

Espacio y subjetividad en la curaduría de los noventa
Daniela Saco
Boletín de Arte (N.º 27), e072, 2025. ISSN 2314-2502
<https://doi.org/10.24215/23142502e072>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ESPACIO Y SUBJETIVIDAD EN LA CURADURÍA DE LOS NOVENTA

SPACE AND SUBJECTIVITY IN THE CURATORSHIP OF THE 1990s

Daniela Saco | danielasaco3@gmail.com ; <https://orcid.org/0009-0007-2987-2557>
ITHA Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires
(UBA). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 1/11/2024 | Aceptado: 6 /03/2025 | Publicado: 20/10/2025

RESUMEN

El presente artículo analiza desde la perspectiva de la semiótica de la cultura cinco textos curatoriales escritos por Fabiana Barrera en 1998 y 1999 que formaron parte del programa curatorial de la Galería de arte de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. En tales escritos, que corresponden a las exposiciones fotográficas *Crónicas urbanas* (1998), *Ciudad satélite* (1999), *Arqueología urbana* (1999) e *Interiores* (1999), postulamos como hipótesis la problematización del espacio posmoderno a partir de la noción de un espacio subjetivo que operaba como eje de la referenciación espacial y permitía cartografiar el entorno. En esta formulación, Barrera se valía de términos asociados al romanticismo para construir una reflexión en torno al espacio urbano y natural que desafiaba las propuestas posmodernas sobre la imposibilidad de cartografiar el nuevo «hiperespacio».

PALABRAS CLAVE

Facultad de Psicología; curaduría; Fabiana Barrera; semiótica; posmodernismo

ABSTRACT

This article analyzes from the perspective of the semiotics of culture five curatorial texts written by Fabiana Barrera in 1998 and 1999 that were part of the curatorial program of the Art Gallery of the Faculty of Psychology of the University of Buenos Aires. In these writings, which correspond to the photographic exhibitions *Crónicas urbanas* (1998), *Ciudad satélite* (1999), *Arqueología urbana* (1999) and *Interiores* (1999), we postulated as a hypothesis the problematization of postmodern space based on the notion of a subjective space that operated as the axis of spatial referencing and allowed us to map the environment. In this formulation, Barrera used terms associated with romanticism to construct a reflection on urban and natural space that challenged postmodern proposals on the impossibility of mapping the new «hyperspace».

KEYWORDS

Faculty of Psychology; curatorship; Fabiana Barrera; semiotics; postmodernism



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribucion-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

La historia de la práctica curatorial puede trazarse en Argentina a partir de la irrupción de la figura del curador en el sistema del arte internacional hacia fines de la década de 1980 y principios de la siguiente. En este período, tal agente cumplía el rol de intermediario entre las obras y el público (Cerviño, 2011) en un contexto internacional en el que predominaba el discurso en torno al «arte global» (Cerviño, 2015). Esta noción, en tanto discurso imperante devenido paradigma curatorial (Cerviño, 2015), era entendida por los centros dominantes como una idea superadora del binarismo asimétrico centro-periferia, proponiendo un circuito del arte de carácter horizontal, sin centros de poder ni jerarquías estéticas. De este modo, el discurso globalizado del arte¹ centrado en la temática de la diversidad cultural, articulado y reproducido en las exposiciones colectivas e itinerantes, encontró en el curador el agente de su difusión y establecimiento. La situación descrita generó debates en torno a las políticas de representación del arte latinoamericano en los espacios centrales y posibilitó la vinculación de curadores y críticos del Sur que reflexionaron sobre la narración del arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa postulando alternativas a los criterios dominantes expresados en las exposiciones globales.² En este sentido, tal como lo ha señalado Patricia di Pietro (2022), curadores y críticos latinoamericanos, como Ivo Mesquita, de Brasil; Justo Pastor Mellado, de Chile; Gerardo Mosquera, de Cuba; Cuauhtémoc Medina, de México; Mari Carmen Ramírez, de Puerto Rico y Marcelo Pacheco, de Argentina, comenzaron a discutir en la década de 1990 sobre la problemática del arte periférico en el momento de profesionalización de la práctica curatorial.

En este marco, la Argentina no estuvo exenta de los procesos de consolidación de la práctica curatorial ni de los debates que atravesaban la especificidad de la práctica curatorial en el sistema del arte. Atendiendo a que el tema del presente artículo es el programa curatorial de la Galería de arte de la Facultad de Psicología entre 1995 y 1999 y, específicamente, el problema a abordar son las traducciones semióticas —diálogos—efectuadas en él en relación con la noción de «espacio» discutida por el posmodernismo (Jameson, 1991; Lipovetsky, [1992]1993), explicitaremos los modelos curatoriales vigentes en la década de 1990. Al respecto, seguiremos a Jimena Ferreiro (2015, 2019) quien ha investigado dos modelos, a saber, los elaborados por Jorge Gumier Maier y por Marcelo Pacheco. Su descripción nos posibilitará situar el programa a estudiar en el sistema del arte. En este sentido, proponemos como objetivos analizar los textos curatoriales, elaborados por Fabiana Barreda, de las exposiciones *Crónicas urbanas* (1998), *Ciudad satélite* (1999), *Arqueología urbana* (1999) e *Interiores* (1999) para identificar la problemática referida y establecer las traducciones efectuadas. Postulamos como hipótesis que los textos pertenecientes a tales exposiciones conceptualizaron un espacio cartografiable y significativo a partir de la subjetividad, valiéndose de tópicos del romanticismo, que disputaba el sentido posmoderno del espacio imposible de referenciar. Abordaremos análisis del corpus referido desde el marco teórico de la semiótica de la cultura, a partir de los conceptos de semiosfera, modelización y traducción, postulados por Iuri Lotman (1974[1998], [1984]1996, 1990) (Lotman & Uspenski, [1971]2000).

CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS DEBATES SOBRE LA PRÁCTICA CURATORIAL

Tal como mencionamos anteriormente, la consolidación de la práctica curatorial en América Latina fue concomitante con la discusión sobre el lugar y la imagen del arte latinoamericano

1 El discurso de la globalización del arte es inseparable del fenómeno de la globalización. Seguimos los postulados de Renato Ortiz (2008) al respecto de la globalización/mundialización, en tanto expansión de la modernidad-mundo que desafiaba al Estado-Nación. Desde esta perspectiva, la globalización es entendida como una «integración diferenciada» (p. 108) en la que las diferencias (étnicas, de género, identitarias, etc.) participan de un «pluralismo jerarquizado» (p. 110) organizado por las hegemonías. Tal perspectiva es pertinente ya que cuestiona al multiculturalismo dominante.

2 Siguiendo a Patricia di Pietro (2022) mencionamos las siguientes exposiciones en tanto fueron fundamentales para la articulación de los discursos sobre el arte latinoamericano: *Art of the fantastic* (Museo de Arte de Indianápolis, 1987); *El arte de Iberoamérica* (Palacio Velázquez, 1990); *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Sevilla, Centro Pompidou de París, Hôtel de la Ville en Alemania; MOMA, Nueva York, 1992)

construido en las exposiciones de arte global. En este contexto, hacia fines de la década de 1980, el arte latinoamericano comenzó a ser demandado por los centros de poder que detentaban la hegemonía en la construcción de los relatos históricos sobre el arte. Este auge, fue concurrente con la participación activa de curadores y críticos latinoamericanos que, a través de sus prácticas curatoriales y teóricas, impugnaban las grandes exposiciones globales de los centros de poder y disputaban la autoridad de representación de lo latinoamericano (Piñero, 2019). Tal ámbito de debates posibilitó el diálogo entre curadores del Sur, que se materializó en la participación en congresos, en la escritura de ponencias y textos curatoriales que fueron cristalizando y formalizando alternativas epistémicas y modelos curatoriales divergentes a los centrales. Dentro de este grupo de curadores, entre los que ya hemos mencionado a Mesquita, Mosquera, Ramírez, Pastor Mellado y Medina, distinguiremos la participación de Marcelo Pacheco, en tanto sus formulaciones teóricas dieron lugar a la elaboración de una modelización de la práctica curatorial en Buenos Aires, que desarrollaremos en detalle en el apartado siguiente.

ALGUNAS NOCIONES EN TORNO A LA CURADURÍA EN BUENOS AIRES (1990-2000)

Investigaciones recientes (Di Pietro, 2022; Ferreiro, 2015, 2019; Krochmalny, 2010) han indagado en las discusiones y modelos vigentes en la práctica curatorial de la década de 1990. Antes de presentar los modelos identificados, resulta necesario explicitar algunos conceptos utilizados en el presente artículo que operan como marco conceptual de la perspectiva teórica asumida y de los análisis que efectuaremos. En primera instancia, destacamos que la noción de *modelización*, postulada por Iuri Lotman y Boris Uspenski ([1971]2000) en tanto señala la capacidad sistematizadora de las estructuras semióticas que interactúan en la *semiosfera*, entendida como la totalidad del espacio semiótico que alberga diversas formaciones de sentido con diferentes niveles de organización (Lotman, [1984]1996). La tarea modelizadora primaria de los sistemas nucleares, como lo es el lenguaje, se articula dinámicamente con aquella de los sistemas modelizantes secundarios, tales como la ciencia o el arte, que sistematizan y estructuran segmentos de la experiencia cultural (Lotman & Uspenski, [1971]2000). La elaboración y la creencia colectiva en tales construcciones les otorga relevancia cultural y las vuelve pasibles de una autodescripción unificadora que establece la distinción entre lo superfluo y lo necesario en términos culturales (Lotman, [1974]1998). En este punto, la producción de metalenguajes autodescriptivos de los sistemas semióticos garantiza una ordenación complementaria de los mismos (Lotman, [1974]1998).

En este sentido, de acuerdo con Jimena Ferreiro (2015, 2019), el modelo propuesto por Marcelo Pacheco, llevado adelante en diversas instituciones, tales como el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), la Fundación Espigas y el Museo de arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), postuló a la práctica curatorial como una escritura que, a partir de un trabajo interdisciplinario y diferenciándose de la Historia del arte, tenía la función de comunicar a través de su materialización en estructuras espaciales. Tales planteos, dan cuenta del trabajo metarreflexivo realizado por Pacheco al respecto de su práctica y de la inscripción del arte argentino en el ámbito latinoamericano y global, ambos intereses traducidos en su labor en las instituciones mencionadas. Estos rasgos permiten caracterizarlo como un «curador institucional» (Krochmalny, 2010, p. 76), es decir, como una figura que por su vinculación institucional se encontraba en una instancia de poder que le permitía diagramar políticas institucionales y programas de exposiciones.

El otro modelo curatorial del período, analizado extensamente (Barone, 2017; Katzenstein, 2017), es el de Jorge Gumier Maier en la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas.³ A diferencia de Pacheco, el modelo de Gumier Maier, quien ha sido interpretado como «curador

3 La Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas modificó su posición marginal hacia una central en el transcurso de la década de 1990. Siguiendo a la historiografía del arte argentino reciente, consideramos a la exposición *El Rojas presenta: algunos artistas* (Centro Cultural Recoleta, 1992) como el inicio del modelo del Rojas y la configuración de una identidad distintiva para este espacio. Para ampliar sobre el tema, véase: González, V. (2009); Krochmalny, S. (2016).

artista» (Krochmalny, 2010, p. 75)⁴, se regía por el interés en lo local, por su carácter doméstico (Gumier Maier, 1997), por la primacía del gusto personal, la subjetividad del artista, la inmediatez perceptiva y el desinterés en la articulación de reflexiones sobre las producciones artísticas (Ferreiro, 2015, 2019).

REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO EN CINCO TEXTOS CURATORIALES DE LA GALERÍA DE ARTE DE LA FACULTAD DE PSICOLOGÍA (1998-1999)

La Galería de arte de la Facultad de Psicología permaneció en un lugar periférico en el sistema del arte de la década a cargo de su curadora, Fabiana Barreda. Su formación en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires entre mediados de la década de 1980 e inicios de 1990, como su asistencia en calidad de oyente a materias de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras, su participación en cursos de la Fundación Descartes a cargo de Germán García en torno al psicoanálisis y en el Colegio argentino de Filosofía bajo la dirección de Tomás Abraham permiten dar cuenta de una trayectoria formativa múltiple y complementaria en la que se destaca el interés por la relación entre el psicoanálisis, el arte y la filosofía. Además de esta educación, es destacable la figura de su madre, la crítica de arte Rosa Faccaro, quien influyó en su inserción en el sistema a partir de su vinculación con artistas y medios de prensa.

Durante la década de 1990 Barreda se desarrolló como artista, curadora y crítica y, en 1995, propuso la creación de la Galería de arte en la sede de Avenida Independencia de la Facultad de Psicología que se designó al área de la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Facultad. Allí, Barreda desarrolló su programa curatorial explorando géneros artísticos que adquirieron relevancia en la década, tales como el video, la *performance*, la instalación y la fotografía, a partir de la selección de producciones de artistas jóvenes que, en ocasiones, dialogaban con artistas de mayor trayectoria. Si bien la Galería ha sido escasamente investigada, se ha señalado su orientación a la fotografía, a prácticas vinculadas con el neoconceptualismo, y a temáticas relativas al género en relación con la vestimenta, el espacio urbano o la medicina (González, 2011; Herrera, 2014).

En segunda instancia, es fundamental señalar que el problema del espacio urbano y su transformación fue un tópico abordado por la teoría cultural norteamericana a través de los postulados de Fredric Jameson (1991) quien señalaba la pérdida de coordenadas espaciales del sujeto en el «hiperespacio posmoderno» (Jameson 1991, p. 97). Este transformaba el espacio urbano imposibilitando su cartografía a partir la ausencia de distancia y de la sustitución del movimiento que ampliaba la sensibilidad de los sujetos. Estas transformaciones urbanas, tuvieron también su impacto en Argentina a partir de la construcción de *shoppings centers* que modificaron la relación de los sujetos con el espacio, y de *countries* que enfatizaron las diferencias habitacionales entre los habitantes, tal como ha señalado Beatriz Sarlo (1994). En este sentido, Sarlo ha indicado que el *shopping* constituía un simulacro de ciudad regido por la estética del mercado en el que se habían eliminado los extremos de lo urbano, tales la intemperie, los ruidos, el claroscuro, la gran escala de los edificios, los monumentos, que constituían marcas de identidad urbana. En adición, Gilles Lipovestky ([1992]1993) ha indagado en las transformaciones urbanas desde las décadas de 1950-1960 en Europa en términos del advenimiento de un nuevo individualismo construido por las transformaciones urbanas a partir de la eliminación de los espacios de sociabilidad común de las ciudades; por el hedonismo «productivista» (p. 3) ligado al culto al cuerpo y a la juventud y por las transformaciones en la educación relacionadas «con el ascenso de la cultura psicológica y relacional» (p. 4). Considerando tales discusiones en torno a las transformaciones del espacio, analizaremos los textos curatoriales de las muestras referidas.

4 De acuerdo con el autor, el «curador artista» se rige por criterios estéticos personales y justifica sus elecciones en función de su mirada como artista. Este tipo de curadores había articulado espacios de legitimación, exhibición y discursividad con anterioridad a la profesionalización de la figura del curador (Krochmalny, 2010, pp.75-76).

En *Crónicas urbanas* (septiembre, 1998) Barreda propone una reflexión en torno a la relación entre el sujeto y la naturaleza a partir de las posibles construcciones subjetivas paisajes naturales y urbanos. La fotografía es entendida como crónica espacial a través de la cual cada artista «crea un imaginario sobre una posible reflexión sobre el paisaje, desde una mirada actual, contemporánea y crítica» (Barreda, 1998, s. p.). La exigencia de contemporaneidad es explicitada por Barreda quien, a su vez, construye en torno a las fotografías un relato atravesado por tópicos de poéticas románticas. De este modo, señalaba en Juan Doffo «la luz catódica ente [sic] el fuego y el mar es un nuevo paisaje» (Barreda, 1998, s. p.); en Gabriela Fernández que «recupera el límite infinito del paisaje» (Barreda, 1998, s. p.); en Nora Dobarro, la fugacidad del crepúsculo y la percepción del tiempo en relación con la luz. Asimismo, caracterizaba a los cuatro artistas restantes (Horacio Abram Luján, Raúl Flores, Silvia Sánchez y Gabriel Valansi) como «cuatro porteños» que «arrancan estados románticos a la ciudad» (Barreda, 1998, s. p.). El espacio natural y urbano parece ser poetizado por estos artistas a partir de estrategias que rechazan la fragmentariedad y la pérdida de referencia espacial al construir paisajes subjetivos.

En *Ciudad satélite* (mayo-julio, 1999a) la memoria subjetiva es el eje articulador de la reflexión sobre el espacio en una exposición que se proponía reflexionar sobre «las condiciones políticas del espacio en la ciudad» (Barreda, 1999a, s. p.). En este sentido, las transformaciones urbanas son documentadas ficcionalmente en las fotografías de los artistas para indagar el modo en que transforman la psicología del sujeto a partir de la noción de recuerdo. La creación de espacialidades brumosas y evanescentes, tales los casos de las fotografías de Esteban Pastorino en las que «Buenos Aires se presenta como una aparición nocturna» (Barreda, 1999a, s. p.) ligada a la utopía de la arquitectura moderna, y de Ignacio Isparrá quien elaboraba «imágenes recuerdo» (Barreda, 1999a, s. p.) de crepúsculos, dan cuenta de la importancia de la memoria como elemento unificador de aquello que se presenta como mera vorágine transformadora. Inclusive en el seno de las transformaciones urbanas de mayor alcance en la década de 1990, tales los *shopping centers* y los barrios privados y *countries*, las fotografías de Raúl Flores postulaban la presencia humana en términos de recuerdo, mientras que las de Mara Facchim problematizaban la supuesta tranquilidad del aislamiento urbano. Identificamos en el texto referencias al romanticismo que se explicitan disputando el sentido posmoderno del «hiperespacio». En el caso de las fotografías de Ana Ochoa, Barreda escribe: «De una manera romántica este itinerario de fotos narra en un plano secuencia la violencia y el desamparo que se generan en los aeropuertos [...]» (Barreda, 1999a, s. p.). Asimismo, ciertos tópicos del romanticismo, ligados a la mirada subjetiva, la nostalgia y las ruinas, se articulan en el texto curatorial de la exposición *Arqueología urbana* (agosto-septiembre, 1999b). En el texto se planteaba como objetivo de la muestra «trabajar sobre las transformaciones sociológicas y constructivas de la sociedad» (Barreda, 1999b, s. p.), estableciendo un vínculo con las Ciencias Sociales, pero esta meta se cumplía a partir de una reflexión en la que «la mirada de los artistas intenta documentar en forma romántica e introspectiva este breve paisaje urbano antes de que se desvanezca» (Barreda, 1999b, s. p.). De este modo, la problematización de la ciudad en transformación se elaboraba a partir de la memoria como elemento reconstitutivo de las dislocaciones espaciales que atravesaba la ciudad de Buenos Aires en la década de 1990. Nuevamente aquí es la mirada subjetiva que interrogaba a la espacialidad cambiante y que disputaba la construcción de la memoria en las fotografías de Horacio Abram Luján, Paula Grandio y Silvia Sánchez; mientras que las producciones de Augusto Zanella y Pablo Ziccarello indagaban en los desechos que serán olvidados o desaparecerán de la ciudad, a partir del registro de los cines de la calle Corrientes, de bolsas de residuo y resto de autos.

Finalmente, Barreda señalaba que el objetivo de la muestra *Interiores* (octubre, 1999c) era «reflexionar sobre este entorno cercano [oficinas, hoteles, baños y rincones] y observar como la fotografía se transforma en una percepción fenomenológica del espacio» (Barreda, 1999c, s. p.). En este texto curatorial se explicita aquello que referimos anteriormente: el espacio es leído desde la subjetividad a través de la fotografía. De este modo, los espacios laborales

solitarios representados por Hernán Marina devenían citas de los espacios metafísicos de Edward Hopper y Caspar Friederich [sic], mientras que la arquitectura y las oficinas retratadas por Ignacio Lasparra referenciaban a la película *Citizen Kane* (1941) y a *El proceso* (1925) de Franz Kafka. Las fotografías de Guillermo Ueno eran interpretadas por Barreda como «pinturas abstractas de los bordes de la arquitectura habitada» (Barreda, 1999c, s. p.) que refieren a las obras de Mark Rothko, mientras que las producciones de Rosana Schoijjet, Marino Balbuena y Ana Ochoa indagaban en la intimidad, la familiaridad y el mundo privado a partir de los hoteles y los baños.

CONSIDERACIONES FINALES

De acuerdo con Lotman (1990) la traducción presupone el diálogo asimétrico entre diversos sistemas semióticos que, alternativa y simultáneamente, ocupan los lugares de emisores y receptores. En este sentido, la problemática de la definición y caracterización del posmodernismo y la posmodernidad a partir de la identificación de sus rasgos en relación con las transformaciones temporales, espaciales, subjetivas y artísticas que conllevaba tal proceso cultural formaba parte de construcciones de sentido cuya expansión desde los centros de poder es necesario señalar para dar cuenta de su traducción (Lotman, 1990) en el circuito artístico local. Tal proceso semiótico implica la transformación de ámbitos receptores en productores textuales que emiten textos hacia diversos sistemas, incluso hacia aquellos que en primera instancia fueron productores (Lotman, 1990). Este dinamismo, basado en el diálogo replicante, puede encontrarse en la problematización de la noción de espacio que plantean los textos curatoriales analizados. En ellos Barreda disputa las lecturas posmodernas del espacio como una dimensión desubjetivante, de pérdida de coordenadas e imposible de cartografiar.

Si bien la Galería de arte de la Facultad de Psicología se encontraba en la periferia del sistema del arte, fue capaz de *traducir* en su programa curatorial una problemática contemporánea que la convertía en una aguda interlocutora de su época. El programa curatorial, desde el análisis de la dimensión espacial posmoderna problematizada, puede ser considerado como un texto dialógico elaborado a partir de complejos procesos en los que se elaboraron nuevos y originales modelos estructurales como consecuencia de la disolución de los textos originales en los sistemas receptivos (Lotman, 1990). En este sentido, la trayectoria intelectual de Barreda, su circulación académica y las instancias de su formación, dan cuenta de su capacidad receptora de tales textos para la elaboración de un modelo propio y periférico. La apelación al romanticismo, a través de los tópicos de la subjetividad, la memoria y el recuerdo de lo evanescente, propone ficciones que restituyen una totalidad significativa construida por el sujeto.

REFERENCIAS

- Barone, M. I. (2017). La figura de Gumier Maier como curador: *El Tao del Arte*. *Caiana* (10), 167-178.
- Barreda, F. (septiembre de 1998). *Crónicas urbanas*. Texto curatorial. Galería de arte de la Facultad de Psicología.
- Barreda, F. (mayo de 1999a). *Ciudad satélite*. Texto curatorial. Galería de arte de la Facultad de Psicología.
- Barreda, F. (agosto de 1999b). *Arqueologías urbanas*. Texto curatorial. Galería de arte de la Facultad de Psicología.
- Barreda, F. (octubre de 1999c). *Interiores*. Texto curatorial. Galería de arte de la Facultad de Psicología.
- Cerviño, M. (2011). El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado “arte global”. *Documentos de jóvenes investigadores*, (32), 15- 75. <https://iigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/22/2019/11/DJI32.pdf>
- Cerviño, M. (2015). Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global. *Estudios sobre culturas contemporáneas*, XXI (41), 9-39.
- Cerviño, M. (2021). *La revolución rosa light. Arte, sexualidad y clase en el Rojas de la posdictadura*. EDULP.

- Di Pietro, P. (2022). Pensar la práctica curatorial desde América Latina. *Revista del Departamento de Arte y Curaduría de ESEADE*, (1), 110-133. <https://www.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2022/07/Pensar-la-practica...-Di-Pietro-corr-autor-ok-listo-3.pdf>
- Ferreiro, J. (2015). *Modelos curatoriales en los años noventa: amateurismo, localismo y contracanon. Un momento en el proceso de institucionalización y profesionalización del curador en Argentina* [Tesis de Maestría UNTREF]. <http://170.210.60.93/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=72447>
- Ferreiro, J. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires*. Librería.
- González, V. y Jacoby, M. (2009). *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*. Libros del Rojas.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Gumier, Maier, J. (1997). El tao del arte. En *El tao del arte* [catálogo de exposición], (pp. 7-14). Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Herrera, M. J. (2014). El arte argentino en la escena del arte global. En *Cien años de arte argentino*. (pp. 267-305). Biblos- Fundación Osde.
- Jameson, F. (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*. H. Tarcus (Comp.). E. Pérez, Ch. Ferrer y S. Mazzco (Trad.). Imago mundi.
- Katzenstein, I. (2017). Jorge Gumier Maier: un curador central, a contrapelo de la historia. En I. Katzenstein & C. Iglesias (Comps.). *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*, (pp. 85-95). Siglo Veintiuno.
- Krochmalny, S. (2010). El curador como intermediario cultural. *Perspectivas metodológicas*, 10(10), 67-90. <https://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/view/474/515>
- Krochmalny, S. (2016). La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa. *Questión*, 1(50), 114-134. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3245/2763>
- Lipovetsky, G. ([1992] 1993). Espacio privado y espacio público en la era posmoderna. *Sociología*, 8(22), 1-10.
- Lotman, I. (1990). Dialogue mechanisms [Mecanismos de diálogo]. En A. Shukman (Trad.). *The universe of the mind. A semiotic theory of culture* [El universo de la mente. Una teoría semiótica de la cultura], (pp. 143-150). Indiana University Press.
- Lotman, I. ([1974]1998). Un modelo dinámico del sistema semiótico. En D. Navarro, (Ed. y trad.). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 43-55). Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. ([1984]1996). Acerca de la semiosfera. En D. Navarro (Ed. y trad.). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (pp. 10-25). Ediciones Cátedra.
- Ortiz, R. (2008). Globalización/Mundialización. En C. Altamirano (Dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 105-111). Paidós.
- Pérez Fernández, S. (2011). Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado. *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 9-47). CMDF.
- Piñero, G. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Metales Pesados.
- Sarlo, B. (1994) *Escenas de la vida posmoderna*. [Libro digital EPub].