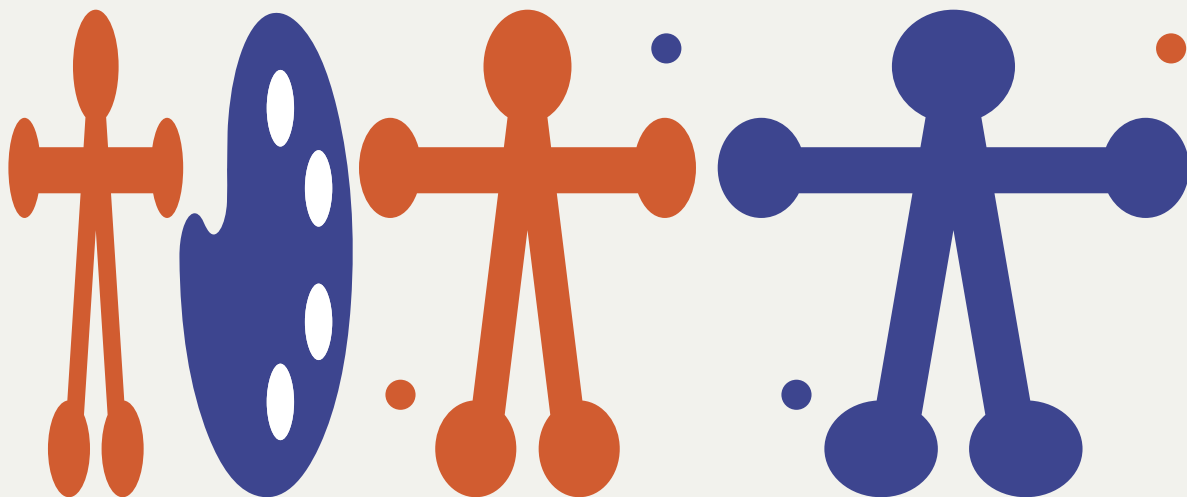




* MUSEO JUMEX

MUSEOS
EN COMÚN

MERCADO GRANADA



MUSEOS EN COMÚN: JUNTOS SABREMOS MÁS

Marielsa Castro Vizcarra

“Nadie lo sabe todo, nadie lo ignora todo.
Todos sabemos algo, todos ignoramos algo”.¹

Paulo Freire, *Cartas a quien pretende enseñar*

En las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX hubo un cambio en la relación del arte con las audiencias y el contexto social. En algunos casos, el espectador dejó de tener un rol pasivo y participó en las obras, como los happenings, performances, intervenciones y en el arte público. Todas estas manifestaciones podrían considerarse como precursoras de lo que hoy se conoce como arte comunitario. Y aunque no es la intención de este texto construir una genealogía sobre el arte comunitario, es importante mencionar aquellas acciones artísticas previas o posteriores con las cuales este tipo de arte comparte características, que han abonado a su desarrollo, como las prácticas colaborativas, participativas, interactivas y relacionales, entre otras, en las que la interacción con el público es bidireccional. El profesor de educación artística Alfredo Palacios en su texto “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas” sugiere que para el surgimiento de este tipo de prácticas fue necesario entender el arte como una herramienta de cambio social, la crítica al individualismo y a la autoría, y el interés de sacar la obra de arte de las instituciones a espacios cotidianos para hacerla más accesible.

Siendo el Reino Unido y los Estados Unidos de América los países donde primero se nombró y describió, el arte comunitario fue fuertemente influenciado por los movimientos feministas y por el concepto de *Cultural Democracy*.² En el contexto latinoamericano, pensamientos como la desescolarización,³ la educación popular⁴ y las pedagogías críticas⁵ también impactaron en el arte contemporáneo. Un

hito para las instituciones culturales de la región fue la Declaración de la Mesa de Santiago de Chile en 1972, donde movidos por el contexto social de este país, se estableció que: “Los museos son instituciones permanentes al servicio de la sociedad [...]”⁶ reconociendo la importancia social de las instituciones. Fue en este momento cuando los museos empezaron a integrar en su programación proyectos pedagógicos. De este modo evidenciaron la importancia del contexto social y de los procesos educativos.

La situación política y social de los años setenta y los cambios en la relación del arte e instituciones culturales con sus públicos hicieron posibles prácticas artísticas que subrayan la importancia del vínculo entre el contexto y el proceso de participación e inclusión de la sociedad. Estas últimas son las características principales del arte comunitario, y el Socially Engaged Art (arte comprometido socialmente), término recuperado por el artista y pedagogo cultural mexicano Pablo Helguera, para definir a la interacción social que se proclama a sí misma como arte. Alfredo Palacios explica: “[...] el término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y, sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra.”⁷ La iniciativa *Museos en común* del Museo Jumex se enmarca en este tipo de arte comunitario.

Museos en común, que surgió a finales de 2021, reúne a comunidades, artistas y diseñadores para crear espacios donde compartir prácticas y experiencias. También busca establecer vínculos a largo plazo, así como reflexionar sobre las funciones y responsabilidades que tienen las instituciones culturales como agentes sociales dentro de las comunidades.

En la publicación *Education for Socially Engaged Art*, Helguera escribe:

Consideraré algunos de los elementos definitorios en torno a las relaciones de grupo creadas a través del Socially Engaged Art (SEA). Entre ellos, A: La construcción de una comunidad o grupo social temporal a través de una experiencia colectiva; B: La construcción de estructuras participativas de múltiples capas; C: El papel de los medios sociales en la construcción de la comunidad; D: El papel del tiempo; E: Suposiciones sobre el público.⁸

El artista menciona que existen formas muy diversas de relacionarse con una comunidad, en el caso de *Museos en común*, la comunidad elegida para trabajar fueron los locatarios del Mercado Granada, mercado tradicional de más de 60 años de antigüedad. Esta elección se debió, en primer lugar, porque son nuestros

1. Paulo Freire, *Cartas a quien pretende enseñar*. Vol. 2. (México: Siglo XXI, 1994), 60.

2. El término *democracia cultural* propone que el patrimonio y las expresiones culturales de todo el mundo son igual de valiosas y merecen una repartición de los recursos de manera equitativa. Fue nombrado por el músico y activista artístico estadounidense Bau Graves, en su publicación *Cultural Democracy: The Arts, Community, and the Public Purpose*, de 2005.

3. En *La sociedad desescolarizada*, de 1971, el filósofo austriaco Ivan Illich propone la desescolarización entendida como una nueva relación educativa entre el hombre y su medio, al igual que una división entre el Estado y la institución escolar y una separación del monopolio escolar.

4. La educación popular, encabezada por el pedagogo y filósofo brasileño Paulo Freire, son los procesos educativos colectivos desde los pueblos originarios, desarrollada en Latinoamérica.

5. Pedagogía definida por Freire, que proponía la pedagogía crítica como comunitaria, popular y antihegemónica.

6. Cristóbal Bize Vivanco, *Sobre la Mesa de Santiago de 1972 y la función social del museo en la actualidad*. (ICOFOM Study Series 50-1, 2022), 55.

7. Alfredo Palacios, “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”, *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* 4 (2009), 199.

8. Pablo Helguera, *Socially Engaged Art* (Nueva York: Jorge Pinto Book, 2011), 9.

vecinos; en segundo término, porque tenían un espacio potencial en desuso, pero lo más importante, es por la comunidad que conforma ese mercado. Cuatro generaciones de familias han heredado los locales comerciales, por lo que este grupo social sostiene una relación laboral y también familiar.

El escritor y activista uruguayo Raúl Zibechi declaró que: “La comunidad no es, se hace. Cada día a través del hacer colectivo de varones y mujeres, niñas, niños y ancianos, quienes al trabajar reunidos hacen comunidad, hacen lo común”.⁹ Es gracias a la constante construcción colectiva e intercambio de aprendizajes que hemos establecido un vínculo con el Mercado Granada. A pesar de que no fue fácil entrar a una colectividad a la que no habíamos sido convocados, el primer año trabajamos con los niños del mercado, hijos de los locatarios, y el segundo, colaboramos con los adultos. Esta decisión fue tomada por practicidad, los niños tenían más tiempo que los locatarios, quienes trabajan más de 10 horas diarias. Al convivir con los hijos y nietos de los comerciantes, nos vinculamos de una manera más orgánica con los adultos. El intercambio propuesto fue de saberes y de tiempos, en ambas direcciones, las actividades fueron gratuitas y los recursos materiales los aportó el museo; para esto fue necesario acordar un compromiso mutuo entre la institución y el mercado.

El primer año incluyó una serie de talleres que resultaron en una exposición en el Museo Jumex y un programa público, con lo cual se buscó fomentar el diálogo de temas relacionados con lo “común” como idea, es decir, la construcción colectiva de aprendizajes, cuidados y contextos. La exposición giró en torno a un mobiliario para el mercado, codiseñado por un grupo de niños, artistas y arquitectos. A principios del segundo año, en 2023, se definió en conjunto (mercado y museo), que trabajaríamos en dos proyectos de manera simultánea: el rediseño de la identidad gráfica de doce locales, así como en talleres de mecánica básica de bicicletas. A la par de las actividades realizadas en el mercado, llevamos a cabo un programa público de dos días en la plaza del Museo Jumex, donde invitados con diversas prácticas intercambiaron saberes con el público. Como cierre del segundo ciclo, se invitó a un fotógrafo para retratar a los locatarios con quienes hemos construido una relación durante los talleres. Las fotografías se mostraron en la plaza pública del museo y posteriormente en el Mercado Granada.

Retomando a Helguera, existen varios niveles de participación con las comunidades. En el tipo que nombra como *collaborative participation* [colaboración participativa]: “El visitante comparte la responsabilidad de desarrollar la estructura y el contenido de la obra en colaboración y diálogo directo con el artista”.¹⁰ En *Museos en común* la colaboración fue participativa, ya que la comunidad en diálogo con la institución tomó la dirección del proyecto, y según sus características, se seleccionó e invitó a los artistas para desarrollarlo. Como señala Sally Morgan: “el arte comunitario no nació completamente definido y armado [...] Creció gradualmente, a través de ensayo y error, a través de los esfuerzos de artistas y comunidades. Fue un movimiento

empírico: probando, valorando, rechazando y adaptando”.¹¹ Es bajo una práctica fluida que entendemos que los proyectos comunitarios deben de tener la posibilidad de cambiar y replantearse. Ha sido difícil planear a largo plazo, pues *Museos en común* ha cambiado constantemente por los intereses y necesidades de la comunidad, que siempre será la prioridad del proyecto. Por ello es indispensable aceptar la transformación como una característica de los procesos comunitarios.

Helguera menciona en relación con las audiencias: “Las ideas y las obras de arte tienen un público implícito, y esto es especialmente cierto en el caso del SEA, donde el público es a menudo inextricable de la obra”.¹² En *Museos en común*, la comunidad es el proyecto, y sin ella, el proyecto no existe. A partir de usar la escucha activa como herramienta para el trabajo participativo y de buscar el significado en el contexto físico y social, se logró gestionar los intereses artísticos de la comunidad, los artistas y la institución.

La iniciativa pretende continuar y gestionar nuevos procesos en los cuales la relación con los distintos públicos se convierta en proyectos de arte socialmente comprometidos, de largo plazo, procurando la comunalidad¹³ y el intercambio con nuestros vecinos para impulsar una sociedad convivial¹⁴ con espacios comunes, seguros, horizontales e inclusivos. Para ello es necesario seguir desplazando al museo de su espacio y prácticas habituales hacia el contexto social inmediato, expandiendo los límites de responsabilidad y recursos del museo con sus comunidades.

Parafraseando a Paulo Freire, juntos sabremos más.

11. Sally Morgan, “Looking back over 25 years”, *Art with People* (Sunderland: AN Publications, 1995).

12. Helguera, *Socially Engaged Art*, 21.

13. Los pensadores Jaime Martínez Luna y Floriberto Díaz Gómez nombraron “comunalidad” al modo específico de ser y vivir compartiendo con otras y otros en comunidades del sureste mexicano.

14. Ivan Illich en su texto “la convivencialidad” define a la sociedad convivencial como la que ofrece al hombre la posibilidad de ejercer la acción más autónoma y más creativa, con ayuda de las herramientas menos controlables por los otros.

9. Raúl Zibechi, “Los trabajos colectivos como bienes comunes material / simbólicos”, *El apantle. Revista de estudios comunitarios* 1 (2015): 76.

10. Pablo Helguera, *Socially Engaged Art* (Nueva York: Jorge Pinto Book, 2011), 15.

ESPACIOS AMBIGÜOS Y DE ACCIÓN

Sofía José Amorim

Después de varias discusiones, el 24 de agosto de 2022, los miembros del ICOM (Consejo Internacional de Museos, en español) acordaron la siguiente definición de “museo”:

Una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.¹

Lamentablemente existen diversos factores dentro del museo (contenidos, costo de entrada, ubicación, entre otros), que contribuyen a que las instituciones culturales puedan ser intimidantes o excluyentes para ciertos públicos. Con base en la definición del ICOM como punto de partida y de reflexión, se podría afirmar que es responsabilidad de cada museo identificar y cambiar aquellos factores que alejan a posibles audiencias. Como escribe la arte-educadora Nora Landkammer: “Generar acceso, disminuir barreras, estimular la inclusión y participación de personas que no van al museo por sí mismos, son elementos centrales en el discurso de la mediación.”²

La prioridad de *Museos en común* es acercar el museo a sus comunidades vecinas y que actualmente no lo visitan. Desde el inicio, a finales del año 2021, el proyecto ha sido un trabajo conjunto desde el área curatorial y educativa del museo, con el objetivo de salir del espacio expositivo y, a partir de experiencias y aprendizajes creativos, generar un vínculo a largo plazo; en estos primeros dos años se ha colaborado con la comunidad del Mercado Granada.

La artista Carmen Mörsch pone sobre la mesa algunas contradicciones al momento de pensar en proyectos que surgen de la institución cultural con la intención de acercar a grupos distanciados de su espacio y contenidos. Llama una “contradicción irresoluble”³ la tensión entre las exclusiones que se generan en el

museo y el paternalismo en el que pueden caer las iniciativas dirigidas a incluir y captar a grupos específicos. Mörsch concluye que las prácticas curatoriales y educativas críticas no son capaces de resolverla, por lo cual se debe trabajar en la ambigüedad.

Es importante tomar en cuenta esta argumentación al realizar proyectos comunitarios promovidos por las instituciones que, aunque buscan romper obstáculos y exclusiones, pueden denotar un aspecto paternalista al querer entablar una relación con personas ajenas al museo. Por otro lado, Landkammer plantea que si se critica el paternalismo de programas de inclusión y participación, y su característica de dominación, entonces se niega la integración de nuevos públicos, y al trabajar sólo con el público que va por su cuenta al museo se está perpetuando la exclusión.⁴ *Museos en común* retoma la afirmación de Landkammer de que es mejor actuar, y se ha ido construyendo desde esa ambigüedad que observa Mörsch. Al trabajar fuera de las paredes del museo, y con una comunidad distanciada del arte, buscamos constantemente distintas estrategias para acercarnos y colaborar con ella desde un lugar de intercambio y participación conjunta.

Aunque siempre es difícil de lograr, hemos intentado ser cuidadosos para no caer en estructuras de trabajo impositivas o jerárquicas, aun cuando esto se vuelve un cuestionamiento reiterado dentro del proyecto. La educadora Valeria Galarza habla de cómo los procesos educativos en el contexto de la institución pueden generar dudas y un riesgo, sin embargo, se vuelven posibilidades para romper con lo estático e invariable de formatos convencionales de trabajo.⁵ Partiendo de esta idea, se podría argumentar que son estos espacios ambiguos e inciertos los que promovemos, y los que proporcionan la flexibilidad necesaria para permitir estos acercamientos en nuevos espacios y con nuevas personas.

En *Museos en común* se ha procurado el trabajo horizontal, en el que junto con nuestros vecinos del Mercado Granada hemos construido poco a poco un espacio de colaboración con artistas, diseñadores y arquitectos. Coincidimos en nuestra ideología y formas de trabajo con los planteamientos de la artista e investigadora Esthel Vogrig, quien propone modelos que apuestan por un aprendizaje en común, con la premisa de que no existe un tipo de conocimiento más valioso que otro, y que este es una construcción colectiva.⁶ El trabajo con la comunidad del mercado ha sido un intercambio de conocimiento mutuo en el que nosotros desde el campo creativo hemos compartido aprendizajes, mientras que los locatarios nos han enseñado tanto la historia del mercado como a entender formas de

crítica”, en *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*, 20.

4. Nora Landkammer, “Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa”, *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*, 24.

5. Valeria Galarza, “¿Hacer juntas? Implicaciones y colaboraciones entre educadoras de museos y territorio en el eje Mercado San Roque, Quito”, en *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*, Renata Cervetto y Miguel A. López, eds. (Buenos Aires y San José: MALBA y TEOR/ética, 2016), 38.

6. Esthel Vogrig, “Con-Formando saberes desde un “entre”. Una mirada performativa a los entornos de aprendizaje”, en *Pedagogías radicales y arte: experiencias comunales*, Andrea Ancira, ed. (México: Tumbalacasa Ediciones, 2022), 132.

1. International Council of Museums, “Museum Definition”, 24 de agosto de 2022, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

2. Nora Landkammer, “Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa”, *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*, Alejandro Ceballos y Anahi Macaroff, eds. (Quito: Fundación Museos de la Ciudad de Quito, 2015), 22. El término mediación (dentro del ámbito de arte contemporáneo) se refiere a actividades e iniciativas dentro del museo que buscan crear puentes entre propuestas artísticas y el público espectador para generar puntos de reflexión, conexión y diálogo a partir del arte.

3. Carmen Mörsch, “Contradecirse una misma. La educación en museos y exposiciones como práctica

trabajo y organización distintas a las nuestras. Es a partir de una pedagogía popular, cuya idea es que ambas partes aprendemos y compartimos con el otro, que se definen las acciones del proyecto y logran facilitar la convergencia de saberes y perspectivas distintas para un resultado en común.

Los artistas Taniel Morales y Mónica Castillo en una ocasión presentaron “6 reglas para un trabajo colectivo endógeno donde el qué hacer, cómo hacerlo, y para qué es una construcción colectiva”:

1. No falta ni sobra nadie (se trabaja con los que están).
2. Está quien quiere estar.
3. Empieza cuando empieza, acaba cuando acaba, dura lo que dura.
4. No falta nada (se trabaja con lo que se tiene).
5. Todxs participan con mente, cuerpo y espíritu (todxs piensan, sienten y hacen por igual).
6. Hacer del mundo algo mejor en la escala cercana (produce un cambio en la comunidad).⁷

Vogrig, Morales y Castillo coinciden en que todos participan y se les debe de considerar por igual para lograr un proceso en conjunto. Una de estas seis reglas que más resuena en *Museos en común* es que la participación no es forzada, es decir, está quien quiera estar y desee dar su tiempo. Otro factor fundamental es la flexibilidad en cuanto a estructuras y recursos. El trabajo con el Mercado Granada ha sido progresivo, primero impartimos talleres a los hijos y nietos de los locatarios y después estrechamos nuestros vínculos con los locatarios, quienes tomaron la decisión de otorgarnos su tiempo y espacio también. De no ser por su disposición y apertura, hubiera sido imposible la relación y colaboración que dio pie a los proyectos que hemos creado en conjunto y que han generado un pequeño cambio en la comunidad, como el codiseño y producción de mobiliario para reactivar un espacio del mercado en desuso y el rediseño de sus logotipos y letreros de locales.

Paulatinamente, hemos ido fortaleciendo un vínculo de confianza y amistad con la comunidad del Mercado Granada. Como indica Taniel Morales en *Pedagogías radicales y arte: experiencias comunales*:

El vínculo entre personas es el mecanismo liberador.
La labor colectiva es el escenario donde sucede.
El cómo nos relacionamos y organizamos al hacer juntxs es revolución.
Pero para realizar este proceso liberador no hay un método preciso y único porque es justamente la diversidad del camino lo que nos libera...⁸

Es el vínculo con las personas lo que nos ha permitido que sucedan cosas y prosperen las iniciativas con la comunidad. *Museos en común* prioriza generar y cultivar una relación sólida y duradera con las personas con las que colaboramos. Es

a partir de esta relación interpersonal y de confianza que se han dado resultados, partiendo del intercambio de conocimiento mutuo. Aun cuando los formatos de trabajo se van adaptando y cambiando, es esta relación lo que permite continuar el trabajo en conjunto a pesar de la incertidumbre que en ocasiones puede surgir al planear estrategias a largo plazo.

Asimismo, es la determinación del museo y su facilitación de recursos los factores que impulsan estos acercamientos a las comunidades fuera del espacio museístico. Como Landkammer resalta: “La relevancia que las instituciones culturales pueden desarrollar como colaboradores de otros campos de actividad depende también de su disposición para realizar cambios en sus propios contenidos y estructuras.”⁹ Aun cuando siempre habrá que responder a la institución, es esta flexibilidad y voluntad de practicar nuevas formas de trabajo, cambiar y reestructurar, lo que permite que proyectos como *Museos en común* puedan continuar y apoyar esta búsqueda por romper barreras excluyentes que limitan las audiencias de los espacios culturales. Es un trabajo constante no sólo hacia afuera sino desde la institución en cuanto a las normas y maneras de operar lo que va creando un cimiento sólido que respalde estas relaciones y trabajo a largo plazo con otras comunidades. Es responsabilidad del museo abrirse a nuevas posibilidades para dar pie a estos espacios ambiguos y de trabajo colaborativo que resultará en una institución cultural más accesible, inclusiva, y diversa, tal y como se plantea en la definición que presenta el ICOM.

7. Taniel Morales, “La no formalidad de los Mundos. ¿Cómo dejar de ser síntoma del mundo?”, en *Pedagogías radicales y arte: experiencias comunales*, 88.

8. Ibidem, 86.

9. Nora Landkammer, “Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa”, *Contradecirse una misma*. Museos y mediación educativa crítica, 33.

MUSEOS EN COMÚN: TOGETHER WE WILL KNOW MORE

Marielsa Castro Vizcarra

“No one knows everything. No one is ignorant of everything.
We all know something, we’re all ignorant of something.”¹

Paulo Freire, *Cartas a quien pretende enseñar*

The 1960s and 70s saw a shift in art’s relationship with its audiences and social context. In some cases, viewers ceased to play a passive role and participated in works such as happenings, performances, interventions, and public art. All of these manifestations can be seen as precursors of what is known today as community art. Although it is not the intention of this text to compile a genealogy of community art, it bears mentioning previous and subsequent artistic actions which this type of art shares, features which have contributed to its development, including collaborative, participative, interactive, and relational practices, among others, in which interaction with the public is bi-directional. In his text “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas” (Community art: Origin and evolution of collaborative and artistic practices), art education professor Alfredo Palacios suggests that for the emergence of this type of practice it was necessary for art to be understood as an instrument of social change, a critique of individualism and authorship, and an interest to emerge in taking art out of institutions to everyday spaces in order to make it more accessible.

First named and described in the United Kingdom and United States, community art strongly followed feminist movements and the concept of cultural democracy.² In the Latin American context, influences like deschooling,³ popular education,⁴ and critical pedagogies also informed contemporary art.⁵ A milestone for the region’s cultural institutions was the “Declaración de la Mesa de Santiago de Chile en 1972” (Declaration of the Santiago de Chile Round Table in 1972), in which, moved by

the Chilean social context, it was established that “museums are permanent institutions at the service of society [...],” recognizing the social impact of institutions.⁶ It was in this moment that museums began to integrate pedagogical projects into their programming, becoming aware of the importance of social contexts and educational processes.

The political and social situation of the 70s and changes in art and cultural institutions’ relationships with their audiences opened the way for artistic practices that underscore the bond between contexts and the process of participation and inclusion of society. The latter are main characteristics of community art and Socially Engaged Art, a term recovered by the Mexican artist and cultural educator Pablo Helguera to define social interaction which proclaims itself to be art. As Alfredo Palacios explains, “[...] the term *community art* is associated with types of practices that seek involvement with the social context; that pursue, beyond aesthetic achievements, social benefit or improvement; and, above all, that encourage the collaboration and participation of the communities involved in the work’s realization.”⁷ The Museo Jumex’s *Museos en común* initiative is situated within this kind of community art.

Museos en común, which began in late 2021, brings together communities, artists, and designers to create spaces where they can share practices and experiences. It likewise seeks to establish long-term bonds and to reflect on the functions and responsibilities that cultural institutions have as social agents within communities.

In *Education for Socially Engaged Art*, Helguera writes:

I will consider some of the defining elements around group relationships created through Socially Engaged Art (SEA). They include, A: The construction of a community or temporary social group through a collective experience; B: The construction of multi-layered participatory structures; C: The role of social media in the construction of community; D: The role of time; E: Assumptions about audience.⁸

The artist mentions that there are widely varying forms of relating to a community. In the case of *Museos en común*, the community has been the Mercado Granada tenants and their families, a traditional market with more than 60 years of history. This choice was made, firstly, because the community’s members are our neighbors, and secondly because they had an unused potential space, but most important, because of the community that make up the market. Four generations of families have inherited their commercial spaces, so this social group sustains a working and family relationships.

1. Paulo Freire, *Cartas a quien pretende enseñar*. Vol. 2. (Mexico: Siglo XXI, 1994), 60.

2. The term cultural democracy asserts that the patrimony and cultural expressions of all people are equally valuable and deserving of an equitable distribution of resources. It was named by the American musician and arts activist Bau Graves in his 2005 publication *Cultural Democracy: The Arts, Community, and the Public Purpose*.

3. In his 1971 *Deschooling Society*, the Austrian philosopher Ivan Illich proposes deschooling, which he understands as a new educational relationship between people and their environment, as well as a division between the state and the institution of the school, and a dismantling of the educational monopoly.

4. Popular education, embodied by the Brazilian educator and philosopher Paulo Freire, is the collective educational processes developed in Latin America beginning with Indigenous peoples.

5. A pedagogy defined by Freire, who proposed critical pedagogy as one that was communitarian, popular, and anti-hegemonic.

6. Cristóbal Bize Vivanco, *Sobre la Mesa de Santiago de 1972 y la función social del museo en la actualidad*. (ICOFOM Study Series 50-1, 2022), 55.

7. Alfredo Palacios, “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas,” *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* 4 (2009), 199.

8. Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art* (New York: Jorge Pinto Books, 2011), 9.

Uruguayan writer and activist Raúl Zibechi states that “Community is not something that just is; it’s made. Every day, through the collective work of men, women, boys, girls, and elders, who by working together make community, make the common.”⁹ It is thanks to constant collective construction and knowledge exchange that we have established a connection with the Mercado Granada. Despite the difficulty presented by entering a community to which we had not been called, during the first year we worked with the children of the tenants and collaborated with the adults in the second year. This decision was made for practical reasons: the children had more time than the vendors, who work more than ten hours per day. By spending time with vendors’ children and grandchildren, we were able to bond more organically with the adults. The exchange proposed was one of knowledge and time in both directions, activities were free, and material resources were supplied by the museum; to this end, it was necessary to agree upon a mutual commitment between the institution and the market.

The initiative’s first year included a series of workshops that culminated in an exhibition at the Museo Jumex and a public program that sought to promote dialogue around themes related to the “common” as an idea—in other words, the collective construction of knowledge, care, and contexts. The exhibition revolved around furniture for the market that was co-designed by a group of children, artists, and architects. At the beginning of the second year, in 2023, it was jointly decided between the museum and market that we would work simultaneously on two projects: the redesign of the graphic identity of twelve businesses in the market, and well as basic bicycle mechanics workshops. Along with the activities carried out in the market, we held a two-day public program in the Museo Jumex’s public plaza, where invitees with diverse practices exchanged knowledge with the visitors. To close the second year, a photographer was invited to take portraits of the market vendors with whom we built relationships during the workshops. These portraits were displayed in the museum’s plaza and later in the Mercado Granada.

Returning to Helguera, there are several levels of participation with communities. In the type he identifies as collaborative participation, “The visitor shares responsibility for developing the structure and content of the work in collaboration and direct dialogue with the artist.”¹⁰ In *Museos en común* the collaboration was participatory; it was the community, in dialogue with the institution who set the direction for the project and according to its characteristics the artists were selected and invited to develop it. In the words of Sally Morgan, “Community arts was not born fully formed and armed [...] It grew gradually and stridently, through trial and error, through the efforts of artists and communities. This was an empirical movement: trying, testing, rejecting and adapting.”¹¹ It is within a fluid practice that we understand that community projects must be able to change and be posed again. It has been difficult to plan in the long term because *Museos en común* has constantly changed with the interests and needs of the community, which is the project’s

ongoing priority. Thus, accepting transformation as a feature of community processes is essential.

In terms of audiences, Helguera mentions that “ideas and artworks have implicit audiences, and this is especially true in the case of SEA, where the audience is often inextricable from the work.”¹² In *Museos en común*: the community is the project and the project cannot exist without the community. By using active listening as a tool for participative work and searching for meaning in the physical and social context, we were able to manage the artistic interests of the community, the artists, and the institution.

The initiative seeks to continue and manage new projects in which relationships with different audiences become long-term projects of Socially Engaged Art which ensure communality¹³ and exchange with our neighbors to promote a convivial society¹⁴ with common, safe, horizontal, and inclusive spaces. To this end, it is essential to continue moving the museum out of its space and habitual practices and towards its immediate social context, expanding the museum’s limits of responsibility and resources with its communities.

Paraphrasing Paulo Freire, together, we will know more.

12. Helguera, *Socially Engaged Art*, 21.

13. Theorists Jaime Martínez Luna and Floriberto Díaz Gómez refer to the specific mode of being and living while sharing with others seen in communities of the Mexican southeast as “communality.”

14. In his *Tools for Conviviality*, Ivan Illich defines the convivial society as one which offers people the possibility of exercising action in a more autonomous and creative manner with the help of tools which are less easily controlled by others.

9. Raúl Zibechi, “Los trabajos colectivos como bienes comunes material / simbólicos,” *El apantle: Revista de estudios comunitarios* 1 (2015), 76.

10. Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art* (New York: Jorge Pinto Books, 2011), 15.

11. Sally Morgan, “Looking back over 25 years,” *Art with People* (Sunderland: AN Publications, 1995).

AMBIGUOUS SPACES OF ACTION

Sofía José Amorim

On August 24, 2022, after a series of discussions, the members of the International Council of Museums adopted the following definition of “museum”:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.¹

Unfortunately, various factors within museums (including content, entrance costs, and location) can make these cultural institutions intimidating or exclusionary for certain audiences. Using ICOM’s definition as a start-off point and of reflection, we might say that it is the responsibility of each museum to identify and change those factors that turn potential audiences away. As art educator Nora Landkammer writes, “Creating access, diminishing barriers, and stimulating the inclusion and participation of people who do not visit museums are central elements in the discourse of mediation.”²

The priority of *Museos en común* is to bring the museum closer to its neighboring communities that currently do not visit it. Since its inception in late 2021, the project has been a joint effort between the museum’s curatorial and educational departments. It aims to step outside the exhibition space generate a long-term bond through creative learning experiences; in the project’s first two years, we have worked with the community of the Mercado Granada.

Artist Carmen Mörsch draws attention to various contradictions that come up when considering projects that emerge from cultural institutions with the intention to approach groups who are distanced from its space and contents. She refers to the tension between the exclusions generated in museums and the paternalism of initiatives aimed at including and gaining specific groups as an “unsolvable contradiction.”³ Mörsch concludes that critical curatorial and educational practices are incapable of resolving this tension, which means that museums must work

in ambiguity. It is important to consider this line of argument when carrying out community projects promoted by institutions which, although seeking to eliminate obstacles and exclusion, may fall into paternalism when attempting to initiate relationships with people foreign to the museum. In contrast, Landkammer asserts that criticizing the paternalism of inclusion and participation programs and their characteristic of domination means rejecting the integration of new audiences; working only with audiences who visit museums on their own accord means perpetuating exclusion.⁴ *Museos en común* takes up Landkammer assertion that it is better to act and has been built from the ambiguity observed by Mörsch. It should be noted that, in working beyond the museum’s walls and with a community that is distanced from art, we constantly seek different strategies to approach and collaborate with that community from a place of exchange and joint participation.

While always difficult to achieve, we have tried to be careful to avoid lapsing into imposed or hierarchical work structures, even when this becomes a repeated question within the project. The educator Valeria Galarza discusses how educational processes in the context of the institution can create doubt and risk; however, these become possibilities to break with the staticness and invariability of conventional formats of work.⁵ Based on this idea, it may be argued that these ambiguous, uncertain spaces are what we promote as they provide the flexibility necessary to permit these approaches in new spaces and with new people.

Museos en común has aimed for horizontal form of work in which, alongside our neighbors from the Mercado Granada, we have gradually built a collaborative space with artists, designers, and architects. In our ideology and working formats, we agree with the approach enunciated by the artist and researched Esthel Vogrig, who proposes models that support common learning under the premise that there is no one type of knowledge that is more valuable than another and that it is a collective construction.⁶ Working with the market community has been a mutual exchange in which we have shared knowledge about creative fields, while the community has taught us the history of the market as well as forms of work and organization different from our own. It is through a popular pedagogy in which both parties learn from and share with each other that the project’s actions are defined and manage to facilitate the convergence of knowledge and different perspectives towards a common outcome.

Artists Taniel Morales and Mónica Castillo once presented “6 rules for endogenous collective work where the what to do, how to do it, and what for is a collective construction”:

1. International Council of Museums, “Museum Definition,” August 24, 2022, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

2. Nora Landkammer, “Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa,” *Contradecirse una misma: Museos y mediación educativa crítica*, Alejandro Ceballos and Anahi Macaroff, Eds. (Quito: Fundación Museos de la Ciudad de Quito, 2015), 22. In contemporary art, “mediation” refers to activities and initiatives within museums that seek to build bridges between artistic proposals and the viewing public to generate points of reflection, connection, and dialogue through art.

3. Carmen Mörsch, “Contradecirse una misma. La educación en museos y exposiciones como práctica crítica,” in *Contradecirse una misma: Museos y mediación educativa crítica*, 20.

4. Nora Landkammer, “Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa,” *Contradecirse una misma: Museos y mediación educativa crítica*, 24.

5. Valeria Galarza, “¿Hacer juntas? Implicaciones y colaboraciones entre educadoras de museos y territorio en el eje Mercado San Roque, Quito,” in *Agítese antes de usar: Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*, Renata Cervetto and Miguel A. López, Eds. (Buenos Aires y San José: MALBA y TEOR/ética, 2016), 38.

6. Esthel Vogrig, “Con-Formando saberes desde un ‘entre’: Una mirada performativa a los entornos de aprendizaje,” in *Pedagogías radicales y arte: experiencias comunales*, Andrea Ancira, Ed. (Mexico: Tumbalacasa Ediciones, 2022), 132.

1. No one is missing, no one is unnecessary (the work is done with those who are present).
2. Those who are present want to be.
3. We start when we start, we finish when we finish, it lasts however long it lasts.
4. Nothing's missing (we work with what we have).
5. Everyone participates with mind, body, and spirit (everyone thinks, feels, and does equally).
6. Make the world better on the immediate scale (produce a change in the community).⁷

Vogrig, Morales, and Castillo agree that everyone should participate and be given equal consideration in order to achieve a joint process. Of these six rules, one that resonates most in *Museos en común* is that of unforced participation; in other words, everyone present wants to be there and wishes to give their time. Another fundamental factor is flexibility in terms of structures and resources. Our work with the Mercado Granada has been gradual: we first gave workshops to the children and grandchildren of the market's tenants and then strengthened our ties with the tenants themselves, who decided to give their time and space for us as well. Had it not been for their readiness and openness, it would have been impossible to develop the relationship and collaboration with them which gave way to the projects we have created together and that have made a small change in the community, such the co-design and production of furniture to reactivate an unused part of the market and the redesign of their logos and store signage.

Step by step, we have strengthened a bond of trust and friendship with the community of Mercado Granada. As Tania Morales notes in *Pedagogías radicales y arte: experiencias comunales*:

The bond between people is the mechanism of liberation.
Collective labor is the setting where this happens.
How we relate with each other and organize ourselves in collective doing is revolution. But there is no precise and singular method for carrying out this liberating process precisely because it is the diversity of the path that liberates us...⁸

It is our bond with people that has allowed things to happen and our initiatives with the community to prosper. *Museos en común* prioritizes the creation and cultivation of a solid and lasting relationship with the people with whom we collaborate. It is this interpersonal relationship of trust that has produced results on the basis of a mutual exchange of knowledge. Even when work formats have adapted and changed, it is this relationship that allows joint work to continue despite the uncertainty that can sometimes come up when planning long-term strategies.

Likewise, the determination of the museum and its allocation of resources are the factors that drive these initiatives of outreach to communities outside the museum space. As Landkammer emphasizes, "the relevance that cultural institutions can develop as collaborators in other fields of activity also depends on their willingness to make changes in their own content and structures."⁹ Even when it is always necessary to be accountable to the institution, it is this flexibility and willingness to practice new forms of work— to change and restructure —that allows projects like *Museos en común* to continue and that these efforts to break down exclusionary barriers that limit cultural spaces' audiences may be supported. It is an ongoing effort aimed not only outside the institution but within it, in terms of norms and ways of operating that create a solid foundation to support these long term relationships work with other communities. It is the museum's responsibility to open itself to new possibilities that facilitate these ambiguous spaces of collaborative work— spaces that will produce a more accessible, inclusive, and diverse kind of cultural institution, just as described in the definition presented by ICOM.

7. Taniel Morales, "La no formalidad de los Mundos. ¿Cómo dejar de ser síntoma del mundo?", in *Pedagogías radicales y arte: experiencias comunales*, 88.

8. Ibid., 86.

9. Nora Landkammer, "Educación en museos y centros de arte como práctica colaborativa," *Contradecirse una misma: Museos y mediación educativa crítica*, 33.







CRONOLOGÍA

DE EXCEPCIONES Y MILAGROS

29.ENE.-04.MAR.2022

De excepciones y milagros es una obra del artista Oscar Cueto en la que presenta pinturas al óleo de microhistorias narradas por habitantes de la colonia Granada, donde se ubica el Museo Jumex. Cueto intercambiaba pinturas por historias extraordinarias o milagros relatados por los vecinos del museo, quienes han resistido la gentrificación de la zona. Al final de la exposición, se regalaron las pinturas a los dueños de las historias, uno de ellos fue Martín, locatario del Mercado Granada. Esta obra formó parte de la exposición *Acciones a distancia*, que se empezó a gestar en junio de 2021.



INVESTIGACIÓN DE SITIO

NOV.2021-FEB.2022

Durante tres meses hicimos una investigación de sitio en la colonia Granada, actividades de acercamiento a las comunidades y reconocimiento del contexto. Para el proceso de vinculación, trabajamos de la mano con el artista social y organizador comunitario, Alo Gorozpe. Después de varios intentos, llegamos al mercado de Granada, mercado tradicional, que abrió sus puertas en 1961.

TALLERES MAY.-SEP.2022

En acuerdo con los locatarios, decidimos trabajar en talleres con los niños y en codiseñar un mobiliario lúdico para la explanada del mercado que estaba en desuso. El proceso tuvo una duración de 5 meses, con talleres semanales impartidos por el artista plástico Chavis Mármol y la arquitecta Mariana Ríos. Las premisas de diseño definidas por los locatarios fueron: ser un espacio para descansar, comer y jugar, dirigido a niños, locatarios y clientes.



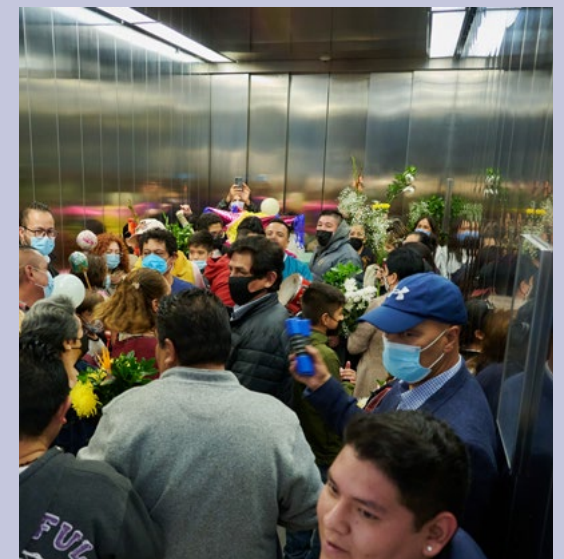
VISITA A *URS FISCHER: LOVERS* 04.JUL.2022

Como parte del proceso de vinculación entre el museo y el mercado, invitamos a los niños y jóvenes, hijos y nietos de los locatarios del Mercado Granada, a una visita guiada y taller dentro de la exposición de *Urs Fischer: Lovers*, en el Museo Jumex.

CELEBRACIÓN

08.OCT.2022

Como un gesto de conexión, organizamos una celebración para traer el Mercado Granada al Museo Jumex y festejar el inicio de la exposición *Museos en común*. Con la gestión del artista Alo Gorozpe, el evento comprendió tres momentos: primero hubo una caminata del mercado al museo, con actos performáticos y de sonido, donde destacó una pieza del mobiliario *¡Pásele, pásele!*, codiseñada por la comunidad del mercado. Después, entablamos una conversación todos los involucrados en el proyecto, y finalmente hubo un concierto en vivo en la plaza del museo, con el grupo de salsa Controversia.





EXPOSICIÓN Y PROGRAMA PÚBLICO 08.OCT.-06. NOV.2022

La exposición *Museos en común* giró en torno al mobiliario *¡Pásele, pásele!* (2022). Las obras que activaron la galería 1 fueron *Menú (Mercado Granada)* (2022), pieza sonora de Israel Martínez; y *Despegar los vínculos* (2022), una serie de performances de Julia Barrios de la Mora y Rocío Reyes, con un vestuario diseñado por Carmen Serratos Chavarría. Distante de una exposición tradicional, lo que se presentó durante un mes fueron distintas experiencias colectivas y saberes en relación con la construcción de espacios comunes.

Para acompañar la muestra, organizamos un extenso programa público de conferencias, paneles y talleres que contaron con la participación de diversas voces nacionales e internacionales que han fomentado investigaciones sobre lo común, y experimentado el vínculo entre comunidad y prácticas culturales. El programa público se basó en cuatro ejes: *¿Qué es lo común?*, *Lugares comunes*, *Actores comunes* y *Aprendizajes y saberes comunes*. También se invitó a los artistas del proyecto a realizar talleres dentro de la galería.

Invitados: Silvia Federici (escritora, profesora y activista); Keyna Eleison (codirectora artística del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro); Gia Enríquez (organizadora comunitaria del Queens Museum); Tonatiuh López y Antonio Barrientos (miembros del Museo Arte Contemporáneo Ecatepec MarCE); Andrea Torreblanca (directora de proyectos curatoriales de INSITE y creadora de COMMONPLACES); Sofía Olascoaga (curadora educativa y artista visual); Marcelo López Dinardi (arquitecto); Cog•nate Collective (colectivo artístico); Melissa Aguilar (curadora de La Tertulia), Massimiliano Mollona (escritor, cineasta y antropólogo); Pacho Paredes (director del Museo Universitario del Chopo), Ana Laura López de la Torre (artista, educadora y escritora); Mary Anderson (miembro de la cooperativa de diseño, arquitectura y arte, Assemble); Mina Lorena Navarro (activista, socióloga y profesora); Proyecto Yivi (colectivo de formación y artísticas); Mónica Hoff (arte educadora), y Jordi Ferreiro (arte-educador).

ENTREGA DE MOBILIARIO

07.NOV.2022

Como acto de celebración de la entrega e instalación del mobiliario en el mercado y como un acto de reciprocidad, los locatarios organizaron una fiesta en la explanada del mercado para todos los involucrados en el proyecto.



TALLERES

MAY.-JUL.2023

Durante el segundo año, continuamos desarrollando el vínculo con los locatarios. Junto con el proyecto de Bienal Tlatelolca, el estudio creativo Can Can Press, la artista Circe Irasema, y el rotulista Zeus Padilla trabajamos en el rediseño de la identidad gráfica de doce locales, así como en talleres de mecánica básica de bicicletas y el codiseño de un biciestacionamiento para el mercado, impartidos por el taller comunitario Enchúleme la bici y el artista Chavis Mármol.

ENTREGA DE RÓTULOS

18.JUL.2023

Después de tres meses de talleres el rotulista Zeus Padilla pintó los letreros codiseñados por los artistas y locatarios, que se instalaron en cada uno de los locales.



61 ANIVERSARIO

03.AGO.2023

El 3 de agosto del 2023 el Mercado Granada cumplió 61 años, fecha significativa en la que también celebramos dos años de relación entre el museo y el mercado. Fue la ocasión para presentar el resultado del trabajo entre artistas y locatarios que rediseñaron los rótulos de doce locales.

En agradecimiento, la comunidad del mercado ofreció una comida para todo el equipo del Museo Jumex.

MERCADO DE SABERES Y OFICIOS

09.-10.SEP.2023

Museos en común: Mercado de saberes y oficios fue un programa público de dos días en la plaza del Museo Jumex donde invitados con diversas prácticas intercambiaron saberes con el público en sesiones de talleres y de diálogo fomentando la construcción colectiva de aprendizajes. Los invitados compartieron saberes arquitectónicos, artísticos, editoriales, gastronómicos, mecánicos y musicales, a cambio de historias, aprendizajes, o tiempo con el público.

Invitados: Ana Castella (curadora independiente); Armando Maravilla (arquitecto paisajista); Bienal Tlatelolca (colectivo artístico); Can Can Press (estudio creativo); Dorian Ulises López Macías (fotógrafo); Enchúrame la bici (taller comunitario); Erlu Marem (arquitecta paisajista); Todo Woooow (taller de producción artística); Tamales Madre (cocineros), y Zeus Padilla (rotulista).



EXPOSICIÓN
09.-10.SEP.2023

Como cierre del segundo ciclo, invitamos al fotógrafo Dorian Ulises López Macías para retratar a los locatarios con quienes hemos construido una relación durante los talleres. Las fotografías se mostraron en la plaza pública del Museo y posteriormente en el Mercado Granada.

Participantes

Participaron en las actividades de *Museos en común* 2022-2023, las siguientes personas del Mercado Granada:

Adrián Gamboa, Agustín Martínez, Alejandra López, Alejandra Mejía, Alfredo Martínez, Alisson Miñón, Ángel Arévalo, Avelina Ramos, Beatriz Espinosa, Brenda Selene, Caren Pérez, Cristopher Jaimes, Daniela Herrera, Dominic Gamboa, Eduardo Luna Jr., Emilio Alexander López, Esbeidy Sánchez, Estefanía Aldama, Fátima García, Fernando Hernández, Gonzalo Soto, Guadalupe González, Hillary Aislinn Aldama, Jenny Aldama, Jesús Ronquillo, Jesús Alberto Rodríguez, Jesús Olvera, Jovita Piña, Johan Arévalo, José Guadalupe Luces, José Luciano Guzmán, Karina García, Leonardo Alva, Luis Eduardo Ronquillo, Luisa Fernanda Piado, Lorena López, Manuel Rodríguez, Marce Contreras, María Concepción Espejo, María Teresa Bernabé, Mariana Ronquillo, Marisol Villegas, Martha Gamboa, Mateo Damián, Melisa Miñón Bolaños, Meredith Alcudia, Miranda Velázquez, Patricia Zepeda, Rey David Bernardo, Rocío Jaimes, Rosario Valencia, Santiago Aldama, Saúl Estrada, Silvia Ramírez, Valeria Gamboa, Victoria García, Yael Alain García y Yanell Martínez.

Fundación Jumex

Fundadores [Founders]
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente [President]
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia
[Assistant to the President]
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe [Chief Curator]
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
[Exhibitions Manager]
Begoña Hano

Curadora asociada
[Associate Curator]
Marielsa Castro Vizcarra

Asistentes curatoriales
[Curatorial Assistants]
Adriana Kuri Alamillo
Carolina Estrada

Coordinadora editorial
[Editorial Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic Design]
Carolina Oliva

Coordinadora de Educación
[Education Coordinator]
Sofía José Amorim

Equipo de Educación y Fomento
[Education and Grants]
Francisco Javier Navarrete,
Sofía Santana, Rodrigo Cabral

Gerente de Registro [Chief Registrar]
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
[Conservation and Installation Team]
Mariana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Óscar Díaz, José Juan Zúniga,
Iván Gómez, Adrián González

Gerente de Producción y Operaciones
[Planning and Operations Manager]
Francisco Rentería

Equipo de Producción
[Production Team]
Erika L. Rivera, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruíz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Víctor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco

Gerente de Comunicación
[Communications Manager]
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
[Communications Coordinator]
Mónica Quintini

Gerente de Administración
[Administrative Manager]
Aurora Martínez

Equipo de Administración
[Administrative Team]
Arturo Quiroz, Javier Cartagena, Alan E.
Castro, Héctor Polo, Moisés Aparicio,
Marisol Vázquez, Berenice Domínguez,
Edith Martínez, Erika Ávila

Biblioteca [Library]
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad [Chief of Security]
Pedro A. Chávez

Equipo de Seguridad [Security Team]
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo

Servicios auxiliares
[Auxiliary Services Team]
Fabiola Chapela, José Escárcega

Folleto [Booklet]

Textos [Texts]
Marielsa Castro Vizcarra
Sofía José Amorim

Traducción [Translation]
Noah Mazer

Coordinación editorial
[Editorial coordination]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Carolina Oliva

© 2023 Fundación Jumex Arte
Contemporáneo
© textos [texts]
© los autores [the authors]
© imágenes [images]

Fotografías [Photos]
Israel Esparza

Ensayo visual [Visual Essay]
Dorian Ulises López Macías

Portada [Cover]
Can Can Press

MUSEOS
EN COMÚN

MUSEO JUMEX

