

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad de Buenos Aires**

**Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)**

**Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta**

**Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi**

**Docentes Ayudantes de Primera:**

**Lic. Pablo Fasce**

**Lic. Agustín Díez Fischer**

**Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**

**“Activismo artístico latinoamericano: contactos y  
divergencias entre los afiches de Jesús Ruiz Durand y  
las prácticas artísticas colectivas del Taller Popular de  
Serigrafía”**

**Bertoia, Daniela**

**Chiodi, Paola**

**Legname, Constanza**

**Lo Russo, Florencia**

**Ojeda Sanese, Johanna**

**Segundo Cuatrimestre de 2017**

## Introducción

Durante varias décadas, en Latinoamérica, se ha intentado posicionar el arte desde una vocación transformadora, en la búsqueda por lograr un cambio en el mundo y cuestionar las instituciones de poder. América Latina es un territorio de grandes desigualdades, donde se pueden encontrar altos índices de pobreza, analfabetismo y disparidad social ligados a una injusta distribución de las riquezas. Ante esta situación, el arte se constituye como herramienta política, en tanto que actúa como una herramienta de movilización social, como germen disruptivo donde se revelan discursos de poder y se tejen focos de resistencia. Haceres artísticos tan distantes en tiempo y espacio como los de Jesús Ruiz Durand y los del Taller Popular de Serigrafía (en adelante, TPS); se constituyen como obras políticas que pretenden tener una intervención activa en sus contextos inmediatos. En este sentido, nos proponemos indagar cuáles son las motivaciones sociales, estéticas y políticas de estas producciones, buscando identificar cuáles son los puntos de contacto y los de divergencia. Asimismo, utilizaremos como eje fundamental la relación de estas prácticas estéticas en sus respectivos contextos de producción y de recepción.

Las obras de Jesús Ruiz Durand y del TPS nos invitan a pensar no sólo el diálogo del arte con la política, sino también con lo social e incluso con el espacio público. Si bien estas producciones utilizan en su modo de hacer el afiche<sup>1</sup> como dispositivo de visualización de dichas relaciones, los modos y los motivos por los que han sido producidas y los contextos por los que han circulado difieren. En este sentido, podemos afirmar que las prácticas artísticas del Taller Popular de Serigrafía fueron generadas en un contexto comunitario, colectivo, definido por un cuerpo social en descontento, mientras que las obras de Durand fueron realizadas individualmente y se presentan, dentro de su contexto, como disruptivas, ajenas al espacio y al cuerpo social que intentaban modificar.

---

<sup>1</sup> En el caso del TPS no sólo se trata de afiches, además imprimen en serigrafía cualquier tipo de tela (remeras, banderas, pecheras, buzos, pañuelos y prendas) proporcionada por quienes asisten a las manifestaciones (Granieri, 2010).

De esta manera, trabajaremos estas producciones considerandolas, fundamentalmente, como *activismos artísticos* (Giunta, 2012), es decir, como intervenciones artísticas que buscan socavar las instituciones primordiales de las estructuras del poder, transformando el mundo a través del arte, perdiendo su especificidad y mezclándose con la vida. Ambas producciones son portadoras de fuertes discursos sociales que, a través de las imágenes, acompañan las luchas sociales contra las formas opresivas de poder. A su vez, resultará interesante incorporar los conceptos del filósofo francés Jacques Rancière en cuanto a la relación arte-política y al surgimiento, en los últimos decenios del siglo XX, de una nueva voluntad artística que responde a las formas de dominación económica, estatal e ideológica. Para esto utilizaremos el concepto de *reparto de lo sensible*, el cual plantea la posibilidad del arte como un espacio de disrupción que quiebra el estado homogéneo de la distribución social. Entonces, a partir del arte se propone una reflexión sobre esta realidad, haciendo visible el reparto desigual dentro del espacio común en función de las actividades de cada actor social y su tiempo-espacio de realización (Rancière, 2009).

El problema que concierne a este trabajo no es de índole moral o política respecto al mensaje transmitido por los artistas, sino que refiere a los *modos de hacer* (Rancière, 2009) inmersos en un contexto social particular.

### **Primeras consideraciones**

La historia de los afiches y carteles propagandísticos comienza en el siglo XIX, como resultado de la revolución industrial. Al poco tiempo, éstos fueron utilizados en Europa por artistas, partidos políticos y movimientos sociales para transmitir ideas específicas mediante la eficaz combinación de palabras e imágenes (Sontag, 2001).

Durante el siglo XX se produce una nueva utilización de estos afiches en América Latina. Debido a los procesos de globalización socioeconómica y cultural en la región, se

modifica el rol de los actores sociales y políticos latinoamericanos surgiendo así, dentro del ámbito artístico, una nueva mirada sobre el papel del arte en la sociedad ligada a la noción de *activismo artístico*. Deseoso de transformar el mundo y revertir las instituciones de poder, el activismo artístico incorpora técnicas y prácticas no académicas, como es el caso de los afiches, para visibilizar las luchas sociales. A través de estas prácticas, se evidencia entonces el concepto de *reparto de lo sensible* planteado por Ranciére:

Sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija, entonces, al mismo tiempo un común repartido y partes exclusivas. (...) un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto. (Ranciére, 2009:9)

De esta manera, es necesario pensar las prácticas artísticas como producciones de índole sensible, donde su especificidad está constituida por lo estético. La relación estética-política es planteada entonces a partir del recorte que realiza lo sensible del común de la comunidad como así también de las formas de visibilidad y disposición que utiliza. La participación del arte en el seno de una comunidad se constituye así, como un espacio de poder a través del cual la acción estética se configura como forma simbólica de la realidad.

Las teorizaciones aquí expresadas resultan esenciales para analizar tanto los afiches de *Reforma Agraria* de Jesús Ruiz Durand como las producciones del Taller Popular de Serigrafía, observando en dichas prácticas artísticas dos *haceres sociales* (Giménez, 2013). Bajo estas cuestiones es necesario considerar que, por un lado, los afiches de Jesús Ruiz Durand fueron realizados en Perú, entre 1969 y 1973, como propaganda política del régimen del Gral. Juan Velasco Alvarado en el marco de la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (organismo creado para difundir información sobre el nuevo régimen) y se encontraban dirigidos principalmente a las poblaciones campesinas. Por otro lado, el TPS surgió como resultado de los levantamientos de los movimientos sociales urbanos luego de

los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina, tras la profunda crisis<sup>2</sup> producida luego de años de gobiernos neoliberales.

### **Jesús Ruiz Durand y su serie *Reforma Agraria***

A lo largo de la obra del artista peruano Jesús Ruiz Durand se puede observar un interés experimental que osciló entre el expresionismo hacia un arte más óptico y cinético, hasta llegar a una estética pop. Estas búsquedas estéticas se enmarcaron en el contexto de una vanguardia artística peruana que persiguió “(...) la radicalización generalizada de ideas y medios expresivos que le permitiría a Juan Acha hablar por esos años de la emergencia en Lima de una “guerrilla cultural”” (Buntinx, 2003: 316). En el caso de Jesús Ruiz Durand, esta vanguardia cultural se vió articulada con la búsqueda de una vanguardia política.

En la serie de afiches *Reforma Agraria*, su instancia de producción se encuentra intrínsecamente relacionada con el poder político, al producirse como un encargo propagandístico del régimen de Velasco Alvarado. En concordancia con este objetivo publicitario, los afiches presentan una estética cercana al diseño, donde se asoman los carteles cubanos y soviéticos y, principalmente, el arte pop. Aquí los elementos del mundo mercantil son suplantados por retratos, escenas de campesinos y simbología andina, formando lo que el artista llama *pop achorado*:

(...) término intraducible de la jerga peruana, asociado al comportamiento desfachatado e incluso insolente que caracteriza a las nuevas generaciones de mestizos en su impetuosa apropiación de todos los recursos simbólicos de ascenso social disponibles. (Buntinx, 2003:318).

Para llevar a cabo estos afiches el artista recurrió a la utilización de fotografías como modelo (algunas tomadas por él mismo en el campo y otras de circulación masiva). Mediante un proceso de *efecto sabatier* o solarización fotográfica, Ruiz Durand modificó estas

---

<sup>2</sup> Crisis económica expresada por la retención del dinero de los ahorristas en los bancos, crisis de representación política manifiesta en la renuncia del presidente de la Nación, crisis social demostrada por la movilización social y por la represión policial. (Giunta, 2012: 10)

imágenes para obtener áreas de colores saturadas y sin matices. Se tomarán en el trabajo dos afiches en particular para analizar los ejes estéticos principales de la serie.

En la imagen 1 se observa un afiche compuesto por dos sectores: el tercio superior se encuentra dedicado al texto, donde se lee a modo de título “*EL AZÚCAR PRIMERA INDUSTRIA SIN PATRONES EN EL CONTINENTE AMERICANO*” en llamativas letras rojas. Debajo de él, un epígrafe hace mención al 2º Aniversario de la Revolución Peruana. El sector restante presenta la figura de un campesino, posiblemente un trabajador de la industria azucarera, tomado de un modelo fotográfico (imagen 2). Se encuentra capturado en plena caminata, dando un paso hacia adelante y con una pala sobre el hombro. Como ya se ha mencionado, la imagen presenta un efecto de solarización, es decir, la inversión tonal de la imagen, dando como resultado zonas saturadas de color, sin matices. Toda la figura se encuentra delineada por una línea roja que dialoga con el color del “título” y la línea que delimita la totalidad del afiche.

Con respecto al espacio en la que se encuentra esta figura, el artista eliminó la ubicación real de la fotografía y la sustituyó por un entramado de círculos más grandes y chicos que, a modo de efecto óptico, generan un gran círculo mayor (compuesto por un semicírculo claro y otro oscuro) que encierra a la figura del campesino. Este círculo puede ser leído como alusión al sol y el culto divino Inca. Esta presencia solar se reitera en toda la serie de afiches, junto a otras diversas referencias a la simbología andina como la utilización de palabras en quechua o la figura de Tupac Amaru, quien toma lugar principal en la siguiente imagen a analizar (imagen 3).

En este afiche se reproduce el esquema de división entre texto e imagen. En este caso se observa como título “*190 AÑOS DESPUÉS TÚPAC AMARU ESTÁ GANANDO LA GUERRA*” en letras azules. Debajo, en un fondo también azul, se observa una red geométrica de la cual emana la roja figura del líder y rebelde andino Tupac Amaru, representado de

frente y de perfil. Se observa una composición que sugiere la forma de un trapecio en cuyo centro irradia la presencia solar, elementos fundamentales dentro de la simbología del Tawantinsuyo reunidos en la figura de Tupac Amaru.

Estas referencias a Tupac Amaru y las alusiones solares remiten al mito Inca de la resurrección del inkarri, quien restauraría el tiempo interrumpido de los indígenas. Por lo tanto, se observa, cómo el régimen del Velasquismo hace una utilización simbólica de estos elementos para apelar al campesinado y presentarse junto con la Revolución Agraria como el “nuevo amanecer”. Desde lo estético, se observa una imagen de la modernidad andina donde las nuevas formas tecnológicas no suplantán sino que presentan una reelaboración de estos aspectos míticos. Este planteo se realiza desde un concepto de vanguardia politizada que busca generar un cambio social y, por lo tanto, intenta expandirse fuera del circuito artístico específico y apela a un sector usualmente ignorado: el campesinado.

Tal como sostiene Ruiz Durand, un obstáculo para estas producciones fue su realización en un ambiente externo al de la etnia quechua-hablante a la cual se buscaba interpelar. También lo fue no haber realizado una detallada investigación que abordara el complejo mundo simbólico y visual de la cultura andina (Ruiz Durand, 1984). Por otro lado, a diferencia de lo proyectado por el artista, el sistema de distribución no circuló por el campo y las comunidades quechuas, sino que lo hizo en las ciudades y el extranjero, funcionando como recurso político en reuniones y ceremonias burocráticas.

### **Taller Popular de Serigrafía: los reclamos toman las calles**

El TPS nació, por iniciativa de un grupo de artistas, como una acción colectiva de la Asamblea Popular de San Telmo, creada por los vecinos durante la crisis económica del 2001. Las primeras actividades consistieron en realizar clases y talleres abiertos, en la calle, buscando enseñar la técnica de la serigrafía y permitir el acercamiento de los vecinos. Al

participar activamente en manifestaciones, las producciones variaron desde afiches hasta telas y remeras proporcionadas por los asistentes de las marchas. En este diálogo entre quién da la remera y quién realiza la estampa se construyó un arte participativo. Estas prácticas evidencian “la concreción histórico-social de subjetividades-en-contexto” (Richards, 1998: 255), ya que colectivamente producen acciones artísticas que generan, desde lo sensible, símbolos que resultan imágenes activas de una lucha social concreta.

En su mayoría, estas serigrafías utilizan como recurso la unión de imagen y palabra. La imagen se caracteriza por un gran sintetismo e invita al espectador a participar activamente, ya que lo que se quiere visibilizar no se presenta explícito sino que se entreteje a través de símbolos que deben develarse. Las obras *Trabajo y libertad* (imagen 4) y *No al ALCA* (imagen 5) resultan pertinentes para el análisis propuesto en el trabajo.

*Trabajo y libertad* se expresa como una precisa síntesis entre imagen y texto. En ella, una profunda línea roja recorre el plano del papel blanco, su trazo dibuja la silueta de una fábrica coronada con una chimenea y en su techo podemos leer las palabras “Trabajo y Libertad”. En su interior se hacen presentes las siluetas de dos grupos de personas tomadas de la mano, en el conjunto de arriba encontramos la palabra “Brukman” y en el de abajo la palabra “Grissinopoli”. Dicha serigrafía invita a reflexionar y enaltecer lo sucedido en las fábricas Brukman y Grissinopoli durante la crisis del 2001. Allí los trabajadores, luego del cierre de la fábrica y tras un intenso proceso de lucha lograron formar una cooperativa. Podemos interpretar a esas siluetas anónimas como los trabajadores unidos en su lucha por la libertad y el trabajo, llamando desde lo sensible a la conciencia de quién lo mire como también dejando plasmada esta lucha para la posteridad.

Por otro lado, en *No al alca* observamos como, nuevamente la línea de contorno es la formadora de figuras, siendo en este caso el color negro el que delinea el continente americano como figura principal. Se configura una América del Norte antropomorfizada y



nombrada como ALCA, que encadena con voracidad y violencia a América del Sur. Debajo y con signos de exclamación se lee “¡No al ALCA!”. Aquí lo que se busca es visibilizar una posición negativa del accionar del ALCA. Podemos entender esta imagen como producto de lo vivido en el 2005, momento en el cual países de América del Sur (Brasil, Venezuela y Argentina) se opusieron al Área de Libre Comercio de las Américas establecida en 1994 bajo un proyecto de Estados Unidos. La oposición se basaba en el desacuerdo a la regla de libre comercio como reguladora de las relaciones internacionales, sosteniendo que promovía a la desigualdad y la pobreza. Esta serigrafía evidencia la idea de una identidad regional latinoamericana. Esta designa un ámbito, discursivamente construido, en el que se cruzan propuestas alternativas de significación que se resisten a verse ancladas al discurso rectilíneo del centro<sup>3</sup>. Una identidad regional que plantearía la unión de identidades sectoriales transnacionales construyendo una “macro-identidad” (Escobar, 2004)

Podemos observar en esta última serigrafía que el TPS actúa más allá de la crisis, ya que *No al ALCA* se confeccionó en el año 2005 en un contexto de consolidación del proceso político nacional y regional frente a las iniciativas hegemónicas y avasallantes de Estados Unidos, fortaleciendo la idea de América Latina como región integrada y arraigada. Así en el TPS observamos prácticas donde la naturaleza pública de las obras y la intención de ir más allá de la expresión individual dan pie a la formulación de estéticas orientadas a la búsqueda consciente de efectos sociales y políticos. Constituyéndose, entonces, como *movimiento sociocultural* que ejerce como actor político y plasma parte de su accionar en la deslegitimación de discursos oficiales y la creación de otros. Se constituyen como productores de imágenes que quiebran la polaridad unidireccional hegemónica-subalterna y fortalecen así los procesos identitarios de la sociedad civil, generando prácticas *estético-políticas* que separan la distinción clásica entre público y privado (Lobeto, 2008)

---

<sup>3</sup> Entendiendo el discurso del “centro” como el del llamado “Primer Mundo”(Escobar, 2004:73)

Podemos caracterizar estas prácticas, entonces, como *gestiones artísticas* que surgen cuando los miembros de la colectividad estética detectan algún malestar y proponen su saber como solidario y transformador, buscando dar respuesta a las crisis o problemáticas socio-económicas que agobian al país o a la región. Es así que el colectivo que integra el TPS se coloca a disposición del “deseo del Otro” reconociéndolo constitutivo del propio, conforman entonces un “nosotros”, una identidad que valora la capacidad creadora de la comunidad (Giménez, 2005).

### **Arte como activismo cultural**

Es fundamental para el análisis de los trabajos del TPS y de Ruíz Durand el concepto de *activismos artísticos* (Giunta, 2012) al tener estos una clara intención de contribuir a un cambio social de manera directa, en forma de protesta, erosionando el poder político y económico desde el poder simbólico de la cultura, sin responder necesariamente a un espacio político identificable. La historia de los activismos resulta indisociable de la relación entre arte y la política. Algunos de sus rasgos esenciales se vinculan al deseo de transformar el mundo a través del arte y la aspiración de disolver el arte en la vida (Giunta, 2012). En lo que concierne al activismo cultural contemporáneo en América Latina, la agenda está principalmente relacionada a los derechos humanos y la articulación global de la protesta, que resulta un aspecto central. El activismo se formula en una dimensión post nacional, transversal, transnacional y se funda en la noción de una revulsión permanente (Giunta, 2012).

En éste contexto circunscribimos al TPS cuyo principal escenario de acción se desarrolla en contextos de manifestación y protesta masivas. Podemos ver el compromiso social y la intención de integrar arte y vida en distintos aspectos: en la lógica de la necesidad de contar con la mano de quien estampa y de la de quien provee la superficie a estampar, en

la socialización de los materiales y los medios, en la transmisión de la técnica, así como en el contexto donde se desarrollan dichas acciones. Por otra parte, sería posible pensar los afiches de Ruiz Durand como formas de *activismos artísticos* si se los lee como dispositivos que, aunque vinculados al poder político, buscan erosionar el sistema económico agrario vigente hasta ese momento. Se muestran como una expresión pública de desacuerdo hacia un sistema en donde la propiedad privada está en manos de pocos y donde se establece una relación verticalista y desigual con los trabajadores. La intención propuesta por el artista consistió en que estos afiches se convirtieran en material de divulgación y difusión de los aspectos más relevantes de la Reforma Agraria y que, por tanto se constituyan como bandera del campesinado. Sin embargo, tiempo después, el artista sostiene que el efecto que produjeron no fue el esperado, resultando el receptor excluido de la relación dialógica entre la obra y el discurso producido de manera unívoca y unipersonal (Durand, 1984). A pesar de esta afirmación, escapa de nuestro análisis el estudiar la recepción e impacto de estas imágenes en la sociedad peruana.

### **Visibilizaciones de un reparto desigual**

Los planteos de Rancière en cuanto a la relación arte-política y el surgimiento, en los últimos decenios del siglo XX, de una nueva voluntad artística de responder a las formas de dominación económica, estatal e ideológica también aparecen como pertinentes para los trabajos tanto de Durand como del TPS. A su vez sus postulados respecto al *reparto de lo sensible* nos permiten entender dos situaciones diferentes en cada trabajo. A través de las diferencias en sus instancias de producción, se observan dos *modos de hacer* que visibilizan distintos desacuerdos con respecto al reparto dentro del espacio común.

En relación a los afiches de Jesús Ruiz Durand, como se ha mencionado, se realizan de manera individual, sin una integración de los campesinos en la producción. Se

produce “la transformación de la materia sensible en presentación de la comunidad a sí misma” (Ranciére, 2009: 57) pero en esa presentación el campesino no se ve activamente incluida ni se logra la visibilización en el medio pretendido por el artista, al ser los afiches puestos en circulación en la ciudad y no en el campo. Por lo tanto, en el caso de las imágenes realizadas por Jesús Ruiz Durand, se plantea un arte en relación a la publicidad política y el diseño. Si bien las representaciones de los campesinos se realizan en un ámbito externo a los mismos, visibilizan una reflexión sobre el lugar que este grupo social posee en lo colectivo. De este modo se plantea una emancipación posible y funcional al poder político que realiza el encargo de estos afiches. Por otro lado, la utilización de la estética del arte pop plantea un diálogo entre las imágenes y la historia del arte, generando una disrupción al hacer partícipe a esta clase social campesina de un ámbito que no les corresponde según el reparto del espacio común.

Por otro lado, las serigrafías del TPS se llevan a cabo dentro de un espacio común donde la comunidad participa activamente del acto de creación artística y la búsqueda de transformación que se genera a la par. Este modo de hacer, comunitario e interactivo, plantea un arte como expresión estética de las diversas denuncias sociales y político-económicas llevadas a cabo por el movimiento social surgido de las asambleas barriales del 2001. Cabe destacar la decisión de utilizar la técnica de la serigrafía dentro de un contexto ya transformado por la imagen digital.

## **Conclusión**

Al comparar las producciones artísticas de Ruiz Durand y del TPS como dispositivos inmersos en un contexto particular concreto, hemos intentado analizar dos formas distintas de utilización del afiche dentro del activismo artístico latinoamericano. Sus instancias de producción y circulación nos permiten pensar en dos modos de hacer que plantean diferentes

visibilizaciones con respecto al reparto de lo sensible dentro del espacio común. De esta forma, comprendemos las prácticas del TPS como realizaciones colectivas y comunitarias que logran colaborar en la visibilidad de problemáticas sociales, económicas y políticas, quebrando la mirada hegemónica y tejiendo memorias encerradas en imágenes. El arte se presenta aquí como expresión estética de un movimiento social que plantea una disrupción dentro de la concepción homogénea del reparto social. Por el contrario, la serie de Durand se realiza de manera individual, sin incorporar en su producción la participación activa de los sujetos que se inscriben en los reclamos de sus afiches. Por lo tanto, la búsqueda de visibilización y reflexión del lugar social del campesinado queda circunscripta a un arte de propaganda política. Y es así que su objetivo queda truncado, al no poder ser motivadas las sensibilidades receptoras y producirse un distanciamiento entre la red de significados del receptor y los de la obra.

A partir de la investigación realizada sobre ambas producciones, han surgido nuevos interrogantes, cuyas respuestas quedan pendientes. En un principio, teniendo en cuenta la carga social de estos dispositivos, consideramos pertinente el análisis sobre la recepción y los alcances al interior de sus respectivas comunidades. Por otro lado, también resulta de suma importancia comprender cómo ambos trabajos fueron incorporados al circuito museístico, teniendo en cuenta la especificidad de sus dispositivos. La indagación nos invita a poner en debate cómo la modificación del emplazamiento de estas producciones desatiende su contexto originario de divulgación y recepción. En este sentido, es de cabal importancia analizar las propuestas curatoriales de exhibición, para entender la transmisión de los mensajes propuestos por sus autores y las nuevas lecturas que se activan en estos espacios. Abrimos, por lo tanto, a la pregunta de si es posible pensar esta incorporación de los modos de hacer anti-hegemónicos como pequeños quiebres dentro del sistema y circuito del arte.

## Bibliografía

BUNTINX, G.

2003 “Pintando el Horror: Sobre Memorias de la Ira y otros momentos en la obra de Jesús Ruiz Durand” en Hamann, M, López Maguiña S.; Portocarrero, G; Vich, V (Eds.) *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa Peruana.*, Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 315-336.

ESCOBAR, Ticio

2004 “La identidad en los tiempos globales” en *El arte fuera de sí*, Asunción del Paraguay: CAV/Museo del Barro, Fondec, pp 61-87.

GIMÉNEZ, M; ROMERO, A

2005 “Gestiones artísticas: un alternativa al consumismo” *Contratiempo*, n°31, pp 11. Disponible en <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/docartef/2005-gestion.doc> [último acceso: 18-10-17]

GIMÉNEZ, M; ROMERO, A

2013 “Prácticas políticas de las artes: problematizaciones en pos de un proyecto cultural latinoamericano” en Romero, A *Producción artística y políticas públicas en América Latina*, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte. Departamento de Artes Visuales, pp 12-30. Disponible en <https://visuales.una.edu.ar/assets/files/file/artes-visuales/2013/2013-av-iuna-artes-visuales-produccion-artistica-politicas-publicas-america-latina.pdf> [último acceso: 18-10-17]

GIUNTA, Andrea

2012 “Activism” en Alexander Dumbazde y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, pp 1-11.

GRANIERI, K; KATZ, C (Ed)

2010 “Taller popular de Serigrafía” en el marco de la exposición “Relatos de resistencia y caio”, curada por Rodrigo Alonso en el Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemania, pp 1-21. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/39629965/Publicacion-TPS-Parte-1> [último acceso: 16-10-17]

LOBETO, Claudio

2008 “Producción y circulación de imágenes en los Movimientos Socioculturales”, V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, pp 1-14. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.6191/ev.6191.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6191/ev.6191.pdf) [último acceso: 16-10-17]

RANCIERE, Jacques

2009 *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.

2010 “Las paradojas del arte político” en *El Espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, pp 53-84.

RICHARD, Nelly

1998 “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural” en Castro-Gomez S y Mendieta E. (coordinadores) *Teoría sin disciplina*.

*Latinoamericanismos, poscolonialidad y globalización en debate*, México: Miguel Ángel Porrúa, pp 245-270.

RUIZ DURAND, Jesús.

1984 "Afiches de la Reforma Agraria: otra experiencia trunca" *U-tópicos*, n° 4/5, pp 17.

SONTAG, Susan

2001 "El Afiche: Publicidad, Arte, Instrumento Político, Mercancía" en Bierut, M, Helfand J., Heller, S. & Poynor, R. (Eds.), *Fundamentos del Diseño Gráfico*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, pp 239-265. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/2-el-afichesusansontag.html> [último acceso:27-10-17]



## Apéndice imágenes



**Imágen 1**

Jesús Ruíz Durand

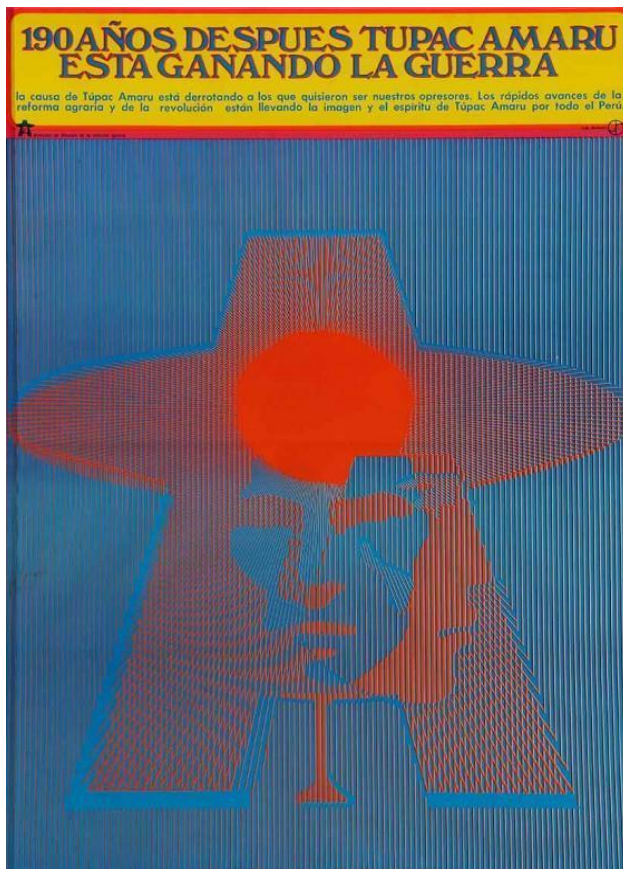
Afiche de serie *Reforma Agraria*, 1969-1973, Perú.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, adquisición, 2014.

**Imagen 2**







**Imágen 3**

Jesús Ruiz Durand

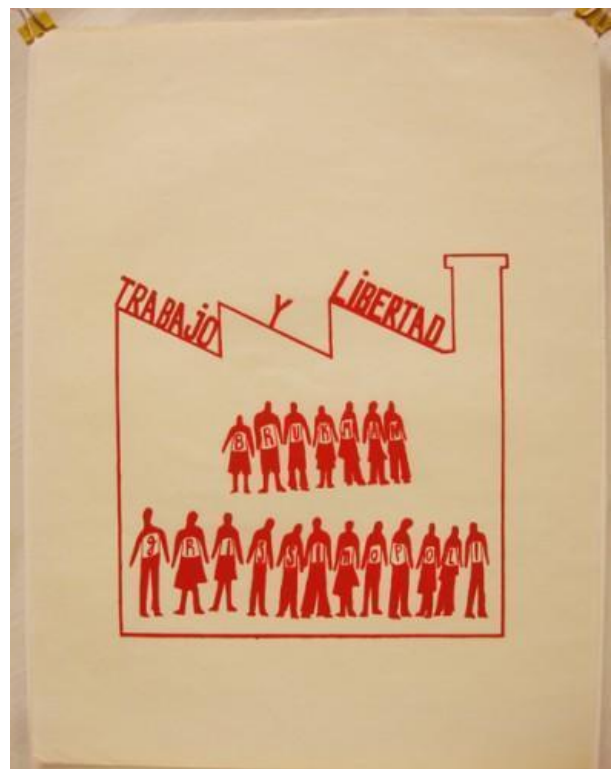
Afiche de serie *Reforma Agraria*, 1969-1973, Perú.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, adquisición, 2014.

**Imagen 4**

Taller Popular de Serigrafía (Buenos Aires, Argentina)

Serigrafía sobre papel, c.2002-2005.



**Imagen 5**

Taller Popular de Serigrafía (Buenos Aires, Argentina)  
Serigrafía sobre papel, c.2002-2005.

