
Conversaciones

Prácticas curatoriales para sentidos, narrativas y territorios en disputa. Entrevista con Maite Borjabad López-Pastor, curadora, arquitecta e investigadora



Curatorial Practices for Meanings, Narratives, and Contested Territories. Interview with Maite Borjabad López-Pastor, curator, architect, and researcher

Maite Borjabad López-Pastor (*)

Independiente, España

maite.borjabadlp@gmail.com

ID Carlos Arturo Salamanca Villamizar ()**

CONICET; Universidad de Buenos Aires, Argentina

salamanca.carlos@gmail.com

A&P continuidad

vol. 12, núm. 22, p. 22 - 39, 2025

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN: 2362-6089

ISSN-E: 2362-6097

Periodicidad: Semestral

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

Recepción: 03 marzo 2025

Aprobación: 26 mayo 2025

Resumen: 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

Notas de autor

(*) **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

DOI: <https://doi.org/10.35305/23626097v12i22.522>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/219/2195257009/>

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.

Abstract: 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.

Keywords: 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.



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.

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 autopercibida 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 otrxs*.

Ese es el marco teórico para ir desgranado desde distintas lentes esa maraña y pensarla desde la interseccionalidad de todas las identidades. 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 alumnxs 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 si 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.



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.

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 alumnxs, 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 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 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.



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.

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.



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 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 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.



Figura 5.

Khyam Allami, *A Relational Music (Rehearsal)*; Hera Büyüktasçyan, *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.

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 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 dos 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.

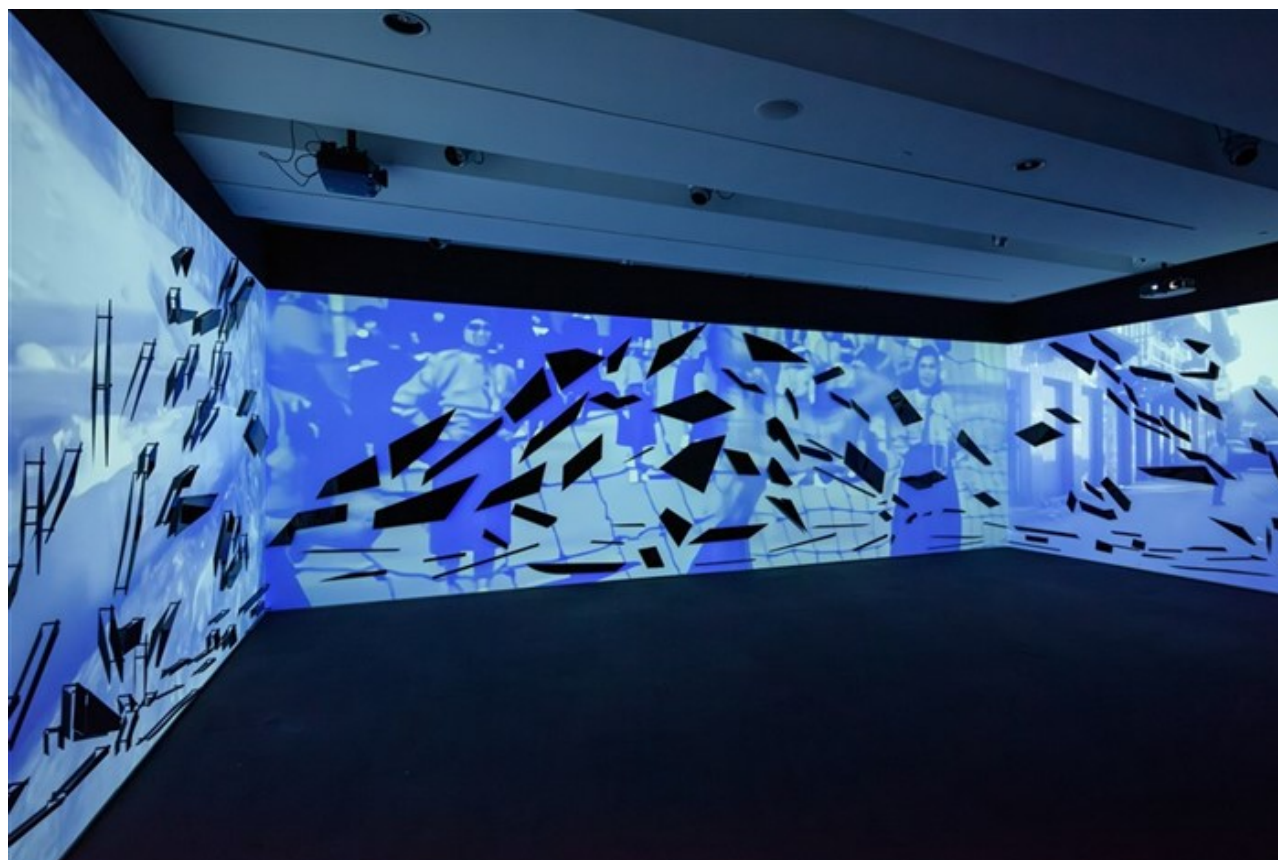


Figura 6.

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.

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 llego 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 encadenamiento 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 movilizó. 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 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 interese 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).



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.

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.

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.

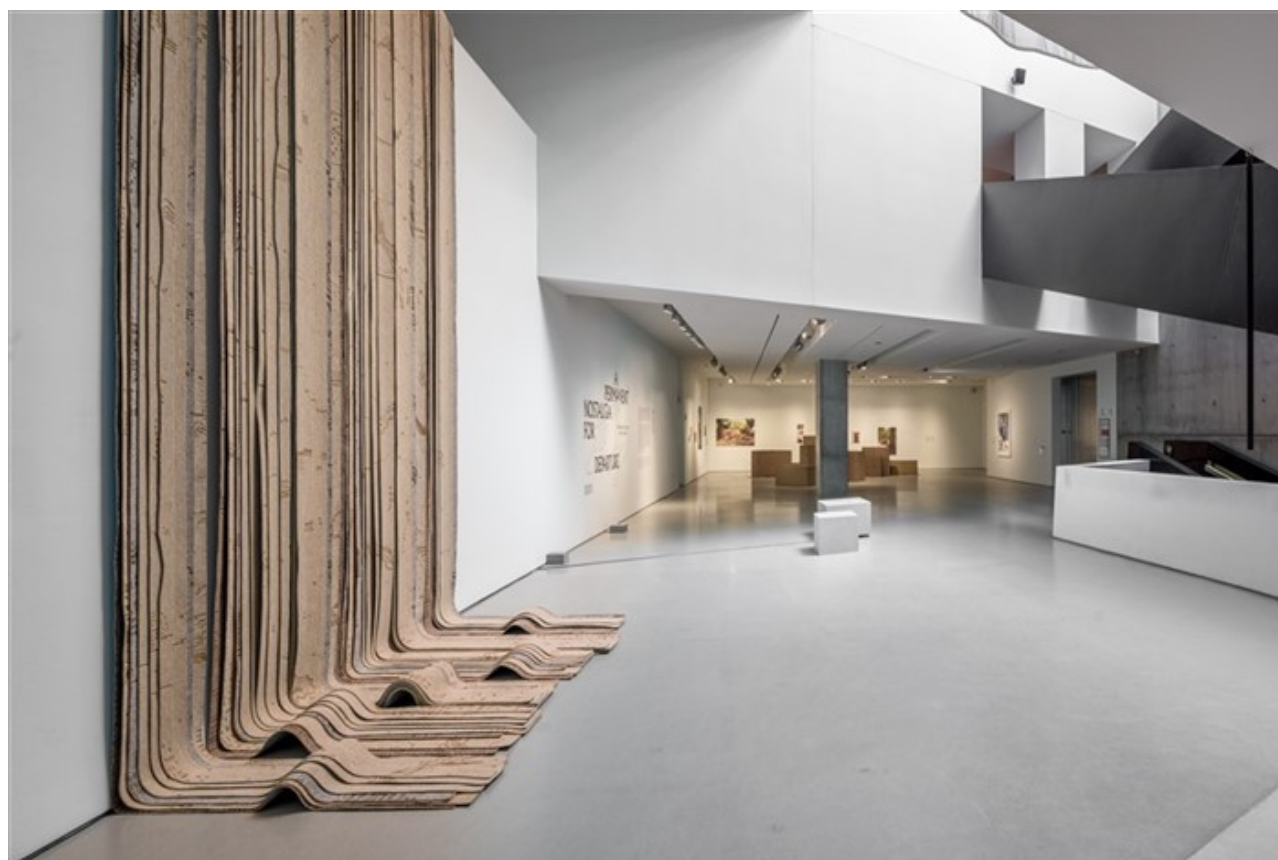


Figura 8.

Hera Büyüktaşçyan, *Avalanche*, Khyam Allami, *A Relational Music(Rehearsal)*, Rand Abdul Jabbar, *Tektōn (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.

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 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 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).



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.

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 instituciones^[2]. 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 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’.



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.

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, reconocerse 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.

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.

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).

INFORMACIÓN ADICIONAL

CÓMO CITAR: 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), doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v12i22.522>

ENLACE ALTERNATIVO

URL: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/article/view/522> (html)

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/219/2195257009/2195257009.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Maite Borjabad López-Pastor,

Carlos Arturo Salamanca Villamizar

Prácticas curatoriales para sentidos, narrativas y territorios en disputa. **Entrevista con Maite Borjabad López-Pastor, curadora, arquitecta e investigadora**

Curatorial Practices for Meanings, Narratives, and Contested Territories. **Interview with Maite Borjabad López-Pastor, curator, architect, and researcher**

A&P continuidad

vol. 12, núm. 22, p. 22 - 39, 2025

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

ISSN: 2362-6089

ISSN-E: 2362-6097

DOI: <https://doi.org/10.35305/23626097v12i22.522>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.