

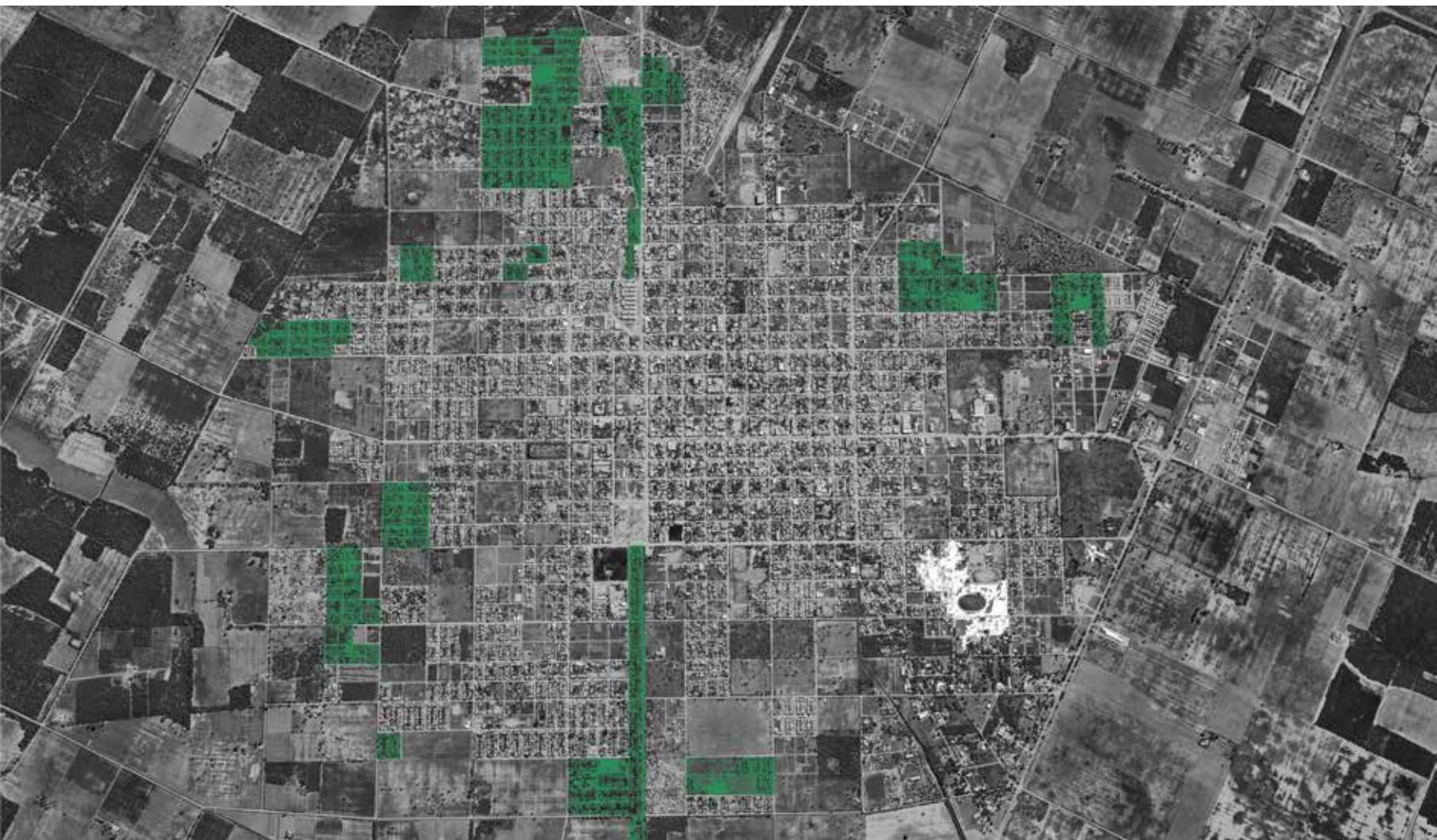
A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

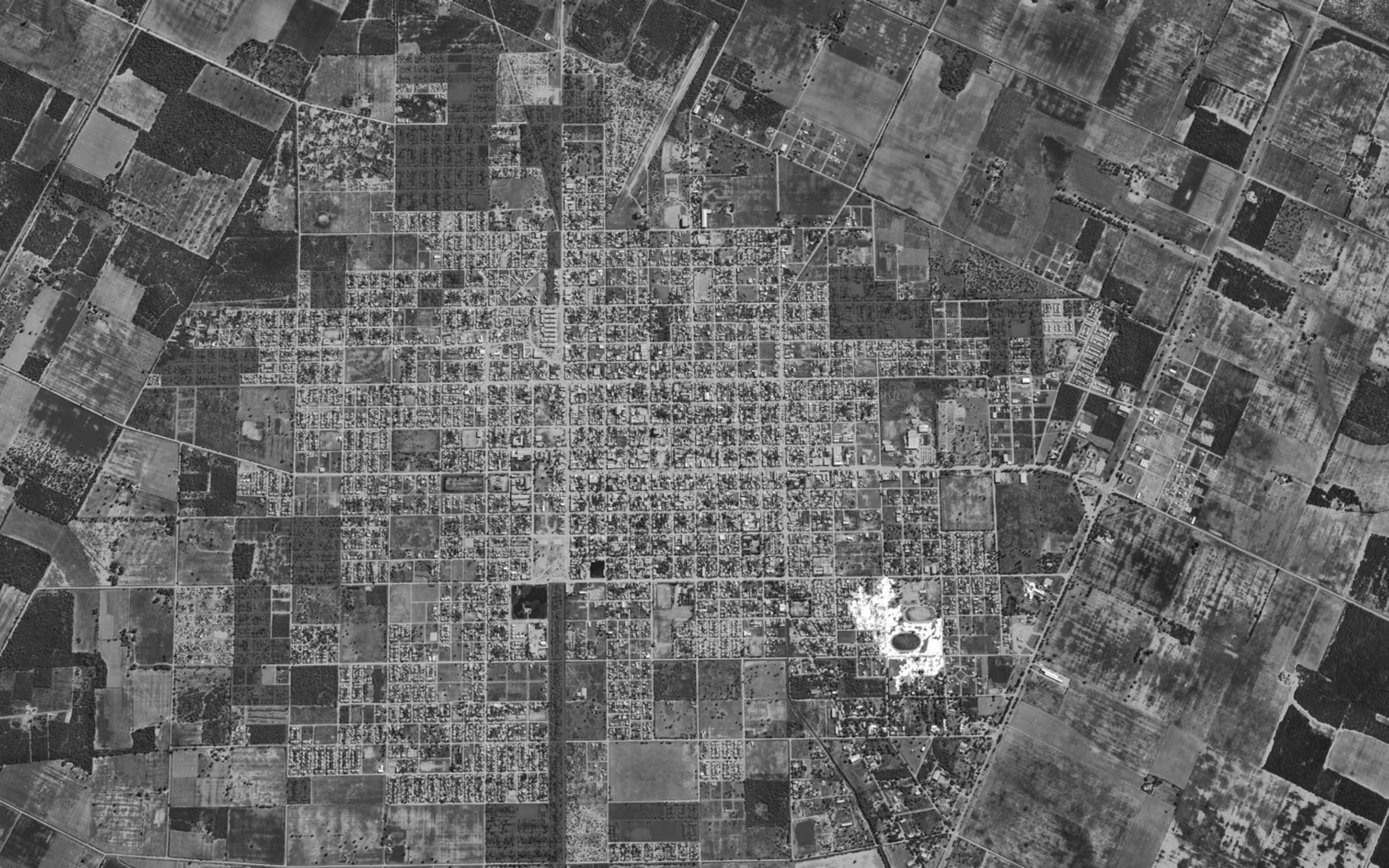
ESPACIO Y VIOLENCIA EN EL CONTEXTO DE EMERGENCIA Y CONSOLIDACIÓN DEL MODELO NEOLIBERAL. POLÍTICAS, INFRAESTRUCTURAS, ARQUITECTURAS EN LATINOAMÉRICA

EDITORES ASOCIADOS: C. A. SALAMANCA VILLAMIZAR Y S. URRUTIA
REVECO



N.22/12 JULIO 2025

[D. RODGERS] [M. BORJABAD LÓPEZ-PASTOR / C. A. SALAMANCA VILLAMIZAR] [S. GALVALIZ]
[A. A. ALMIRÓN / C. M. QUEVEDO] [L. I. ALCALÁ] [F. FERREYRA / V. ROMAGNOLI]
[M. F. RUS / M. R. OLMEDO] [D. RÍOS / R. RUETE] [L. G. RIVERA DE CASTRO / M. V. ALARCÓN HART]
[MUNICIPALIDAD DE ROSARIO] [M. V. FERRUZCA NAVARRO] [C. SUDEN]



N.22/12 2025
ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



FAPyD



Imagen de tapa :
Mapa de barrios populares con población indígena en J. J. Castelli (Chaco). Elaboración A&P *Continuidad* a partir de imagen realizada por Sebastián Galvaliz (2023).

ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

Próximo número :
ARCHIVOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO EN AMÉRICA LATINA: CONFIGURACIONES Y VIVENCIAS INTERNAS. JULIO-DICIEMBRE 2025, AÑO XII-Nº23/ ON PAPER/ ONLINE

A&P Continuidad
Publicación semestral de Arquitectura

Directora A&P Continuidad

Dra. Arq. Daniela Cattaneo
ORCID: 0000-0002-8729-9652

Editores asociados

Dr. Arq. Carlos Arturo Salamanca Villamizar
Dr. en Geografía Santiago Urrutia Reveco

Coordinadora editorial

Dra. Arq. María Claudina Blanc

Secretario de redacción

Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial

Dra. en Letras María Florencia Antequera

Traducciones

Prof. Patricia Allen

Marcaje XML

Dra. en Cs. de la Educación María Florencia Serra

Diseño editorial

DG. Belén Rodríguez Peña

Dirección de Comunicación FAPyD

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que aquí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité editorial.

Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de *A&P Continuidad*.

INSTITUCIÓN EDITORA

Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis
CP 2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina
+54 341 4808531/35

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
aypcontinuidad01@gmail.com
www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Franco Bartolacci

Vicerrector
Darío Masía

**Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño**

Decano
Mg. Arq. Pedro Ferrazini

Vicedecano
Arq. Juan José Perseo

Secretario Académico
Arq. Darío Jiménez

Secretaria de Autoevaluación
Dra. Arq. Jimena Paula Cutruneo

Secretaria de Asuntos Estudiantiles
Arq. Aldana Berardo

*Secretaria de Extensión Universitaria,
Vinculación y Desarrollo*
Arq. Aldana Prece

*Secretaria de Comunicación, Tecnología
Educativa y Contenido Multimedial*
Azul Colletti Morosano

Secretario de Posgrado
Dr. Arq. Rubén Benedetti

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Dra. Arq. Alejandra Monti

Secretario Financiero
Cont. Jorge Luis Rasínes

Secretario Técnico
Lic. Luciano Colasurdo

Secretario de Infraestructura Edilicia y Planificación
Arq. Ezequiel Quijada

Director General Administración
CPN Diego Furrer

Secretaría de Bienestar Docente
Arq. Paula Lapissonde

Comité editorial

Dr. Arq. Sergio Martín Blas
(Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)

Dra. Arq. Virginia Bonicatto
(CONICET. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina)

Dr. Arq. Gustavo Carabajal
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Alejandra Contreras Padilla
(Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito Federal, México)

Dra. Arq. Jimena Cutruneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. DI. Ken Flávio Fonseca
(Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Brasil)

Dra. Arq. Úrsula Exss Cid
(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile)

Comité científico

Dra. Arq. Laura Alcalá
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Salvatore Barba
(Universidad de Salerno. Fisciano, Italia)

Dr. Arq. Rodrigo Booth
(Universidad de Chile. Santiago, Chile)

Dr. Arq. Renato Capozzi
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Dra. Arq. Adriana María Collado
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dra. Arq. Claudia Costa Cabral
(Universidad Federal de Río Grande del Sur. Porto Alegre, Brasil)

Dra. Arq. Ana Cravino
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Carlos Ferreira Martins
(Universidad de San Pablo. San Carlos, Brasil)

Dr. Arq. Héctor Floriani
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. Arq. Rodrigo S. de Faria
(Universidad de Brasília. Brasília, Brasil)

Dra. Arq. Cecilia Galimberti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Marengo
(CONICET. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina)

Dr. DI Alan Neumarkt
(Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Parera
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dr. Arq. Anibal Parodi Rebella
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dra. DG. Mónica Pujol Romero
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)
Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. Arq. Samuel Padilla-Llano
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

Dr. Arq. Alberto Peñín Llobell
(Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)

Dra. Arq. Mercedes Medina
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dr. Arq. Joaquin Medina Warmburg
(Instituto de Tecnología de Karlsruhe. Karlsruhe, Alemania)

Dra. Arq. Rita Molinos
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Fernando Murillo
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dra. Arq. Alicia Ruth Novick
(Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Jorge Nudelman
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dr. Arq. Emilio Reyes Schade
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

Dra. Arq. Cecilia Raffa
(CONICET. Mendoza, Argentina)

Dra. Arq. Venettia Romagnoli
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Mirko Russo
(Università degli Studi di Napoli Federico II. Nápoles, Italia)

Dr. Arq. Jorge Miguel Eduardo Tomasi
(CONICET. Universidad Nacional de Jujuy. S. Salvador de Jujuy, Argentina)

Dra. Arq. Ana María Rigotti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. DI. Maximiliano Romero
(Politécnico de Milán, Italia)

Dr. Arq. José Rosas Vera
(Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile)

Dr. Arq. Joaquín Torres Ramo
(Universidad de Navarra. Pamplona, España)

Dra. Arq. Ruth Verde Zein
(Universidad Presbiteriana Mackenzie, San Pablo, Brasil)

Dra. Arq. Federica Visconti
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)





ÍNDICE

EDITORIAL

08 » 11

Espacio y violencia en el contexto de emergencia y consolidación del modelo neoliberal

Carlos Arturo Salamanca Villamizar y Santiago Urrutia Reveco

REFLEXIONES DE MAESTROS

12 » 21

Haussmannización en los trópicos

Dennis Rodgers
Traducción por Santiago Urrutia Reveco y Carlos Arturo Salamanca Villamizar

CONVERSACIONES

22 » 35

Prácticas curatoriales para sentidos, narrativas y territorios en disputa

Maite Borjabad López-Pastor por Carlos Arturo Salamanca Villamizar

DOSSIER TEMÁTICO

36 » 45

De todas partes y de ningún lugar

Sebastián Galvaliz

46 » 57

El Impenetrable chaqueño: violencia, políticas espaciales y territorio ambivalente

Adrian Alejandro Almirón y Cecilia Mercedes Quevedo

58 » 69

Modos en que el Estado favorece desarrollos inmobiliarios y violenta derechos ambientales

Laura Inés Alcalá

70 » 79

Configuración espacial: movilidad, desigualdad y poder, en un contexto neoliberal

Florencia Carolina Ferreyra y Venettia Romagnoli

80 » 89

¿Violencias en la política urbana?

María Florencia Rus y María del Rosario Olmedo

90 » 99

De carpinchos, infraestructuras y humedales: entrelazamientos controversiales entre humanos y no humanos en Nordelta (Argentina)

Diego Ríos y Regina Ruete

100 » 111

Seguridad pública más allá de la represión

Luiz Guilherme Rivera de Castro y María Victoria Alarcón Hart

ARCHIVO DE OBRAS

112 » 123

Isla de los Inventos - Ex estación ferroviaria Rosario Central

Municipalidad de Rosario, Secretaría de Cultura y Secretaría de Planeamiento

TEMAS LIBRES

124 » 135

Visibilidad femenina en el diseño industrial

Marco Vinicio Ferruzca Navarro

136 » 145

Patrimonio y turismo en los departamentos de Junín y San Martín, Mendoza, Argentina. Reflexiones sobre sus paisajes rurales

Clarisa Suden

146 » 151

Normas para autores



»

Borjabad López-Pastor, M. y Salamanca Villamizar, C. A. (2025). Prácticas curatoriales para sentidos, narrativas y territorios en disputa. Entrevista con Maite Borjabad López-Pastor, curadora, arquitecta e investigadora. *A&P Continuidad*, 12(22), 22-35. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v12i22.522>



Prácticas curatoriales para sentidos, narrativas y territorios en disputa

Entrevista con Maite Borjabad López-Pastor, curadora, arquitecta e investigadora

Maite Borjabad López-Pastor por
Carlos Arturo Salamanca Villamizar

Recibido: 03 de marzo de 2025

Aceptado: 26 de mayo de 2025

Español

De maneras nunca antes más explícitas, los territorios de la vida, del sentido, de la justicia y de los modos de convivencia están hoy en tensión. A las formas ya conocidas de disputa se suman hoy nuevas arenas de conflicto arrastradas por un profundo replanteamiento de las dinámicas del capital, de la justicia como un anhelo universal o, incluso, de la validez de los derechos humanos como paradigma aceptado. El dinero, el poder, el patriarcado, la violencia han sido vestidos con nuevos ropajes para ser presentados hoy sin desparpajo como principio, medio y fin. Aún a tientas, buscamos nuevas respuestas a estos fenómenos con estrategias como el trabajo en red, la interdisciplina, las acciones colaborativas y una agencia multisituada. Imaginadas a veces como marginales o accesorias, prácticas como el arte, la arquitectura y el urbanismo se han hecho piezas centrales en los procesos de acumulación y sin duda, una disputa central, es ganarlos y reubicarlos en los procesos de emancipación. Esta conversación gira en torno a la idea de la práctica curatorial como una forma de construcción de conocimiento, de acción y de combate y de la sala de exposición, como espacio desde dónde entender, buscar nuevas respuestas y actuar en el mundo.

Palabras clave: prácticas curatoriales, violencia, neoliberalismo, arte, museo

English

In ways never more explicit, the territories of life, meaning, justice, and modes of coexistence are nowadays under strain. In addition to the already familiar forms of dispute, there are new arenas of conflict driven by a profound rethinking of the dynamics of capital and justice as a universal aspiration including the validity of human rights as an accepted paradigm. Money, power, patriarchy, and violence have been dressed up in new clothes to be introduced shamelessly as the starting point, the means, and the end. Our attempt is to seek new responses to these phenomena with strategies such as networking, interdisciplinarity, collaborative actions, and multisite agency. Sometimes imagined as marginal or accessory, practices such as art, architecture, and urban planning have become central pieces in the processes of accumulation, and undoubtedly, a central dispute is to attain their relocation within the processes of emancipation. This conversation revolves around the idea of curatorial practice as a means of knowledge construction, action and combat. The exhibition space shapes the understanding of the world seeking new answers and actions for living in it.

Key words: curatorial practices, violence, neoliberalism, art, museum

Carlos Salamanca Villamizar. Habiendo visto los proyectos en los que has trabajado, podríamos pensar en tres focos de diálogo para esta entrevista. Primero, “La producción de la otredad”, la exposición que inauguraste en Barcelona a finales del 2024. Segundo, la exposición que hiciste para los 20 años del Contemporary Arts Center en Cincinnati, museo diseñado por Zaha Hadid. Por último, la exposición en el Art Institute de Chicago en el 2021, teniendo en cuenta que Palestina ha sido un laboratorio de muchas indagaciones territoriales hasta convertirse en paradigma de violencia espacial e infraestructural y que mantiene varios vínculos con el diálogo entre la acción de la violencia y el neoliberalismo en la producción del espacio.

Maite Borjabad López-Pastor: Con respecto a “La producción de la otredad”, yo no diría que empezó con la arquitectura. Arranca con una investigación de 3 años que desarrollé como docente en la Universidad de Filadelfia, que consolida preocupaciones que ya venía explorando acerca de cuestiones de identidad, de lo

normativo, de discriminaciones, de la construcción de la narrativa histórica y de la historia y, con todos los tentáculos hasta nuestra contemporaneidad, del colonialismo y sus versiones actuales como el imperialismo. A pesar de que muchas de estas cuestiones han estado presentes o conscientes en muchas de mis exposiciones, no las había tomado en su conjunto, una verdadera *maraña*, utilizo muy conscientemente esa palabra porque creo que lo es. Por eso formular bien esa pregunta es importante. ¿Qué es lo que enunciamos como *normal*? ¿Qué es aquello que se queda afuera de una definición así? Para poder aproximar un breve contexto a este marco retomo un fragmento del texto curatorial de la exposición que escribí: ‘La otredad surge de un proceso discursivo en el que un grupo dominante (‘nosotros’, el Yo) define a uno o varios grupos subordinados (‘ellos’, la Otra)’¹ al marcar una diferencia, ya sea real o imaginada, que se percibe como una negación de la identidad. Esta diferencia es siempre jerarquizada como inferior, lo que permite diversas formas de discriminación: racial, de género,

capacitista, cultural, religiosa, entre otras. La otredad no es solo un constructo social externo, sino también un estado del ser profundamente internalizado. La producción del otro es inherente al proyecto modernizador de Occidente, ya sea que este adopte la figura de la esclavizada o del colonizado. La otra, inscrita en la diferencia, se construye como un contrapunto frente al cual Occidente forja su identidad y define su ‘libertad’, reforzando así las jerarquías de poder y su autopercebida superioridad. Si bien la diferencia se refiere a hechos –ni buenos ni malos, ni superiores ni inferiores–, la otredad pertenece al ámbito del discurso. La diferencia y el poder son cuestiones distintas: quien detenta el poder decide el significado de esa diferencia. La alteridad, entonces, se convierte en la lente a través de la cual el grupo dominante reafirma su poder y normalidad. Y en la medida en que se va enunciando qué y quién es *lo normal*, se va manufacturando a *les otros*. Ese es el marco teórico para ir desgranado desde distintas lentes esa maraña y pensarla desde la interseccionalidad de todas las identidades.



Figura 1. Vista de exposición, “La producción de la otredad”. Curada por Maite Borjabad López-Pastor, organizada por el FAD (Barcelona, 2024-25). Fotografía: Anna Mas.

Desde nosotrxs mismxs, no somos una sola identidad y las identidades (y con ellas todas sus potenciales discriminaciones) que operan en nosotrxs tampoco son estancas. Según cambia el contexto, las categorías identitarias que nos definen por exceso o defecto también fluctúan, tanto en términos positivos como negativos. Amin Maalouf habla mucho sobre esto en *Identidades asesinas* (2012). Así, la primera instancia de esta investigación, bajo el formato de seminario se llamó “The Production of Otherness: An Archeology of Standards”, donde a través de lecturas que funcionaban como nuevas lentes íbamos desmembrando desde diferentes aproximaciones cómo se ha *producido la producción* del otrx, y viendo cómo todo eso a lo que hemos tomado como *normal* le es intrínseca una contraparte que acarrea una serie de discriminaciones de distinto carácter. A partir de este punto, yo acompañaba en investigaciones a lxs alumnx de bellas artes, diseño y otras disciplinas similares en identificar, a partir de determinados elementos cotidianos y banales en los que hay procesos de normalización y por lo tanto de producción de otredad, de género, de racialización. El reto entonces era un ejercicio arqueológico para entender cuáles son las lógicas que operaron para que esto sea así. Veremos que hay algunas lógicas que valen aún hoy, pero encontraremos que hay muchas otras

que no nos valen. Identificar cuál es su historia, la de cada elemento, sobre todo para no darlo por sentado. Porque hay algo que es importante y que también está presente en otras exposiciones: entender que sí algo es una construcción no viene dado y, por tanto, si no viene dado, se puede cambiar. Es así. Nos motiva entonces reconocer que tenemos agencia, capacidad de cambio. Para llegar ahí entonces tenemos que reconocer cómo se ha armado todo esto, lo cual no implica necesariamente saber cómo podemos desarmarlo. Pero el solo hecho de reconocer que esto es una construcción, una producción, ofrece un espacio de agencia para intervenir. Tres años después de venir trabajando en esos seminarios, me invita el FAD a hacer una intervención. [El Fomento de las Artes y del Diseño, (FAD), promueve la cultura del diseño, la arquitectura y el arte. Tiene su sede en Barcelona]. Esta invitación se produce, además, en el contexto de una política de cambio institucional en donde la premisa de propuesta curatorial tiene sus desafíos. Se trata de una institución que tiene 100 años y que está reformando sus estatutos y preguntándose cuál es el rol de las disciplinas que aglutina y representa de cara a la sociedad, precisamente para acercarse más. Esa institución se había quedado demasiado enfocada en las disciplinas que congrega y en sus profesionales y quizás en conversaciones

disciplinares sin conectividad con su impacto social, cultural y político. En ese momento recibo la invitación como una oportunidad para mirar todas esas formas de discriminación que conforman nuestra realidad contemporánea. En ese sentido el marco de pensamiento que había articulado con la producción de la otredad se convierte en la herramienta para articular esta exposición. Lo que pensé entonces es que esta investigación podría ser el punto de partida para cambiar las lentes y ver desde dónde estamos mirando. Si entiendes cómo funciona la producción de la otredad desde una perspectiva de género, por ejemplo, es como si ya te hubieses puesto unos anteojos nuevos, frente a determinadas otras cuestiones ya lo vas a entender o al menos vas a estar alerta para entenderlo desde otra problemática, racial, ecosistémica [...] Ese es el ejercicio de cambiar la mirada y de deconstruir cómo esto ha ocurrido. Si bien en el seminario las lecturas funcionaban como esas nuevas lentes para ir desenmarañando el entramado, las piezas de la exposición serían entonces ese primer paso para cambiar la mirada y pensar desde qué lugar estamos cuestionando ya no sólo estas disciplinas sino la manera en que formulamos los problemas sociales y políticos contemporáneos. Porque la preocupación que el FAD tenía interseca ambas cuestiones: una cuestión disciplinar,

pero también una cuestión de interseccionalidad de problemas económicos, sociales, políticos, contingentes al mundo en el que vivimos y que no puedes analizar exentos de los problemas disciplinares ni al revés. Entonces la intención era cambiar las bases modificando la mirada. La resultante no fue solo una exposición que marcaba el primer acto público tras esa refundación institucional, sino que hacia dentro activó también discusiones internas, pero estas fueron recibidas por la dirección de la institución no como un ataque, más bien como un reto de lo que hacía falta. Con respecto a la cuestión metodológica y su vínculo con la arquitectura, se podría haber hecho una exposición de ejemplos. En la línea metodológica del seminario en la universidad que hice con mis alumnx, se podría haber trabajado tomando, por ejemplo, varios objetos, territorios, eventos históricos, y trazando de cada uno un ejercicio arqueológico y mostrar esa genealogía, que evidencia su normatividad, de dónde viene y contingentemente qué otredad ha articulado (con su correspondiente discriminación). Es decir, lo que sería una exposición de investigación que, a mi entender, puede ser útil para una cuestión disciplinaria, pero no para el público en general en este caso. Y aquí llegamos a algo en lo que he insistido mucho en mis exposiciones. Una exposición ofrece



Figura 2. Tuan Andrew Nguyen, *We Were Lost in Our Country*. Vista de exposición, “La producción de la otredad”. Curada por Maite Borjabad, organizada por el FAD (Barcelona, 2024-25). Fotografía: Anna Mas.

algo diferente de lo que ofrece, por ejemplo, una conferencia o un libro. No es ni mejor, ni peor. Tiene algo específico a nivel de formato, que produce unas maneras concretas de activar, generar y recoger conocimiento que son propias y esto es lo que me interesaba enfatizar con la metodológica curatorial, y no tanto usar la exposición para demostrar un conocimiento/ investigación que ha ocurrido en otros procesos y formatos. Es decir, yo quería usar la exposición como espacio generativo en sí mismo de conocimiento, que ofreciera puertas de entrada a ir entendiendo cómo la otredad se ha ido produciendo desde distintos ámbitos y con ellos distintas prácticas y estrategias de crítica o resiliencia o de articulación de imaginarios alternativos. En la exposición, cada pieza se posiciona como una lente para reconfigurar la mirada. Desde ámbitos disciplinares y geopolíticos muy diversos, con lenguajes muy distintos, se evidenciaban así los infinitos tentáculos –a veces casi imposibles de rastrear– de los procesos de otredad que, aunque arraigados en pasados coloniales, persisten hasta hoy, unas veces de forma inmutable y otras, disfrazados incluso de *progreso*. Por último, algo que es muy importante para mí, en conjunto como práctica curatorial, es resistir las simplificaciones reduccionistas y *solucionistas* y trabajar a través de prácticas artísticas como una manera de sostener la complejidad,

de no aplacarla, de no homogeneizar, de no dar recetas. Pero también, si sostienes la complejidad al 100 x100 es un problema. Se convierte en algo indigerible, no permite intervenir tampoco. Cuando tienes la madeja de hilos, si esta está entera, no la puedes deshacer. Lo que sí puedes es ir tomando de un lado, empezar a desgranar y ver hasta dónde puedes llegar. Te atascas, tiras de otro lado y sigues tirando. Entonces, la exposición al final era eso. Cada una de las piezas era una puerta de entrada a entender la otredad desde una perspectiva concreta. En el caso del artista vietnamita-estadounidense, Tuan Andrew Nguyen, apuntando a la interconexión entre el rol del territorio, la propiedad, los mapas, el proceso colonial, la memoria, la herencia de la memoria traumática en el caso de la recuperación del territorio por parte de la comunidad aborigen en Australia. En el rol intrincado entre mapas, narrativa, legalidad y pertenencia, estaba también la pieza de la artista palestina-jordana Saba-Innab que, desde técnicas, contexto y períodos radicalmente distintos, devela procesos muy similares. Por otro lado, Joiri Minaya, artista dominicana-estadounidense, traza vínculos entre procesos históricos coloniales y sus formas contemporáneas del colonialismo, como la turistificación. Apuntando a la continuidad de estos legados coloniales, particularmente en la sexualización de los cuerpos de las mujeres



Figura 3. Sandra Gamarra, Expositor; Youssef Taki, *Fuera de lugar*; Jessica Kairé, *Monumentos plegables*. Vista de exposición “La producción de la otredad”. Curada por Maite Borjabad, organizada por el FAD (Barcelona, 2024-25). Fotografía: Anna Mas.

negras en el Caribe. Y, por ejemplo, aun arrancando desde cuestiones historicistas como el rol de la antropología en esos procesos o desde el cuerpo, algunas de sus aproximaciones con respecto al territorio se solapan con otras obras como las de Tuan, pero aquí estás accediendo desde una lente muy distinta que tiene que ver con el género, con la racialización y con un contexto muy diferente como es el del Caribe. La artista guatemalteca Jessica Kairé nos ofrece una puerta de entrada a los monumentos y a entender cómo el espacio público va sosteniendo las grandes narrativas necesarias para la construcción de esa ficción que es la historia, que se encuentra en los fundamentos del proceso colonial; mientras que Sandra Gamarra apunta a una dirección compartida (de la necesidad del colonialismo de sostener esas narrativas) pero en este caso mirando desde las instituciones del conocimiento como han sido los museos y los archivos y su rol en la fabricación de estas narrativas coloniales. Lo que quiero subrayar con esto es que cada artista ofrecía una puerta de entrada, primero accesible, luego compleja y que según te ibas sumergiendo ibas viendo vínculos con otros temas, y otras piezas de la exposición que enraízan en problemáticas compartidas. La exposición tiene su propio formato, tiene su propia lógica al permitir, por ejemplo, una aproximación *fragmentada* de pensamiento pues resiste la discusión lineal. Cualquier texto, por

fragmentado que sea, al estar estructurado en palabras, frases, párrafos, capítulos, tiene al final una construcción narrativa más bien lineal que permite (o no) llegar a determinadas conclusiones. ¿Qué es lo específico que tiene el encuentro de conocimientos, ideas, contextos a través de lo expositivo, de la dimensión espacial y experiencial que puede ser fragmentada? En una exposición, puedes recorrer tres cosas y conectar estéticamente con una de ellas. Aquello deviene un punto de atención, de conexión y de acceso, un principio no necesariamente fijado sino en manos de quien recorre la exposición. Y luego puedes pasar a otra. En ese orden o en otro. Eso permite un acceso a ir construyendo narrativas y contextos en eso que llamo una aproximación fragmentada; eso es algo que me interesa particularmente por lo que tiene que ver con sostener la complejidad. Hay algo similar a un movimiento de *zoom in* y *zoom out*. Entrás y sales y luego recompones. En ese movimiento hay algo muy potente en la exposición imaginada desde la fragmentación. Porque, además, hay algo que tiene que ver con la construcción del conocimiento y con aquello situado, propio de cada persona, que te conecta a lo que ves. Y no es ni más ni menos válido. Reivindico la exposición como espacio de generación de conocimiento propio. Es probable que quien no entienda las discriminaciones desde una perspectiva de

género pueda entender mejor las discriminaciones como persona migrante. Pero pienso que, cuando lo entiendes en una de las dimensiones, vas a estar abierto y sensible a entender otras y sus interconexiones. ¿No te interpelan estas tres primeras piezas que te presento?, es igual. ¿Es la quinta la que lo hace?, estupendo. Si solo miras la tercera y no la quinta, no pasa absolutamente nada y es probable que después de conectar con la quinta pieza, vuelvas a la primera y ya estés mirando desde otro lugar. Lo bueno que tienen las exposiciones es que tienes muchas puertas de acceso y eso puede ocurrir si las piezas están articuladas entendiendo esa fragmentación propuesta. Y eso es así, incluso cuando exista algo así como un recorrido y una narrativa óptima (deseada desde la mirada de la curadora). En cualquier caso, aceptar la potencialidad de la fragmentación es una oportunidad. Representar en un formato como el de una exposición, algo que ya está representado en otro formato como un libro, me parece una pérdida de oportunidad. Cada formato tiene su forma nativa de construcción de conocimiento: la exposición, claro, pero también el ensayo, la entrevista.

CSV. Tu propuesta de fragmentación ¿es algo así como apostarle a poder sostener el silencio en una conversación?, ¿a que quien visite construya su propia narrativa?

MBLP. Precisamente por su dimensión espacial, cualquier exposición tiene el potencial, la capacidad de ser recorrida de múltiples formas. Es así justamente por la naturaleza de la exposición. Cuando hablo de esta multiplicidad en la práctica artística y expositiva me refiero no solo a la multiplicidad de la dimensión espacial sino a la multiplicidad de lenguajes (y con ello de imaginarios) que ofrecen: escrito, visual, sonoro... En la reivindicación del pensamiento fragmentado hay una premisa en la que me afirmo: si reconocemos que cualquier lugar de entrada es válido, afirmamos también con ello que hay muchas formas de construcción de conocimiento. Esto va en contra de la tradición occidental colonial que privilegia, por ejemplo, unas formas de producción de conocimiento sobre otras (el conocimiento escrito por ejemplo frente al visual o al oral). Lo estético, lo sensorial, lo artístico pueden ser puntos de entrada, de construcción de conocimiento igualmente válidos. Y aquí podemos reconocer la experiencia estética como una puerta de entrada. Eso tiene que ver con el potencial único de la exposición que no podemos tomar a la ligera. Por eso, mi crítica a las exposiciones que están compuestas exclusivamente de textos y de imágenes en vinilos como libros en la pared, porque estás renunciando a un potencial muy único de lo expositivo como es la experiencia estética. Y la experiencia estética es altamente política. Si los que nos dedicamos al arte, a la arquitectura y al diseño no entendemos



Figura 4. Joiri Minaya, Containers #5. Vista de exposición “La producción de la otredad”. Curada por Maite Borjabad, organizada por el FAD (Barcelona, 2024-25). Fotografía: Anna Mas.

la dimensión político-transformadora de lo estético y no nos encargamos de ello, es un problema. Porque hay otros que sí lo están entendiendo. Observa cualquier proceso de manipulación política. Han entendido desde el principio a nivel propagandístico que la estética es política. La exposición trabaja con lo estético como materia de conocimiento, pensamiento y entendimiento y debe hacerlo con sus propias lógicas.

CSV. Utilicemos la metáfora del mapa para pensar que la construcción de una cartografía es la formulación de un problema ¿Cómo ha sido la construcción de tu escala de imaginación geográfica en la exposición “La producción de la otredad”?

MBLP. Se trata de una acumulación de larga data que no se refiere exclusivamente a esta exposición. Artistas, profesionales, obras que forman parte de mi propio proceso de aprendizaje, prácticas artísticas que he ido acompañando y que al final, van constituyendo una red, una red de pensamiento y de ver y estar en el mundo. Es el caso de la exposición que, por una parte, incluye obras de artistas de 5 continentes; pero, por otra, son obras situadas tanto políticamente como en relación a las temáticas. En ese sentido, mi trabajo como curadora es ir aglutinando ese conocimiento, estando atenta a lxs artistas, haciendo visitas de estudio, investigando, yendo a bienales, viendo exposiciones, acompañando a artistas y, sobre

todo, a la hora de hacer las exposiciones, honrar esas prácticas desde el lugar que cada una de ellas opera. Y aquí podemos comparar con el campo académico. Si te enfrentas a una investigación por ejemplo desde la academia deberías tener diversas referencias que en ese caso probablemente son en su mayoría libros y referentes bibliográficos que has acumulado a lo largo de tu vida y en contextos distintos. Bueno, con las prácticas artísticas es lo mismo. Es tener, desde ese espacio propio, un lugar generativo, de conocimiento y de pensamiento con su propio lenguaje.

CSV. En 2023 te invitaron a hacer una exposición para celebrar el 20 aniversario del edificio diseñado por Zaha Hadid para el Contemporary Arts Center en Cincinnati que se titularía “A Permanent Nostalgia for Departure: A Rehearsal on Legacy with Zaha Hadid”. Al enfrentarse a una tarea así, cuando se trata de una persona tan conocida en el ámbito de la arquitectura, es muy fácil caer en el fetichismo de su obra y en la grandeza de su nombre. Pero aquí como en “La producción de la otredad” decides abrir la puerta a que sean también otros pensando a Zaha Hadid.

MBLP. El proceso de generar la exposición es un espacio generativo en sí mismo de creatividad, de ideas, de miradas y de conocimiento. Pero para mí eso pasa también por entender los



Figura 5. Khyam Allami, *A Relational Music (Rehearsal)*; Hera Büyüktaşçıyan, *Avalanche*; Andrea Canepa, *Between the Stumble and the Fall*. Vista general de exposición, "A Permanent Nostalgia for Departure: A Rehearsal on Legacy with Zaha Hadid". Curada por Maite Borjabad López-Pastor. Fotografía: Wes Battoclette, 2023. Cortesía del Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio.

museos no solo como lugar de presentación de forma congelada de conocimiento, de obra, de ideas, sino de cómo un museo puede ser un espacio generativo. Concretamente eso implica decir, voy a poner el presupuesto que tengo a disposición no sólo para movilizar obras ya existentes –que en su momento implicaron riesgos para quienes las crearon– sino para invertir directamente en personas: artistas, arquitectxs... Les voy a compartir una mirada, una preocupación y luego sigo ahí, voy a trabajar con ellos. Es decir, no se trata solamente de escoger artistas sino de trabajar con ellos. En el caso del CAC de Cincinnati fue también una invitación a hacer una propuesta curatorial para articular la exposición que conmemoraría el 20 aniversario del edificio del museo diseñado por Zaha Hadid (el primer museo en Estados Unidos diseñado por una mujer) y que ocuparía plantas enteras de las tres que conforman el museo. Desde el inicio, hubo dos cuestiones de aproximación claras para mí. Por un lado, cuestionar el formato expositivo de preservación del legado por excelencia que es la exposición monográfica; y por otro, usar esta oportunidad para distribuir y compartir este reto de 'cómo preservamos el legado de Zaha Hadid'. Y este distribuir era conceptual/intelectual pero también material y económico, distribuir el presupuesto: ponerlo al servicio de otras personas, prácticas

artísticas y creativas para pensar conmigo esta premisa, es decir, comisionar obra nueva en vez de aglutinar artefactos existentes y compartir el peso y la responsabilidad intelectual de esta aproximación a un legado, que era, cuanto menos, poco ortodoxo y fuera de lo esperado.

Pero quisiera volver a esa pregunta inicial sobre qué significa preservar un legado. Pienso que la respuesta aparentemente lógica sería realizar una exposición monográfica, historicista, del tipo de exposición que propone una especie de ficción sobre la afirmación de que 'esto es así' y que, en cuanto más cerca esté de lo que el artista dijo, parece que es más real. La realidad, sin embargo, es que el acto creativo tiene valor por supuesto desde el lugar de la artista/creadora que lo hizo, pero tiene también valor en todas sus potencialidades, como un acto emancipado de su autora y ahí es donde empieza a movilizarse. A mí me interesaba más esa parte que lo que puede proponer una exposición monográfica. Y esta es una idea a la que llevo después de enfrentarme con algunas incomodidades. Es decir, a mí el inicio de la práctica de Zaha Hadid, me fascina, el final no me interesa tanto, porque es algo con lo que me cuesta mucho conectar por aquello que tiene más que ver con cuestiones como el sistema de arquitectura internacional global, una cuestión de mercado...

Pero, sin embargo, su persona y su personaje me supusieron desde el principio un interrogante que precisamente en el contexto global del *star system* de arquitectura era bastante paradigmático, a la par que único, y extraño entre perfiles en su mayoría de señores blancos occidentales. Y descifrarla a ella, desde esos múltiples ángulos no mencionados antes, también era descifrar ese sistema.

CSV. Este parece ser un interrogante muy antropológico porque en lugar de elaborar una propuesta a partir del objeto en sí mismo tú vas hacia otro lugar...

MBLP. Sí. Por un lado, en el campo expositivo trabajar con el legado significa hacer una exposición monográfica sobre la base de un acuerdo común de que eso es objetivo. Pero una exposición monográfica no es objetiva y está sujeta a esa fragmentación y a la incoherencia que es la vida. Porque las obras entran en el mundo, en circuitos de pensamiento, de influencias, de mercado, que van teniendo sus propias vidas. Una persona bebe de textos y de prácticas de otras personas, muchas de esas obras son influencia para otra práctica (a veces desde lugares que su autora había enunciado y a veces desde interpretaciones incluso opuestas), es decir, se movilizan a través de las prácticas de otras

personas. La práctica de Zaha Hadid me interesaba revisarla, no de manera estática, vista de manera supuestamente *objetiva*, como un encajenamiento perfecto y sin fisuras de hechos singulares. Lo que me propuse fue movilizar o acelerar ese legado que es la creación artística y arquitectónica de las ideas de Zaha Hadid a través de otras personas. Al ser movilizadas a través de otras prácticas, a veces cercanas en el bagaje cultural, otras cercanas en el lenguaje visual o el vocabulario metodológico... en eso consiste la movilidad del conocimiento. Para mí, celebrar el legado no es dejarlo estático, es ofrecerlo como contenido nutritivo que otras prácticas retoman y dan lugar a otras piezas. Eso y no otra cosa significa para mí que el legado se ha movilizad. Por otro lado, me interesaba (más bien me intrigaba) la persona y el personaje de Zaha de manera situada. Qué representa una figura como la de Zaha Hadid en el contexto que ella vivió. Una mujer iraquí que ocupa el *star system* de la arquitectura y allí sí pueden surgir muchas preguntas acerca de su persona, del personaje que ella misma había construido para evitar vislumbrar a la persona. Me intrigaba entender, cómo una mujer iraquí consiguió hacer todo lo que hizo con mucho en su contra (a nivel de sistema), pero tampoco quería reproducir la falacia de instrumentalizar el juego de las políticas de la identidad por intermedio de una lectura



Figura 6. Dima Srouji, *Dithyramb*. Vista de la exposición "A Permanent Nostalgia for Departure: A Rehearsal on Legacy with Zaha Hadid". Curada por Maite Borjabad López-Pastor. Fotografía: Wes Battoclette, 2023. Cortesía del Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio.

romantizada de toda su práctica como iraquí o como mujer. Me surgían muchas preguntas que no obtuve respuesta y que por ello tampoco podía proyectar sobre el personaje respuestas sin tener evidencias. Y aunque no había *evidencias* claras que demostrar, sí había ausencias, silencios tan perfectos en determinadas cuestiones que eso sí merecía ser sostenido, aun sin saber cómo. Invité entonces a unas personas que tienen unas herramientas distintas a las mías a hacerse esa misma pregunta, que interroguen el personaje de Zaha Hadid como mujer, como arquitecta, como iraquí, como un espacio específico, como un *vocabulario visual* x, como mujer árabe sobreviviendo en el mundo de la arquitectura o como persona que creó un lenguaje pictórico arquitectónico único. Y entonces, al final, la premisa que tenían los artistas era, interrogarse sobre Zaha Hadid como todo: como un espacio en concreto, una galería; como una metodología; como un lenguaje, como una mujer, como iraquí.... Que esta exposición sirviera a cada artista invitada a pensar y producir con/ desde Zaha. Aunque a mí no me interesaba tanto la arquitectura más globalizada de final de su carrera, al final, incluso esa arquitectura no sería posible sin el lenguaje propio que creó Zaha Hadid. Un lenguaje suyo, propio. Eso es altamente personal y defenderlo desde una lectura *objetiva* sería una falacia. Es un lenguaje personal

que dictó maneras de hacer y metodologías sin precedente y que solo ella generó. ¿Qué es ella? Y qué es ella en relación a su contexto, para precisamente entender las posibilidades de esa práctica de manera emancipada de su autora, todas sus potencialidades (algunas conscientes otras no, algunas previstas y otras totalmente alejadas incluso de lo que ella habría querido o imaginado).

CSV. ¿Y cómo fue recibida esta exposición que privilegiaba estas lecturas y no una exposición monográfica sobre el legado, tradicional?

MBLP. Bueno, esto es una exposición de artistas que genera más conocimiento sobre arquitectura que muchas otras porque tiene que ver mucho más con la mirada, con el lugar desde el que les propongo mirar y de cómo se va articulando el trabajo con el espacio. Para cada artista, Hadid supuso un punto de partida distinto y desde esa libertad no revisionista ni historicista supuso desde luego un espacio productivo de conocimiento. Rand Abdul Jabbar, por ejemplo, trabajó con tierra y adobe –una materialidad y técnica aparentemente ajenas a Zaha–, pero ensayó en ellas el proceso metodológico del célebre *Tecktonik* de Hadid. El resultado fue tan extraño como familiar, desafiando los límites de una metodología.



Figura 7. Emii Alrai, *A Ceremony of Spectres*. Vista de la exposición “A Permanent Nostalgia for Departure: A Rehearsal on Legacy with Zaha Hadid”. Curada por Maite Borjabad López-Pastor. Fotografía: Wes Battoclette, 2023. Cortesía del Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio.

La artista peruana Andrea Canepa, que trabaja desde el textil, tiene un vocabulario visual que parece una reencarnación de las primeras pinturas de Zaha, algo que me llevó a invitarla. Realizó una instalación textil específica para el lugar que, de algún modo, desvelaba *in situ* los trucos visuales del espacio más icónico del edificio en términos de construcción de perspectivas. El artista sonoro iraquí Khyam Allami transformó la lógica compositiva del edificio –su articulación en planos, volúmenes, relaciones y proporciones– en el sistema de afinación para crear una composición. La instalación sonora se distribuyó por todo el espacio, aprovechando su capacidad acústica que durante el proceso de investigación descubrimos que funcionaba como una máquina sónica perfecta: al no tener una sola pared paralela ni perpendicular, el edificio parecía un diagrama ideal de circulación del sonido hecho arquitectura. La artista palestina Dima Srouji, que a partir de una motivación personal activa una de las pocas citas íntimas que conservamos de Hadid –donde menciona sus años más felices en Bagdad y

Beirut–, realizó una videoinstalación autofragmentada con formas geométricas inspiradas en cinco de sus pinturas. El video, en tres canales, combina archivos de ambas ciudades en períodos de ocupación y guerra civil, pero se centra en la vida cotidiana, reivindicándolas como espacios de alegría. Desde una mirada personal y especulativa, Srouji busca comprender la experiencia de Hadid en esos años formativos. O la intervención de Ali Ismail Karimi y Hamed Bukhamseen que consistió en una instalación que recrea una exposición ficticia que nunca tuvo lugar, insertando a Zaha en la genealogía de arquitectos iraquíes –desde la modernidad hasta la contemporaneidad– junto a Mohammed Makiya y Rifat Chadirji, permitiendo discutir a Zaha en un contexto que, aunque obvio, nunca se la había posicionado.

CSV. Podemos pensar que estamos frente a nuevas formas de hacer arquitectura y que, a través de las prácticas curatoriales, artísticas, se amplía el campo. Pero en otro sentido. ¿Haces distinción entre artistas formados y artistas que provienen de otras trayectorias?

MBLP. La construcción del conocimiento arquitectónico necesita de muchas miradas, unas de esas miradas vienen de diseñar una planta, otras de hacer código técnico, otras de la filosofía... Vienen desde muchos ámbitos que aportan a la construcción de ese conocimiento arquitectónico para quien le preocupa el conocimiento arquitectónico. Muchas veces lo más arquitectónico termina siendo de personas que no practican propiamente la arquitectura y muchas veces tienen una mirada más incisiva de la disciplina arquitectónica, lo que es normal porque tienen distancia. Y porque no tienes las ataduras y los prejuicios de una formación. Eso es lo bueno de la interdisciplinariedad, que te permite entrar y salir.

CSV. Te propongo que intentemos dialogar con la discusión que nos convoca entre el vínculo entre neoliberalismo y violencia en la producción del espacio. En ese mismo camino de apuestas que has hecho, entre el 2021 y 2022 organizaste la exposición “If Only This Mountain Between Us Could Be Ground to Dust [Si solamente esta



Figura 8. Hera Büyüктаşçıyan, *Avalanche*, Khyam Allami, *A Relational Music (Rehearsal)*, Rand Abdul Jabbar, *Tektön (After Zaha, After Malevich)*. Vista de exposición, “A Permanent Nostalgia for Departure: A Rehearsal on Legacy with Zaha Hadid”. Curada por Maite Borjabad López-Pastor. Fotografía: Wes Battoclette, 2023. Cortesía del Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH.

montaña que nos separa pudiera ser reducida a polvo]” con los artistas palestinos Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme, ¿quieres contarnos un poco sobre ello y cómo la cuestión de la violencia apareció o no en ese proceso?

MBLP. Regreso a “La producción de la otredad” porque viene a la cuestión. Muchas veces parece que la violencia fuese algo exento, que estuviera pasando afuera de la sociedad, allá, lejos. Y eso ocurre además en muchas instituciones que dicen hacerse cargo de este tema cuando lo que están haciendo es representar esa violencia, como si esa violencia fuera, aun en su representación, esa otra cosa que no está aquí. “La producción de la otredad” finalmente habla de eso. No hay un genocidio televisado en Gaza ocurriendo con total impunidad a manos de las fuerzas de ocupación israelíes si antes no ha habido un proceso de deshumanización y para deshumanizar tienes que construir al otro como inferior en un proceso en el que avanzas poco a poco. Y hay grados menores y mayores. Pero una vez abres la puerta para decir y reconocer

al otro como inferior, aquello va escalando hasta la deshumanización a través de múltiples formas de violencia sistematizada (y naturalizada) y se habilita entonces a hacer sobre ese otro absolutamente lo que quieras. Y claro, hablar de todo esto en el momento y lugar en el que estamos parece que se tratase de hablar de cosas ajenas, pero todo esto no es algo solo del pasado, es algo que nos atraviesa hoy y en esta exposición de “La producción de la otredad”, realmente. En el texto introductorio de la exposición, escribí: ‘El desarrollo de esta exposición ha transcurrido de manera prácticamente simultánea con un año de genocidio televisado del pueblo palestino, acumulando ya más de 75 años de ocupación de los territorios palestinos por las fuerzas sionistas de Israel, con el sustento e impunidad cómplice de EE.UU. y Europa. Ha ocurrido también en paralelo con las luchas por la liberación de los pueblos de Palestina, Líbano, Sudán, Congo, Venezuela y muchos otros en el Sur Global, así como con todas aquellas personas que han llegado a las fronteras de este país para recibir la deshumanización’ (Borjabad López-Pastor,

2024). A esto se le añadía tal y como enuncié en la presentación pública de la inauguración que uno de los diseñadores del equipo de Buzigahill que venía desde Uganda, la Unión Europea le denegó el visado dos días antes de tener que volar para poder venir a montar su pieza. Le negaron venir a trabajar, con una carta digna de enmarcar y que ejemplifica la violencia fronteriza racista de la UE. Por otro lado, la artista palestina Saba Innab y el artista iraquí Khyam Allami, ambos hacen base en Beirut, no pudieron llegar a la inauguración y algunas de sus piezas nunca llegaron, porque literalmente su ciudad estaba siendo bombardeada por los sionistas. Esta realidad contingente no es exenta de lo que hablaba la exposición y, para mí, es ante todo coherente sostener y honrar estas realidades. Nombrar todo esto en la inauguración fue una de esas formas para visibilizar, a pesar de la incomodidad que pueda generar hacer esto en un momento que la gente viene a celebrar y pasarlo bien. Decidí también mantener los pedestales vacíos y escribir un texto que hiciera visible a las visitantes esa ausencia y la violencia detrás



Figura 9. Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme, *At Those Terrifying Frontiers Where the Existence and Disappearance of People Fade into Each Other* (2019), vista de exposición en el Art Institute of Chicago, 2021. Cortesía de los artistas.

de esas ausencias. Como cerraba en el texto curatorial: ‘Toda esta realidad no es coincidencia, sino consecuencia de la producción del otro y su deshumanización. Esta realidad, como un cordón umbilical, se conecta con lo que intentamos sostener y reclamar desde el espacio de esta exposición, mientras las violencias, las ausencias, las disonancias, la imposibilidad de seguir funcionando con normalidad frente a tales crímenes contra la humanidad, y una realidad, profundamente disociada, la atraviesan’ (Borjabad López-Pastor, 2024). Esto, que atravesaba toda la exposición, es la resultante de procesos que tienen unos 50 años, otros 500, y otros de ayer, a la salida de tu casa. Esto es importante porque si estás trabajando con cuestiones de violencia de manera situada y no estás haciendo esa mirada con esas teorías en el contexto inmediato y la realidad que te rodea contemporáneamente, no sirve de nada. En esa misma línea, la exposición en el Art Institute de Chicago fue muy complicada y nos supuso mucha violencia. La exposición acogía dos piezas existentes y dos piezas comisionadas específicamente del dúo de artistas palestinos Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme. Basel y Ruanne trabajan con fragmentos de medios y materiales propios y existentes para reencuadrar y activar narrativas que describen como borrados cotidianos de la

experiencia palestina, en un intento por resistir la ilusión de una historia inmutable. Las obras interconectadas en esta exposición examinaban críticamente cómo los cuerpos, las imágenes, el lenguaje, la memoria y las narrativas habitan los archivos, los medios y las instituciones contemporáneas. A menudo reflexionando sobre ideas de amnesia, borrado y retorno dentro de la condición palestina, consideran estas obras como herramientas potenciales para que los sujetos políticamente oprimidos puedan desligarse de los sistemas coloniales. La pieza nueva que estaba comisionando era precisamente sobre el rol de las instituciones en el proceso colonial; desencadenó todo un proceso de censura que supuso 9 meses de acoso, y fue algo que me acompañó todo el desarrollo de la exposición, que me costó mi posición de trabajo y un gran desgaste a nivel de salud mental que aun a día de hoy tiene sus secuelas. En el 2021 estábamos en un momento en Estados Unidos muy concreto con el COVID y post-COVID-19 que puso en jaque económico a muchos museos. Los asesinatos en el 2020 de Breonna Taylor y George Floyd desencadenaron las protestas de Black Lives Matter, que pusieron a los museos y espacios culturales en el centro de la revisión social y política. El Art Institute (como muchos otros museos) se pusieron

a hacer o más bien a intentar hacer un cambio institucional. Fue un periodo en el que veías florecer por ejemplo *land acknowledgments* por doquier, al parecer las instituciones estaban cambiando, tomando conciencia, intentando ser antirracistas, feministas, anticoloniales y había entonces una situación de apariencia *buenista* de las instituciones². Un cambio, en mi opinión, meramente performativo que no estaba pasando estructuralmente. Mayormente, este cambio tenía que ver con una cuestión de modificación de lenguaje, más que con un cambio estructural interno. De la misma manera, esta exposición estuvo sujeta a un proceso de censura y todas las consecuentes formas de violencia institucional por haberme posicionado en contra de esa censura, en defensa de los artistas y la integridad de sus piezas. Me veo incapaz ahora mismo de narrar cómo fueron esos 9 meses de acoso institucional contra mi persona que implicaron acoso personal, violencia contra mi estatus migratorio y eventualmente el final de mi puesto de trabajo y ser brutalmente arrancada de la que había sido mi vida por 8 años allá. Pero lo que creo que es importante recalcar es que es una forma de violencia muy compleja, muy sofisticada ya que la institución tiene muy claro cómo arrollarte y destruirte en base a un acoso y desgaste continuado, pero a la vez necesita ir

generando un trazo, una justificación, una narrativa en donde no parezca que te están acosando. Al estar en un momento de supuesta revisión social y política institucional, estaban con más ojos que nunca sobre ellos. Precisamente por ese momento en el que estábamos en el que necesitaban parecer deconstruidos, decoloniales, feministas...; mientras a la par estaban literalmente ejerciendo violencia colonial, migratoria etc. Yo viví ese año como un verdadero desdoblamiento de personalidad por parte del museo: viendo hacia afuera todo ese despliegue con una nueva narrativa y supuesta reestructuración, y hacia dentro, cómo intentaban mutilar la formación del sindicato del museo (que recién se estaba conformando y del cual yo también formé parte) y viviendo sobre mi persona mes tras mes acoso, manipulación de mi estatus migratorio y operaciones verdaderamente aberrantes. Esa sofisticación del proceso de la violencia que lo hace casi invisible, que aun a mí me cuesta enunciar y explicar linealmente es un ejemplo claro de la trampa del manejo del lenguaje y la representación que, si no va acompañada de un cambio sistemático y estructural, no solo no sirve de nada, sino que hace una luz de gas perfecta. Parece que están haciendo *the good job* pero no solo no lo están haciendo, sino que están perfeccionando las violencias estructurales.

Con distintas herramientas intentaban que la exposición no fuera viable y una vez que conseguimos inaugurarla, que no fuera visible. Entonces las formas de violencia institucional son muchas y se producen de tal forma que nadie sabe lo que está pasando. Por otra parte, está lo que estas piezas reúnen: el pasado más reciente con realidades contingentes. Una de las piezas, “Oh Shining Star Testify” (2019-21) se centra en imágenes de CCTV tomadas de una cámara de vigilancia que circularon en línea después de que Yusuf Shawamreh, un niño palestino de 14 años, fuera asesinado por fuerzas israelíes mientras recogía akoub, una planta nativa palestina. Poder sostener ese verbo ‘ser asesinado’ en vez de ‘murió’ en el texto curatorial supuso una batalla semántica contra 5 editores del museo que no haría justicia narrándolo ahora en una frase. Y es que la violencia también está en la forma en que eso es narrado. Si no luchas ese extremo en esos espacios de poder, vas abriendo la puerta a que estas distintas formas de violencia que a veces son *solo* gestos de borrado vayan creciendo. Enfrentamos entonces otras violencias. Violencia de la invisibilidad, de la inaccesibilidad. En ese momento trabajé entonces, ya desde fuera del museo, con organizaciones como el Chicago Palestinian Film Festival, Mondoweiss



Figura 10. Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme, *Oh Shining Star Testify* (2019), vista de exposición en el Art Institute of Chicago, 2021. Cortesía de los artistas.

o el AMP (American Muslims for Palestine) para que la comunidad se enterara que esa exposición estaba ahí y contrarrestar esa invisibilización institucional. Y al final, sostener ese espacio permitió que unas narrativas consistentemente borradas en la historia se pudieran contar a partir de las piezas de Basel y Ruanne, tener ese espacio en contra de toda esa presión institucional y sostenerlo para que también muchas personas que nunca se han sentido con derecho, con interlocución de entrar a ese espacio, pudieran, aunque sea entrar y sentirse que su historia también estaba siendo contada. Incluso si es para ver algo que es muy duro y no algo celebrativo; aun así se convirtió en un espacio de resistencia, pero también de orgullo. Porque era como decir ‘aquí están contando nuestra historia’.

CSV. Ahora, qué terrible y qué premonitorio cómo se juntaron lo que tú llamas esa teoría y esa práctica en cuestiones como la censura de las universidades, de los espacios de arte, de todos esos lugares en Estados Unidos y esos grados de violencia de crecimiento exponencial.

MBLP. Antes te decía que hay varias formas de violencia. Porque es violento escribir que ‘alguien ha muerto’ en lugar de decir que ‘a alguien lo han asesinado’ y obviamente esa forma

de violencia está en un lugar bastante distante a que te apunten con una pistola, de la muerte directa. Pero no están desconectados. Son parte de la misma cadena. En ese momento yo hubiera dicho que había una distancia x entre esas dos formas de violencia y ahora, lo único que ha ocurrido es que esas distancias se están acercando. Y claro, desde el 7 de octubre de 2023 que van ya 19 meses de genocidio me pregunto, ¿cómo habría sido todo este proceso de censura y acoso de esta exposición dos años más tarde con un genocidio televisado y tolerado sin consecuencia alguna? Probablemente ahora habría sido un proceso de expulsión (del museo) mucho más rápido y sin necesidad de procesos más sofisticados que hicieran parecer que la institución no estaba acosando ni discriminando, porque en este período de genocidio se ha manufacturado también la impunidad para quien ejerce esa violencia... En estos meses también me he preguntado, sostener toda esa violencia en el museo tantos meses ¿para qué sirvió? Por un lado, te dices, no sirvió para nada si miras a quienes hacen la violencia, a las fuerzas de ocupación, a quienes oprimen y si miras toda la estructura que las sostienen. Pero, por otro lado, quiero creer, más bien, estoy segura, esa exposición no era tanto para educar a los sionistas que estaban en Chicago, sino para ofrecer más lenguajes para la resistencia, activar alianzas, reconocer-se entre *aliades* y sostener, alimentar y reforzar a las que estaban luchando por la liberación de Palestina y muchos otros procesos de violencia compartida que atravesaban la comunidad local. Aun sabiendo el final de lo que supuso hacer esa muestra, y todo el dolor latente que cargo al día de hoy, volvería a hacerlo una y mil veces.

CSV. Eso quedó destacado en la reseña que publicó Tantawy en Rampant y que tituló “Intifada at the Art Institute”.

MBLP. También fue un espacio de orgullo para la comunidad. Todos los procesos de resistencia se tienen que alimentar, que nutrir y por eso hay que sostener espacios de orgullo, espacios de celebración, espacios de verse representadas, y espacios donde poder compartir el

duelo, pensar y construir desde otro lado, de otra manera. Entonces podemos preguntarnos, ¿cambian al cien por ciento la forma de entender la violencia esta exposición? No. Pero sí de generar vínculos, de empoderarse y de articular nuevos lenguajes cuando los existentes para la resistencia llevan tiempo siendo cooptados y capitalizados. En los meses que duró la exposición se vio un cambio demográfico en visitantes por esa muestra, personas de la diáspora palestina, y de medio oriente que, aun llevando dos o tres generaciones asentadas en el Midwest, nunca se habían sentido con el derecho de poner un pie en ese lugar, en el Art Institute. Que es al final un espacio de representación política, de lo social, de lo cívico. Entonces puedes entender que tú tienes derecho a existir ahí. Porque cuando ves una exposición que tiene que ver contigo, te habilita a pensar, ‘oye, yo también tengo derecho a existir aquí’. A existir aquí en Michigan Avenue, a existir aquí en este edificio, a existir aquí en la construcción de la narrativa de los museos y de la historia.

CSV. Has descrito tu propia práctica curatorial como una ‘infiltración institucional’, ya que podríamos pensarla como una acción que consistiría en introducirnos en espacios institucionales para abrir desde adentro lugar a determinadas discusiones. Pero, al mismo tiempo, creo que propones también otra forma de infiltración vinculada a la usurpación de la condición de institucional de algunas prácticas, quizás a la disputa de aquello que es institucional o no y, por vía de consecuencia, a lo institucional como fundamento de legitimidad. ¿Puedes contarnos más sobre ello?

MBLP. La construcción de narrativas alternativas y la enunciación de categorías invisibilizadas son necesarias, pero no suficientes. Es decir, es un paso fundamental, pero hay que ir más allá de lo que nos ofrece la representación en su versión más simple. La cuestión de las memorias no es solo para reivindicar la existencia, es también para ir recargando de cultura y de humanidad sujetos a quienes de otra manera se les asigna siempre la ausencia de humanidad y de cultura.

Eso es el primer paso para justificar una otredad inferior. Y cierro con lo de Zaha Hadid, el gesto definitivo no era tanto dar respuestas *demostrables* sobre las incógnitas que me suponía su personaje. Sino que esas preguntas, esas ausencias incongruentes en torno a ella y su práctica (tras ver tantas veces repetidas las mismas bibliografías diciendo lo mismo) me forzaron a buscar respuestas en otros lados, a sacar al sujeto de estudio del contexto que por un defecto *natural* siempre la había analizado. Entonces, el gesto transformador fue sacar ese sujeto de discusión de ese canon que lo estaba mirando: hombres, occidentales, blancos, con poder. Y ofrecer ese sujeto de discusión a otro contexto y otras miradas, a través de esas artistas. Y así eventualmente poder pensar, imaginar o desear desde otro lugar. •

NOTAS

- 1- Con respecto al uso de *otro/a/e/x* y otras formas que intentan dar cuenta de la diversidad de género, Maite Borjabad en el texto original curatorial ha decidido no usarlo de una manera fija, sino más bien desplegar todas sus versiones, precisamente para no recurrir a un único estilo, en tanto que en el lenguaje no binario las varias opciones son fluidas y ninguna *oficializada*. En respeto a esa decisión intencionada y explícita, decidimos dejar el mismo criterio en su entrevista.
- 2- [Nota del entrevistador] En el contexto estadounidense contemporáneo, el reconocimiento de tierras es una declaración formal que reconoce la relación duradera que existe entre las comunidades indígenas y sus territorios ancestrales. Estas declaraciones suelen realizarse al inicio de eventos públicos, reuniones académicas o reuniones institucionales. Estos actos funcionan como actos simbólicos de reconocimiento de los legados coloniales, en un intento de confrontar los procesos históricos de despojo y desplazamiento iniciados por la colonización. El reconocimiento de tierras no otorga derechos legales ni reparaciones, aunque refleja una creciente conciencia sobre la colonización y sus efectos. Líderes indígenas encuentran esos actos insuficientes y demandan acciones concretas de reparación. Algunos actos de *land acknowledgement* en años recientes han sido efectuados por las universidades de Wisconsin-Stevens Point (2023), Hartford (Connecticut, 2022), San Francisco (California, 2021) y Gettysburg College (Pensilvania, 2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Maalouf, A. (2012). *Identidades asesinas*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Borjabad López-Pastor, M. (2024). La producción de la otredad [Texto curatorial de la exposición]. Barcelona, España: Fomento de las Artes y del Diseño (FAD).
- Borjabad López-Pastor, M. (2021). If Only This Mountain Between Us Could Be Ground to Dust [Texto curatorial de la exposición]. Chicago, Estados Unidos: Art Institute.



Maite Borjabad López-Pastor. Curadora independiente, arquitecta e investigadora. Su trabajo gira en torno a diversas formas de prácticas espaciales críticas que abarcan el arte visual, la performance y la arquitectura. Habiendo trabajado durante los últimos ocho años como curadora en importantes instituciones culturales como el Museo Guggenheim Bilbao y el Art Institute of Chicago (AIC), describe su práctica curatorial como una “infiltración institucional” que tiene lugar en la intersección de estas disciplinas, así como en los estudios museísticos y la crítica decolonial institucional. maite.borjabadlp@gmail.com



Carlos Arturo Salamanca Villamizar. Arquitecto y Doctor en Antropología (EHESS, 2006). Investigador Independiente CONICET, Argentina. Director del Programa Interdisciplinario Espacios, Políticas, Sociedades (Universidad Nacional de Rosario). Coordinador de la Plataforma La Violencia en el Espacio. Coordinador de la Diplomatura Prácticas Cartográficas en América Latina. Se especializa en el trabajo interdisciplinario en torno al espacio como problema epistemológico y político. También ha impulsado, liderado y gestionado iniciativas editoriales, museográficas y académicas en torno a la cartografía social, la dimensión política del agua, la justicia espacial y los entrecruces entre territorio, violencia y memoria. Actualmente es investigador asociado de la red Contested Territories. <https://orcid.org/0000-0002-4163-4937> salamanca.carlos@gmail.com

Normas para la publicación en A&P Continuidad

» Definición de la revista

A&P Continuidad realiza dos convocatorias anuales para recibir artículos. Los mismos se procesan a medida que se postulan, considerando la fecha límite de recepción indicada en la convocatoria.

Este proyecto editorial está dirigido a toda la comunidad universitaria. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada en formato papel y digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos, con el fin de compartir un punto de inicio común para las reflexiones, conversaciones y ensayos de especialistas. Asimismo, propicia el envío de material específico integrado por artículos originales e inéditos que conforman el dossier temático.

El idioma principal es el español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés como lenguas originales de redacción para ampliar la difusión de los contenidos de la publicación entre diversas comunidades académicas. En esos casos deben enviarse las versiones originales del texto acompañadas por las traducciones en español de los mismos. La versión en el idioma original de autor se publica en la versión on line de la revista mientras que la versión en español es publicada en ambos formatos.

» Documento Modelo para la preparación de artículos y Guía Básica

A los fines de facilitar el proceso editorial en sus distintas fases, los artículos deben enviarse reemplazando o completando los campos del Documento Modelo, cuyo formato general se ajusta a lo exigido en estas Normas para autores (fuente, márgenes, espaciado, etc.). Recuerde que *no serán admitidos otros formatos o tipos de archivo y que todos los campos son obligatorios*, salvo en el caso de que se indique lo contrario. Para mayor información sobre cómo completar cada campo puede remitirse a la Guía Básica o a las Normas para autores completas que aquí se detallan, disponibles en: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/about>

» Tipos de artículos

Los artículos postulados deben ser productos de investigación, originales e inéditos (no deben haber sido publicados ni estar en proceso de evaluación). Sin ser obligatorio se propone usar el formato YMRYD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Publindex (2010):

• **Artículo de revisión:** documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

• **Artículo de investigación científica y tecnológica:** documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de

investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

• **Artículo de reflexión:** documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

» Título y autoría

El título debe ser conciso e informativo, en lo posible no superar las 15 palabras. En caso de utilizar un subtítulo debe entenderse como complemento del título o indicar las subdivisiones del texto. *El título del artículo debe enviarse en idioma español e inglés.*

La autoría del texto (máximo 2) debe proporcionar tanto apellidos como nombres completos o según ORCID.

ORCID proporciona un identificador digital persistente para que las personas lo usen con su nombre al participar en actividades de investigación, estudio e innovación. Proporciona herramientas abiertas que permiten conexiones transparentes y confiables entre los investigadores, sus contribuciones y afiliaciones. Por medio de la integración en flujos de trabajo de investigación, como la presentación de artículos y trabajos de investigación, ORCID acepta enlaces automatizados entre quien investiga o ejerce la docencia y sus actividades profesionales, garantizando que su obra sea reconocida.

Para registrarse se debe acceder a <https://orcid.org/register> e ingresar su nombre completo, apellido y correo electrónico. Debe proponer una contraseña al sistema, declarar la configuración de privacidad de su cuenta y aceptar los términos de usos y condiciones. El sistema le devolverá un email de confirmación y le proporcionará su identificador. Todo el proceso de registro puede hacerse en español.

Cada autor o autora debe indicar su filiación institucional principal (por ejemplo, organismo o agencia de investigación y universidad a la que pertenece) y el país correspondiente. En el caso de no tener afiliación a ninguna institución debe indicar: “Independiente” y el país. Asimismo, deberá redactar una breve nota biográfica (máximo 100 palabras) en la cual se detallen sus antecedentes académicos y/o profesionales principales, líneas de investigación y publicaciones más relevantes, si lo consideraran pertinente. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica, se deberá enviar una foto personal y un e-mail de contacto para su publicación.

» Roles de autoría

La taxonomía de redes de colaboración académica (CRediT) permite proporcionar crédito a todos los roles que intervienen en un proceso de investigación y garantizar que estos sean visibilizados y reconocidos durante la comunicación de los resultados obtenidos. La definición de catorce (14) categorías permite, además, identificar estos roles de autoría como objetos de recuperación, por lo que serán sensibles a su clasificación y su posterior reutilización en el marco de otros procesos investigativos.

A&P Continuidad adhiere a la utilización de CRediT (Contributor Roles Taxonomy) para indicar en forma sistemática el tipo de contribución que realizó cada autor/a en el proceso de la investigación, disminuir las disputas entre los autorxs y facilitar la participación académica.

Los catorce roles que define la taxonomía son:

1- Administración del proyecto: responsabilidad en la gestión y coordinación de la planificación y ejecución de la actividad de investigación

2- Adquisición de fondos: Adquisición del apoyo financiero para el proyecto que condujo a esta publicación

3- Análisis formal: Aplicación de técnicas estadísticas, matemáticas, computacionales, u otras técnicas formales para analizar o sintetizar datos de estudio

4- Conceptualización: Ideas, formulación o desarrollo de objetivos y metas generales de la investigación

5- Curaduría de datos: Actividades de gestión relacionadas con anotar (producir metadatos), eliminar y mantener datos de investigación, en fases de uso y reúso (incluyendo la escritura de código de software, donde estas actividades son necesarias para interpretar los datos en sí mismos)

6- Escritura, revisión y edición: Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado por aquellos del grupo de investigación, específicamente, la revisión crítica, comentarios o revisiones, incluyendo las etapas previas o posteriores a la publicación

7- Investigación: Desarrollo de un proceso de investigación, específicamente, experimentos o recopilación de datos/pruebas

8- Metodología: Desarrollo o diseño de metodología, creación de modelos

9- Recursos: Provisión de materiales de estudio, reactivos, materiales de cualquier tipo, pacientes, muestras de laboratorio, animales, instrumentación, recursos informáticos u otras herramientas de análisis

10- Redacción - borrador original: Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la redacción del borrador inicial (incluye, si pertinente en cuanto al volumen de texto traducido, el trabajo de traducción)

11- Software: Programación, desarrollo de software, diseño de programas informáticos, implementación de código informático y algoritmos de soporte, prueba de componentes de código ya existentes

12- Supervisión: Responsabilidad en la supervisión y liderazgo para la planificación y ejecución de la actividad de investigación, incluyendo las tutorías externas

13- Validación: Verificación, ya sea como parte de la actividad o por separado, de la replicación/reproducibilidad general de los resultados/experimentos y otros resultados de investigación

14- Visualización: Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la visualización/presentación de datos

A&P Continuidad alienta a realizar la declaración de cada una de las autorías en el Documento modelo para la presentación de propuestas.

Los autores que remitan un trabajo deben tener en cuenta que el escrito deberá haber sido leído y aprobado por todos los firmantes y que cada uno de ellos deberá estar de acuerdo con su presentación a la revista.

» Conflicto de intereses

En cualquier caso se debe informar sobre la existencia de vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relacionados con los trabajos que se publican en la revista.

» Normas éticas

La revista adhiere al Código de conducta y buenas prácticas establecido por el *Committee on Publication Ethics (COPE) (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors y Code of Conduct for Journals Publishers)*. En cumplimiento de este código, la revista asegurará la calidad científica de las publicaciones y la adecuada respuesta a las necesidades de lectores y autores. El código va dirigido a todas las partes implicadas en el proceso editorial de la revista.

» Resumen y palabras claves

El resumen, escrito en español e inglés, debe sintetizar los objetivos del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones principales destacando los aportes originales del mismo. Debe contener entre 150 y 200 palabras. Debe incluir entre 3 y 5 palabras clave (en español e inglés), que sirvan para clasificar temáticamente el artículo. Se recomienda utilizar palabras incluidas en el tesoro de UNESCO (disponible en <http://databases.unesco.org/thesp/>) o en la Red de Bibliotecas de Arquitectura de Buenos Aires Vitruvius (disponible en <http://vocabularyserver.com/vitruvio/>).

» Requisitos de presentación

• **Formato:** El archivo que se recibe debe tener formato de página A4 con márgenes de 2.54 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado sencillo y la alineación, justificada.

Los artículos podrán tener una *extensión mínima de 3.000 palabras y máxima de 6.000* incluyendo el texto principal, las notas y las referencias bibliográficas.

• **Imágenes, figuras y gráficos:** Las imágenes, *entre 8 y 10 por artículo*, deberán tener una *resolución de 300 dpi* en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Los 300 dpi deben ser reales, sin forzar mediante programas de edición. *Las imágenes deberán enviarse incrustadas en el documento de texto – como referencia de ubicación– y también por separado, en formato jpg o tiff.* Si el diseño del texto lo requiriera, el Secretario de Redacción solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el/la autor/a.

Tanto las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos mapas o fotografías) como las tablas deben ir enumeradas y deben estar acompañadas de un título o leyenda explicativa que no exceda las 15 palabras y su procedencia.

Ej.:

Figura 1. Proceso de.... (Stahl y Klauer, 2008, p. 573).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Ej.:

El trabajo de composición se efectuaba por etapas, comenzando por un croquis ejecutado sobre papel cuadriculado en el cual se definían las superficies necesarias, los ejes internos de los muros y la combinación de cuerpos de los edificios (Fig. 2), para luego pasar al estudio detallado.

El/la autor/a es el responsable de adquirir los derechos o autorizaciones de reproducción de las imágenes o gráficos que hayan sido tomados de otras fuentes así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

• **Secciones del texto:** Las secciones de texto deben encabezarse con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita y los de segundo orden en *bastardilla*. Solo en casos excepcionales se permitirá la utilización de subtítulos de tercer orden, los cuales se indicarán en caracteres normales.

• **Enfatización de términos:** Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, los títulos de libros, periódicos, películas, shows de TV van en *bastardilla*.

• **Uso de medidas:** Van con punto y no coma.

• **Nombres completos:** En el caso de citar nombres propios se deben mencionar en la primera oportunidad con sus nombres y apellidos completos. Luego, solo el apellido.

• **Uso de siglas:** En caso de emplear siglas, se debe proporcionar la equivalencia completa la primera vez que se menciona en el texto y encerrar la sigla entre paréntesis. En el caso de citar personajes reconocidos se deben mencionar con sus nombres y apellidos completos.

• **Citas:** Las citas cortas (menos de 40 palabras) deben incorporarse en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua sin comillas. Es aconsejable citar en el idioma original. Si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia (Apellido, año, p. n° de página).

» **Cita en el texto:**

• **Un autor/a:** (Apellido, año, p. número de página)

Ej.

(Pérez, 2009, p. 23)
(Gutiérrez, 2008)
(Purcell, 1997, pp. 111-112)
Benjamin (1934) afirmó....

• **Dos autores/as:**

Ej.

Quantrín y Rosales (2015) afirman..... o (Quantrín y Rosales, 2015, p.15)

• **Tres a cinco autores/as:** Cuando se citan por primera vez se nombran todos los apellidos, luego solo el primero y se agrega et al.

Ej.

Machado, Rodríguez, Álvarez y Martínez (2005) aseguran que... / En otros experimentos los autores encontraron que... (Machado et al., 2005)

• **Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas:** la primera cita- ción se coloca el nombre completo del organismo y luego se puede utilizar la abreviatura.

Ej.

Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP, 2016) y lue- go OPEP (2016); Organización Mundial de la Salud (OMS, 2014) y lue- go OMS (2014).

• **Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas:**

Ej.

Instituto Cervantes (2012), (Instituto Cervantes, 2012).

• **Traducciones y reediciones:** Si se ha utilizado una edición que no es la ori- ginal (traducción, reedición, etc.) se coloca en el cuerpo del texto: Apellido (año correspondiente a la primera edición/año correspondiente a la edi- ción que se utiliza)

Ej.

Pérez (2000/2019)

Cuando se desconoce la fecha de publicación, se cita el año de la traduc- ción que se utiliza

Ej.

(Aristóteles, trad. 1976)

» **Notas**

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agre- gar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. Solo deben emplearse en los casos en que sean estrictamente necesarias para la intelección del texto. No se utilizan notas para colocar la bibliogra- fía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

» **Referencias bibliográficas:**

Todas las citas, incluso las propias para no incurrir en autoplagio, deben co- rresponderse con una referencia bibliográfica ordenada alfabéticamente. No debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto.

• **Si es un/a autor/a:** Apellido, Iniciales del nombre. (Año de publicación). *Tí- tulo del libro en cursiva*. Lugar de publicación: Editorial.

Ej.

Mankiw, N. G. (2014). *Macroeconomía*. Barcelona, España: Antoni Bosch.
Apellido, A. A. (1997). *Título del libro en cursiva*. Recuperado de http://www.xxxxxxx
Apellido, A. A. (2006). *Título del libro en cursiva*. doi:xxxxx

• **Autoría compartida:**

Ej.

Gentile P. y Dannone M. A. (2003). *La entropía*. Buenos Aires, Argen- tina: EUDEBA.

• **Si es una traducción:** Apellido, nombre autor (año). *Título*. (iniciales del nombre y apellido, Trad.). Ciudad, país: Editorial (Trabajo original publicado en año de publicación del original).

Ej.

Laplace, P. S. (1951). *Ensayo de estética*. (F. W. Truscott, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1814).

• **Obra sin fecha:**

Ej.

Martínez Baca, F. (s. f.). *Los tatuajes*. Puebla, México: Tipografía de la Ofici- na del Timbre.

• **Varias obras de un/a autor/a con un mismo año:**

Ej.

López, C. (1995a). *La política portuaria argentina del siglo XIX*. Córdoba, Ar- gentina: Alcan.
López, C. (1995b). *Los anarquistas*. Buenos Aires, Argentina: Tonini.

• **Si es compilación o edición:** Apellido, A. A. (Ed.). (1986). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial.

Ej.

Wilber, K. (Ed.). (1997). *El paradigma holográfico*. Barcelona, España: Kairós.

• **Libro en versión electrónica:** Apellido, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de http:// www.xxxxxx.xxx

Ej.

De Jesús Domínguez, J. (1887). *La autonomía administrativa en Puerto Rico*. Recuperado de http://memory.loc.gov/monitor/oct00/workplace.html

• **Capítulo de libro:**

- Publicado en papel, con editor/a:

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, país: editorial.

Ej.

Flores, M. (2012). Legalidad, leyes y ciudadanía. En F. A. Zannoni (Ed.), *Estu- dios sobre derecho y ciudadanía en Argentina* (pp. 61-130). Córdoba, Argen- tina: EDIUNC.

- Sin editor/a:

McLuhan, M. (1988). Prólogo. En *La galaxia de Gutenberg: génesis del homo typhograficus* (pp. 7-19). Barcelona, España: Galaxia de Gutenberg.

- Digital con DOI:

Albarracín, D. (2002). Cognition in persuasion: An analysis of informa- tion processing in response to persuasive communications. En M. P.

Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 3, pp. 61–130). doi:10.1016/S0065-2601(02)80004-1

• **Tesis y tesinas:** Apellido, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesina de licenciatura, te- sis de maestría o doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado de www.xxxxxxx

Ej.

Santos, S. (2000). *Las normas de convivencia en la sociedad francesa del siglo XVIII* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Recuperado de http://www.untref.edu.ar/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

• **Artículo impreso:** Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revis- ta, volumen*(número si corresponde), páginas.

Ej.

Gastaldi, H. y Bruner, T. A. (1971). El verbo en infinitivo y su uso. *Lingüística aplicada*, 22(2), 101-113.
Daer, J. y Linden, I. H. (2008). La fiesta popular en México a partir del estu- dio de un caso. *Perífrasis*, 8(1), 73-82.

• **Artículo online:** Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revis- ta, volumen*, número, páginas. Recuperado de http://

Ej.

Capuano, R. C., Stubrin, P. y Carloni, D. (1997). Estudio, prevención y diagnóstico de dengue. *Medicina*, 54, 337-343. Recuperado de http:// www.trend-statement.org/asp/documents/statements/AJPH_Mar2004_ Trendstatement.pdf

Sillick, T. J. y Schutte, N. S. (2006). Emotional intelligence and self-es- teem mediate between perceived early parental love and adult happi- ness. *E-Journal of Applied Psychology*, 2(2), 38-48. Recuperado de http://ojs. lib.swin.edu.au /index. php/ejap

• **Artículo en prensa:**

Briscoe, R. (en prensa). Egocentric spatial representation in action and perception. *Philosophy and Phenomenological Research*. Recuperado de http://cogprints .org/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

• **Periódico:**

- Con autoría explícita:

Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp.

Ej

Pérez, J. (2000, febrero 4). Incendio en la Patagonia. *La razón*, p. 23.

Silva, B. (2019, junio 26). Polémica por decisión judicial. *La capi- tal*, pp. 23-28.

- Sin autoría explícita

Título de la nota. (Fecha). *Nombre del periódico*, p.

Ej.

Incendio en la Patagonia. (2000, agosto 7). *La razón*, p. 23.

- Online
Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*. Recuperado de
Ej.
Pérez, J. (2019, febrero 26). Incendio en la Patagonia. *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

-Sin autor/a
Incendio en la Patagonia. (2016, diciembre 3). *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

• **Simposio o conferencia en congreso:** Apellido, A. (Fecha). Título de la ponencia. En A. Apellido de quien presidió el congreso (Presidencia), *Título del simposio o congreso*. Simposio llevado a cabo en el congreso. Nombre de la organización, Lugar.
Ej.
Manrique, D. (Junio de 2011). Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia. En H. Castillo (Presidencia), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Río Cuarto, Argentina.

• **Materiales de archivo:** Apellido, A. A. (Año, mes día). Título del material. [Descripción del material]. Nombre de la colección (Número, Número de la caja, Número de Archivo, etc.). Nombre y lugar del repositorio.

- Carta de un repositorio
Ej.
Gómez, L. (1935, febrero 4). [Carta a Alfredo Varela]. Archivo Alfredo Varela (GEB serie 1.3, Caja 371, Carpeta 33), Córdoba, Argentina.

- Comunicaciones personales, emails, entrevistas informales, cartas personales, etc.
Ej.
K. Lutes (comunicación personal, abril 18, 2001)
(V.-G. Nguyen, comunicación personal, septiembre 28, 1998)
Estas comunicaciones no deben ser incluidas en las referencias.

- Leyes, decretos, resoluciones etc.
Ley, decreto, resolución, etc. número (Año de la publicación, mes y día). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Publicación. Ciudad, País.
Ej.
Ley 163 (1959, diciembre 30). *Por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos nacionales*. Boletín oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina.

- Datos
Balparda, L., del Valle, H., López, D., Torralba, M., Tazzioli, F., Ciattaglia, B., Vicioso, B., Peña, H., Delorenzi, D., Solís, T. (2023). *Datos de: Huella Urbana de la Ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina*. [Dataset]. Versión del 1 de agosto de 2023. Repositorio de datos académicos de la UNR. doi: <https://doi.org/10.57715/UNR/EXIVRO>

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) 6° edición.

» **Agradecimientos**
Se deben reconocer todas las fuentes de financiación concedidas para cada estudio, indicando de forma concisa el organismo financiador y el código de identificación. En los agradecimientos se menciona a las personas que habiendo colaborado en la elaboración del trabajo, no figuran en el apartado de autoría ni son responsables de la elaboración del manuscrito (Máximo 50 palabras).

» **Licencias de uso, políticas de propiedad intelectual de la revista, permisos de publicación**
Los trabajos publicados en *A&P Continuidad* están bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial- Compartir Igual (CC BY-NC-SA) que permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de una obra de modo no comercial, siempre y cuando se otorgue el crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. Al ser una revista de acceso abierto garantiza el acceso inmediato e irrestricto a todo el contenido de su edición papel y digital de manera gratuita. Quienes contribuyen con sus trabajos a la revista deben remitir, junto con el artículo, los datos respaldatorios de las investigaciones y realizar su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

Cada autor/a declara:
1- Ceder a *A&P Continuidad*, revista temática de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el derecho de la primera publicación del mismo, bajo la Licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional;
2- Certificar que es autor/a original del artículo y hace constar que el mismo es resultado de una investigación original y producto de su directa contribución intelectual;
3- Ser propietario/a integral de los derechos patrimoniales sobre la obra por lo que pueden transferir sin limitaciones los derechos aquí cedidos, haciéndose responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad Nacional de Rosario;
4- Dejar constancia de que el artículo no está siendo postulado para su publicación en otra revista o medio editorial y se compromete a no postularlo en el futuro mientras se realiza el proceso de evaluación y publicación en caso de ser aceptado;

5- En conocimiento de que *A&P Continuidad* es una publicación sin fines de lucro y de acceso abierto en su versión electrónica, que no remunera a los autores, otorgan la autorización para que el artículo sea difundido de forma electrónica e impresa o por otros medios magnéticos o fotográficos; sea depositado en el Repositorio Hipermedial de la Universidad Nacional de Rosario; y sea incorporado en las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indización.

» **Detección de plagio y publicación redundante**
A&P Continuidad somete todos los artículos que recibe a la detección del plagio y/o autoplagio. En el caso de que este fuera detectado total o parcialmente (sin la citación correspondiente) el texto no comienza el proceso editorial establecido por la revista y se da curso inmediato a la notificación respectiva al autor o autora. *Tampoco serán admitidas publicaciones redundantes o duplicadas, ya sea total o parcialmente.*

» **Envío**
Si el/la autor/a ya es un usuario registrado de *Open Journal System* (OJS) debe postular su artículo iniciando sesión. Si aún no es usuario/a de OJS debe registrarse para iniciar el proceso de envío de su artículo. En *A&P Continuidad* el envío, procesamiento y revisión de los textos no tiene costo alguno para quien envíe su contribución. El mismo debe comprobar que su envío coincida con la siguiente lista de comprobación:
1- El envío es original y no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.
2- Los textos cumplen con todos los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las Normas para autoras/es.
3- El título del artículo se encuentra en idioma español e inglés y no supera las 15 palabras. El resumen tiene entre 150 y 200 palabras y está acompañado de entre 3/5 palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave se encuentran en español e inglés.
4- Se proporciona un perfil biográfico de quien envía la contribución, de no más de 100 palabras, acompañado de una fotografía personal, filiación institucional y país.
5- Las imágenes para ilustrar el artículo (entre 8/10) se envían incrustadas en el texto principal y también en archivos separados, numeradas de acuerdo al orden sugerido de aparición en el artículo, en formato jpg o tiff. Calidad 300 dpi reales o similar en tamaño 13x18. Cada imagen cuenta con su leyenda explicativa.
6- Los/as autores/as conocen y aceptan cada una de las normas de comportamiento ético definidas en el Código de Conductas y Buenas Prácticas.
7- Se adjunta el formulario de Cesión de Derechos completo y firmado por quienes contribuyen con su trabajo académico.
8- Los/as autores/as remiten los datos respaldatorios de las investigaciones y realizan su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

En caso de tener cualquier dificultad en el envío por favor escriba a: aypcontinuidad01@gmail.com para que el Secretario de Redacción de la revista pueda asistirlo en el proceso.



Utiliza este código para acceder a todos los contenidos on line
A&P continuidad



