

Museos patriarcales, resistencias feministas: las Guerreras del Centro en el Museo de Antioquia 2016 - 2019

Carolina CHACÓN BERNAL

Curadora Adjunta del Museo de Antioquia entre el 2013 y el 2019

RÉSUMÉ : Cet article analyse les possibilités de l'activisme curatorial situé et sa capacité à activer des processus anticoloniaux et décoloniaux pour la justice sociale au sein de l'institution muséale ; à partir du cas de Las Guerreras del centro, une communauté de femmes prostituées travaillant dans les environs du Museo de Antioquia (Medellín, Colombie), qui a participé de manière propositionnelle et auteurique à cinq projets au sein du musée, entre 2016 et 2019.

Mots clés : musées ; activisme des conservateurs ; féminismes ; Museo de Antioquia ; Colombie.

RESUMEN: Este artículo analiza las posibilidades del activismo curatorial situado y su capacidad para activar procesos anticoloniales y descoloniales para la justicia social dentro de la institución museo; a partir del caso de Las Guerreras del centro, una comunidad de mujeres en ejercicio de la prostitución que trabaja en los alrededores del Museo de Antioquia (Medellín, Colombia), quienes participaron de manera propositiva y autoral en cinco proyectos dentro del mismo, entre 2016 y 2019.

Palabras clave: museos; activismo curatorial; feminismos, Museo de Antioquia; Colombia.

ABSTRACT: This article analyzes the possibilities of situated curatorial activism and its capacity to activate anti-colonial and descolonial processes for social justice within the museum institution; based on the case of Las Guerreras del centro, a community of female sex workers who work in the surroundings of the Museo de Antioquia (Medellín, Colombia, who participated in a purposeful and authorial way in five projects within the same, between 2016 and 2018.

Keywords: museums, curatorial activism, feminisms, Museo de Antioquia; Colombia

La historia reciente de la curaduría institucional en contextos latinoamericanos evidencia una tendencia a distanciarse de la figura del *curator* “estrella”, promoviendo, durante las últimas dos décadas, acciones curatoriales colectivas y con incidencia en territorios y comunidades a nivel micropolítico. Este distanciamiento también se da gracias a la separación de la tradición más canónica del arte occidental, en la que el o la *curator* representa y encarna un rol hegemónico generalmente ejecutado por personas pertenecientes a una élite cultural y racial. Este giro ha sido alimentado por distintos movimientos sociales y ejercicios descolonizadores desde la academia y las prácticas artísticas en la región, abriendo posibilidades de acción, tanto dentro de los espacios tradicionales del arte, como en circuitos alternativos.

Aun así, los intentos de virar la curaduría hacia terrenos menos hegemónicos y más experimentales desde espacios institucionales tradicionales, tienen implicaciones que vale la pena considerar, en cuanto a que están en constante riesgo de ser instrumentalizados en función de las exigencias contemporáneas de inclusión y diversidad de los nuevos contextos neoliberales. En este sentido, el presente texto busca plantear los conflictos del ejercicio curatorial activista, desarrollados dentro de una institución museal hegemónica en América Latina, a partir del análisis de cinco proyectos de mi propia práctica situada, mientras era curadora adjunta del Museo de Antioquia (en adelante MDA), el segundo más antiguo de Colombia de carácter privado, fundado en 1881 y ubicado en el centro histórico de la ciudad de Medellín. El objetivo de este análisis es cuestionar si este tipo de prácticas funcionan como vía para que los museos asuman su compromiso político por la justicia social así como sus posibilidades de incidencia en la estructura hegemónica y patriarcal del museo.

Colombia es uno de los países de América Latina con más vulneraciones de derechos hacia las mujeres. A su vez, el departamento de Antioquia cuya capital es Medellín, es reconocido como una de las zonas más conservadoras del país, haciendo de este territorio uno de los más peligrosos para los cuerpos feminizados. Organizaciones de mujeres como la *Red Feminista Antimilitarista*^[1], *Ruta Pacífica de las Mujeres*^[2], *Mujeres que crean*^[3], *Vamos Mujer*^[4], entre otras, surgieron entre las décadas de los 80 y 90 como respuesta ante la grave situación de violencia hacia las mujeres en el contexto del narcotráfico y en el marco del conflicto interno armado colombiano. Estas organizaciones de mujeres se han posicionado históricamente como propuestas de resistencia, creación y vida en un contexto de muerte, trabajando en procesos investigativos, pedagógicos, comunicacionales y afectivos de base comunitaria, que aún hoy en el contexto del post-acuerdo^[5], continúan siendo necesarios.

Antecedentes

Como precedente y primer proyecto curatorial abiertamente feminista del MDA, en 2013 realizamos la exposición *Máquinas de vida*, en colaboración con algunas de las organizaciones de mujeres de la ciudad⁶¹. La exposición respondía a la situación de violación de derechos de las mujeres, para ser abordada desde el ámbito del “cubo blanco” de las salas temporales, proponiendo una revisión crítica de la colección y sus políticas de representación y coleccionismo, en relación con cuerpos feminizados, de mujeres cis, trans y otros no binarios .

El objetivo de *Máquinas de vida* estaba estrechamente relacionado con el del *Museo Feminista Virtual* de Griselda Pollock que buscaba “reconstruir las relaciones entre las obras de arte fuera de las categorías museales de: nación, estilo, periodo, movimiento, maestro, obra” (Pollock, 2010, p. 54), tratando de evidenciar cuán cerca estaba la colección del MDA del canon occidental del arte y cómo replicaba sus omisiones y exclusiones en función de una pretendida Historia del Arte universalizante. La idea misma de “obra de arte” fue puesta en cuestión en la exposición, al proponer tensiones entre las piezas de la colección, los registros y el material visual de diversas movilizaciones, producidos y seleccionados para la muestra por las organizaciones de mujeres de la ciudad. De este modo se problematizaban las representaciones de lo femenino, en su mayoría realizadas por hombres, al enfrentarlas con las autorepresentaciones de mujeres organizadas políticamente. Todo ello con la idea de señalar los vacíos de la colección, más que completarlos, proponiendo otra manera de interpelarlos.

En el campo del trabajo con comunidades, el *Encuentro Internacional de Arte de Medellín, MDE15*, curado por Nydia Gutiérrez (entonces curadora en jefe del MDA), Sharon Lerner, Edi Muka, Tony Evanko y Fernando Escobar en 2015, fue el siguiente proyecto que incluyó el enfoque de género en el MDA. Este contó con un eje curatorial denominado *Ejercicios de poder sobre el cuerpo*, en el que se indagaba por las formas en las que el poder se ejercita sobre los cuerpos, físicos, sociales, individuales y colectivos. A partir de proyectos como *El tendadero* (1977-2015) de Mónica Mayer; *Pasarela feminista* (2014) de Mujeres Creando, un taller de gráfica feminista y la proyección de su video; *Museo Travestí del Perú* (2003) de Giuseppe Campuzano; o *La Feria de las Flores* de Núria Güell circularon narrativas alternas a las historias oficiales, que proponen modos de subvertir relaciones de poder asociadas al género, la racialización y las instituciones (MDE15: 2015).

Gracias al clima de apertura que dio la presencia de estas exposiciones, en 2016 la Secretaría de las Mujeres de Medellín propuso al MDA una alianza para el desarrollo de un proyecto en el marco de la conmemoración del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia

contra la Mujer. Esta fue la oportunidad para proponer una colaboración directa con las mujeres que ejercen la prostitución en los alrededores del MDA. Quienes, si bien ya habían tenido un par de contactos puntuales con artistas que exponían en el museo, en esta ocasión fueron contactadas para un proceso que propició la implicación del museo con las historias de vida de sus vecinas.

Al iniciar la colaboración con las mujeres del entorno del MDA, asuntos como el género y el espacio ocuparon el centro de las reflexiones. La infraestructura de la institucionalidad que perpetúa el aura sagrada del museo tradicional, chocaba con la precariedad de la condición de las mujeres en ejercicio de la prostitución impelidas al afuera de los espacios de producción cultural por una macroestructura social violenta. Mi práctica curatorial situada desde los feminismos, el antirracismo y los procesos descoloniales y anticoloniales, estuvo enfocada desde este momento en la premisa feminista: “nada sobre nosotras sin nosotras”. Pero, ¿cómo articular ese posicionamiento con mi labor como curadora adjunta del museo, insignia de una de las ciudades más conservadoras del país? A partir de este momento planteé mi trabajo curatorial, ya agotado e incómodo al interior de las salas de exposición, como posibilidad para generar espacios de relación con comunidades del contexto y no simplemente plantear posturas políticamente correctas, feministas y de diversidad social desde los textos curatoriales. Es decir, pasé de la pregunta por las políticas de representación en *Máquinas de vida*, a cuestiones como la performatividad del museo y de su colección en la *Consentida es: La Huida*; explorando las posibilidades de implicar políticamente a la comunidad en una participación que requiere compartir el poder y la responsabilidad, en un intento de poner en valor otros conocimientos.

Escena 1. Primer llamado: *Nosotras por nosotras*

En el segundo semestre de 2016 se dio inicio al proyecto *Nosotras por nosotras*, entre la artista de Brasil, Mônica Nador, y varias mujeres en ejercicio de la prostitución que trabajaban en el espacio público de las inmediaciones del MDA. Estas mujeres fueron contactadas por medio de Luz Mery Giraldo, una lideresa del sector, quien ejerció la prostitución en el pasado y se dedica desde hace años a trabajar por los derechos de las mujeres que ejercen la prostitución, mediante colaboraciones con diversas organizaciones.

*Nosotras por nosotras*⁷¹ surgió de una alianza entre la Secretaría de las Mujeres de la Alcaldía de Medellín y el MDA. Este proyecto propuso brindar herramientas y capacitación para estimular alternativas económicas a las mujeres, mediante talleres de estampado sobre tela en los que ellas plasmaron sus propósitos y sueños en banderas personales. Al finalizar el proceso, dichas banderas conformaron una colcha de retazos de gran formato, que fue

instalada en la fachada lateral de la Casa del Encuentro sede alterna del MDA, sobre la calle Calibío, la cual ellas habían ocupado durante años en el ejercicio de su trabajo.

Esta instalación, aunque efímera, fue un síntoma de lo que sucedería posteriormente en la relación entre el espacio “profano” y caótico de las calles del exterior, con el espacio del museo: sagrado, higienizado y normativo. Un espacio al que normalmente no podían acceder y aunque pudieran, tampoco les era de interés. La bandera colectiva instalada en la fachada se convirtió en un acto performativo que por una parte dignificó su presencia en el propio territorio de donde eran expulsadas constantemente y por otra, fue un gesto público que exponía la imagen de un museo permeable y poroso que empezaba a salir de la comodidad de sus salas.

Sin embargo este proyecto se veía con cierta aceptación asistencialista por parte de la mayoría de lxs empleadxs del MDA, funcionarixs de la Alcaldía y público externo. Irit Rogoff advierte los límites de las prácticas del campo del arte y sus instituciones, preguntando:

“... cómo ir más allá del modelo pluralista, un modo aditivo en cuyo corazón hay una presunción muy antigua de la Ilustración de que las instituciones culturales son universalistas e infinitamente expandibles: que pueden extenderse y expandirse para incluir cada una de las historias excluidas, eludidas y marginadas” (2013, p. 44)^[8]



Figura 1. Instalación de resultado del proyecto *Nosotras por nosotras* en la fachada lateral de la sede alterna del Museo de Antioquia. (Foto: Carolina Chacón, 2016)

Escena 2: Nadie sabe quién soy yo

En 2017 el MDA emprendió el macroproyecto titulado *Museo 360* que pretendía, en palabras de la directora: “generar acciones de impacto positivo sobre las dinámicas y problemáticas presentes en el centro de Medellín y las comunidades que lo habitan” (MDA: 2021). Al mismo tiempo se trabajaba en función de dos de los cinco principios rectores del MDA:^[9] “Revisión crítica de la historia, con énfasis en diversidad, para darle voz a los no incluidos” y “Conexión vital con su entorno en el centro de Medellín” (MDA, 2021). Visto desde la distancia, este trabajo es uno más de los modelos pluralistas e inclusivos sobre los que advierte Rogoff (2013, p. 44), aún así, este también es un proyecto que ha sido realizado por personas políticamente comprometidas con activismos feministas y descoloniales lo que complejiza las posibilidades, limitaciones y dimensiones de la agencia que puede llegar a lograr la institucionalidad.

Residencias Cundinamarca fue^[10] uno de los programas de Museo 360, fue construido y liderado por la directora de Educación Jessica Rucinke (2016 - Actualidad) y por mí^[11]. En su momento inicial el objetivo de las residencias fue, abrir nuevos espacios para procesos de artistas, en diálogo directo con el contexto del centro de la ciudad.

Las residencias implicaron un nuevo reto para el museo, en cuanto a que no se trataban de un evento cuatrienal como los Encuentros Internacionales de Arte de Medellín o aquellos proyectos desarrollados en otros territorios diferentes al centro de la ciudad, sino de procesos artístico-pedagógicos que entraban a hacer parte de la programación permanente del MDA. Para la primera edición del programa en 2017, intentamos dar continuidad a la colaboración iniciada con las mujeres del entorno del edificio en *Nosotras por nosotras*. En ese punto conocíamos una parte de sus historias e intereses que quedaron estampados en las banderas. La mayoría de ellas tenían orígenes marcados por la violencia del conflicto armado interno colombiano y el desplazamiento forzado de sus territorios rurales o intraurbanos, es decir eran víctimas reconocidas o no por el Estado, en una situación de marginalidad y vulnerabilidad muy violenta.

El ejercicio del trabajo sexual en Colombia no es considerado un delito, por lo tanto, no está penalizado. Aun así, tampoco se inscribe en un marco jurídico que lo regule como un trabajo, por lo que las personas que lo ejercen carecen de derechos laborales.^[12] Muchas de las mujeres de la zona centro de la ciudad no trabajan para establecimientos, ni por medio de otro tipo de proxenetismo, sino en las calles y parques; especialmente en el sector de la Iglesia de la Veracruz y el Parque Berrío, ambos lugares contiguos al MDA y considerados como “zonas de tolerancia”, espacios delimitados, desde la segunda mitad del S XX, por diversos actores sociales para el ejercicio de la prostitución de una manera más o menos

permitida; donde sin embargo, la mujeres no están exentas de constantes abusos de poder por parte de la Policía, grupos al margen de la ley y de sus clientes. Para ellas y todas las personas que ejercen algún tipo de trabajo informal en la zona, el más grande obstáculo es el doble control territorial por parte de la Policía y de las bandas criminales, Bacrim,^[13] que operan mediante extorsiones, eufemísticamente llamadas “vacunas”, un cobro ilegal por mantener la seguridad y dejarlas trabajar en una u otra esquina. Cuáles personas pueden o no trabajar en una calle u otra, está determinado por estas bandas.

La inquietud central en la concepción y desarrollo de este proyecto fue cómo establecer una relación con estas mujeres más allá de una invitación puntual para mostrar un boletín de proyectos más inclusivos, más allá del “dar voz a los no incluidos” y caer en un arrogante ejercicio de autoridad que asume que no la tienen. En este terreno farragoso la intuición fue una estrategia, aunque poco ortodoxa, que acogía la experimentación, los afectos y por supuesto el riesgo. Para la primera residencia que lideré, invité a la artista Nadia Granados^[14] quien, si bien solo había realizado proyectos colaborativos con personas del mundo del arte, conociendo su trabajo y personalidad, su participación suponía una gran probabilidad de sintonizar con estas mujeres. Este criterio sostenía la posibilidad de generar lazos afectivos, claramente politizados desde los feminismos, ya que en la trayectoria de Nadia hay un posicionamiento transfeminista que aborda la corporalidad en su dimensión poético-política. A partir del trabajo performativo desde su propio cuerpo, esta artista cuestiona los sistemas de representación que estereotipan y violentan los cuerpos asociados a lo femenino, especialmente el de la “mujer latina”, apropiando estrategias y códigos de visualidad que buscan incomodar y desestabilizar los imaginarios del público. Tanto Nadia, como las mujeres en ejercicio de la prostitución, desarrollan su trabajo desde el cuerpo y la pornografía ha sido, en algún momento, un insumo de sus prácticas. En este caso, ambos ejercicios: el sexual y el artístico, tienen algo de performativo, precario y expositivo.

Las premisas y acuerdos fundamentales para empezar a pensar en una propuesta surgieron a partir de la aproximación previa en el proyecto: *Nosotras por nosotras*. Algunos de estos tenían que ver con: 1. La reconfiguración de las funciones corporales que implican los servicios sexuales y su reorientación a dislocar la oferta y el consumo de imaginarios sobre el trabajo sexual de mujeres en Medellín; 2. Que el proyecto ofreciera opciones de remuneración económica distintas al ejercicio del trabajo sexual, haciendo énfasis con ello en la precariedad de su condición; 3. El empoderamiento femenino, apertura de la posibilidad de tener un reconocimiento propio y social por sus logros, sus saberes y sus luchas; 4. La desestabilización de los imaginarios conservadores que aún desapruban o sancionan el placer y el deseo sexual en las mujeres; y 5. La visibilización de la violencia

contra las mujeres, que no es exclusiva de las mujeres que ejercen la prostitución y que no es solamente física (Granados: 2017).

Ante la imposibilidad de hacer un trabajo personalizado con un grupo numeroso, Nadia diseñó un *casting* compuesto por dos partes: una entrevista de diecisiete preguntas, entre las que estaban: —¿crees que el trabajo sexual podría ser una creación artística?, — ¿Consideras que ser trabajadora sexual hace de ti una persona con conocimientos especiales? Entre otras; así como una prueba escénica en la que se pedía a las convocadas que demostraran alguna habilidad: cantar, bailar o actuar y contar una historia de sus vidas en relación a sus propios cuerpos. Esta fue la primera acción performativa del proyecto donde fueron seleccionadas ocho mujeres: Luz Mery Giraldo, Gladys Restrepo, María Adela Villa, María Delia Flores, Jaqueline Duque, Carolina Gómez, Johana Barrientos^[15] y Gloria Zapata quienes entraron física y simbólicamente en el MDA^[16].

**Nadie sabe
quién soy yo**

Prueba escénica

1. Demostrar alguna habilidad escénica; cantar, bailar o actuar.
2. Contar una historia que hayas vivido y que tenga relación con tu cuerpo.

Casting para performance

Entrevista

1. ¿Tienes experiencia escénica?
2. ¿Crees que el trabajo sexual podrías ser una creación artística?
3. ¿Te consideras creativa?
4. ¿Tienes algún problema en desarrollar ejercicios escénicos desnuda?
5. ¿Disfrutas de enfrentarte a nuevas experiencias?
6. ¿Te gustaría compartir la visión que tienes del mundo?
7. ¿Te sientes feliz de tu cuerpo?
8. ¿El trabajo sexual es más rentable que otros que has intentado?
9. ¿Consideras que ser trabajadora sexual hace de ti una persona con conocimientos especiales?
10. ¿Tienes algún problema en ser filmada a través del proceso?
11. ¿Podrías crear algún tipo de servicio para los clientes interesados en la prostitución, usando tu cuerpo de manera creativa no genital?
12. ¿Has ofrecido algún servicio sexual fuera de lo convencional (genitalidad)?
13. ¿Crees que la ideología de género es dañina para la sociedad?
14. ¿Consideras valiosa la unidad entre mujeres para lograr cambios en la sociedad?
15. ¿Crees que el feminismo ha cambiado el mundo?
16. ¿Crees que el machismo es natural?
17. ¿Cuántos años tienes?

Nadie sabe quien soy yo

Figura 2. Pieza de diseño para la exposición *Residencias Cundinamarca*, en Sala Suramericana. (Diseño: Julieta Duque, Museo de Antioquia, 2019)

Los primeros encuentros fueron laboratorios de creación en torno a las representaciones de las mujeres en la Historia del Arte y la pornografía, performance, autorrepresentación de cuerpos feminizados y artistas que han ejercido la prostitución, como Annie Sprinkle y Virgine Despentès. Teniendo presentes sus diferentes grados de escolarización, las sesiones

se desarrollaron mediante un lenguaje no académico, detonando en cada caso animadas conversaciones y debates en el grupo. Estos encuentros estuvieron encaminados a pensar colectivamente y debatir en torno al ejercicio del trabajo sexual, los estereotipos asociados históricamente a las mujeres que viven de ello, las construcciones culturales relativas a los géneros, los cuerpos, las sexualidades y los deseos, sobre el aborto y la abolición de la prostitución. Ni el proyecto ni quienes lo acompañamos tuvimos una posición abolicionista, sin embargo, entre ellas existía una diversidad de posiciones al respecto que fueron compartidas y debatidas en colectivo.

Las escenas del cabaret se estructuraron a partir de las presentaciones escénicas y las historias que cada mujer compartió en el *casting*, así como las que decidieron contar durante ejercicios performativos planteados por Nadia en las sesiones grupales e individuales posteriores. Cada escena de las doce que conforman el cabaret-performance, se construyó colectivamente bajo estrategias que variaron según la forma de trabajo y el relato de las mujeres, pero todas usaron operaciones similares entre sí. Con las experiencias, el tono y el humor de las participantes, el cabaret dialoga con piezas de la historia del arte, la literatura feminista, la música popular y la creación sonora, visual y escénica de la misma Nadia Granados.

Unas cantaban, otras bailaban, otras hablaban muy bien en público, se desenvolvían muy bien, entonces a raíz de todas esas cosas que cada una teníamos, fuimos desarrollando (...) la idea. (Barrientos, J.: 2018)

Un ejemplo de ello es la escena protagonizada por Gladys Restrepo en la que narra la venta de su pelo como último recurso para pagar su hospedaje y alimentarse. Esta pieza de *video performance* fue construida entre Nadia y Gladys, e hizo referencia a *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* (1975) de Marina Abramovic; mediante la acción repetitiva de peinar el cabello hacia el rostro, que operó como una forma de cubrir la identidad de Gladys (ya que no quería ser identificada por su familia), en un doble ejercicio de visibilización y ocultamiento.



Escena 1. *Pelo*.

Idea original: Nadia Granados

Adaptación de la pieza: *Art must be Beautiful; Artist must be Beautiful*, (1975) de Marina Abramovic.

Texto/historia: Gladys Restrepo Rojas

Performer: Gladys Restrepo Rojas

Video: Nadia Granados

Dirección escénica: Nadia Granados

Duración: 6:35

Figura 3. Registro del performance *Nadie sabe quién soy yo*. (Foto: Julieta Duque. Museo de Antioquia, 2017).

Otra escena muestra una video proyección que abarca por completo el escenario, en la que aparece la imagen de una mujer envuelta en fractales de colores destellantes en movimiento acompañados, con una musicalización que completa una escena mística. La “mujer-diosa”, una extraña mezcla entre diosa hindú y Virgen María, recita en voz alta una adaptación de la oración: *Señor bendice este negocio*, una plegaria de la tradición católica en Colombia, que es usada popularmente en estampas e imágenes en pequeños locales como tiendas, bares y mercados, como amuleto de protección. En la versión realizada por Luz Mery Giraldo, Carolina Gómez y Nadia Granados, a partir de una improvisación colectiva, esta oración se usa para invocar la protección del cuerpo de las mujeres en ejercicio del trabajo sexual como su territorio, espacio de trabajo y medio de subsistencia.

Señor, bendice y protege este negocio
de la envidia, del egoísmo, de la Policía, del
Espacio Público, de los malos tratos, del estigma, del feminicidio, del machismo.

Bendice este cuerpo sagrado en donde habita el alma.

Bendice esta brillante vagina mágica

que no quiere dar hijos a la guerra

que engendra ilusiones, sueños.

Que ha forjado artistas, médicos, profesoras,

abogadas, filósofas.

(Giraldo, L. et al. 2017)

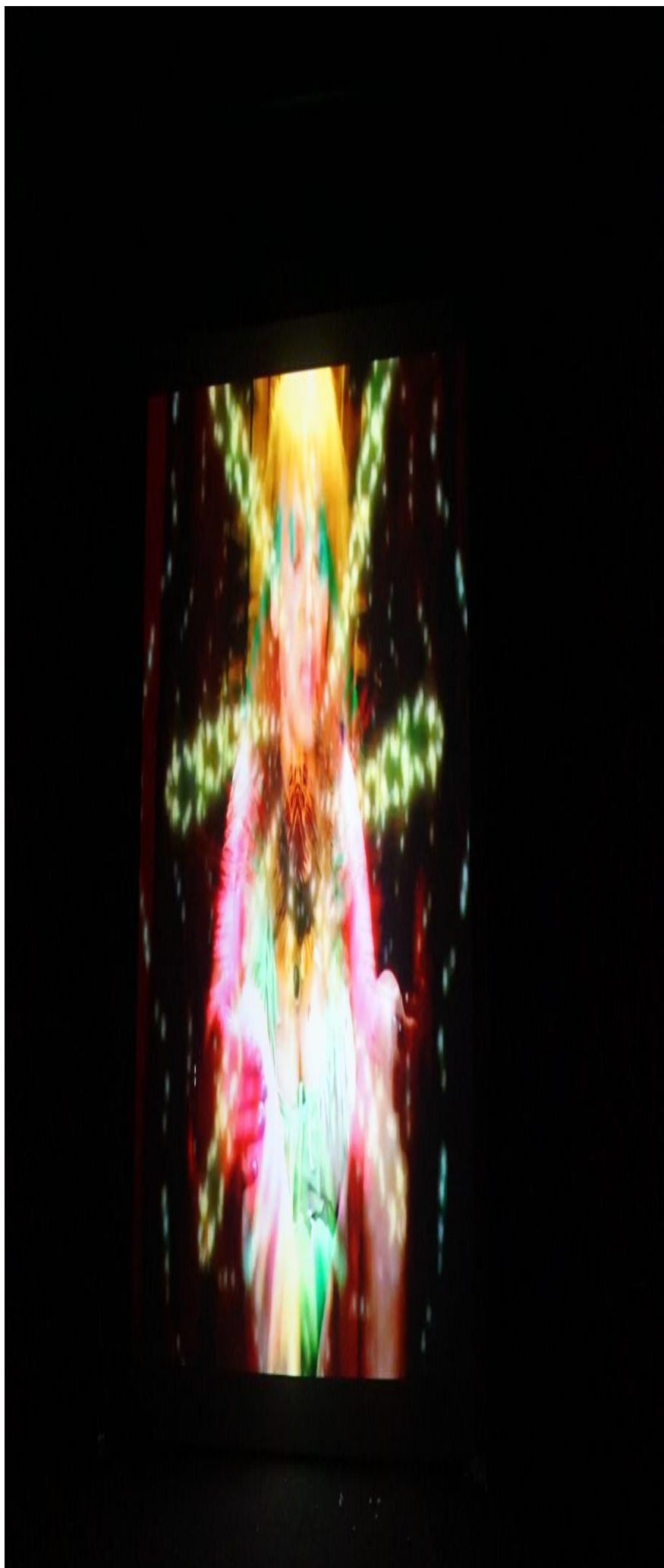


Figura 4. Registro del performance *Nadie sabe quién soy yo*. (Foto: Luisa Villegas. 2018).

Una escena más, protagonizada por Jaqueline Duque, hizo referencia a una historia personal de maltrato, reflexionando respecto al feminicidio. En ella Jaqueline realiza el *lip sync* de la canción popular que presentó en el *casting*, titulada: *La última flor*. Esta narra en primera persona la historia de un hombre que maltrata físicamente y asesina a su pareja y la culpa por no haberlo denunciado. Mientras Jaqueline realiza este *lip sync* de fondo se proyecta un video, construido con Nadia durante las sesiones del laboratorio, donde aparece su rostro atragantándose con rosas, mientras los insultos que le han proferido sus parejas atraviesan e invaden la imagen.



Figura 5. Registro del performance *Nadie sabe quién soy yo*. (Foto: Julieta Duque. Museo de Antioquia, 2017).

Estas escenas y las demás que componen el performance expresan de distintas formas, experiencias particulares de ser mujer en una ciudad como Medellín. Doris Difarnecio (2019) aborda la experiencia de las mujeres del teatro popular FOMMA en México y el proceso de narrarse y mirarse a sí mismas desde un punto de vista autobiográfico, pero a la vez extraño. Ella argumenta que, en lugar de ensimismamiento, estos procesos generan empatía y reconocimiento de las experiencias compartidas. Así mismo hace hincapié en que “la capacidad de una mirada diferenciada y diversa que procede de un lugar autobiográfico es un acto descolonial que puede concebir la relación con el otro, con las otras, con todos los demás.” (Difarnecio: 2019, p. 295). Al valorar las experiencias propias como fuentes válidas de conocimiento, se desafía la condena que desde el racionalismo científico se ha impuesto a la voz en primera persona.

Las experiencias particulares de estas mujeres, articuladas en la performance, plantearon la complejidad de una situación no vista antes por la artista, por el MDA, por las autodenominadas desde entonces, Guerreras del Centro; ni por quien escribe, como curadora del proceso. La creación colectiva abrió multitud de interrogantes: ¿dónde está la obra?, ¿de quién es la performance?, ¿cómo registrarla y cómo conservarla?, ¿puede alguien distinto a la Guerreras del Centro interpretarla? Y, en última instancia: ¿cuándo termina el proyecto? Al respecto, Nadia comentó:

“... tengo que reconocer que hay una autoría mía fuerte, porque la hay, pero no está mi nombre por encima del de ellas. No puede ser mía porque son sus cuerpos, son sus vidas, son sus historias, entonces, de alguna manera la obra como tal es esa y son ellas accionándola. No es como que yo escribí una obra y la puede interpretar cualquier persona, no. (Granados: 2018)

Nadie sabe quién soy yo también logró poner en crisis algunos de los principios museológicos más tradicionales, no solo respeto a las formas, es decir a los límites entre prácticas o modos de hacer, o incluso a bordes entre áreas (curaduría/ Educación), sino también en el sentido de que lo que acontecía era una especie de archivo vivo, un repertorio de conocimientos que interpelaban profundamente el quehacer museológico. En consecuencia, se inició un proyecto de archivo y documentación de prácticas artísticas contemporáneas en el museo, entre las áreas de Curaduría y Colecciones del MDA, con asesoría de la investigadora Sofía Carrillo^[17]. El piloto de este proyecto se realizó con el programa *Residencias Cundinamarca*, lo que permitió, entre otras cosas, recopilar las voces de las personas participantes incluidas en este texto y en el caso de *Nadie sabe quién soy yo*, elaborar el guion de la performance, con el desglose de las autorías de cada escena, consultadas y autorizadas por cada una de las participantes y por la artista.

Esta documentación permitió claridades, pero sobre todo acuerdos en términos jurídicos para que las Guerreras del Centro tuvieran autonomía sobre las futuras funciones del cabaret, sobre su usufructo y sobre los respectivos créditos y autorías de cada guerrera, de Nadia Granados y del MDA como productor de la pieza. Si bien el performance no pertenece a la colección del MDA, en su archivo quedó consignada la documentación artística del proceso, abriendo con esto un espacio para la reparación histórica y simbólica de las mujeres que han ejercido la prostitución, especialmente en el centro de Medellín, como Las Guerreras del Centro.

Después de su estreno en marzo de 2017, el cabaret-performance tuvo una temporada de funciones en el marco de la exposición *89 Noches. Descolonizando la sexualidad y la oscuridad*^[18] la cual aludía a las zonas oscuras de la ciudad donde se supone habita lo que “hay que iluminar”.^[19] La inclusión durante quince noches de *Nadie sabe quién soy yo* en la exposición, buscaba controvertir los estereotipos sobre las mujeres latinas, *paisas*^[20] y sus cuerpos “jóvenes y calientes” que la industria pornográfica y el turismo sexual vendían. Debido a que Las Guerreras del Centro son un grupo de mujeres mayores (entre 31 y 60 años) cuyos cuerpos están fuera de ese *canon* se pretendía: problematizar los estigmas sobre el ejercicio de la prostitución y en cambio, visibilizar su ubicación en el escalón más bajo de privilegios sociales y económicos; poner en evidencia y denunciar las múltiples violencias a las que han sido sometidas por el hecho de ser mujeres; y, por último, abrir espacio a la presencia y las voces de quienes hablaban desde un territorio situado, su lugar de subsistencia, un lugar “oscuro” de la ciudad, entre la esquina, la calle, la noche y las residencias.^[21]

Escena 3: Veracruz Estampa

En simultánea a las funciones en el marco de *89 noches*, *Las Guerreras del Centro* continuaron vinculadas al MDA a través del proyecto ganador de la convocatoria pública para *Residencias Cundinamarca: Veracruz Estampa*, liderado por los artistas Yenny Mejía y Víctor Romero, quienes planteaban dar continuidad al proyecto de Mónica Nador y las mujeres del entorno del MDA^[22]. *Veracruz Estampa* partía de la pregunta: (—¿cómo vestimos la Veracruz?, para lo cual se planteaba la realización de una cartografía sensible y colectiva en el sector alrededor de la Iglesia de la Veracruz y el centro de la ciudad. El objetivo de estas exploraciones fue la creación y estampado de prendas de vestir construidas con las mujeres del sector, a partir de una serie de recorridos en los que ellas compartían la experiencia de ser mujer en ese territorio.

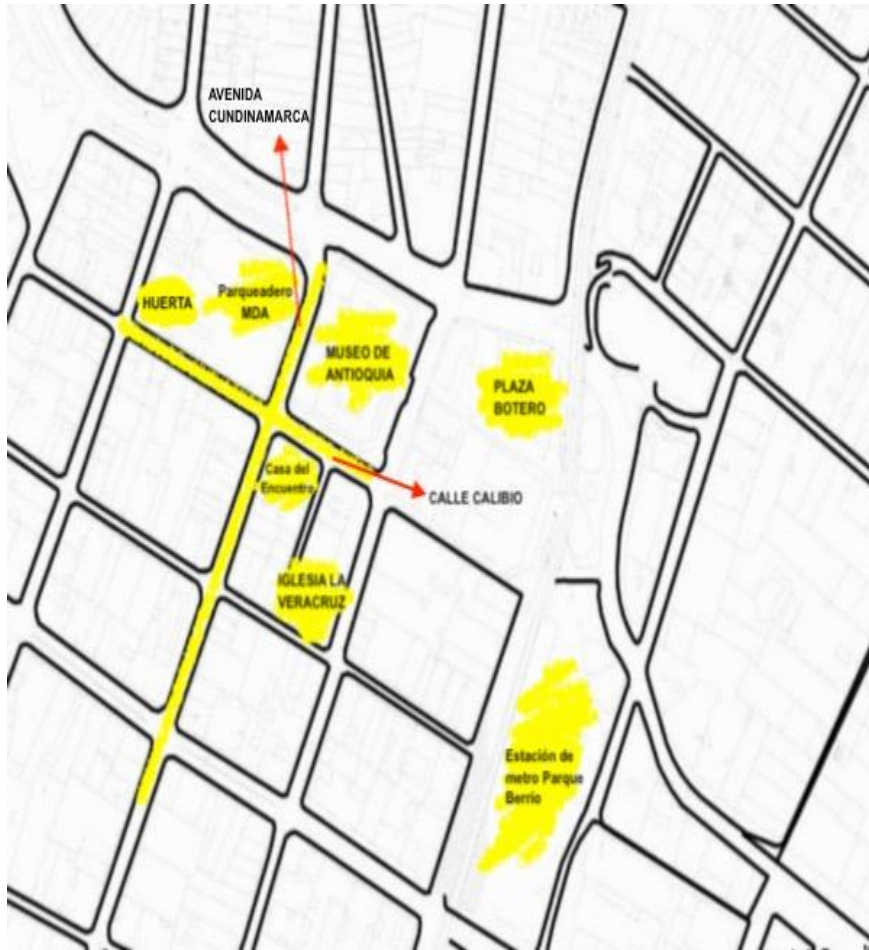


Figura 6.

De esta residencia resultaron productos estampados con técnicas de serigrafía, vinculados a las experiencias de estas mujeres de habitar la calle. Hubo afiches con frases que daban cuenta de la conciencia del proceso de cosificación de sus cuerpos como: *En dinero cada vez valemos menos*; bolsos estampados con el recorrido de un trabajo alterno recogiendo basuras para dejar el ejercicio del trabajo sexual; ropa de bebé estampada con la carta de compromiso de su madre para recuperar lxs hijxs que le fueron quitadxs por las Autoridades de Protección Infantil, capas de superheroínas que representaban su espíritu guerrero y hasta vestidos estampados con relatos sobre el sector de la Veracruz, entre otros. Uno de los afiches promocionales del proyecto, elaborado colaborativamente, anunciaba que el proyecto ocurría “dentro de una tal Musea de Antioquia” explicitando con esto el carácter patriarcal del museo y proponiendo una intervención femenina y, en este sentido, también feminista del mismo.

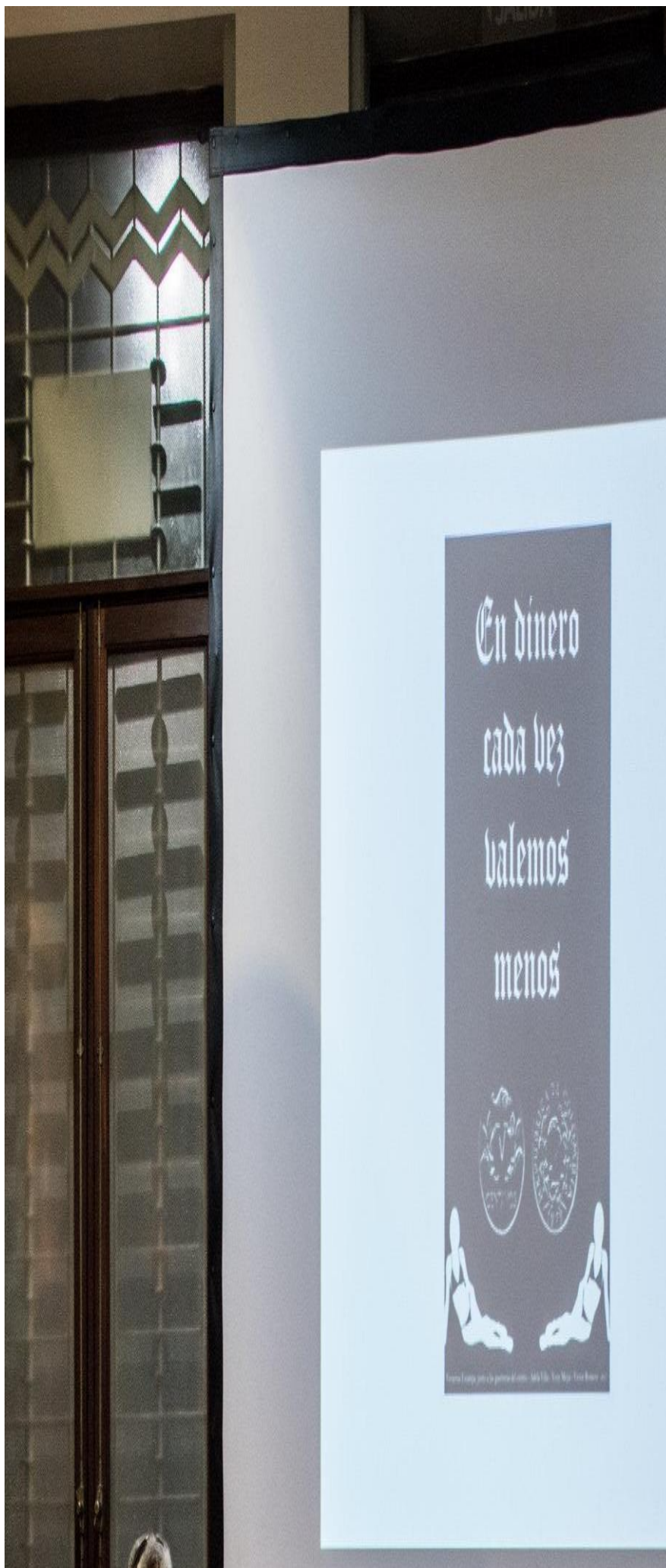


Figura 7. Adela Villa presentando su trabajo en el evento de socialización del proyecto (Foto: Julieta Duque. Museo de Antioquia, 2017).

Esta nueva colaboración con las Guerreras del Centro sostuvo su presencia dentro del MDA e incorporó sus reflexiones sobre las dinámicas de exclusión vinculadas al vestuario. La mayoría de las veces, sus decisiones respecto al vestuario están vinculadas a las licencias para ejercer su trabajo en unos lugares u otros, en relación con los riesgos o peligros de la calle y en función del deseo sexual masculino heteronormativo, en consecuencia: de la rentabilidad de su trabajo. Estas decisiones sobre el vestir están cargadas de múltiples actos performativos, ya sea para pasar por mujeres que no ejercen la prostitución y así salvaguardarse de ser identificadas por sus familias o por la policía, al tiempo que para proyectarse suficientemente sexualizadas para atraer la mirada masculina.

Los museos, a lo largo de su historia, se han establecido como lugares de lo sagrado. Así como existen ciertos códigos de vestuario para entrar en las iglesias (algunas veces anunciados en la entrada) lo mismo sucede con ellos, pero en este caso son las personas de seguridad en la entrada quienes filtran, a través de un registro visual basado en códigos de conducta morales, clasistas y patriarcales, quiénes pueden o no ingresar al recinto. En la cotidianidad, salvo en contadas excepciones, las mujeres del entorno de la Veracruz no podían entrar ni a la Iglesia de la Veracruz ni al Museo de Antioquia. Actualmente con la creciente vigilancia del espacio público, estas mujeres tampoco pueden permanecer en las calles por la forma en cómo están vestidas, sin contar con que ello las hace blanco de constantes redadas de la Policía. En este punto, gracias al contacto constante y el trabajo continuado no solo al interior del museo, sino también en los recorridos por la zona, el grupo de mujeres pasaron de ser prostitutas anónimas, a ser el equipo de Las Guerreras del Centro para las personas de seguridad del MDA.



Figura 8. Afiche promocional de la residencia Veracruz estampa. Yeny Mejía, Víctor Romero y Guerreras del Centro. (Foto: Cortesía de las artistas, 2017).

Escena 4: La Consentida es La Huida: Las Guerreras del Centro y su lectura de la colección.

La Consentida es un programa curatorial en la línea de los proyectos de *Obras Destacadas* de varios museos del mundo, enmarcado en este caso en el macroproyecto del MDA: *Museo 360*. *La Consentida* cuenta con un espacio propio para el desarrollo de una exposición temporal de pequeño formato, que se encuentra conectado visualmente a través de una vidriera con la calle del respaldo del MDA. Durante las versiones del proyecto en las que participé, el espíritu de experimentación del programa se basó en tres dimensiones fundamentales: la primera, que los contenidos consideraran el espacio específico de la sala de exposición; la segunda, que se complejizara el relato de la única obra homenajeada y en cambio esta funcionara como eje en relación con otras obras de la colección de temporalidades, temáticas y formatos diversos entre sí; y por último, que cada ejercicio expositivo supusiera un espacio de experimentación curatorial.

Para la sexta edición de *La Consentida*^[23], con el ánimo de continuar el proceso de colaboración con las Guerreras del Centro y en simultánea cerrar un ciclo que empezó con el museo desplegándose hacia el exterior, el colectivo fue invitado a curar el programa, terminando dicho ciclo con sus propios relatos, interpretando la colección dentro de una de las salas del MDA. Esta colaboración implicó poner mirada sobre la colección para identificar un problema común entre ellas, relacionado con su territorio de trabajo. De este proceso colectivo surgió el desplazamiento forzado como asunto y eje central de la exposición y como criterio de revisión de la colección del MDA. La obra seleccionada como *La Consentida* fue la pintura del artista antioqueño, Rafael Sáenz, *La Huida* (1956), que retrata un grupo de campesinos huyendo de la violencia en sus tierras.

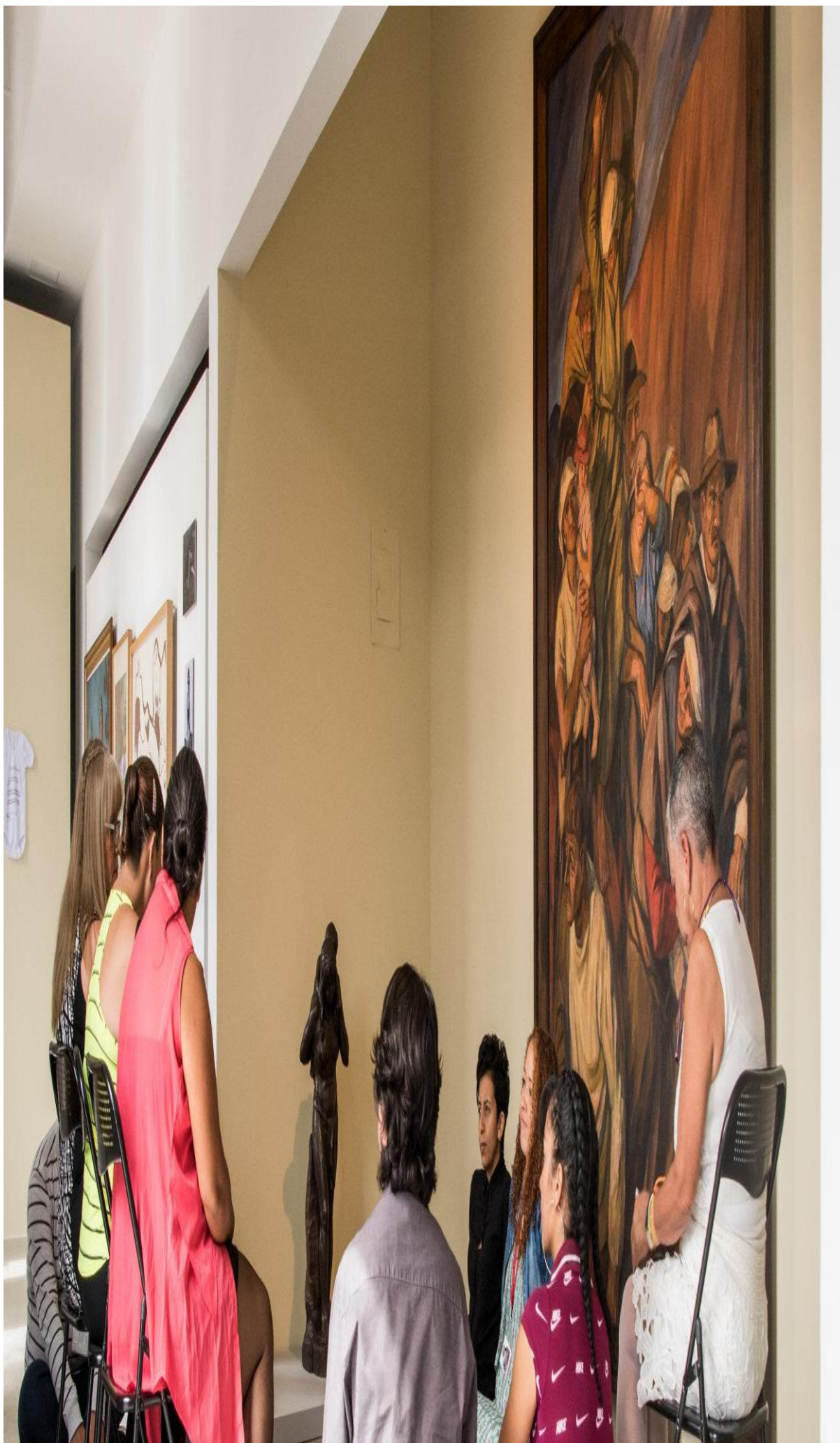


Figura 9. Reunión entre las Guerreras del Centro y el equipo del MDA en la exposición 'La consentida es: La Huida'. Rafael Sáenz. (Foto: Julieta Duque. Museo de Antioquia. 2017)

El sentido que le dieron a la selección y articulación de las obras en la exposición en torno al problema del desplazamiento forzado fue una construcción colectiva entre Las Guerreras y el área de Curaduría. Los núcleos de análisis fueron: 1. Las causas de ese desplazamiento, es decir, la disputa por la tierra del conflicto armado colombiano, para lo que seleccionaron la obra: *Dura ley* (1952), de Constantino Carvajal; 2. El rol diferenciado de las mujeres en ese conflicto que casi siempre las ha dejado viudas, como cabeza de hogar, sin hijos o violentadas porque sus cuerpos han sido usados como botín de guerra: *Mátenme a mí que yo ya viví* (1999), de Beatriz González; 3. El trabajo informal al que han tenido que someterse una vez llegadas al centro de la ciudad, siendo la prostitución el más determinante: *Máquina de vida* (1973), de Maripaz Jaramillo; 4. La constante exposición al acoso, cosificación y explotación sexual: *El piropo* (1924), de Coriolano Leudo; y 5. Las resistencias ante esta multiplicidad de opresiones, para lo cual eligieron: De la serie *Heroínas de Tierra: Rosa Amelia Hernández* (2013), de Libia Posada.



Figura 10. Vista de sala *La Consentida es: La Huida*. De izquierda a derecha en la imagen las obras de Libia Posada, Adriana Sánchez (Guerrera del Centro), Coriolano Leudo Obando y Pedro Nel Gómez (Foto: Julieta Duque. Museo de Antioquia. 2017).

En diálogo con las piezas de la colección seleccionadas se incluyeron materiales como carteles y prendas de vestir estampadas por ellas mismas durante la residencia artística: *Veracruz Estampa*. Los textos de sala fueron sus palabras describiendo historias propias o reflexiones que las obras traían a su memoria: historias de desplazamiento violento desde el campo, la historia del primer día en la prostitución, los estigmas con los que conviven por ser desplazadas e incluso, casos de desplazamiento intraurbano por enfrentamientos armados en sus barrios que involucraban a sus familias:

Se desplaza por ser *putas*, por vestir de tal o cual manera, por no pagar *vacuna*, por ocupar el espacio público, porque el hijo es *marihuanero*, en la ciudad se conformaron los combos, *convivires* y otros grupos que desplazan.(Giraldo:2017)

La elección de la pintura, *La Huida*, resultó sintomática por dos razones. La primera, su autor Rafael Sáenz la pintó en 1956, justo a mediados del periodo conocido en Colombia como La Violencia,^[24] un conflicto armado que produjo una gran migración forzada del campo hacia la ciudad. En la pintura, Sáenz representa a un grupo de campesinos huyendo de un paisaje montañoso, con hijos y maletas en los brazos. Esta imagen resultó de una vigencia insólita, ya que, para entonces, según Naciones Unidas Colombia, ocupaba el primer lugar en número de población desplazada internamente^[25] en el mundo y era cercana para *Las Guerreras* en la medida que lxs campesinxs de la pintura pudieron ser sus abuelos, abuelas, padres, madres, familiares o ellas mismas.



Figura 11. Inauguración *La Consentida es: La Huida*. Las Guerreras del Centro hablan sobre el proceso de selección. (Foto: Julieta Duque. Museo de Antioquia. 2017)

La segunda es la coincidencia de la fecha de elaboración de la pintura con el año en que en Colombia se otorgó a las mujeres la calidad de *sujetos políticos* (1956), por medio de la Cédula de Ciudadanía. Sesenta y un años después, este grupo de mujeres, cuyos derechos como ciudadanas aún no estaban garantizados, hacían una pertinente curaduría en un

momento en que el país estaba dividido radicalmente, frente al triunfo del *NO* en el Plebiscito sobre los acuerdos de paz,^[26] en los que estaba en juego la posibilidad de firmar la paz con el grupo guerrillero activo más antiguo de América Latina: las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC. Uno de los componentes más controvertidos por sus detractorxs fue lo que sectores conservadores y de ultraderecha denominaron “ideología de género”, que no era otra cosa que un enfoque diferenciado de género en los acuerdos para establecer protocolos pertinentes para la reparación de mujeres cis, trans y población LGBTI, como víctimas especiales del conflicto armado interno de Colombia.

La transformación de una sala de exposiciones temporales en laboratorio para abordar las disímiles perspectivas, vínculos y desacuerdos que *Las Guerreras del Centro* encontraban en relación con las obras de la colección, nos permitió, a todas las personas del equipo de Curaduría y Educación del MDA, acercarnos a interpretaciones inéditas de las obras, que descolocaron ese lugar de autoridad hegemónico que, como trabajadorxs de museos, ocupábamos. Acompañar este proceso significó acoger los conocimientos de las Guerreras, aún cuando se trataba de la construcción de una exposición bajo los términos y formatos convencionales de la institucionalidad. El resultado, lejos de una relación anestésica y depurada de los conflictos sociales fuera del edificio, transgredió los límites de la representación, desplazando al MDA de su lugar de *confort* y acogiendo el conflicto en la sala. Todo ello, a través de las voces y cuerpos de quienes “incomodaban” en el espacio público y habían permanecido invisibles en el MDA hasta el momento.

En la misma línea del *Museo Feminista Virtual* de Pollock (2010), la edición curada por Las Guerreras del Centro de *La Consentida*, no solo confrontaba las ausencias y omisiones de la colección, sino que, a través de la exposición, dispositivo por excelencia de poder de los museos, desafiaba los protocolos sobre quién tiene la potestad para interpretar las colecciones de los mismos. De manera similar al *Museo Feminista Virtual* de Griselda Pollock, esta exposición funcionó como “encuentro que se abre a nuevas relaciones críticas entre las obras de arte, y entre los espectadores y las obras, que apunta a narrativas reprimidas en las historias del arte...”. (Pollock: 2010, p. 61)

Las Guerreras del Centro hicieron pública su propia narrativa a través de la interpretación y disposición que hicieron de la colección. Si el ejercicio curatorial ortodoxo consiste en plantear un lugar de partida para organizar una exposición, articulando y relacionando las obras con un sentido determinado, proyectando la propia subjetividad al seleccionar y excluir, ellas hicieron un ejercicio curatorial a cabalidad. Sin embargo, su lugar de partida no fue un ejercicio intelectual de investigación a la manera en que esta profesión occidental lo plantea, sino a partir de su propias experiencias y conocimientos reprimidos y anulados

por gran parte de la sociedad. La acción de este grupo de mujeres, al seleccionar un conjunto de piezas de arte de temporalidades diversas en las cuales encontraban parte de su propia historia, permitió dislocar la mirada hegemónica del arte de manera directa. Esta intervención generó un guion curatorial inédito, a partir de la acción de devolver la mirada en términos de lo que Bell Hooks llamó 'deseo rebelde y mirada opositora' que busca cambiar la realidad (Hooks: 2003, p. 115-116.) y que se inscribió en la historia de las exposiciones del MDA.

Escena 5: *Biblioteca de plantas. Viva y permanente*



Figura 12. Inicio de siembra en el parqueadero del MDA en 2018. (Foto: Julieta Duque. Museo de Antioquia. 2018).

La idea de sembrar una huerta con las personas del entorno del MDA apareció como una propuesta de las mismas mujeres del proyecto *Nosotras por nosotras* en el 2016, pero fue solo hasta el 2018, en el marco de otra residencia, que logramos materializarla. Este proyecto invirtió el sentido y orden curatorial respecto a las anteriores residencias, en la medida en que su objetivo final estuvo definido desde el inicio por una necesidad de la comunidad del entorno del museo.

A partir de esta claridad, desde el área de Curaduría, realizamos una investigación y rastreo de artistas que acompañaron el proyecto, seleccionamos a María Buenaventura, una artista cuya trayectoria está vinculada a la investigación de la vida no humana, plantas y animales, así como al trabajo de la tierra, un cruce de caminos que le ha llevado a interesarse por la soberanía alimentaria y la cocina; a Cristina Sandoval, historiadora y sembradora de la Red de Huerteros de Medellín, que trabaja en torno a la soberanía alimentaria desde procesos comunitarios; y a El AKA, artista, rapero y líder social, quién desde el 2002 lidera el colectivo Agroarte en la Comuna 13 de Medellín, desde donde se operan procesos de memoria en torno a los desaparecidos y la violencia sistemática contra lxs habitantes de este territorio, resistiendo a través del *Hip Hop* y la siembra.

La consolidación de este equipo de trabajo para el desarrollo de la residencia tenía el objetivo de garantizar un intercambio de saberes y prever la continuidad y sostenimiento de la huerta, al seleccionar artistas radicados fuera y dentro de la ciudad y vinculados a redes locales de sembradorxs. El único espacio apropiado para la huerta en el MDA, después darnos cuenta de que debido al carácter patrimonial del edificio no podíamos sembrar en las jardineras del mismo, fue un pequeño terreno en el parqueadero. Este trozo de tierra baldío y sin mayor atractivo para la institución, fue para las mujeres, el grupo de artistas sembradorxs y las plantas, un pedazo de posibilidad para la vida, como ningún otro en el centro histórico de Medellín, una ciudad llena de cemento.

El nombre *Biblioteca de plantas. Viva y permanente* acuñado por María Buenaventura, daba continuidad a su trabajo, relacionado con la consideración de las plantas vivas como portadoras de conocimientos re-sembrables, transmisibles, germinables, intercambiables y renovables, que han sido cultivados durante años en función del bien común. El *permanente* aludía a que esta versión de la *Biblioteca de plantas*, en forma de huerta, continuaría indefinidamente en las instalaciones del MDA^[27]. Este archivo de conocimientos se activó a través de otro archivo vivo: el de las personas del entorno del museo, las mujeres, lxs fotógrafxs de la Plaza Botero y otrxs trabajadorxs del sector; en su mayoría personas de origen rural que llegaron al centro de Medellín buscando medios de subsistencia en la

informalidad. Todas ellas cargadas de conocimientos y recuerdos sobre la tierra, la siembra y los cultivos.



Figura 13. Día de cosecha en la huerta: Guerreras del Centro y Cristina Sandoval. (Foto: Carolina Chacón. 2019)

Este proyecto implicó más retos, especialmente para las áreas administrativas del MDA que cualquiera de las residencias anteriores, teniendo en cuenta las implicaciones temporales y

de cuidados a otros seres vivos, para una institución habituada a trabajar con objetos inertes. Las complejidades de esta residencia iban desde las preguntas por los tiempos del proyecto, las autorizaciones para que las personas vinculadas a la huerta pudieran entrar y salir del parqueadero sin problemas, hasta preguntas por el riesgo biológico de tener una paca digestora para los residuos orgánicos tan cerca de los carros de los visitantes.

Aquí, además de construir colectivamente espacios dentro del MDA para las historias y cuerpos de personas marginadas de la sociedad, seres no humanos: plantas y con ellas animales, estaban tomando espacio en él. Esta posibilidad de siembra no prevista por el museo, pero planteada por las Guerreras y otras personas, tenía que ver tanto con el arte, como con la vida cotidiana de un grupo de mujeres vecinas del museo, sus gustos, sus orígenes campesinos, su vínculo con estos territorios, revelando en este contacto una historia compartida que desbordaba los tópicos o problemáticas del trabajo sexual.

El MDA tuvo que cambiar los parámetros bajo los que definía un proyecto y responder orgánicamente a las demandas de su entorno. Así como los árboles funcionan mejor cuando están juntos porque cooperan entre sí, así como no podemos comprender un árbol sin sus relaciones ecosistémicas, así como las relaciones alelopáticas fueron fundamentales en nuestra huerta orgánica para comprender qué sembrar junto, qué separado y qué relaciones establece cada planta con otros seres vivos: abejas, mariposas y microorganismos; así, el MDE empezaba a incorporar otros conocimientos y archivos vivos, los tiempos de siembra casi opuestos a los requerimos de productividad neoliberal, los ritmos de los cuerpos y la naturaleza. Vale la pena preguntarse si en este punto estos proyectos empezaron a operar una expansión del arte hacia lo social, o si a la inversa, estos evidencian una expansión de lo social hacia el arte.

Conclusiones

Este recorrido por las colaboraciones y trabajo con Las Guerreras del Centro, una comunidad de mujeres en ejercicio de la prostitución que trabaja en los alrededores del MDA, pone en evidencia que es posible generar prácticas de escucha y acciones feministas desde la institución, pasar de las teorías de la participación a la *realpolitik* de la implicación, y más allá de estos conceptos: crear contenidos fuera de los marcos epistemológicos tradicionales de forma colaborativa con esas comunidades, históricamente marginadas de la producción cultural. Haciendo énfasis en que estos procesos precisan de un esfuerzo enorme de las instituciones para sostenerlos, al mismo tiempo que requieren que estas se replanteen sus propios privilegios y lugares de poder, en estrecho vínculo con su condición situada y devenir histórico. Este encuentro extraordinario también puso en el centro de la

experimentación las nociones de curaduría, públicos y participación, problematizando la idea de que la responsabilidad de trabajo directo con público o comunidades puntuales, solo recae en las áreas de Educación y Mediación de los museos, mientras lxs curadorxs somos responsables de las interpretaciones de la colección y los contenidos de las exposiciones en el marco aurático de las salas de exposición. Esta postura jerarquizada produce una labor curatorial institucional que ignora los conocimientos de las personas marginadas de la producción cultural, nos mantiene a salvo de la mirada que nos es devuelta cuando son estas personas las que a través de su interpretación de los objetos que tan celosamente conservamos en los museos y que se han ocupado si acaso de representarlas bajo parámetros exóticos y exotizantes, nos miran a nosotrxs.

Aún con todo ello, también fue evidente que las formas de participación en los proyectos mencionados siempre estuvieron condicionadas tanto por las intenciones curatoriales como por la normativa del MDA, es decir, las condiciones temporales, económicas y de visibilidad que la institución tenía preestablecidas; la continuidad de las jerarquías raciales, de género o de clase, en el organigrama y en la colección; la jerarquía de lo curatorial sobre lo educativo y de lo administrativo sobre lo misional; la falta de discusión sobre los porcentajes operativos en los presupuestos de los proyectos misionales y sobre sus formas de financiación; y la imposibilidad de adaptarse a temporalidades otras, distintas a las burocracia institucional; todo lo cual sigue haciendo necesario tener siempre presente la colonialidad y patriarcalidad latente de la institución museo.

En este caso es innegable que fueron las mismas mujeres quienes reclamaron más espacios y proyectos en los que pudieran participar dentro del MDA y que los lazos establecidos con el equipo y en especial conmigo, estaban atravesados por posicionamientos políticos particulares que si bien no transformaron radicalmente, ni trascendieron a las macroestructuras de una de las instituciones y territorios más conservadores del país, operaron en un registro micropolítico fundamental para los ejercicios de despatriarcalización y descolonización de la imaginación, el conocimiento y la vida.

Después del paso de las Guerreras por el MDA, algo cambió en la vida de todas las personas que participamos en este proceso. Este salto al abismo fuera del “deber ser”, animado por la confluencia de personas muy diversas entre sí, permitió el desarrollo de un ejercicio curatorial políticamente activo y en constante experimentación. La implicación desde la institución con las demandas del territorio donde está emplazado y las acciones feministas centrales en todas las colaboraciones con las Guerreras del Centro, recibieron la acogida y reconocimiento del campo artístico colombiano, posicionando al MDA como una institución socialmente comprometida con su entorno. Esta plataforma conectada con un amplio sector

de la sociedad, posibilitó la circulación y divulgación del ejercicio de dignificación de sus historias de vida y conocimientos, que hasta cierto punto las impulsó a continuar trabajando juntas. Finalmente, la cercanía y empatía de muchas mujeres de distintos lugares de la región, que en esas historias de vida vieron reflejadas sus propias luchas e historias familiares, son la evidencia de que la curaduría y las prácticas artísticas contemporáneas abrieron una fisura en el sistema de poder para quienes históricamente han estado a su margen.

Agradecimientos:

Luz Mery Giraldo, Gladys Restrepo, María Adela Villa, María Delia Flores, Jaqueline Duque, Carolina Gómez, Johana Barrientos, Gloria Zapata, Marta Monsalve, Adriana Sánchez, María del Carmen Bedoya, Florelia Carvajal, Ramón de Jesús Durango, Olga Cecilia Forero, María Rosalba González, Natalia González, María de los Ángeles Ortiz, Elvira Ramírez, Mónica Nador, Nadia Granados, Víctor Romero y Yenny Mejía, María Buenaventura, Cristina Sandoval, El AKA, Yaqueline Quintero, Juli Zapata, Isabel Osorio, Laura Tobón, Camilo Castaño, Bryan Castaño, Andrés Sánchez, Guillermo Silva, Carlos Betancourt, Nydia Gutiérrez, Jessica Russinque.

Bibliografía

- BARRIENTOS J. 2018. *Documentación y sistematización Residencias Cundinamarca / Entrevistada por Andrea Cadavid*. Museo de Antioquia.
- DIFARNECIO Doris (2019), FOMMA: Teatro popular desde el cuerpo y la memoria como pensamiento descolonial creado por mujeres mayas en Ochoa, K. (coord.) *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales de los sures globales* (289 - 308). Ediciones Akal.
- GIRALDO Licla (2017), *Carta dirigida al equipo de trabajo del Museo de Antioquia*. Museo de Antioquia.
- _____, GÓMEZ C, Granados N. (2017). Señor bendice este negocio. *Oración-performance Nadie sabe quién soy yo*. Museo de Antioquia.
- GRANADOS N. (febrero de 2017), *Documento interno de propuesta de Residencia*, Museo de Antioquia.
- _____. (2018). *Documentación y sistematización Residencias Cundinamarca / Entrevistada por Andrea Cadavid*. Museo de Antioquia.
- BELL Hooks. (2003), *Oppositional gaze en Amelia Jones (Ed.) Feminist and Visual Culture Reader*. Routledge.
- MDE15. (2015). *Las dinámicas del poder sobre el cuerpo*. Museo de Antioquia. <https://mde.org.co/mde15/es/tema/las-dinamicas-del-poder-sobre-el-cuerpo/>
- Mujeres que crean (11 septiembre 2019). <https://www.mujeresquecrean.org/>
- Museo de Antioquia (Ed.). (2013). *Máquinas de vida*. Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Museo de Antioquia. (2015). Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE15. (02 de agosto de 2021). Ejercicios de Poder sobre el cuerpo. Recuperado de <http://mde.org.co/mde15/es/tema/las-dinamicas-del-poder-sobre-el-cuerpo/>
- Museo de Antioquia. (31 marzo de 2021). *Museo 360*. [Página web] Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/museo-360>
- NADOR Mónica, Museo de Antioquia. (Noviembre de 2016), "Murales por la No Violencia contra la Mujer", Noviembre de 2016. Véase: Medellín: Museo de Antioquia. <https://www.museodeantioquia.co/noticia/murales-por-la-no-violencia-contra-la-mujer/>.
- POLLOCK Griselda (2010), *Encuentros en el museo feminista virtual*. Ediciones Cátedra.
- ROGOFF Irit (2013), The Expanding Field en J. Martinon (Ed.). *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. (41-48). Bloomsbury.

Notas

[1] Véase: <https://www.redfeministaantimilitarista.org/>

[2] Véase: <https://rutapacifica.org.co/wp/>

[3] Véase: <https://www.mujeresquecrean.org/>

[4] Véase: <http://vamosmujer.org.co/sitio/>

[5] Es un concepto usado por distintos académicos/as e instituciones como la Comisión de la Verdad, para referirse al periodo de implementación de los Acuerdos de paz, iniciado en 2012, que implica, además de dar fin a la violencia armada, trabajar en las condiciones estructurales causantes del conflicto interno armado en Colombia.

[6] Específicamente con Vamos Mujer, Mujeres que crean y Ruta Pacífica de las Mujeres regional Antioquia.

[7] Este proyecto tuvo Mención de Honor en el Premio Ibermuseos de Educación del año 2017. Véase: <http://www.ibermuseos.org/recursos/boas-praticas/nosotras-por-nosotras/>.

[8] Traducción de la autora.

[9] Los principios rectores restantes son: Revisión crítica de la noción de territorio; Fomento a la apropiación del arte; Museo contemporáneo de arte en compromiso constante con el presente. <https://museodeantioquia.co/sitio/el-museo/mision-vision-y-objetivos/>

[10] Al revisar las redes del Museo de Antioquia, no está claro si el programa continúa o no actualmente.

[11] Cada residencia contaba con una asistente que se encargaba de la producción de la residencia. En el proyecto *Nadie sabe quién soy yo*, colaboraron Isabel Osorio como productora y adicionalmente Juli Zapata y Laura Tobón en la asistencia.

[12] Solo hasta el 2015 que se crea el primer -y único- sindicato de trabajadoras sexuales Sintrasexco en Bogotá.

[13] Las bandas criminales actuales *Bacrim* son integradas por “desmovilizados” de grupos paramilitares a los que en Medellín y Antioquia, aún se les llama *Las Convivir*: Establecidas bajo el decreto ley 356 de 1994, que autorizaba la creación de Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada, con el objetivo de que fueran un mecanismo de protección del campo ante la amenaza de los grupos guerrilleros, y que finalmente se convirtieron en pieza clave para la expansión de los grupos paramilitares.

[14] Para saber más sobre la artista, véase Nadia Granados: <http://nadiagranados.com/wordpress/>.

[15] Johana no ejercía la prostitución, sin embargo era conocida de Luz Mery por su actividad escénica en el espacio público.

[16] El equipo de colaboradoras del MDA para este proyecto fueron: Isabel Osorio, asistente de producción; Yaqueline Quintero, responsable de la gestión de públicos; Juli Zapata, asistente de curaduría; Laura Tobón, voluntaria en el área de Curaduría; y Ana Cristina Cárdenas, apoyo logístico. Este grupo de personas se convirtió en el círculo afectivo para todas las que estábamos implicadas en el proceso.

[17] Sofía Carrillo es curadora e investigadora mexicana. El proyecto *Documentación y sistematización del programa Residencias Cundinamarca*, consistió en el diagnóstico y proyección de procedimientos del departamento de Colecciones, en relación al archivo de los proyectos realizados del programa. Este proyecto fue financiado por el mismo patrocinador de Residencias: Fundación Sura.

[18] Este proyecto curatorial articuló el trabajo de artistas procedentes de América Latina, el Caribe y Europa, que problematizaban la necesidad de *llevar luz* _ ilustrar, civilizar, blanquear y en definitiva: abolir la oscuridad de la modernidad en territorios no europeos; para analizar desde allí múltiples relaciones entre oscuridad y sexualidad, dentro del sobreiluminado mundo neoliberal. Stephanie Noach y Carolina Chacón (curadoras), *89 Noches. Descolonizando la sexualidad y la oscuridad* (exposición temporal), Sala Temporal Norte, Vitriñas Cundinamarca y Esquina, Museo de Antioquia, del 17 de mayo al 13 agosto de 2017. Véase: <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/89-noches/>

^[19] A través de la apertura de dos nuevos espacios del Museo: el bar de *performance: La Esquina del Movimiento*; y *Vitrinas*, en las vitrinas de la fachada del Museo; la exposición asumió la noche como un lugar de resistencias a las convenciones sexuales y sociales. Estos espacios se convirtieron en el punto de encuentro después de cada función del cabaret, los viernes entre las 8 y las 10 de la noche, en una de las esquinas estigmatizadas como una de las más peligrosas del centro de la ciudad.

^[20] Denominación para referirse a personas procedentes de la región de Antioquia.

^[21] Hoteles o moteles, espacios dedicados casi exclusivamente para los encuentros sexuales por horas o “ratos”, en algunos casos. También se convierten en el lugar donde tienen que pasar la noche con sus hijos. Hay una gran cantidad de estas residencias en las calles aledañas al Museo de Antioquia.

^[22] Este proyecto contó con la asistencia curatorial de Isabel Osorio Berrío.

^[23] Para esta edición de *La consentida*, tuve el acompañamiento de Yaqueline Quintero, gestora cultural y comunitaria, quien en ese momento se desempeñaba como coordinadora de las estrategias de públicos; y de Camilo Castaño, como asistente del área de Curaduría.

^[24] Se denominó así al periodo entre 1946 y 1958: los integrantes de los partidos políticos Liberales y Conservadores empezaron una lucha frontal en el campo colombiano que no fue nunca declarada como Guerra Civil y que dejó cerca de 300 mil muertos, y la migración interna de millones de personas a las grandes ciudades del país. Los historiadores han confirmado que las migraciones también estuvieron motivadas por terratenientes que expulsaron a los campesinos de sus tierras, ante la falta de una reforma agraria efectiva en la nación. Véase: “La violencia en Colombia”, en *Radio Nacional de Colombia*. Subido por V. Vallejo el 7 de noviembre de 2016: <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/violencia-colombia>.

^[25] En Colombia, entre 2015 y 2018, hubo 7.816,500 de casos de población desplazada internamente, superando incluso a Siria. Véase: Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), “Tendencias globales: desplazamiento forzado en el 2018”, Informe (Acnur: 2019), 35: <https://www.acnur.org/5d09c37c4.pdf>

^[26] El Plebiscito se realizó el 2 de octubre del 2016, el NO ganó por un porcentaje mínimo, pero aún así el Gobierno llevó a cabo la firma de los Acuerdos.

^[27] Aunque el proyecto tuvo una pausa larga durante más de un año por la pandemia del COVID-19, actualmente algunas de las Guerreras continúan con la huerta en el MDA.