

ARCHIVOS EN SU LUGAR Y FUERA DE LUGAR

Carla Stellweg

Este simposio se llama *Archivos fuera de lugar*, y sin saber con exactitud a qué lugar nos referimos, les puedo asegurar que el mío sí está fuera de lugar.

Se ha hablado de la ubicación y el acceso a los archivos, de sus ideologías o sus tentaciones y conexiones, de sus implicaciones ideologizantes. Hemos hablado de los espacios y de los recintos institucionales, con énfasis en México, de la falta de dedicación por el archivo o, inclusive, de la histeria por éste. También hemos tocado los temas de patrimonio, el *copyright*, las teorías en torno al archivo, los criterios sobre su manejo y digitalización. Esta última ha estado muy al centro de todas las discusiones y tiene sus bemoles, como Martha Wilson y otras varias personas lo han indicado. Personalmente, no sé si es la solución, pero al menos el facsímil y la versión digital viajan más rápido y pueden ser el principio de una investigación que lleve después a tratar de ver los documentos “en persona”.

Éste es un viaje por varios episodios y, sobre todo, por las muchas transformaciones, algunas muy radicales, en los últimos 40 años de mi vida profesional. Hablando del formato testimonial, anoche Gustavo Buntinx me dijo, cuando le estaba comentando lo que iba a presentar hoy, que en lugar de ser investigadora me he convertido en objeto de investigación y eso me pareció muy divertido, porque es cierto ¿o no?

No voy a hablar de teoría, de cómo se constituye el archivo, de cuál debe de ser o no ser archivo, porque no soy una archivista, tampoco una *librarian*. No es mi tarea, y el hecho de que yo esté en medio de esta manía por los archivos hoy en día es porque en un momento dado, creo que fue alrededor de 2005, muchas de las personas que habían trabajado conmigo se estaban graduando y las nuevas generaciones de investigadores se unían a nuestro campo de arte latinoamericano contemporáneo. Venían buscando revisar y saber qué había pasado en este periodo, qué había pasado en aquél. Yo comenzaba a sacar materiales de mi

archivo o de mi biblioteca, y me encontraba muchas cosas que resultan ser obras de arte efímeras, que integraba como *bookends*. Todas están hoy en día en el archivo del Museum of Modern Art, donde se encuentran las obras efímeras, y en la *Franklin Furnace Artist Book Collection*.

Por otro lado, cuando me preguntan acerca de un episodio, debo empezar a usar la memoria. ¿Cómo puedo fiarme de mi propia memoria? La memoria es una forma escultural que vamos moldeando según el contexto y las circunstancias y según la persona que nos está preguntando y entrevistando. No es una cosa fija, y no sabemos qué parte de esa memoria es ficción y qué parte es verdad. Entonces, se crea una disyuntiva sobre qué parte es archivo y qué parte es memoria y cómo esta última afecta al primero.

También comencé como Martha Wilson. Soy una afanada de mantener folders por tema. Durante los últimos años de la década de los setenta estuve viajando de México a Nueva York. Parte de mi archivo comenzaba a estar fuera de lugar, estaba en Nueva York, gracias a Dios, porque el archivo de *Artes Visuales* se perdió una noche. Después de que habían censurado la revista y sellado las oficinas, un administrador muy simpático me dijo: “Si usted quiere venir a las dos de la mañana, la recibo por la puerta de atrás y le doy media hora para que arrejunte dos cajas”. No pude rehusar la oferta y llevé las dos cajas a la casa de Fernando Gamboa, en la calle de Durango. Poco tiempo después el maestro falleció en un accidente y nunca volví a ver esas cajas. Tengo la esperanza de que ese archivo aparezca en algún momento.

Martha Wilson y yo tenemos una historia que ya es parte de mi archivo y parte del suyo... Cuando ya por fin tuve un *loft* en Nueva York (1978), yo ya sabía de la existencia de Franklin Furnace. Me acerqué a Martha, me presenté, y le propuse hacer una exposición de libros de artista de mexicanos: *Artists' Books from Mexico*. Solicitamos una beca y una vez que tuvimos los fondos, invité a Martha Hellion, creadora de Beau Geste Press, en Devon, Inglaterra, junto con Felipe

Ehrenberg. La exposición se inauguró en 1982.

Fui a una tienda de *comic books* en Glicker Street e incorporé comics sobre el tema de México y la frontera, encontré a *Plastic Man* y Martha Wilson y yo decidimos integrarlo. Investigué qué artistas de origen mexicano estaban trabajando en Nueva York y quiénes estaban haciendo libros de artista y pude incluir algunos. Desgraciadamente no han llegado a ser reconocidos, pero en su momento y en el contexto de esta exposición funcionaron.

Entre 1968 y 1971 había más o menos 100 artistas y profesionales del campo del arte exiliados o autoexiliados en Nueva York. Uno de los temas que discutíamos cuando nos reuníamos era la famosa exposición *Information* de Kynaston McShine en el MoMA,¹ la cual incluía a Hélio Oiticica, Antonio Díaz y varios otros.

Luis Welles, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Teodoro Maus y yo decidimos unirnos con el objeto de hacer proyectos en torno a las dictaduras en América Latina, en el sur en particular. Decidimos hacer un libro en contra de la Bienal de São Paulo por la dictadura que existía en ese momento, que se ha convertido en material de consulta de muchísimos investigadores.

Fig. 1. Páginas de *Contrabienal* (Nueva York, 1971).

Fig. 2. Fotografía de algunos colaboradores de *Contrabienal*. Del lado superior izquierdo se encuentra Antonia Galbraith, quien en realidad se llama Antonia Guerrero; a la derecha de Galbraith está Liliana Porter, quien en ese momento realizó una carta muy politizada, contraria a la obra que conocemos de ella, y también hizo el grabado sobre la guerra de Vietnam que ahora está en el Whitney Museum of American Art. El siguiente es Rufino Tamayo, tampoco se le conoce como una persona que protesta, como alguien que haya escrito manifiestos de tipo político, pero en esa ocasión realmente fue genial porque manifestó su oposición a la dictadura, en contra de utilizarla para fines culturales. Después se encuentra Leopoldo Novoa, quien es muy gráfico; debajo, del lado izquierdo, están Clemente Padín y Luis Camnitzer y Mathias Goeritz, quien escribió un texto muy divertido, que decía que una buena noche se despertó y, de repente, había

¹ *Information*, MoMA, Nueva York (1969).

unos latinoamericanos que lo estaban secuestrando. En fin, es una especie de *flashback* de Mathias al tiempo de Los Hartos.

La revista *Artes Visuales* resultó ser una consecuencia lógica del trabajo que habíamos hecho en Nueva York con *Contrabienal* y del análisis de la exposición *Information*. Mucho del formato y de cómo se fue dando el contenido de *Artes Visuales* se debe a esas incidencias. Y, por supuesto, cuando regresé a Nueva York, la experiencia misma de la revista, en circulación por nueve años, también influyó sobre mis proyectos posteriores.

De *Artes Visuales* se puede decir muchísimo, pero quiero concentrarme en los archivos y en lo que hoy en día significan. Tengo un juego completo en mi casa y cada vez que viene un investigador, viene por otra razón o por otra revista.

Por cierto, todas las portadas fueron diseñadas por Vicente Rojo y en ellas se combina el arte contemporáneo abstracto de esa época con el diseño gráfico.

Muchos investigadores se han acercado a mi archivo a investigar diversos temas, entre ellos se destaca el del feminismo. Por ejemplo, Andrea Giunta, en la revista *Arteologie* (5) dice: “Carla Stellweg organizó un seminario que estableció un mapa de posiciones que afectarían el desarrollo futuro del feminismo en las artes en México.[...] El seminario organizado por Carla Stellweg en 1975 ubicó sobre el mismo plano discursos provenientes de distintas disciplinas. [...] Stellweg vinculaba la revisión del lugar de la mujer en el arte mexicano a nociones tales como la clase social, el capitalismo y las minorías.”²

En el número 9 de *Artes Visuales* (1976) se publicó la memoria de la reunión que se hizo en el Museo de Arte Moderno a puerta cerrada. Le pedí al maestro Fernando Gamboa que, por favor, no viniera a dar la bienvenida, yo la daría en su nombre, porque había prometido a algunas de las participantes que no iba a haber presencia masculina. Sin embargo, el maestro Gamboa decidió, como a la media

² Andrea Giunta, “Feminist Disruptions on Mexican Art, 1975-1987”. En *Arteologie* (5). Se puede consultar en <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>

hora de que habíamos comenzado, autopresentarse. A algunas de las participantes les pareció gracioso, pero otras se molestaron con esa idea, porque yo había prometido que estaríamos recluidas como en un convento, sólo nosotras.

Fig. 3. Fotografía de las asistentes al seminario sobre feminismo: Ida Rodríguez Prampolini, dos psicólogas, Antonia Guerrero, Emma Cecilia, Teresa del Conde, Fiona Alexander, Helen Escobedo, Paulina Lavista, Bertha Taracena.

La revista *Artes Visuales* continúa siendo una fuente para otros archivos. Hablando de feminismo, se ha retomado para la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*,³ en la cual estoy involucrada. Estamos investigando a algunas de las mujeres que yo perfilaba en esa época, en particular a Sylvia Salazar Simpson, quien hizo un trabajo de *body politics* en el número 29 de *Artes Visuales*. La portada de ese número también es muy importante. Es de Louis Carlos Bernal, un excelente fotógrafo chicano de Arizona, que se casó con Marietta Bernstorff. Cuando murió, Marietta regresó a México y se casó con Antonio Turok.

Fig. 4. Trabajo de Sylvia Salazar Simpson

Fig. 5. Portada de Louis Carols Bernal

Para el homenaje por los 100 años del nacimiento de Fernando Gamboa, entre otros proyectos, el Museo de Arte Moderno publicó el libro *Artes Visuales. Una selección facsimilar*, bajo la dirección de Osvaldo Sánchez y la coordinación de Josefa Ortega, una excelente investigadora. El libro es un facsimilar, en el sentido de que tiene todos los índices, mantiene la diagramación de Vicente Rojo, el mismo tipo de papel, las mismas tintas. No sé cómo lo lograron porque la tecnología ha avanzado tanto, nosotros íbamos a la imprenta con *storyboards*, con maquetas, etcétera, y hoy en día todo es digital.

³ Esta exposición se presentó en el Hammer Museum (2017) y forma parte de la iniciativa más amplia Pacific Standard Time: LA/LA que es una exploración del arte latinoamericano y latino en diálogo con la ciudad de Los Ángeles en la colaboran distintas instituciones de arte de California.

Fig. 6 Fotografía del registro con una cámara Super 8 del montaje de *Expo '70* en Japón, varios años antes de *Artes Visuales*.

Quiero citar a Osvaldo porque me parece muy atinado en el contexto en el que estamos: “En México, por muchas razones, sobre todo por razones institucionales, de retórica de Estado, se ha insistido en que la modernidad mexicana solamente está referida a un periodo muy delimitado por ciertos autores y ciertas expresiones. Cuando uno trata de hacer una investigación, de afrontar una exhibición, al momento de localizar textos se encuentra con un vacío terrible y con una desmemoria terrible que abarca la segunda mitad del siglo XX”. Esta declaración que hizo no hace mucho, les da a ustedes una muestra de qué tanto falta por hacer.

Ahora quiero referirme al famoso tema de que todos somos “latinoamericanistas”, ¿cómo comenzó esa historia? En *Artes Visuales* comenzamos a preguntarnos sobre si en realidad había un arte latinoamericano. Si es que existía, ¿cuál sería la crítica de arte latinoamericano?, ¿cuál sería el modelo expositivo?, ¿cuáles serían los cánones?

Varios años después, la casa subastadora Sotheby's, de Nueva York, comenzó a utilizar también el término “arte latinoamericano”, se lo apropió, y en 1979 comenzó a hacer ventas dedicadas exclusivamente a las *modern latin american paintings and sculptures*. También han realizado otras en las que mezclan arte colonial, arte virreinal y arte haitiano con arte latinoamericano. Las subastas bianuales de arte latinoamericano continúan, se llevan a cabo en mayo y noviembre. La casa de subastas Phillips también lo hace, ésta tiene una mirada mucho más experimental y están pensando en hacer ciertos proyectos de arte latinoamericano en los momentos en que no hay subasta en las salas.

Una de las razones por las que hice el número de los artistas chicanos en *Artes Visuales* fue que en 1978 mediante una beca del National Endowment for the Arts participé en la Critical Residency, de Los Angeles Institute of Contemporary Art

(precursor del Museum of Contemporary Art). Hice un ejemplar de su revista, *LAICA Journal*, sobre arte latinoamericano, mediante un cuestionario que mandé a curadores y artistas, y les pedí que mandaran obra tipo *mail art*. Les pregunté también sobre qué diferencia había entre el arte latinoamericano y el latino, creo que es la primera vez que se publicó sobre eso. En él participaron Ángel Kalenberg, el No-Grupo, Mirko Lauer, Rafael Hastings, Horacio Zabala, Germán Rubiano Caballero, Jonier Marín, Regina Vater, Hélio Oiticica, Juan Downey, Luis Camnitzer, Marta Minujín, Fermín Fevre, Dámaso Ogaz, Edgardo Antonio Vigo, Magali Lara, Peyote y la Compañía, Rita Eder, Ana María Maiolino, Amelia Toledo, María del Carmen Seco, y Lygia Pape. La revista era bilingüe y hoy solo se encuentra en the American Archives of the Arts, Smithsonian, D.C..

Como parte de la residencia tenía la obligación de dar unas charlas. Dos chicanos vinieron a mi primera charla y en la segunda que los volví a encontrar les dije: “¿Qué hacen ustedes aquí si voy a volver a dar la misma charla?”, y contestaron: “Es que estaba tan interesante que queremos ir a México, estamos pensando en mudarnos de vuelta a México”. Respondí: “¿Por qué no hablamos al final de mi charla?” Fuimos a cenar y después de conversar con ellos cambié mi boleto, me quedé una semana más y me llevaron a todos los lugares de los chicanos en Los Ángeles. Ahí nació la idea de hacer un ejemplar sobre arte chicano. Invité a uno de ellos, Roberto Gil de Montes, a que viniera a coeditar conmigo. Es el número con la obra de Louis Carlos Bernal en la tapa (*Artes Visuales*, 29, 1981).

Estuve en el Museo Tamayo, antes de que se inaugurara, como directora adjunta con el maestro Gamboa, quien fue el primer director y renunció el día después de la inauguración. Yo me quedé seis meses más, pero estuve trabajando en ese proyecto cinco o seis años antes de que se inaugurara. De ese archivo tengo una parte en Nueva York, pero otra gran parte está perdida.

La exposición *Superposiciones. Arte latinoamericano en colecciones mexicanas* en el Museo Tamayo curada por James Oles (2015) investiga cómo coleccionaron

los Tamayo el arte latinoamericano, dónde y cómo adquirieron las obras y por qué, es decir, antes de abrirse el museo. Lo lógico era que Oles consultara el archivo del mismo museo, pero no encontró casi nada; había información sobre los Tamayo, pero no sobre cómo coleccionaron. Se enteró que yo había estado yendo y viniendo con Olga Tamayo, comprando cosas, así que le proporcioné todos los datos que necesitaba para su catálogo.

Los archivos van y vienen. Durante casi un año y medio tuve a Pablo León de la Barra entrando y saliendo de mi casa, porque estaba haciendo la selección de arte latinoamericano para la colección del Guggenheim y él “se prestó mis archivos físico y mental”, así lo dice él. Había platicado con él sobre mis conversaciones con Hélio Oiticica y cómo se había perdido todo su archivo. Gracias a Pablo recuperé en formato digital la carta en la que invitaba a Hélio a participar en el número de *LAICA Journal* sobre arte latinoamericano.

Fig. 7. Imagen de Hélio Oiticica

Después de conseguir la beca Rockefeller en la Universidad de Texas, en Austin, dirigí un espacio alternativo en San Antonio, lo cual fue un poco de locura. El centro se llama Blue Star Contemporary Art Center, estamos apelando para que nos permitan seleccionar del archivo momentos muy claves de mi dirección (1997-2001).

En un momento dado, me di cuenta de que la comunidad de San Antonio, en particular en The Rio Grande Valley, al sur de Texas, es muy conservadora y vivía en una realidad muy colonial, entonces decidí hacer un simposio e invité a varias personas a hablar del postcolonialismo, entre ellos Carlos Monsiváis y Helena Hartney. También invité a Armando Rascón, un artista de Mexicali, un lugar muy extraño donde la mitad del pueblo está en México y la otra mitad está en California, quien tenía un espacio alternativo en San Francisco; a Tomás Ybarra-Frausto; y a Carolina Ponce de León, en ese entonces directora de la Galería de

La Raza, en San Francisco.

Para el quinceavo aniversario del Blue Star Contemporary Art Center invité a Alejandro Díaz, un curador *gay*, que estaba en Bard College, y le propuse que realizara una exposición de quinceañeras. (Por cierto, él fundó un espacio alternativo en San Antonio que se llama Sala Díaz.) La exposición causó un gran escándalo en la prensa, la mayoría de las piezas que Alejandro incluyó ahí eran *queer art*, de artistas de San Antonio, quienes siempre estaban escondiéndose en clubs.

Otro momento importante fue la fiesta de año nuevo, en el cambio de 1999 a 2000. Trajimos a Roberto Tejada y a Gobi Stromberg e hicimos una ceremonia del fuego.

Ana Mendieta es otro tema de mi archivo. Fui de las primeras que la incluyó en un *group show* que se llamaba *Soul Catchers*, en una galería donde exponía *graffiti art*. Ella participó mucho en este proyecto que inició en 1981 y terminó en 1984. Recientemente la Hayward Gallery volvió a hacer una muestra de Mendieta (*Traces*, 2013).

En 1990 inicié una investigación sobre toda la gente que fotografió a Frida Kahlo, que duró tres años. Curé una exposición que coincidiera con la muestra *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* en The Metropolitan Museum of Art (1990). Fue muy oportuna porque la gente no podía comprar nada de Frida, no había más que una que otra obra que salía a la venta; además, sus obras cuestan millones de dólares y hay muchísimas personas que quieren tener un fetiche de Kahlo. Las ediciones eran cortas, muchas fotografías eran *vintage* y no se podían volver a comprar, pero fue un éxito.

Un día, en esa época, sentada en mi propio espacio, un espacio medio híbrido, vino un amigo que es editor de libros de artista en Bélgica, y me dijo: “¿Qué te

parece esta exposición? ¿Cómo ha sido convivir con ella?” Yo vivía en el mismo *loft* en donde estaba mi galería. Y le contesté: “Me parece que es como un libro que estoy mirando, con páginas, porque sabes que es ella [Frida Kahlo], y no es ella pintándose a sí misma”. Se hizo una edición en inglés, en holandés, en francés, en alemán y en español. Después de la publicación me “llovían” pedidos para exponer lo que me quedaba de la colección (como unas 45 fotografías). Se realizaron cerca de doce exhibiciones. Víctor Zamudio-Taylor continuó el proyecto y yo poco a poco me fui desentendiendo del tema Frida.

En 2008, el departamento de colecciones especiales de la Universidad de Stanford se acercó a mí buscando adquirir parte de mi archivo y se llevaron alrededor de 40 cajas. En junio de 2015, uno de sus curadores se me acercó y me dijo: “También necesitamos fotografías, porque un archivo sin fotos no tiene sentido y no nos has dado fotos, nos has dado todo lo de artistas, pero no de tu vida”, y contesté: “Tengo seis cajas de fotos y son muchas”. Abrí una caja (cuando murió mi madre, mi hermana me la envió desde Europa), que nunca había abierto, y descubrí que mi madre estaba tratando de hacer un árbol genealógico. Le comenté a Nicole Franchy, una artista que trabaja el reciclaje de fotografías y postales, que había abierto esta caja y que había encontrado unas maravillas de mis ancestros en Indonesia del siglo XVIII en adelante. Ahora está usando estas fotos para hacer obras de arte. El archivo también funciona para hacer obras de arte.