de ser el detonador de muchas de las corrientes y lenguajes artísticos utilizados actualmente.

APENDICE

CRONOLOGÍA DE ATTE. LA DIRECCIÓN

PRIMERA ÉPOCA • MG / DL / MRF / VRC / CS / ET

1983

Sin moral-eja

Galería Los Talleres / Performance, instalación, video y sonorización

Día de muertos

Museo Nacional de Arte / Instalación y sonorización

1984

14 de febrero

Galería del Auditorio Nacional / Performance, video, instalación, sonorización y música original

Hombre, Tierra, Agua, Aire, Fuego (Siseponinazco).

Casa del Lago / Performance, video, instalación y música original

La noche de las escrituras

Museo ex convento de Tepoztlán, Morelos / Performance y happening

Gracias a las lindas suyas

Museo de Arte Moderno / Performance, instalación, sonorización y música original

SEGUNDA ÉPOCA • MRF / VRC / ET

1987

Corazones rotos

Galería Los Talleres / Performance, video, instalación y música original

Paseguirasípreferiolamuerte

Estudio de Eloy Tarcisio / Performance, video, instalación, sonorización y música original

Voyovasvengovienes

Museo de Arte Moderno / Instalación

1988

Cállensen

Museo de Arte Moderno / Performance

Pus-postmortum

Museo Nacional de Antropología / Performance, instalación, sonorización y música original

Escultura-escultura

Jardines de La Quiñonera / Happening, instalación y música original

1992

Pre-miado

Museo del Chopo / Performance, video, instalación, sonorización y música original



VOYOVASVENGOVIENTES • CAT 109



PASEGUIRASIPREFIEROLAMUERTE • CAT 104



VOYOVASVENGOVIENES • CAT 107



VOYOVASVENGOVIENES • CAT 108



CATÁLOGO

NOTA ACLARATORIA

La lista de obra reproducida en este catálogo se encuentra ordenada por orden alfabético y las obras sin título por orden cronológico. Las medidas están dadas en centímetros, el alto precede al ancho y éste, en su caso, a la profundidad. En caso de video o películas, se indica la duración en minutos y segundos. Los títulos corresponden a los otorgados originalmente por el autor. Toda la obra pertenece a la colección de Mario Rangel Faz, excepto indicación contraria.

MARIO RANGEL FAZ

CAT 1
Ciudad de México, Delegación Milpa Alta
1999 • Acrílico, plumón y tinta sobre fotografía
64 x 93

CAT 2
Ciudad de México, Delegación Tláhuac
DÍPTICO
1999 • Acrílico, plumón y tinta sobre fotografía
80 x 134 / 72 x 97

CAT 3
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 4
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 5
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 6
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 7
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 8
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 9
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 10
México Mixcoac
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 11
Sin título
POLÍPTICO DE CATORCE PIEZAS
1980 • Tinta sobre papel • 13.8 x 21.5 c/u

CAT 12
Sin título
POLÍPTICO DE CUATRO PIEZAS
1980-2000 • Mimeógrafo, tinta y lápiz sobre papel
18 x 15 c/u

CAT 13
Sin título
POLÍPTICO DE OCHO PIEZAS
1981 • Acuarela y tinta sobre papel • 14.2 x 20 c/u

CAT 14
Sin título
ca. 1981 • Grabado • 21.5 x 19

CAT 15
Sin título
POLÍPTICO DE SEIS PIEZAS
ca. 1982 • Acuarela y tinta sobre papel
12.5 x 17.5 c/u

CAT 16
Sin título
1989 • Grabado • 28 x 19

CAT 17
Sin título
1989 • Grabado • 28 x 19

CAT 18
Sin título
ca. 1989 • Grabado • 28 x 19

CAT 19
Sin título
ca. 1991 • Grabado • 19 x 21.5

CAT 20
Sin título
ca. 1993 • Grabado • 28 x 19

CAT 21
Sin título
ca. 1993 • Grabado • 20 x 18

CAT 22
Sin título
ca. 1995 • Grabado • 18 x 20

CAT 23
Sin título
ca. 1995 • Grabado • 20 x 18

CAT 24
Sin título
ca. 1995 • Grabado • 19 x 28

CAT 25
Sin título
ca. 1997 • Grabado • 28.5 x 19.1

CAT 26
Sin título
ca. 1997 • Grabado • 28.5 x 19.1

CAT 27
Sin título
ca. 1997 • Grabado • 28.5 x 19.1

CAT 28
Sin título
ca. 1997 • Grabado • 28.5 x 19.1

CAT 29
Sin título
ca. 1999 • Grabado • 19.5 x 28.5

CAT 30
Sin título
ca. 1999 • Grabado y acuarela • 35 x 50

CAT 31
Sin título
ca. 1999 • Grabado y acuarela • 35 x 50

CAT 32
Sin título
ca. 1999 • Tinta y acuarela sobre grabado
38 x 28

CAT 33
Sin título
ca. 1999 • Tinta y acuarela sobre grabado
38.5 x 28

CAT 34
Sin título
ca. 1999 • Grabado • 38 x 28

CAT 35
Sin título
ca. 1999 • Técnica mixta • 175 x 114

CAT 36
Sin título
POLÍPTICO DE CUATRO PIEZAS
ca. 1999 • Acrílico sobre papel de arroz
28 x 28 c/u

CAT 37
Sin título
ca. 2000 • Acrílico sobre tela • 20 x 25.5

CAT 38
Sin título
ca. 2000 • Acrílico sobre tela • 20 x 25.5

CAT 39
Sin título
POLÍPTICO DE OCHO PIEZAS
ca. 2000 • Acrílico sobre tela • 20 x 25.5 c/u

CAT 40
Sin título
ca. 2000 • Lápiz y tinta sobre papel • 200 x 108

CAT 41
Sin título
ca. 2000 • Lápiz y tinta sobre papel • 200 x 108

CAT. 42
Sin título
ca. 2000 • Lápiz y tinta sobre papel • 200 x 108

CAT 43
Sin título
ca. 2000 • Lápiz y tinta sobre papel • 199 x 107.5

CAT 44
Sin título
ca. 2000 • Técnica mixta • 200 x 108

CAT 45
Sin título
ca. 2000 • Técnica mixta • 46.5 x 70

CAT 46
Sin título
ca. 2000 • Técnica mixta • 46.5 x 70

CAT.47
Sin título
ca. 2000 • Técnica mixta • 46.5 x 70

CAT 48
Sin título
ca. 2000 • Técnica mixta • 46.5 x 70

CAT. 49
Sin título
ca. 2000 • Técnica mixta • 240 x 150
Coleccion particular

CAT 50
Sin título
ca. 2000 • Técnica mixta sobre papel • 113 x 111.5

CAT 51
Sin título
TRIPTICO
ca. 2000 • Acrílico sobre plástico • 30 x 30 c/u

CAT 52
Sin título
ca. 2002 • Técnica mixta • 26.6 x 26.9

CAT 53
Sin título
ca. 2002 • Técnica mixta • 26.6 x 26.9

CAT 54
Sin título
ca. 2002 • Técnica mixta • 26.6 x 26.9

CAT 55
Sin título
TRIPTICO
ca. 2003 • Tinta y lápiz sobre papel
112.5 x 76.5 c/u

CAT 56
Sin título
POLÍPTICO DE 12 PIEZAS
ca. 2003 • Tinta sobre papel • 53.5 x 53

CAT 57
Sin título
ca. 2003 • Tinta sobre papel • 30 x 23

CAT 58
Sin título
ca. 2003 • Tinta sobre papel • 30 x 23

CAT 59
Sin título
ca. 2003 • Tinta sobre papel • 30 x 23

CAT 60
Sin título
ca. 2003 • Tinta sobre papel • 30 x 23

CAT 61
Sin título
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 85 x 135

CAT 62
Sin título
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 96 x 100

CAT 63
Sin título
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 104 x 140

CAT 64
Sin título
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 75 x 120

CAT 65
Sin título
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 85 x 145

CAT 66
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
POLÍPTICO DE VEINTE PIEZAS
2004 • Acrílico sobre tela • 20 x 30 c/u

CAT 67
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 50 x 60

CAT 68
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 50 x 60

CAT 69
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 50 x 60

CAT 70
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 50 x 60

CAT 71
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 120 x 150

CAT 72
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 120 x 150

CAT 73
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Acrílico sobre tela • 120 x 150

CAT 74
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Guache sobre papel de arroz • 30 x 23

CAT 75
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Guache sobre papel de arroz • 30 x 23

CAT 76
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Guache sobre papel de arroz • 30 x 23

CAT 77
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Guache sobre papel de arroz • 30 x 23

CAT 78
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
ca. 2005 • Guache sobre papel de arroz • 30 x 23

CAT 79
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
2006 • Acrílico sobre tela • 150 x 180

CAT 80
Sin título
De la serie *Horizonte y columnas*
2006 • Acrílico sobre tela • 150 x 180

GRUPO SUMA

CAT 81
34 tarjetas perforadas
ca. 1978 • Mimeografía y sellos de goma
Medidas variables • Colección José F.
Gómez/Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

CAT 82
97 bolsas impresas
ca. 1978 • Mimeografía y sellos de goma
Medidas variables • Colección José F.
Gómez/Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca

CAT 83
Alcantarilla II
1976 • Monotipo, tinta sobre papel • 75 x 63
Colección José F. Gómez/Instituto de Artes
Gráficas de Oaxaca

CAT 84
Reloj
1998 • Reloj de plástico • 21 x 3
Colección José F. Gómez/Instituto de Artes
Gráficas de Oaxaca

CAT 85
Sin título
ca. 1978 • Pintura sobre cartón • 34 x 46

CAT 86
Sin título
ca. 1978 • Spray sobre cartón • 143 x 125

CAT 87
Sin título
ca. 1978 • Spray sobre cartón • 152.5 x 125

CAT 88
Sin título
ca. 1978 • Spray sobre cartón • 152.5 x 125

CAT 89
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 54 x 237

CAT 90
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 70.5 x 55 x 4

CAT 91
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 80 x 30 x 4

CAT 92
Sin título
ca. 1978 • Collage y sellos de goma sobre cartón
45 x 156
Colección José F. Gómez/Instituto de Artes
Gráficas de Oaxaca

CAT 93
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 54 x 70

CAT 94
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 21.5 x 30

CAT 95
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 28.5 x 43.5 x 12

CAT 96
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 32 x 49 x 3.5

CAT 97
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 103.5 x 40.5 x 5

CAT 98
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 40.5 x 40 x 5

CAT 99
Sin título
ca. 1978 • Técnica mixta • 40 x 40 x 5

CAT 100
Sin título
TRIPTICO
ca. 1978 • Calcomania sobre lata aplanada
17 x 10.5 c/u

CAT 101
Sin título
1979 • Técnica mixta • 48 x 38 x 5

CAT 102
Tiren a matar
ca. 1978 • Collage sobre cartón • 45 x 156
Colección José F. Gómez/Instituto de Artes
Gráficas de Oaxaca

ATTE. LA DIRECCIÓN

CAT 103
Corazones rotos
1987 • Video, 3' 42" • Colección particular

CAT 104
Paseguirasíprefierolamuerte
1987 • Reproducción, 2010 • Hielo seco,
suero, piedra y metal • Colección particular

CAT 105
Paseguirasíprefierolamuerte,
1987 • 90 Botellas con ceniza • 250 x 300
Colección particular

CAT 106
Paseguirasíprefierolamuerte
1987 • Reproducción, 2010 • Pasto artificial,
pasto natural y neón • 300 x 300
Colección particular

CAT 107
Voyovasvengovienes
1988 • Aerosol sobre manta quemada • 140 x 188
Colección particular

CAT 108
Voyovasvengovienes
1988 • Aerosol sobre manta quemada
140 x 188 • Colección particular

CAT 109
Voyovasvengovienes
1988 • Reproducción, 2010 • Vidrios de neón
sobre tela • 300 x 300 • Colección particular

CAT 110
14 de febrero
1983 • Serie de tres fotografías • 21 x 28 c/u
Colección particular

CAT 111
Día de muertos
1983 • Fotografía • 21 x 28 • Colección particular

CAT 112
Gracias a las lindas suyas
1984 • Fotografía • 21 x 28 • Colección particular

CAT 113
Hombre, Tierra, Agua, Aire, Fuego
(Siseponinazco)
1984 • Serie de tres fotografías • 21 x 28 c/u
Colección particular

CAT 114
Pus-post-mortum
1988 • Fotografía • 21 x 28 • Colección particular

CAT 115
Sin moral-eja
1983 • Fotografía • 21 x 28 • Colección particular



MARIO RANGEL FAZ

MÉXICO, D.F. / 1956-2009

Realiza estudios de arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. De 1977 a 1982 es integrante del colectivo Suma, y en 1983 co-fundador del grupo Atte. La Dirección. A partir de 1978, su trabajo comienza a exponerse con regularidad en innumerables muestras individuales y colectivas, tanto en México como en el extranjero. Entre los recintos más notables que han albergado su trabajo se cuentan el Museo del Palacio de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Monterrey, el Museo Rufino Tamayo, el Museo Nacional de la Estampa, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Universitario del Chopo, el Museo José Luis Cuevas, el Museo Universitario de Ciencias y Artes, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, Ex-Teresa Arte Alternativo, el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y el Museo de la Ciudad de México. En el extranjero, sobresalen el Museo de Arte Moderno de Terragona y el Museo de L'Émpordá en Cataluña, España; el Museo Nacional de Arte en La Habana, Cuba; la Academia de Bellas Artes Sokei en Tokio, Japón; el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Guatemala; el Museo de Nairobi, en Kenia; el Arlington Museum of Art en Texas y el International Studio and Curatorial Program en Nueva York, EU. Entre sus exposiciones individuales más importantes se encuentran *Otra vez Apocalipsis* y *Hombre muerto camina* (ambas en el Museo Carrillo Gil), así como *La fórmula de la isla*, en la Walden Gallery de la ciudad de Nueva York. Su trabajo fue distinguido en diversas ocasiones. Entre sus premios se encuentran el del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Dibujo del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1983; el del Primer Salón de la Mini Estampa en 1992 y el Best Teaching Artist Award por el Museo Guggenheim de Nueva York en 1996. En el año 2001 fue distinguido con una residencia artística en el International Studio and Curatorial Program en la ciudad de Nueva York. A partir del 2007, perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta. Mario Rangel Faz fue también un maestro sobresaliente tanto en la Escuela Nacional de Artes Plásticas como en La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda -en esta última dio clases hasta el final de su vida. Asimismo, fue tutor del programa de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Su obra pertenece a diversas colecciones privadas y públicas, entre ellas las del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Universitario Contemporáneo de Arte (UNAM), el Museo Nacional de la Estampa, el Museo del Pueblo, la Casa de las Américas (Cuba), el Museo de la Gráfica Mexicana (Bulgaria), el Grunwald Art Center for the Graphics at the Armand Hamer Museum y el acervo de la New York Public Library Graphics Collection.



GRUPO SUMA

Óscar Aguilera Olea, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Oliverio Hinojosa (+), Armandina Lozano, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Núñez, Hiram Ramírez, Armando Ramos, Mario Rangel Faz (+), Santiago Rebolledo, Jesús Reyes Cordero, Ricardo Rocha (+), Jaime Rodríguez, Arturo Rosales, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, Alma Valtierra y Luis Vidal (+).

El grupo Suma se formó en 1976 en la Academia de San Carlos, sede de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en el seno del “Taller de investigación visual en pintura mural” impartido por Ricardo Rocha. Suma forma parte de la generación denominada “Los grupos”, que surgió en los años setenta del siglo xx, en la ciudad de México. En 1979 obtiene el premio de la Sección anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas con la obra *La calle 1976-1979* y en ese mismo año formó parte de la representación mexicana en la X Bienal de Jóvenes en París, participando con la obra *México Sociedad Anónima (Imágenes crónicas de una ciudad)*. Durante siete años, hasta 1982, contó con 22 miembros –artistas mexicanos en su mayoría y de Colombia y Puerto Rico–; en este periodo las actividades de Suma fueron constantes produciendo obra gráfica a través de mimeografía, plantillas, fotocopias y offset empleando materiales pobres; asimismo trabajó directamente en la calle pintando bardas, recabando imágenes e impresiones del paisaje urbano, participando en marchas en apoyo a movimientos sociales o realizando acciones e instalaciones. Al concebir el arte como un proceso tuvo cuidado del registro y archivo de sus avances y logros mediante la fotografía y el expediente. En 1998 exhibe, a manera de retrospectiva, *Grupo Suma 1976-1982 Una revisión*, en Ex Teresa Arte Actual/INBA. Con el afán de que esta experiencia artística y sus productos fueran conocidos y difundidos por una institución, Suma realizó una importante donación de casi 200 piezas al Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en 2004 que motivó la exposición *Suma Gráfica*. Al año siguiente el Museo Nacional de la Estampa /INBA, exhibió *Grupo Suma Obra Gráfica*, muestra con la que un museo público mexicano inicia la valoración de la llamada, en su momento, gráfica periférica o neográfica.



ATTE. LA DIRECCIÓN

María Guerra (+)
Dominique Liquois
Mario Rangel Faz (+)
Vicente Rojo Cama
Carlos Somonte
Eloy Tarcisio

Grupo creado en 1983 debido al encuentro de seis jóvenes artistas interesados en el trabajo colectivo interdisciplinario. El performance, la acción, la instalación, la imagen, el texto y el sonido fueron los elementos que Atte. La Dirección utilizó como herramientas y lenguaje para arremeter contra las estructuras y las relaciones entre el poder, la sociedad y el mundo del arte. De esta manera provocadora, irónica y no convencional, el colectivo utilizaba a los museos, las galerías y los espacios públicos para llevar a cabo sus presentaciones formadas por imágenes y acciones y que cuestionaban y convocaban a reflexionar en torno al deterioro social y a la incongruencia de la época. Los trabajos del grupo entrelazaban indistintamente los elementos populares, el absurdo de las rutinas cotidianas, los sentimientos encontrados, la violencia sorda, la irracionalidad del sistema socioeconómico y el entramado complejo de las relaciones humanas. A partir de una cuidadosa planeación y producción previa, sus acciones se realizaban una sola vez, como parte de su propuesta creativa. El grupo trabajó en dos etapas, la primera de 1983-84 con los seis miembros fundadores, en 1985 el grupo se fragmenta y en 1987, Mario, Vicente y Eloy retoman el trabajo de grupo hasta 1992. Las presentaciones realizadas por Atte. La Dirección en sus dos etapas fueron siempre críticas, cuestionando su entorno y situación, aunque la manera de realizar sus imágenes y acciones entre la primera y la segunda época del grupo variaron, su discurso y sus intenciones mantuvieron la fuerza y el espíritu que caracterizó su trabajo durante toda su existencia. Durante los nueve años de duración del grupo, presentaron su trabajo en el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Arte del INBA, en la Casa del Lago y el Museo de Chopo de la UNAM y en el Museo Nacional de Antropología del INAH, entre otros espacios.

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

CURADURÍA
Vicente Rojo Cama
Mariana Elizondo

COORDINACIÓN CURATORIAL
Guillermo Santamarina

COORDINACIÓN GENERAL
Cecilia Delgado Masse

INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
Melissa Mota Pérez

MUSEOGRAFÍA
Joel Aguilar, Benedeta Monteverde, Leticia Pardo

INSTALACIÓN DE MEDIOS AUDIOVISUALES
Salvador Ávila, Antonio Barruelas
Alberto Mercado, Enrique Castillo

MONTAJE
Delfino Ávila Castro, Raúl Chávez Miranda,
Agustín Gómez Torres, Carlos Alberto Moguel Grajales,
Alberto Villarruel Palma

REGISTRO Y CONSERVACIÓN
Julia Molinar de Granillo, Ivonne Bautista Parada
Mariana Arenas Alarcón, Claudio Hernández Hernández

MOVIMIENTO DE OBRA
Juan Cortés Reyes, Alfredo Cuevas Ledesma
Manuel Magaña Muñoz, Cruz Lira

COMUNICACIÓN
Carmen Ruiz, Ana Cristina Sol

DIFUSIÓN
Francisco Domínguez, Eduardo Lomas, Andrea Bernal

PROCURACIÓN
Gabriela Fong Mercado, Nicolás Armendáriz
Federica de la Mora, María Teresa de la Concha

PROGRAMAS EDUCATIVOS Y DE INTERPRETACIÓN
Jorge Reynoso Polenz, Rafael Sámano Roo
Muna Cann, Andrea Bravo

ENLACE EDUCATIVO
Aideé Vidal, Miriam Barrón

CRÉDITOS DE CATÁLOGO

DISEÑO Y EDICIÓN
Vicente Rojo Cama

CUIDADO EDITORIAL
Ana Cue, Cecilia Delgado

FOTOGRAFÍA
Irene Barajas, excepto, pp. 46, 47, 48, 62, 63.

AGRADECIMIENTOS

DE LOS CURADORES

A la familia Rangel Faz por su valioso apoyo, confianza
y generosidad para la realización de esta muestra.

Guillermo Santamarina
Cecilia Delgado
Liz Christensen
Grupo Suma
Guillermo Fricke
Al equipo del Muac

DE ATTE. LA DIRECCIÓN

Vanessa Garcia
Luis Felipe Ortega
Museografía y montaje del Muac