



*Leer el tiempo: memorias fotográficas de la crisis argentina de 2001* \*

*Read the time: photographic memories of 2001 Argentine crisis*

Natalia FORTUNY \*\*

**Resumen:** El artículo indaga, en los cruces entre arte y política, en la fotografía artística reciente, tomando como punto de inflexión la crisis argentina de 2001. Este estallido político-social ha marcado uno de los momentos sociales más convulsionados de los últimos años, por lo que numerosos artistas fotógrafos han retratado en sus producciones los espacios urbanos atravesados por el malestar social. Entre estas expresiones artísticas se encuentra la serie *Leer el tiempo* de Hugo Aveta, donde las fotografías atraviesan algunos dispositivos visuales antes de configurarse como imágenes de la crisis. Se trata de obras que, a la vez que se proponen un suelo de intercambio entre arte y política, se vuelven complejas memorias fotográficas que tensionan el estatuto mismo de la fotografía en relación a la historia y a lo documental.

**Palabras clave:** crisis argentina de 2001; fotografía argentina; Hugo Aveta; memorias visuales.

**Abstract:** The article investigates, in the interchange between art and politics, in the recent artistic photography, taking as a point of inflection the 2001 Argentine crisis. This social-political explosion has marked one of the most convulsive social moments of the last years, so many photographers artists have portrayed in their productions urban spaces crossed by social unrest. Among these artistic expressions is the series *Read the time* by Hugo Aveta, where photographs pass through some visual devices before configuring it selves as images of the crisis. These are works that, while proposing a ground exchange between art and politics, become complex photographic memories that stress the very statute of photography in relation to history and to documentary.

**Keywords:** 2001 Argentine crisis; Argentine photography; Hugo Aveta; visual memories.

*Mi interés siempre está en el tiempo como memoria, el tiempo rescatado, el tiempo suspendido, el tiempo como ausencia.*

Hugo Aveta

Para indagar en los cruces entre arte y política en la fotografía artística reciente se trabajará aquí a partir de *Leer el tiempo* de Hugo Aveta, una serie sobre la crisis argentina de 2001 que trastoca y juega con el tiempo de la imagen. Se trata de obras fotográficas que, a la vez que un suelo de intercambio entre fotografía y política, se

---

\* Trabajo con apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet-Argentina) y el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires (IGG/UBA-Argentina).

\*\* Doctora en Ciencias Sociales por la UBA e investigadora del Conicet sobre fotografía argentina contemporánea y memorias sociales; miembro del Área de Estudios sobre Fotografía (ÁF/UBA) y del Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente del IGG/UBA. Publicó diversos artículos i libros sobre fotografía y dictadura. E-mail: [nataliafortuny@gmail.com](mailto:nataliafortuny@gmail.com)

constituyen en complejas memorias que tensionan el estatuto mismo de lo fotográfico en relación a la historia y lo documental. Obras que, en sus mismos procedimientos de construcción de lo real, se van conformando como memorias fotográficas de un pasado traumático: artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía y en diálogo con una historia — muy — reciente<sup>1</sup>.

## La crisis de 2001

El gobierno de corte neoliberal de Carlos Menem en los años 1990 desembocó en una época de grave crisis económica, política y social. Los sucesos de mayor tensión y revuelta popular ocurrieron los días 19 y 20 de diciembre de 2001, en los que fueron asesinadas 39 personas, algunas de ellas menores de edad, en distintas ciudades argentinas. Estos hechos provocaron la renuncia del entonces presidente Fernando De La Rúa e inauguraron un período de inestabilidad política e institucional: en menos de dos semanas se sucederían cinco personas diferentes al frente al comando del país.

Los sucesos vividos en Buenos Aires y otras capitales el 19 y el 20 de diciembre fueron retratados fundamentalmente por la valiente cámara de los fotorreporteros, quienes arriesgaron sus cuerpos para documentar las protestas, la represión y los asesinatos. Sus fotos, cercanas aún para nosotros en tiempo y espacio, conforman la narración inmediata y visual de la crisis en nuestras memorias y marcan a su vez un suelo y un límite para cualquier posterior imagen fotográfica que se construya sobre estos acontecimientos. Es difícil olvidar las visiones del obelisco rodeado de llamas, los caballos de la infantería sobre los cuerpos de los manifestantes, los torsos desnudos de los manifestantes, los lugares emblemáticos — tanto por su dimensión política como turística — como la Plaza de Mayo y el Congreso Nacional convertidos en arenas de la batalla y rodeados de espeso humo negro.

Entonces, ¿cómo trabajar *con imágenes* sobre unos sucesos que tienen ya *sus propias imágenes*, que han narrado esa experiencia y perviven aún frescas en la memoria colectiva? ¿Cómo construir memorias fotográficas de un momento tan cercano de la historia? ¿Cómo partir, sin vaciarlas, de unas imágenes ya vistas una y otra vez?<sup>2</sup> Para responder estas preguntas, ciertas obras van a inclinarse, como se

---

<sup>1</sup> Estas memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indisociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común — en un juego entre vivencias individuales y la historia —, su formato visual fotográfico — con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas de este lenguaje — y su elaboración artística — la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra (Fortuny, 2014). Así como existe un vasto conjunto de memorias fotográficas de la última dictadura, también pueden encontrarse en la fotografía argentina evocaciones a otros momentos traumáticos o críticos del pasado reciente, como es el caso de la crisis económica, política y social de los últimos días de 2001.

<sup>2</sup> Por su parte, Valeria González se pregunta, dado que "la postura radical de la crisis afectaba también al estatuto de las imágenes ¿cómo representar una crisis que, precisamente, había puesto en crisis la representación?" (González, 2011, p. 145).

verá a continuación, por tensar lo fotográfico y lo documental al interior mismo de sus imágenes.<sup>3</sup>

## Temporalidades fotográficas

¿Es el pasado — tan reciente — esto que pasa y aún no deja de pasar? A poco más de quince años de distancia se dan en la fotografía artística argentina interesantes cruces entre arte, historia y política alrededor de la crisis de 2001. Las obras fotográficas mantienen una singular relación con el tiempo: la fotografía es aquello que puede presentar aquí y ahora aquello que ya no es. Índice y a la vez metáfora privilegiada, la fotografía se articula siempre con el mundo. La centralidad de la dimensión temporal en la fotografía se advierte también en los múltiples juegos de anacronismos, superposiciones, anticipaciones, reconstrucciones y montajes que el propio dispositivo fotográfico permite. Así, aunque la foto esté ligada inexorablemente al mundo — en su costado indiciario — y al pasado — la fotografía como tiempo atascado — esta ligazón no será nunca fija o determinada. Didi-Huberman retoma a Walter Benjamin para pensar que algunas fotos poseen una

‘extraordinaria facultad para fundirse en las cosas’. Pero, ¿qué significa esto, fundirse en las cosas? Estar en el lugar, indudablemente. Ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia. Y luego, hacer de esa experiencia una forma, desplegar una obra visual (Didi-Huberman, 2008a).

Quisiera pensar a estas fotografías de manera similar: como imágenes que se funden y arden con lo real al que en algún momento se han acercado. Volviéndose, en fin, peculiares lecturas fotográficas de la crisis de 2001 al abrir los tiempos de la imagen para diseccionar el tiempo de la historia.

## La crisis vista

El artista fotógrafo Hugo Aveta tiene un trabajo sostenido con los espacios urbanos, el paso del tiempo y la manera en que soportan las memorias. Una de sus series más importantes es *Espacios sustraíbles*, que da título a su último libro y está compuesta por 18 imágenes de maquetas especialmente construidas para ser fotografiadas. Bajo atmósferas oscuras y enrarecidas, Aveta presenta unas “maquetas reales” de sitios urbanos emblemáticos, vacíos de gente. Son lugares urbanos desérticos lindantes al abandono y que en su propia construcción refieren una carga estético-

---

<sup>3</sup> Queda claro que luego de la crisis de 2001 se abrió un período fructífero para pensar las relaciones entre arte y política. Para la relación entre arte y crisis de 2001 véase también los trabajos de Ana Longoni (2004, 2007, 2009a, 2009b), Andrea Giunta (2009) y Cecilia Vázquez (2011), entre otros. Una exposición que reunió obras de diferentes disciplinas artísticas, en especial instalaciones y arte activista, en referencia a la crisis argentina del 2001 fue la muestra *Ex Argentina*. La normalidad, que se expuso durante 2006 en el Palais de Glace. Reunía a más de 45 artistas de Argentina, Rusia, Chile, Brasil, Alemania, Holanda, Francia y Austria.

política de épocas pasadas. Imágenes extrañadas que muestran las huellas ficticias, las marcas inventadas de hechos y lugares que han existido. Por ejemplo, la desidia que evocan las historias clínicas del Hospital Santa María de Córdoba, creado para tratar la tuberculosis, usado luego como hospital psiquiátrico. El vacío de la arquitectura de La Perla, un ex centro clandestino de detención de la última dictadura militar en la ciudad de Córdoba. O las marcas del bombardeo a una casa de La Plata en 1976, donde murieron cinco militantes montoneros y fue secuestrada una beba de tres meses. La propia idea de espacio sustraíble se emparenta con la idea de un espacio relacionado a una falta.

La obra de Aveta no habla sólo del pasado, sino que, para hablar del pasado y fundamentalmente de la posibilidad de construir memorias sobre él, habla también del dispositivo de creación de lo real — incluso de aquello que puede llamarse “lo real fotográfico”. Aveta presenta unos *restos creados* del pasado traumático. Como si sólo pudiera aludirse a ciertos hechos a partir de una zona ambigua entre la creación y el documento, explicitando lo que toda foto tiene de por sí de construcción y ficción. En sintonía con el trabajo de la memoria, que supone un trabajo constante y activo. En 2014 Aveta presenta en Ro Galería de Arte la serie *Leer el tiempo*, que un año más tarde integraría la edición de su libro *Espacios sustraíbles* (Aveta, 2015)<sup>4</sup>. Se trata de un conjunto de fotos que han debido atravesar una serie de dispositivos visuales antes de configurarse como — *estas* — imágenes de la crisis de 2001.

El procedimiento usado por Aveta para conformar cada una de estas imágenes tiene algo de alquimia decimonónica. Se trata de *stills* extraídos de videos bajados de internet con registros de las manifestaciones de diciembre de 2001. Estos fotogramas — separados del *continuum* que les da movimiento — fueron disparados sobre una superficie con emulsión fotográfica de pintura fosforescente. Y esa vana duración de la imagen proyectada sobre la pared y retenida por la pintura fue a su vez fotografiada con una cámara infrarroja, de ahí el tono verdoso de las imágenes finales. Según el texto curatorial que acompañaba a la muestra, se logra recobrar así “algo del oficio perdido del laboratorio, aunque procediendo a la inversa. Las imágenes ya no emergen de la emulsión, sino que se proyectan sobre ella” (Almada, 2014).

En lugar de tomar una fotografía, Aveta deconstruye una imagen de archivo del estallido de 2001 (una filmación bajada de internet) para abrirla y revelar en ella lo que hay de tiempo, disecándola (como un ejercicio forense, reencontrando el tiempo y su verdad a partir de indicios que hay que saber leer). Y no es un dato menor que la imagen de origen sea un fragmento de video. En primer lugar, porque las manifestaciones y la represión durante la revuelta de 2001 fueron cubiertas en

---

<sup>4</sup> La muestra estaba acompañada por un video titulado *Ritmos primarios, la subversión del alma* (Aveta, 2013). Por otra parte, una de las imágenes de esta serie — la fotografía de los policías a caballo en el microcentro — es la tapa a su libro, lo que confirma la centralidad de esta serie en el conjunto.

directo por la televisión a nivel nacional. Con frecuencia, las memorias y los recuerdos de esos días están en relación con imágenes televisivas de estos acontecimientos, vistas en vivo y en familia<sup>5</sup>. De allí la relevancia de que estas fotos partan del registro de una cámara de video. De imágenes ya vistas y conocidas que, en lugar de repetirse, aquí se hacen otras, se extrañan ante el ojo que ya no las reconoce, al menos sin esfuerzo. Hay en todo este proceso una "manipulación física del recuerdo" (Almada, 2015, p. 14). Se combina la fugaz aparición del recuerdo con el dispositivo apropiado para captar ese relámpago, para retener como espectro lo huidizo. Entrar en la imagen en movimiento subraya aquí el carácter fotográfico de la foto. Aveta emprende una suerte de extracción de un momento de la imagen en vivo televisiva o audiovisual y la fija en una foto para sacarla de "su" tiempo, para insuflarle otro, el de ahora.

**Figuras 1 y 2:** Sin título (Hugo Aveta, 2013).



**Fuente:** RO Galería de Arte (2013).

<sup>5</sup> En una experiencia que me tocó compartir en la Maestría de Historia de la Universidad de General Sarmiento — ubicada al noroeste del conurbano bonaerense — participé de una actividad en la que cada alumno dibujó aquello que recordaba de los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001, siendo muchos de ellos adolescentes en ese momento. La mayoría de los participantes dibujó un televisor y, dentro de él, las imágenes de manifestaciones, saqueos y represión policial. Rodeado en la mayoría de los dibujos por los integrantes de la familia, el televisor aparece como la figura transmisora de la revuelta en directo.

**Figura 3:** Sin título (Hugo Aveta, 2013).



**Fuente:** RO Galería de Arte (2013).

La obra de Aveta detiene o descuartiza el movimiento propio de la imagen de video, intentando leer el tiempo<sup>6</sup>. Porque, ¿dónde queda el tiempo en estas obras? Si Merleau Ponty (1970) sitúa al movimiento del cine no en cada fotograma sino en el intersticio entre unos y otros y Gilles Deleuze (1987) encuentra en el montaje cinematográfico la imagen del tiempo (su representación indirecta), la obra de Aveta separará sólo un fotograma suelto, elegido entre miles, para ver qué resta allí de la dimensión temporal. Pone pausa para trasladar esa captación a otro soporte, por unos breves segundos. Y allí, atrapando esta imagen en la que persiste lo fotográfico, una imagen nuevamente evanescente pero ahora trasmutada, lee el tiempo (mientras que en la secuencia de imágenes del cine o la televisión el tiempo discurre, la imagen fija es un aquí y ahora escindido del tiempo)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Otra obra de Aveta es un video titulado *Ante el tiempo* (2012), cuyo nombre y factura instalan un arte poética de su producción y definen el lugar desde el cual produce sus imágenes.

<sup>7</sup> "Tiempo es la materia con la que Hugo Aveta trabaja. [...] Tiempo articulado en montajes que parten del documento histórico, de trozos de realidad que él devuelve organizados según la lógica del arte" (Almada, 2015, p. 17).

Cada obra de esta serie detiene ya no la irrepetible fugacidad del tiempo (digamos como cualquier fotografía) sino que pausa el devenir de lo ya captado para elegir dónde mostrar, dónde leer el tiempo; provocando en estos traspasos una inestabilidad de la imagen, como si fuera tomada largamente. En relación con las fotos tomadas con largos tiempos de exposición, Hubert Damisch sostiene que

“la fotografía no es un asunto solamente de encuadre ni de objetivo, y mucho menos de abertura del diafragma o del tiempo de exposición, sino de *profundidad de tiempo* (en el sentido en que se habla de profundidad de campo)” (Damisch, 2007, p. 58).

Así, Aveta se sumerge en un sólo punto — allí donde había instante — para atrapar el tiempo. Un tiempo que no es el de las fechas, sino que es un tiempo de memoria, que no es de la sucesión sino del palimpsesto, o el de estratos que se integran de distinta manera en cada ahora. Más que historia, se trata de la imperfecta y anacrónica producción de un sentido posterior desde el cual ir hacia el pasado, remontándose desde el presente<sup>8</sup>.

Por último, estas obras de Aveta tensionan el registro documental de lo fotográfico. Constituyen *dispositivos espacio-temporales de visión* (Rancière, 2008) que ofrecen la distancia justa para observar y descifrar algo que forma parte de una experiencia colectiva. Fotografías que se proponen repensar los propios dispositivos técnicos de producción, alterando la definición de lo fotográfico y extendiéndola hacia otros límites. Sobresale el trabajo manual en estas obras: la dimensión artesanal es central en su producción<sup>9</sup>. Las imágenes vuelven a decir lo real bajo otra forma a partir de un trabajo, no de una representación. En este trabajo se configuran como imágenes síntomas, no familiares, que abren el tiempo (Didi-Huberman, 2008b).

Una vez más en la producción visual de Aveta — tal como ocurría en las fotos de las maquetas —, cada obra resulta un dispositivo de construcción de lo real fotográfico (cada una significa en su tensión con lo documental) que además señala no sólo a la historia sino al proceso de conformación de la imagen, incluso devolviendo cierto misterio a la fotografía como técnica, con ecos pictorialistas. Si el tiempo es la materia de toda foto y estas imágenes hablan sobre la propia construcción de la imagen, en este sentido es que se lee el tiempo: al desarmar la foto, se lee el tiempo que hay atascado en cada imagen.

La obra resultante (además de coquetear con pertenecer a las imágenes pobres que son *el índice de lo contemporáneo*, en los términos de Hito Steyerl, 2014) parece contener o montar tiempos heterogéneos. Incluso es difícil precisar si corresponde a la Argentina de 2001 y cuesta anclar la referencia temporal: ¿serán de 2001, de la dictadura, del Cordobazo? No porque parezca otro país, sino porque no parece

---

<sup>8</sup> Digamos, con Didi-Huberman (2008b) que son tanto una memoria — una organización impura, un montaje no histórico del tiempo — como una poética — una organización impura, un montaje no científico del saber.

<sup>9</sup> Lo *handmade* en lugar del *readymade* (Horenstein, 2015).

ninguno. Hay la misma inestabilidad entre realidad y ficción en estas fotos que en su serie de las maquetas. ¿Será una foto nocturna, o un dibujo? La obra remite a imágenes previas, a ciertas imágenes tempranas de la fotografía del siglo XIX, a la fotografía pictorialista y a imágenes pictóricas de la agitación y las sublevaciones del siglo XIX, donde muchas veces hay y no hay gente, sino bultos indiscernibles. Y de pronto, cuando se está a punto de pensar que cada imagen es un puro artificio, se reconoce el músculo tensado de un brazo a punto de tirar una piedra o los cuerpos de los caballos avanzando contra los manifestantes. Se trata de huellas débiles, imprecisas y resultantes de una suma de dispositivos, que apuntan hacia lo real.

Ubicado en lo oscilante de la foto, Aveta quiere ir más allá del instante capturado y bucear en el tiempo a partir de estas ficciones (re)construidas: para ubicar al arte en la posibilidad de construir la memoria colectiva.

### **Tiempo atascado**

Aveta juega con el tiempo paralizado del instante que toda foto posee, la trasvasa de soportes para encontrar una clave de lectura en estos pa(i)sajes de la imagen. La imagen mediática de registro, metamorfoseada, parece sostener justamente aquello que ya no documenta.

Jacques Rancière (2011, p. 45) se ocupa de la "doble metamorfosis que corresponde a la naturaleza dual de la imagen estética", a la vez como cifra de la historia y como interrupción (del flujo mediático). Imágenes que, circulando entre el mundo del arte y el de la imaginaria, operan una redistribución local, un ordenamiento singular de las imágenes en circulación. Según la curadora de la muestra, la materia con la que Aveta trabaja es el tiempo, "articulado en montajes que parten del documento histórico, de trozos de realidad que él devuelve organizados según la lógica del arte" (Almada, 2015, p. 17). Fragmentos documentales — de los que se apropia y con los cuales construye — y montajes constituyen la peculiar lógica de esta serie, en una época donde es frecuente para las obras de arte devenir documentos. Es decir, no sólo reutilizar documentos de archivo, sino producirlos ellas mismas (Didi-Huberman, 2008).

Propongo llamar "imágenes-desvío" a estas obras de *Espacios sustraíbles* de Aveta que toman atajos escarpados e incómodos dispositivos para abrir el pliegue del tiempo, para producir el anacronismo. La serie desconfía de las promesas acerca de lo real y va en contra de la falsa objetividad del aparato fotográfico — incorporando, precisa y extrañamente, más aparatos y procedimientos al proceso: mostrando el dispositivo. ¿Qué tiempo leen estas imágenes-desvío de la crisis? Será un tiempo presente extrañamente tensionado hacia el pasado y hacia el mundo. Un tiempo, precisamente, de memoria, entendiéndola no como pasado exacto sino como una memoria "psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción, o de "decantación" del tiempo" (Didi-Huberman, 2008, p. 60).

## Referencias

- Almada, A. (2014). *Leer el tiempo: texto curatorial*. RO Galería de Arte (página web). Recuperado de <http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/leer-el-tiempo>
- Almada, A. (2015). Hugo Aveta. La imagen intolerable. In H. Aveta (ed.). *Espacios sustraibles* (pp. 9-28). Buenos Aires: Larivière, 2015.
- Aveta, H. (2012). *Ante el tiempo* (Video). Asunción: Migliorisi. Recuperable de <https://www.hugoaveta.com/ante-el-tiempo>
- Aveta, H. (2013a). *Ritmos primarios, la subversión del alma* (DVD). Córdoba: Autor.
- Aveta, H. (2015). *Espacios sustraibles*. Buenos Aires: Larivière, 2015.
- Damisch, H. (2007). *El desnivel: la fotografía puesta a prueba*. Buenos Aires: La Marca.
- Deleuze, G. (1987): *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008a). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Buenos Aires: MACBA. Recuperado de [http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)
- Didi-Huberman, G. (2008b). La emoción no dice yo. In A Jaar (ed.). *La política de las imágenes* (pp. 39-67). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa. Recuperado de [https://issuu.com/espacioelectico/docs/libro\\_natalia\\_fortuny](https://issuu.com/espacioelectico/docs/libro_natalia_fortuny)
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, V. (2011). *Fotografía argentina 1840 -2010*. Buenos Aires: ArteXarte.
- Horenstein, M. (2015). Especies de espacios: Los objetos ultramarinos de Hugo Aveta. In H. Aveta (ed.). *Espacios sustraibles* (pp. 30-135). Buenos Aires: Larivière, 2015.
- Longoni, A. (2004, septiembre). Museo o revuelta. *Lezama 1* (6), 32-37.
- Longoni, A. (2007, septiembre). Encrucijadas del arte activista en Argentina. *Ramona* (74), 31-43. Recuperable de [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01de/101f5faa.dir/r74\\_11nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01de/101f5faa.dir/r74_11nota.pdf)
- Longoni, A. (2009a). Arte y activismo. *Errata* (0), 12-15. Recuperado de [https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_0\\_ensayo\\_2](https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_0_ensayo_2)
- Longoni, A. (2009b). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Errata* (0), 16-35. Recuperado de [https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_0\\_ensayo\\_2](https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_0_ensayo_2)

- Merleau-Ponty, M. (1970). *Elogio de la filosofía: ell lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Rancière, J. (2008). El teatro de las imágenes. In A Jaar (ed.). *La política de las imágenes* (pp. 69-89). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo.
- Ro Galería de Arte (2013). *Leer el tiempo: Hugo Aveta*. Recuperado de [http://www.roart.com.ar/exhibicion\\_x\\_artista.php?artista=Hugo%20Aveta#TOP\\_galeria\\_82](http://www.roart.com.ar/exhibicion_x_artista.php?artista=Hugo%20Aveta#TOP_galeria_82)
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra.
- Vázquez, C. (2011). *Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)* (Tesis Doctoral). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Recibido: 21/sep/2017; aceptado: 02/dic/2017