

Maria Inés Rodríguez: Hace unos meses terminó *Manifesta 9*, bienal de arte contemporáneo que curaste junto con Dawn Ades y Katerina Gregos. ¿Podrías hacer un balance de esta experiencia?

Cuahtémoc Medina: Los balances me producen siempre ansiedad por lo desatinado que es juzgar algo que uno ha hecho. Como hago crítica de arte, vivo bajo la hipótesis fallida de que hay que someterse al juicio de los demás. Dicho esto, y en total contradicción, hay varias cosas que me parecen dignas de cierta reflexión. La primera, es

que la pretensión de *Manifesta 9* de tener algún efecto político en el estado de opinión de la región de Limburg acerca del potencial cultural del patrimonio industrial, y transformar la brecha entre la energía de memoria de los mineros y la desconfianza por la “nostalgia” del resto de la sociedad, no ha sido un argumento del todo vacío. Hubo una significativa movilización de afectos, representaciones y opiniones, que en el nivel más inmediato implicó que las organizaciones de ex-mineros tienen una mayor voz. Algunas de modo muy inmediato: el Mijn Depot de la propia mina de Waterschei, han logrado

En medio de la nada, un día antes del fin del mundo.

ENTREVISTA A / INTERVIEW WITH

Cuahtémoc Medina

114

In the Midst of Nothingness, One Day Before the End of the World

POR / BY

Maria Inés Rodríguez

Maria Inés Rodríguez: A few months ago saw the closing of the contemporary art biennale *Manifesta 9*, which you curated along with Dawn Ades and Katerina Gregos. How would you summarise that experience?

Cuahtémoc Medina: I don't like looking back since it seems foolish to judge something that one has done. Because I'm an art critic, I live under the fallacious hypothesis that one must submit to the judgment of others. Having said that, and to contradict myself, there are a few things that I do consider worthy of a bit of reflection. The first is that the stated aim of *Manifesta 9*,

namely to have some political impact on public opinion in the Limburg region with regard to the cultural potential of its industrial heritage, and to transform the gap between the miners' power of memory and the distrust of “nostalgia” on the part of the rest of society, was not an entirely unproductive idea. There was a significant mobilisation of emotions, representations, and opinions, which on the most immediate level helped to amplify the voices of the organisations of ex-miners, leading in some cases to immediate results: the Waterschei Mijndepot managed to negotiate its survival in the building, if not to consolidate its social relevance. The formal discussion of the future of

negociar su permanencia, en este edificio, pero si no en términos de poner en relevancia su rol social. El Coloquio sobre el Futuro del patrimonio que hicimos en septiembre consiguió alinear una serie de posiciones que tengo la esperanza, habrán de posibilitar nuevas interacciones y negociaciones.

En segundo lugar, contra de mi escepticismo, la biennial logró atraer a más de 100 mil visitas, que incluyen una de cada 5 personas de la ciudad de Genk, y un número muy alto de públicos regionales. Todo ello, prácticamente sin publicidad pagada. El hecho es que, además del boca a boca, esa penetración debe mucho a la política de mediación. Más del 35 % de los visitantes recurrieron a los mediadores de Manifesta 9, poco más de 37 mil. Esto además de plantearnos un verdadero cuello de botella que al final obligó a buscar personal de emergencia para atender la demanda de los grupos, es una indicación del tipo de público que asistió a la biennial, que consideraba la mediación como parte integral de su experiencia.

Finalmente, la recepción crítica que tuvimos estuvo particularmente concentrada en comentar la clase de interacción entre historia, arte contemporáneo y cultura patrimonial que producimos en el montaje de las tres muestras del

proyecto. Nuestro experimento, como bien sabes, consistía en dar a las bienales otro uso que el de mera plataforma de arte contemporáneo, para proponer un ensamble de exhibiciones que operara como una intervención en las concepciones sociales. La muestra que produjimos aparecía así como una *crítica en la práctica*, que se apartaría del énfasis turístico en números de otros eventos y de la curaduría vaga y atmosférica que ha marcado a muchos de esos eventos. Queríamos entregar un producto que fuera a la vez legible, específico, informado, ambicioso y finito, que un público muy diverso pudiera apreciar en un día, y que confiara en los poderes políticos y críticos de la cultura. Que recientemente me otorgaran el premio Walter Hopps, es un indicio de que el evento no ha pasado del todo desapercibido.

MIR: Efectivamente esta Manifesta tenía características que la hacían diferente de las ediciones anteriores. La primera, la ciudad en la que se realizó, una ciudad pequeña, obrera fuera de los perímetros habituales del arte contemporáneo y por otra parte la importancia que dieron al contexto local, una región industrial con un pasado minero. A través del proyecto curatorial lograron articular estos

Ni Haifeng, *Para-Production*, 2008, Foto / Photo Kristof Vrancken



elementos. Pero quisiera saber un poco más acerca de ese proceso inicial de encuentro, investigación y negociación que todo proyecto de esta envergadura implica.

CM: La innovación de esta Manifesta empezó por el hecho de que la organización madre (International Foundation Manifesta, IFM) optó por primera vez desde que surgió en 1996 hacer un concurso cerrado para nombrar un curador en jefe. Así, invitó a tres curadores a visitar Genk y Limburgo por una semana en 2010 para hacer una visita de campo, tras plantear una serie de ejes posibles de investigación.

El esquema era muy avanzado: uno recibía una masa de documentación e imágenes, así como varias opciones para la visita que pudieron haber abarcado cuestiones como los parques y parajes naturales, la arquitectura del lugar, y una diversidad de posibles sedes.

Por una inclinación biográfica (yo estudié Historia en mi licenciatura, no historia del arte sino historia a secas) me picó la curiosidad de conocer a historiadores sociales locales, visitar los archivos y museos de la industria minera, y ahondar sobre la historia económica de la región. La visita fue todo un descubrimiento de la riqueza patrimonial de la región minera, pero también sirvió para que, sobre todo a través de algunos de mis anfitriones, me empapara de la insatisfacción que pre-

valecía en las relaciones entre los activistas de la cultura del patrimonio y el *establishment* político y social. Fue especialmente iluminador conocer a Bert Van Doorslaer, el mayor especialista en el patrimonio minero de la región, y a Jan Kolbacher, el iniciador y animador de la institución más asombrosa, el Museo de la Ciudad Jardín de Eisden. Al escucharlos y recorrer los espacios de la minería se me la preocupación de ambos por la falta de eco cultural intergeneracional, y que esta desvinculación entre cultura de hoy y memoria empeorara con el arribo de Manifesta.

Me parecía que la situación ameritaba una intervención autocrítica de la clase de eventos que todos hemos producido en el marco del ascenso social y económico del arte contemporáneo en la década pasada. Me sentía particularmente perturbado por el gigantismo sin textura intelectual y sensible de algunas bienales recientes y el modo en que, a mi parecer, las prácticas situacionales y comunitarias hechas bajo la demanda de velocidad de las bienales suelen tan sólo utilizar y representar los espacios de conflicto cultural y social presentes, en lugar de movilizarlos. Finalmente, ver la mina de Waterschei, quedar pasmado ante su tamaño y fantasmas que albergaba el edificio, por demás asombroso, me llevó a la idea de producir una bienal combinando varios dispositivos culturales, y no sólo dedicarla al arte contemporáneo.

the industrial heritage that we held in September served to stake out a series of positions which I hope will make new interactions and negotiations possible.

Secondly, and despite my scepticism, the biennale managed to draw more than 100,000 visitors, including one out of every five residents of the city of Genk, as well as many other people from the region, with almost no paid advertising. The fact is that, in addition to word-of-mouth, this attendance was explained by the Art Mediation program. More than 35% of all visitors — a little more than 37,000 people — made use of the Manifesta 9 mediators. This caused bottlenecks that obliged us to hire extra staff in order to deal with the large groups, and was an indication of the type of public who visited the biennale, people who considered mediation to be an integral part of the experience.

Finally, the critical reception we received was mainly focused on the kinds of interactions between history, contemporary art, and heritage that we drew on in setting up the project's three exhibitions. As you know, our experiment consisted in endowing the biennale with another use beyond that of a mere platform for showcasing contemporary art, through the planning of a set of exhibitions that would operate as an intervention into social conceptions. The exhibition that we produced thus

appears as a *critique in practice*, which sets itself apart from the merely touristic appeal of many other events, and also from the lazy and merely atmospheric curatorial approach typical of such exhibitions. We wanted to deliver a product that was legible, concrete, well-informed, ambitious, and finite, one that a very diverse public could appreciate in a single day, and one that would gain the confidence of the official powers-that-be and the critical sector. The fact that I was given the Walter Hopps prize is an indication that the event did not pass unnoticed.

MIR: Indeed, this Manifesta was quite different from earlier editions. First of all, because it was carried out in small, working-class city, outside the traditional territory of contemporary art, and also because of the importance ascribed to the local context, an industrial region with a mining past. Your curatorial project managed to articulate these elements. But I'd like to know a bit more about the initial process of encounter, research, and negotiation that all projects of this magnitude involve.

CM: In this Manifesta, innovation began with the fact that, for the first time since it was founded in 1996, the parent organization (International Foundation Manifesta, IFM) opted to hold a limited competition for the chief curator's appointment, and invited three candidates



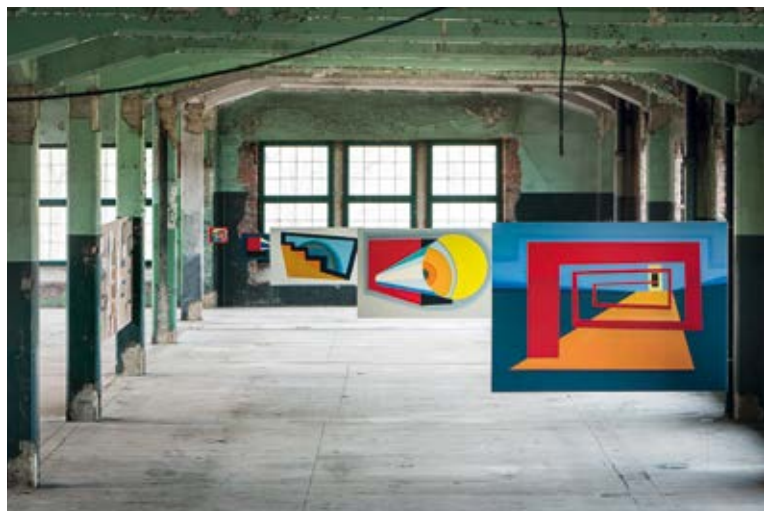
Marcel Duchamp
(después de / after),
Coal Sacks Ceiling,
Foto / Photo
Kristof Vrancken

Manifesta 9, 17 toneladas:
Sección de la herencia /
17 tons: the Heritage Section,
foto de la instalación /
installation shot, Foto /
Photo Kristof Vrancken



Manifesta 9, La era del
carbón: Sección histórica/
*The Age of Coal: The
Historical section,* foto de
la instalación/*installation
shot,* Foto/*Photo* Kristof
Vrancken

Magdalena Jitrik,
Revolutionary Life,
2011-2012, Vista de la
instalación / *installation
view* Manifesta 9,
Foto / *Photo*
Kristof Vrancken



Esa fue la trama que llevó a dividir la exhibición en una sección contemporánea reducida a 40 artistas que elaboran en su trabajo las transformaciones del sistema industrial y el trabajo titulada *Poetics of Restructuring*, un experimento de historia del arte materialista titulado *The Age of Coal* que revisa la forma en que el carbón y su industria producen modalidades de cultura y arte a lo largo de dos siglos, y finalmente un experimento sobre las posibilidades de la cultura del patrimonio industrial titulado *17 Tones*.

Ahora que lo pienso en retrospectiva, incluso un par de discusiones un poco amargas con mi hermana, que es una arqueóloga y restauradora, acerca de la disponibilidad de recursos en el arte contemporáneo y en la conservación patrimonial en México, deben haber contado en la dirección que eventualmente tomó el proyecto.

MIR: ¿A qué te refieres con la disponibilidad de recursos en el arte contemporáneo? En Europa el patrimonio tiene una mayor disposición de recursos y es parte de las prioridades. Podría pensar que en México también sucede lo mismo. ¿De qué se trataban estas conversaciones?

CM: Por supuesto, responder esa pregunta requeriría hacer una investigación detallada. Pero si bien hay áreas

del patrimonio cultural que están constantemente capitalizadas, ya porque son parte de la industria turística o porque tienen un rol ideológico clave (en México coinciden esos valores de uso y cambio en la arqueología precolombina monumental) no creo equivocarme en pensar que el gasto social en la actividad cultural relacionada con el *patrimonio industrial*, y las prácticas de la memoria viva, son mucho menores que la energía y recursos que tienen los grandes eventos de arte contemporáneo. En parte, esto ocurre por la obvia relación entre esa clase de legado y la crítica de las condiciones de poder del presente, tanto por su escasa utilidad ideológica para las élites.

Ahora bien, aun cuando yo estoy a favor de la actividad que concentran las bienales, concedo razón a quienes como mi hermana desconfían de la rápida visibilidad política y mediática que los políticos obtienen de esta clase de eventos, en comparación a la inversión invisible, de mayor temporalidad y costo, que implica repensar y proveer la comunicación intergeneracional en campos como la arqueología industrial. Incluso al interior del campo del arte contemporáneo, la transformación del espacio del Museo en sede de exhibiciones itinerantes y proyectos, y la falta de fe y la desconfianza teórica que los curadores tenemos por la figura de la exhibición permanente, donde históricamente se concentraba la interacción

to visit Genk and Limburg for a week in 2010 to familiarise themselves with the area and discuss possible approaches. A great deal lot of work had already been done. We received piles of documents and pictures, along with several options for visits, with a choice of parks and scenic attractions, local architecture, and possible sites for the exhibition.

For personal reasons – at university I studied history, not art history – I was interested in meeting local social historians, visiting the mining archives and museums, and delving deeply into the region’s economic history. The visit enabled me to discover the richness of the mining heritage, but also, thanks chiefly to my contacts with my hosts, to become fully cognizant of the unsatisfactory relationship between local cultural activists and the political and social establishment. Especially enlightening were my meetings with Bert Van Doorslaer, the leading specialist in the region’s mining heritage, and Jan Kolbacher, the founder and prime mover of the astonishing Museum of the Garden City of Eisden. Listening to them and visiting the mining sites led me to share their concern about the lack of intergenerational cultural resonance, and their worry that the disjuncture between today’s culture and memory could actually be made worse by the coming of Manifesta.

I thought that the situation deserved a self-critical intervention into the kind of events that we have all produced over the past decade in the context of the social and economic ascent of contemporary art. I was particularly disturbed by the gigantism and the absence of intellectual and sensory texture of some recent biennales, and how, in my opinion, the situational and communitarian practices, conducted under the pressure of haste, that are typical of biennales, tend only to utilise and represent existing spaces of cultural and social conflict, rather than to mobilize them. Lastly, my visit to the Waterschei mine, where I was stunned by the dimensions of the astonishing building and by its ghosts, gave me the idea of producing a biennale combining several cultural devices, and not devoted solely to contemporary art. This was the scheme that caused the exhibition to be divided into a contemporary section with forty artists, who would portray the transformations of the industrial and labour system under the title *Poetics of Restructuring*, plus an experiment in the history of materialist art entitled *The Age of Coal* to show how the coal industry engendered cultural forms over two centuries, and finally an experiment exploring the possibilities of the culture of industrial heritage entitled *17 Tones*.

Looking back on it today, I realize that even some rather bitter conversations I had with my sister, who is

entre museo pedagogía social y la epistemología de los estudios sobre arte, es un hecho que marca la orientación de los recursos hacia las actividades más espectaculares costa de aspectos del trabajo que podrían ser cultural y educativamente más sustantivos.

En ese sentido, como en muchos aspectos de la curaduría, ser eficaz y ético plantea una contradicción aparente. Yo estoy a favor de proteger la bendita irresponsabilidad social de la práctica artística, pero para ello me toca, como creo debe ser para los otros curadores, trabajar por la sustentabilidad de esa autonomía. Eso requiere replantear nuestra relación con la cultura y los públicos en general. Debido al crecimiento tanto simbólico como económico del sector de arte contemporáneo, quienes intervenimos en la curaduría debemos transformar nuestros proyectos en espacios efectivos de intercambio y producción cultural de modo que el arte adquiera relevancia en relación a los dilemas y conflictos del y lo público. De otro modo, me temo, en un plazo más o menos corto, acabaremos por propiciar la desconfianza y hostilidad, y con ellos el cierre de oportunidades y recursos y, por tanto, el deterioro cultural. La licencia poética requiere defenderse constantemente mediante prácticas curatoriales social y políticamente ambiciosas. Y esto es, ciertamente, uno

de pocos motivos sólidos para preservar la curaduría como práctica.

En todo caso, a pesar de nuestra precariedad, muchas veces los agentes de arte contemporáneo desconocemos la rigidez, pobreza y limitaciones que tienen los colegas de otros campos de producción cultural. Despreciamos el grado de libertad intelectual que gozamos en comparación con la mayoría de los profesores universitarios; desconocemos las incomodidades y pobreza que pasan los arqueólogos y restauradores tratando de salvar muros precolombinos o altares de iglesias en América Latina con limitaciones económicas fabulosas. Nos espantaríamos de conocer el grado de indiferencia social que tienen los estudios de etnomusicología o microhistoria. Trato de disimular la impaciencia que siento, con frecuencia, con el espíritu de queja que nos habita muchas veces en la institución de arte contemporáneo, cuando gozamos de posibilidades y recursos que en otros campos son utópicos.

MIR: La exposición como bien lo señalaba Harald Szeemann es un campo estético y político activo, un medio de expresión personal que ofrece libertades que no poseen otros lugares mediáticos y permite crear un “clima”, una atmósfera o espacio mental en el que pueden experimentarse nuevas relaciones y analogías entre las obras. Ya sea

an archaeologist and restorer, about the availability of resources for contemporary art and for the conservation of Mexico's heritage, must have played a role in determining the direction that the project took.

MIR: What do you mean by the availability of resources for contemporary art? Do cultural assets have better funding and a higher priority in Europe than in Mexico? What were those conversations about?

CM: To answer that question would require detailed research, of course. But while there are areas of cultural heritage that are constantly capitalised, either because of their interest to the tourism industry or for their key ideological role (in Mexico the use and exchange values of monumental pre-Columbian archaeology coincide), I think it is safe to assert that public spending on cultural activity involving industrial heritage and living memory is much less than the energy and resources dedicated to major contemporary art events. This is due in part to the obvious link between such heritage and a critique of the current power structure, which makes it of little ideological use to the elites.

However, and even though I support the activity that is concentrated in biennales, I agree with people like my sister who point to the instant political visibility and

media attention that politicians obtain from such events, in comparison to the invisible, longer-term, and more costly investment required for rethinking and providing for intergenerational communication in fields such as industrial archaeology. Even within the field of contemporary art, the transformation of the museum space into a venue for travelling exhibitions and projects, and the lack of confidence and theoretical distrust we curators evince towards the permanent exhibition format — which is where the interaction between the museum as an instrument of social pedagogy and of the epistemology of art studies is traditionally concentrated — is something that steers the orientation of resources towards more spectacular activities, at the expense of culturally and educationally more substantive ones. In this sense, as in many other aspects of curatorial work, there is an apparent contradiction between considerations of efficiency and of ethics. I am a staunch defender of the sacred “social irresponsibility” of artistic practice, but as a curator I feel I must work to help make this autonomy sustainable. This calls for re-examining our relationship with culture and with the public in general. Given the growth of the field of contemporary art in both symbolic and economic terms, we curators should ensure that our projects become spaces for effective cultural exchange and production, so that art achieves relevance



Marge Monko, *Nora's Sisters*, 2009, vista de la instalación / *installation view* Manifesta 9, Foto / *Photo* Kristof Vrancken

Jota Izquierdo, *Capitalismo amarillo: Special Economic Zone*, 2011-12, *The House of Energetic Culture*, 2012, Foto / *Photo* Kristof Vrancken



Kendell Geers, *Monument (Fired Up)*, 2012, Foto / *Photo* Kristof Vrancken

en el marco de una bienal o dentro de un museo, la necesidad de que, como bien lo mencionas, se creen espacios de intercambio reales a nivel de producción cultural y de pensamiento crítico es cada día más evidente aunque no necesariamente se aplique. En ese sentido Manifesta fue coherente con esta idea, no solo a nivel expositivo, sino de investigación y mediación.

Saliendo un poco de Manifesta quisiera que habláramos de la exposición como ese campo político activo al que me refería anteriormente.

CM: Creo que primero debiera confesarte que hacer de la bienal un ejercicio que implicara movilizar la noción y práctica de la exposición era uno de los motivos del proyecto. Tanto por la dispersión de proyectos, como por la tendencia a la acumulación y la cantidad más que la lógica interna, como por la forma en que varios proyectos recientes quieren buscar (o justificarse) en la idea de crear un objeto no autoritario y que opera como una nebulosa intelectual y visual, la idea de que una bienal sea una exposición en el sentido más pleno de la palabra y no un festival heterogéneo es un reto.

Nosotros nos propusimos ofrecer tres proyectos que, en la medida de lo posible, fueran entendibles como una

superposición de segmentos y recorridos, que estaban formulados en torno a una serie de argumentos explícitos, y que confiaban en la capacidad de las obras de arte y la cultura para generar desvíos y derivaciones sin por ello perder una ambición de unidad curatorial. No me plantearía, en relación a la cita de Szeemann que convocas, que ese espacio fue un escenario para la “expresión personal”, pues para mí la curaduría involucra decisiones tanto académicas como sensibles mucho más pensadas y estratégicas que propiamente expresivas y mucho menos “personales”.

En cambio creo que nos toca abogar por hacer del espacio de exhibición como un campo político activo, lo que implica que los curadores operemos con un grado importante de claridad intelectual y comunicativa, a fin de permitir a las obras la tarea de plantear la complejidad, oscuridad o excentricidad que requieran. Nuevamente, aquí no creo que haya contradicción: si la trama curatorial es a la vez clara y justa, la divergencia de las obras, y su mutismo, destacan. Si la argumentación curatorial es oscura, la diferencia de las obras de arte se desdibuja.

MIR: Desde que iniciamos esta entrevista han ocurrido en México diversos sucesos relacionados con la vida política del país, personalmente el que más me ha preocupado ha sido la fuerte represión durante las mani-

to current dilemmas and conflicts and to the public sphere. Otherwise, I fear that, sooner rather than later, we will end up provoking mistrust and hostility, leading to fewer opportunities and more cultural deterioration. Poetic licence must be defended constantly via curatorial practices that are socially and politically ambitious. Indeed, this is one of the best arguments for preserving curatorial practice itself.

At any rate, and despite our precarious circumstances, we who are involved with contemporary art are often unaware of the rigidity, poverty, and other limitations endured by our colleagues in other areas of cultural production. We are unaware of the intellectual freedom with which we are blessed, in comparison to the majority of university professors. We have little idea of the hardships faced by archaeologists and restorers trying to save pre-Columbian murals or the altars of early Latin America churches in the face of severe economic constraints. We would be shocked by society's indifference to studies of ethnomusicology or microhistory. I try to conceal the impatience I feel with the complaining tone that arises so often in people working with contemporary art, when in fact we enjoy a scope and resources that are the envy of people working in other fields.

MIR: As Harald Szeemann pointed out so astutely, an exhibition is an active aesthetic and political field, a means of personal expression that offers much greater freedom than can be found elsewhere, and that permits the creation of a “climate,” an atmosphere or mental space in which new relations and analogies between the works can be tested out. Whether in the framework of a biennale or a museum, the need you mentioned for spaces for genuine exchange at the level of cultural production and critical thought is increasingly evident, even if it is not necessarily practiced. This last Manifesta was consistent with this idea, in terms not only of exhibitions, but also of investigation and mediation.

Leaving Manifesta to one side, I'd like to address the exhibition in general as an active political field.

CM: First of all, I think I should confess that one of my motives was to make the biennale into an exercise that would entail the mobilisation of the notions and practice of the exhibition. Because of the dispersion of projects and the trend towards accumulation and quantity rather than towards internal logic, as well as the way some recent projects seek to create – or seek to justify themselves by creating – a non-authoritarian object that would function as an intellectual and visual nebula,

festaciones en contra del nuevo presidente, que generaron muchos arrestos, golpizas, se habla incluso de torturas. Anteriormente hablabas de la necesidad de una práctica cultural actual que participe de la historia y las preocupaciones de un cuerpo social. ¿Cómo ves este momento histórico en México desde nuestro campo?

CM: Me agarras fuera de balance, pues lo que ha venido ocurriendo en el último mes tiene muchos más alcances. Para empezar déjame decir que los choques del primero de diciembre no sólo implicaron el resurgimiento de la represión callejera. Sin negar que la policía hizo, especialmente después de las 4 pm, arrestos ilegales y golpizas, y el aparato judicial mantiene hoy a 14 prisioneros con una evidencia por demás endeble, esos abusos fueron la consumación de 12 horas de choques continuos entre manifestantes que trataron primero de romper por la fuerza el cerco militarizado al Palacio legislativo, y luego entablaron batallas campales con la policía por horas frente al Palacio de Bellas Artes mientras reventaban todas las vidrieras de la calle. No me tocó atestiguar la represión: sí, en cambio, los choques donde la policía estaba más o menos pasiva, mientras ocurrían los destrozos. Llegué incluso a charlar con una de las chicas rompiendo vitrinas, quien además de defender sus destrozos diciendo que eso “también era un lenguaje”, me argumentó que

empresas, policía y gobierno ciudadano eran todos parte del mismo sistema capitalista, y que ya no quedaba otra opción que ir contra el sistema en su conjunto.

A reserva de que la verdad histórica tardará en emerger, permíteme plantear que esa “ofensiva de la resistencia” puede no haber sido enteramente producto de una provocación policial. Ello no quita que su principal efecto ha sido desprestigiar ante la sociedad atada a la información de su televisor, al movimiento de oposición y a los estudiantes que, en las elecciones pasadas, articuló el movimiento #Soy132. Lo que estalló el 1 de diciembre en México era el último vínculo entre disidencia juvenil y callejera, y opciones político-partidarias.

Lo que se rompió el primero de diciembre es la unidad virtual de los partidos de izquierda. Fue el cierre de una etapa que en buena medida tocó definir a mi generación, cuando tras el sismo de 1985 y la huelga universitaria de 1986, las diversas corrientes marxistas y socialistas se unieron al experimento de la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas en 1988 con la esperanza de intervenir en definir la “transición democrática” en relación a un fortalecimiento de la democracia y los derechos sociales. Los choques entre “anarquistas” y la policía de una ciudad gobernada por la izquierda partidaria, expresó el desgaste de la relación entre jóvenes militantes y

123

the idea that a biennale would be an exhibition in the fullest sense of the term and not just a heterogeneous festival is a challenge.

Our idea was to offer three projects which, to the greatest possible extent, would be understood as a superimposition of segments and paths, formulated around a series of specific arguments, and that would trust in the power of the artworks and artifacts themselves to give rise to detours and derivations without detriment to the curatorial unity we sought. With regard to the remark by Szeemann that you quoted, I wouldn't say that the space was a scenario for “personal expression,” since for me the curator's job involves both academic and aesthetic decisions that are carefully thought out and strategic much more than they are expressive as such, let alone “personal”.

In fact, I think we should try to turn exhibition spaces into active political grounds, which means that we curators should operate with a great deal of intellectual and communicational clarity, to ensure that the works shown pose all the complexity, obscurity, or eccentricity that they ought to pose. Again, I see no contradiction here. If the curatorial concept is at once clear and precise, the divergence of the works, and their silence, will stand out.

If the curatorial argument is obscure, what is divergent about the art works will become blurred.

MIR: Since we began this interview there have been a number of incidents in Mexico relating to the country's political life. What has concerned me personally was the heavy-handed repression of the demonstrations against the new president, with arrests, beatings, and, it is said, even torture. You were speaking earlier about the need for a cultural practice that participates in history and the concerns of the populace. How, from our field, do you view the current historic moment of Mexico?

CM: You're catching me off balance, since the events of the past month have so many implications. Let me start by saying that the clashes on December 1st didn't just signal the resurgence of repression in the streets. While it's true that, especially after 4 p.m., the police engaged in illegal arrests and beatings, and fourteen people remain locked up on very weak evidence, these abuses came after twelve solid hours of continuous clashes with demonstrators who were trying to break the military perimeter around the parliament building, followed by pitched battles with the police in front of the Palace of Fine Arts in which all of its windows facing the street were broken. I actually spoke with one of the young women who was

ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ

ЭНЕРГЕТИК

organizaciones políticas formales, y la emergencia de los discursos que, por un tiempo bastante largo, han venido defendiendo el regreso a la acción directa. El exabrupto fue el resultado de un cuarto de siglo, al menos, de revoluciones fallidas. Que las élites y los medios de comunicación hayan conspirado desde 1988 para impedir a la izquierda articular en forma de gobierno el descontento social, ha tenido un resultado evidente: un descontento inarticulado. Esto coincide con el cisma que ocurre también en estas últimas semanas en lo que fue el Partido de la Revolución Democrática, que naufraga entre la emergencia de una organización popular-personalista que tiene a López Obrador como su líder y símbolo (MORENA) y la nomenclatura del partido que parece adherirse a colaborar intensamente con la nueva administración de Peña Nieto.

Te confieso que a nivel local (y en términos que no son sólo argumentales) yo he comprendido mi labor siempre en una cierta articulación con la emergencia de una alternativa institucional de izquierda, y no sólo como parte de una oposición simbólica. Mi intervención tiene

siempre, como uno de sus ejes, plantear críticas específicas y determinadas, y no abundar en la simplicidad de la lucha “anti-sistema”. No imagino dejar de tener una práctica curatorial si no está acompañada de una dimensión política crítica. Pero no quiero engañarme o engañar a nadie: lo que acaba de pasar en México desdibuja muy hondamente el panorama. Estoy por primera vez en muchos años “en *Nepantla*”, la palabra nahua que significa “en medio de la nada”...

breaking windows, and she defended this destruction by saying “this, too, is a language,” arguing that corporations, police, and the city government were all part of the same capitalist system, and that no option remained but to oppose the entire system.

History will eventually clarify things, but let me suggest that this “resistance offensive” may not have been solely a response to police provocation. This doesn’t alter that fact that its main effect was to discredit, in the eyes of a public tethered to the information coming from their television sets, the opposition movement and the students who in the past election formed the #Soy132 movement. The outbreak on December 1st signalled the severing of the last link between youthful rebellion and party politics.

What was broken on that date was the virtual unity of the left-wing parties. It marked the end of a period which has to a large extent defined my generation, when after the 1985 earthquake and the university strike in 1986 the various Marxist and socialist groups joined together to support the experiment of the candidacy of Cuauhtémoc Cárdenas in 1988, with the hope of taking part in a “democratic transition” related to the strengthening of democracy and of social rights. The clashes between the “anarchists” and the police in a city governed by a left-wing party was an expression of the exhaustion of the relationship between young militants and formal political organisations, and the emergence of discourses

which for quite some time have been calling for a return to direct action. They were the result of at least a quarter of a century of failed revolutions. The conspiracy of the elites and the communications media since 1988 to prevent the Left from forming a government responding to social discontent had an obvious result: an inarticulate discontent. This coincides with the schism that has been opening in the past few weeks within the Partido de la Revolución Democrática, which is foundering between, on the one hand, the emergence of a populist-personalist movement with López Obrador as its leader and symbol (MORENA), and on the other hand other party leaders who are prepared to cooperate enthusiastically with the new Peña Nieto government.

I must confess that on a local level (and in terms that are not solely theoretical) I have always viewed my task as a way of helping to articulate the emergence of a left-wing institutional alternative, and not just as a part of a symbolic opposition. One of the constants of my interventions is to pose specific and determined critiques, eschewing the more simple-minded “anti-system” struggle as such. I can’t imagine working as a curator without a critical political dimension. But I don’t want to fool myself or anyone else; what has just happened in Mexico only blurs the panorama. For the first time in many years I find myself “in *Nepantla*,” the Nahuatl word that means “in the middle of nothingness.”



Después de los enfrentamientos en la Avenida Juárez, Ciudad de México/After clashes with demonstrators in Avenida Juárez, México City, Diciembre/December 1, 2012.
Foto/Photo: Cuauhtémoc Medina.