

UNOS ARTISTAS SE SUBLEVAN | cuando el arte tensa la hegemonía¹

Some artists' revolt: when art strains the hegemony

GARITA, Nora²

Resumen: Con su concepto de hegemonía, Gramsci señaló la relevancia de la cultura en la creación de consensos. El trabajo se interroga sobre: ¿Cuál arte produce tensión con elementos importantes de la hegemonía? A partir de cuatro obras de artistas latinoamericanos, se analiza en cada una de ellas los rasgos de la obra que tensan el modelo extractivista, sexista, clasista. Para responder la pregunta, se recurre al psicoanálisis en un diálogo “indisciplinado”.

Palabras clave: hegemonía; sentido común; arte latinoamericano; sublevación.

Abstract: With his concept of hegemony, Gramsci pointed out the relevance of culture in the creation of consensus. This paper asks: Which art produces tension with important elements of hegemony? Based on four works by Latin American artists, we analyze in each of them the features of the work that undermine the extractivist, sexist and classist model. To answer the question, psychoanalysis is used in an "undisciplined" dialogue.

Keywords: hegemony; common sense; Latin American art; uprising.

Introducción

El concepto de hegemonía les dio relevancia a aspectos culturales en la construcción de consensos (Gramsci, 1950) ya que, además de lograr articular los intereses de las clases dominantes con otros grupos, tiene la pertinencia de integrar elementos ideológicos y aspectos culturales importantes:

La clase fundamental a nivel estructural dirige la sociedad por el consenso que se obtiene gracias al control de la sociedad civil; este control se caracteriza fundamentalmente por la difusión de su

¹ Enviado em: 10 Mar. 2021 | Aceito em: 16 Nov. 2021.

² Universidad de Costa Rica (UCR). <http://orcid.org/0000-0003-1776-9417>. Doctora en Sociología. Ex-presidenta da Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS). nogabo@gmail.com.

concepción del mundo entre los grupos sociales -que deviene así sentido común-... (Portelli, 1977: 73).

Al rechazar el determinismo histórico, Gramsci sostiene “una voluntad colectiva, con intervención de individuos particulares, que son los que hacen y rehacen la historia” (Piñón, 2016: 27).

Por eso, escudriñar en aquellas prácticas culturales en las que se vislumbran destellos de resistencia y de contra hegemonía, cobra importancia en estos momentos en los que las múltiples dimensiones de la crisis provocada por la pandemia, abren la posibilidad de anticipar cambios profundos.

Quisiera en este ensayo reflexionar sobre algunas obras de arte realizadas por cuatro artistas latinoamericanos, las cuales logran provocar “tensión” con elementos naturalizados de la hegemonía en esta etapa del capitalismo.

Mi propuesta central es que las obras que provocan esa tensión con piezas claves de la hegemonía, son aquellas en las que la persona artista hace la obra a modo de acto de sublevación.

1. Desarrollo

Arte Y Contrahegemonía

Como socióloga, me he planteado muchas veces el arte como un producto social que revierte y transforma a su vez esa sociedad que lo engendra. Por supuesto el arte no surge en el vacío sino con el lenguaje de su tiempo social. Podríamos recordar la expresión de Poulantzas para referirse al Estado, pero en este caso refiriéndose al arte, y hablar así de “autonomía relativa”.

El mejor ejemplo de esa no correspondencia automática se puede encontrar en el llamado “arte contemporáneo”. El adjetivo contemporáneo nos remite a una simultaneidad del tiempo, como si fuese producido hoy mismo en esta sociedad. Sin embargo, ¿quién dice que la obra de la más importante pintora modernista brasileña, Tarsila do Amaral, no sigue siendo contemporánea?

La crítica de arte Elena Oliveras discierne sobre la complejidad actual de definir qué es arte: “La pregunta correctamente formulada sería entonces, NO tanto qué es arte, sino ¿cuándo hay arte? (Oliveras, 2012: 63). Y continúa diciendo: “El rasgo principal del arte en los últimos tiempos es su des-definición” (Oliveras, 2012: 64).

Hay algo que escapa a cualquier contextualización de la obra de arte y es la particularidad -la singularidad de cada artista-: lo que hace que esa obra sea única. Hay obras que no son solo una apuesta estética sino un profundo acto de sublevación. Este concepto lo incorpora Jean Allouch al campo psicoanalítico y afirma: “Tal sublevación consiste en decir que no a una alienación” (Allouch, 2017: 9). Allouch lo toma a la vez de Foucault, quien, al referirse a estallidos y revueltas sociales, lo decía con estas palabras:

Está muy bien que los historiadores, los economistas, los sociólogos, los analistas [...] de una sociedad expliquen las razones, los motivos, los temas de las revueltas, las condiciones en las cuales se desarrollan. Pero, otra vez, el gesto mismo de rebelarse me parece irreductible en relación con esos análisis (Foucault, 2017: 78).

¿Qué sentido tendría para la sociología detenerse en unos cuantos artistas? Podría objetarse desde una postura empirista que la selección está muy lejos de ser estadísticamente una muestra válida. Tampoco sería posible seleccionar a partir de temáticas porque siempre serían insuficientes para entender las dinámicas sociales, sobre todo tratándose de una región multicultural, diversa en tantos aspectos como es América Latina.

Además, hay otra razón que tiene que ver con el arte contemporáneo: este ya no es una simple representación de la realidad. La discusión a propósito del arte autónomo fue resumida por Javier Sánchez Clemente:

La autonomía en el arte es aquel proceso por el cual las artes, especialmente la pintura, fueron renunciando a la representación realista de la realidad en favor del empleo de las características y la especificidad de su propio medio a partir del S. XIX. Así, si lo específico del medio de la pintura no es trasladar las tres dimensiones de la realidad visual a las dos del lienzo, ni tampoco trazar figuras sobre el mismo, será más autónoma una pintura cuanto más se hayan potenciado en ella los propios elementos del lenguaje pictórico: las formas, los colores y la planitud del lienzo (Sánchez Clemente, 2011: 89).

Del debate entre arte autónomo y arte político sostenido entre Walter Benjamin y Adorno, podría derivarse una pregunta relevante para estos momentos: ¿puede el arte

autónomo ejercer crítica social? Dicho de manera más precisa: ¿cuándo es que el arte tiene capacidad contrahegemónica?

Propongo en este trabajo que esa capacidad contrahegemónica sucede cuando la obra pone en tensión elementos medulares de la hegemonía. Esto se da cuando el artista realiza la obra como un acto de sublevación.

Como anticipé, se han seleccionado cuatro obras producidas en América Latina. Para poder reflexionar sobre su impacto emancipador, es necesario distanciarse de la postura de Duchamp en los años 60 del siglo XX quien, al poner su firma en objetos masivos producidos por industrias (rueda de bicicleta, secador de botellas, etc), despreciaba la categoría de producción individual de la obra (Oliveras, 2012: 66). Más bien pretendo justamente analizar y reivindicar al artista, cuyo acto de sublevación es el que logra poner en tensión elementos hegemónicos.

Intento entonces en este caso hacer dialogar la sociología del arte con el psicoanálisis, no para psicoanalizar la obra sino para comprender el acto de la persona artista, el acto de quien hace esta obra en concreto y no otra. El acto del sujeto creador. Se trata de retomar, desde estas creaciones, el papel del individuo en la historia, la relación individuo-sociedad, las subjetividades, al lograr ese arco de tensión de una obra con puntos nodales de la hegemonía.

Las creaciones a las cuales voy a referirme apuntan cada una a dimensiones importantes del sistema, naturalizadas por la hegemonía: desarrollo destructor del planeta (obra de Sergio Bello); concepciones patriarcales de género (Tatiana Blass y Lukas Avendaño); violencia (Lukas Avendaño), y la desigualdad existente develada por la pandemia (Munguía).

2. Cuatro Obras, Cuatro Sublevaciones

Sergio Bello: Somos Parte De La Naturaleza

La primera de las cuatro obras que ameritan detenerse en ellas, es una pintura de Sergio Bello, artista pernambucano nacido en 1952 en Recife, Brasil.

Toda su producción está cargada de sentimientos, como si el artista fuera capaz, en su cuerpo y en su mirada, de sentir los dolores de otros: Gritos de Eros, Gritos de los Pueblos, Gritos de la Tierra, han sido algunas de sus principales series.



Fig. 1. O grito dos Amérindios, reproducida con el permiso de Bello (Bello, 1992).

Esta obra, El grito de los amerindios (Fig. 1), es una postura que enfrenta la alienación del discurso del desarrollo, en cuyo nombre se ha causado un daño irreversible al planeta tierra. A partir de la supuesta superioridad humana sobre la Naturaleza, erigida por la modernidad, se han elaborado argumentos para justificar la destrucción de los océanos por el efecto invernadero, el cambio climático devastador, la desaparición de especies. La ferocidad de la acumulación acude al extractivismo y se apropia de los territorios indígenas, entre otros. Esta obra de Sergio Bello es un decir “no” a la destrucción del planeta, un decir “no” al exterminio de las comunidades indígenas las cuales han sido guardianas del ambiente.

Los colores vivos exaltan la emoción de la obra; los cálidos también suben la temperatura hasta hacer sentir el incendio, feroz destructor de la vida y de las comunidades cuya cosmovisión los ha integrado con la Naturaleza. Crujen las ramas secas de los árboles. Pero los cuerpos de los indígenas tienen ramas, lianas, están hechos de bosque, de árbol, están integrados, son una misma cosa, tienen los mismos colores. Un platillo de madera en el labio inferior enfatiza más esa integración, pues el bosque es parte de sus cuerpos: cuerpo/ árbol, mandíbula / liana. El dolor del incendio se siente en el

cuerpo y los indígenas gritan. ¿Quién los escucha? ¿Qué desarrollo es este que propicia la muerte en nombre del progreso?

El artista se subleva y pone en tensión las ideologías sobre el desarrollo, medulares en el discurso hegemónico.

Tatiana Blass Y Su “Penélope” Empoderada:

La artista brasileña Tatiana Blass nació en 1979 en Sao Paulo, Brasil (Calvo, 2020). De ella tomaremos una obra de 2011, la cual reinstalará en 2019 en otro sitio.

La instalación lleva el nombre de Penélope, personaje de la *Odisea*, que destejía en las noches lo tejido en el día, astucia que le permitió esperar durante 20 años a su esposo Odiseo (Ulises), pues había dicho que no tomaría un nuevo esposo hasta que pudiese terminar el sudario de Laertes, padre de Odiseo (Santos, 2016).

Para el psicoanalista Laplanche, el tejer y destejer de Penélope es su duelo por la partida de Ulises, como una manera de deshacer los lazos que le atan a él (Laplanche, 1988). Pero la instalación de Tatiana Blass no plantea esta interpretación. Para el crítico de arte Juan Diego Roldán, el tejido de Penélope es la metáfora de la resistencia femenina (J. D. Roldán, comunicación personal, mayo de 2021). Y la artista, al crear esta instalación, estaría entonces haciendo también una resistencia.



Fig. 2. Penélope, vista dentro de la capilla, reproducida con el permiso de Blass (Blass, 2011).

Esta instalación fue realizada en la capilla de Morumbi en Sao Paulo. Se observa un telar del cual sale una alfombra roja (Fig. 2), pero por el otro lado del telar, el tejido se desteje en múltiples hilos que se aproximan a las paredes de la capilla, salen por sus huecos hacia el jardín, transformándose en una catarata de hilos, una especie de enredadera que llena el jardín de colorido (Fig. 3).



Fig. 3. Penélope, vista desde el patio de la capilla, reproducida con el permiso de Blass (Blass, 2011).

El punto que yo quisiera destacar es por qué en la instalación de Tatiana Blass aparecen el telar y el tejido/destejido, pero Penélope está ausente. Si Penélope está ausente, quien realiza entonces esta sublevación en acto, es la propia artista. Ella logra romper la división escultura-arquitectura; la jerarquía arte-artesanía; irrumpe en lo sagrado (la capilla) con lo profano (tejido/destejido). Es un No a la jerarquización del arte como superior a la artesanía, un No a las barreras entre arte y arquitectura; entre sagrado y profano, en síntesis.

Este acto de sublevación de la artista Tatiana Blass, tensiona un elemento central de la forma en que este sistema económico se articuló con la jerarquía de géneros; es decir, tensiona el patriarcado. El destejido deconstruye y al hacerlo, se empodera, se apropia. Es el destejido el que crece y florece. La sublevación de Tatiana Blass la empodera como artista que se apropia de lo sagrado y crea su propio jardín.

Lukas Avendaño Y Su Grito Descolonial: “No Te Confundas, Pensamiento Hegemónico”:

Pintor, antropólogo, coreógrafo, “instalador”, nació en 1977 en Oaxaca, México. En ocasión del homenaje que le realizó Danza Universitaria de la Universidad de Costa Rica, la psicoanalista Andrea Molina entrevistó en transmisión pública a Lukas Avendaño, y de esa hermosa conversación es posible entresacar frases dichas por él mismo. Así, es su propia palabra la que lo presenta: “Estoy parado sobre los huesos de otras personas que han luchado porque este mundo sea mejor” (Molina, 2021). Así, asumiendo su pertenencia a la etnia zapoteca, se dice ser un cuerpo “muxe”.

En esa cultura, “muxe” es un cuerpo que ha nacido con aparato reproductor masculino, pero socialmente, culturalmente, psico-emocionalmente, sexualmente, desempeña roles no masculinos... Su explicación sobre la *muxeidad* se refiere a que no se trata de un asunto de “otredad” en su sociedad, sino de una cultura en la que tienen cabida social diversas diferencias. “Es un hecho social total... un ecosistema cultural que permite que cohabiten esas expresiones culturales”. Pero aclara: “No te confundas, pensamiento hegemónico, no soy un cuerpo que se siente habitado por un cuerpo equivocado... No soy un cuerpo travestido porque me siento mujer... es una manera de decir: esto es nuestro todavía, esta es nuestra cultura zapoteca”. (Molina, 2021).

Ante la desaparición forzada de su hermano Bruno, el 10 de mayo de 2018, Lukas realiza una instalación. Aclara: “Yo no hago performance. Hago instalaciones para el cuerpo humano” (Molina, 2021).

En esta instalación, Buscando a Bruno, se realiza un trabajo de memoria por las personas desaparecidas, desde la interseccionalidad etnia/género/país.

El dolor y el shock que produjo en su familia la desaparición de Bruno, nos recuerda un comentario de Walter Benjamin sobre Baudelaire: “Este elemento ha sido fijado por Baudelaire en una imagen cruda. Habla de un duelo en el cual el artista, antes de sucumbir, grita de espanto” (Benjamin, 1999: 22).

Buscando a Bruno fue presentada en muchos lugares: Museo Universitario de la Universidad del Chopo en Ciudad de México (Fig. 4); frente al consulado de México en Barcelona (Avendaño, 2018), etc. Aparece Lukas sentado al lado de una persona (hombre

o mujer), están unidos por la mano, esa otra persona se va y Lukas queda con su mano abierta, esperando el regreso. Esto se repite una y otra vez, recordando las miles de personas desaparecidas de manera involuntaria.

Lukas viste falda femenina de mujeres zapotecas y el torso desnudo; la otra persona también lleva falda tehuana. Lukas tiene en una mano el retrato de Bruno y la otra persona, flores en la cabeza.



Fig. 4. Buscando a Bruno (Flores Romo, 2019).

El intertexto que articula la propuesta de la escenografía de Lukas Avendaño, *Buscando a Bruno*, es el óleo de Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, pintado en 1939, año del divorcio de Frida y Diego (Fig. 5). Es un cuadro pletórico del dolor de la separación de esa relación apasionada y tormentosa a la vez, como el fondo de la obra. Es una pintura emblemática del arte mexicano, y con ese recurso Lukas Avendaño sitúa la escenificación o “intervención del cuerpo” en su país, México.

El vestuario de *Buscando a Bruno* hace un guiño con el que se ve en la pintura de Frida. El traje tehuano de la Frida de corazón entero es el mismo que utiliza la persona que se sienta al lado de Lukas. Esto es también una forma de escenificar su origen étnico, zapoteco del Istmo de Tehuantepec. Quien le acompaña en la escenificación, ya sea hombre o mujer, se pone flores en su cabeza, a la usanza de Frida. Lukas viste también el traje de mujer zapoteca y velo de luto femenino, tal como es el ecosistema de géneros múltiples que existe en la cultura zapoteca, en la cual el “muxe” viste traje de mujer (Rasgado, 2014).



Fig. 5. Las dos Fridas (Kahlo, 1939).

Frida pinta la desgarradora separación como una vena cortada que desangra y destroza su corazón (Fig. 5). La Frida del traje tehuano lleva en su mano un retrato de Diego Rivera niño; de la misma manera, Lukas tiene en su regazo el retrato de Bruno, desaparecido un día de celebración de la fiesta de las madres, el 10 de mayo de 2018. El dolor de Frida, desgarrador, es como el dolor de Lukas y de todas las personas a quienes alguien querido les ha sido desaparecido.

La persona que acompaña a Lukas, hombre o mujer, pese a estar estrechamente unida a Lukas, parte y no regresa más. Esta partida sin explicación es repetida varias veces en la escenificación de Lukas, recordando los miles de desaparecidos forzados.

Lukas queda con la mano abierta, en espera infinita (¿volverá?, ¿aparecerá?)

Señala Ani Useche la fuerza del entrelazamiento de las manos en la pintura de Frida:

Con respecto a la composición de *Las dos Fridas*, el punto crucial es la **unión de las manos de dos imágenes que conforman a una sola persona demostrando la dualidad, siendo dos entes distintos que conforman un mismo ser**. Demostrando su habilidad para llevar al público espectador a tomar en cuenta la unión, los brazos, la tijera y el mini retrato de Diego Rivera todo levemente inclinado hacia la interacción de las manos unidas... (Useche, 2020).

De ahí la fuerza expresiva de la mano abierta de Lukas, en la que muestra el dolor y la desesperación de un duelo imposible de efectuar, porque siempre se guarda la esperanza de que aparezca.

Esta escenificación o “Instalación para el cuerpo” es un acto de sublevación contra muchas cosas. Es un decir No a las discriminaciones sufridas por las comunidades

indígenas. En la entrevista citada, cuenta Lukas Avendaño la forma en que él es hostigado en los retenes migratorios de su país, por no tener el fenotipo mexicano. La escenificación es un decir “no” al aplastamiento de las tradiciones culturales de la cultura zapoteca, pluri-genérica. Es un decir “no” a la desaparición de su etnia. Lukas Avendaño hace suyas las palabras zapatistas: “No podrán matarnos porque muertos siempre hemos estado. No podrán desaparecernos, porque desaparecidos siempre hemos estado”.

Buscando a Bruno es, sobre todo, un grito de dolor, un decir “no” a la desaparición forzada de su hermano. Una sublevación ante la banalización de la impunidad, ante la naturalización de las desapariciones forzadas. Es un decir “no” al olvido.

El “Ubuntu” De Francisco Munguía Villalta:

La obra seleccionada del artista costarricense Francisco Munguía (1976-2020), Todos para uno, uno para todos, es un mural realizado en la ciudadela La Carpio, espacio urbano- excluido de San José, Costa Rica. En este barrio viven miles de familias, la mayoría migrantes nicaragüenses que llegan con una maleta cargada de sueños y construyen ahí sus casas y su vida. Cabría separar dos elementos en Munguía: su lenguaje plástico y su forma de hacer un mural colectivo.

Sobre el lenguaje plástico del artista, dejaremos a la curadora de arte Adriana Collado hacer señalamientos claves:

... la sintaxis del lenguaje plástico de Munguía se estructura a partir de ciertos elementos característicos de las historietas construidas al modo de las viñetas de “tiras cómicas de prensa”, donde la línea recorta las figuras, la perspectiva suele ser alzada o reducida a un único plano y, en caso de que se recurra a la coloración, se suelen utilizar planos o bloques de color sin degradación. Por otra parte, el estilo narrativo tiende a representar la realidad de forma paródica, irónica, satírica o divertida, descargando y recargando signos con nuevos significados, recurriendo para ello, adicionalmente, a globos con enunciados escritos que funcionan en calidad de anclaje de la idea o concepto que se quiere informar (Collado-Chaves, 2021).

Ese lenguaje divertido, de tira cómica, le facilitó a Francisco Munguía su inserción en diversas comunidades urbano-excluidas en las cuales hizo sus murales: Los Guido, Patarrá, León XIII, detrás de la Municipalidad de San José y en la ciudadela La Carpio.

Entrevisté a su esposa, Débora Portilla, sobre el proyecto de murales en La Carpio, pues juntos compartieron el proyecto *Nuevos Horizontes* hasta el fallecimiento de Francisco a inicios de la pandemia. Este proyecto es también una historia de amor entre ellos. Ella venía recuperándose del alcoholismo y quiso dar un taller sobre animales en adopción. En esos días, Francisco daba un taller de caricatura a jóvenes del barrio. El primer mural en La Carpio fue hecho hace 13 años como una forma de recuperar el espacio público, que había sido tomado por el miedo. Ese arte callejero permitió hacerlo de nuevo colectivo y crear lazos comunitarios.

Sobre la metodología de trabajo, narra Débora Portilla, primero escuchaban y entendían lo que preocupaba a las personas de la comunidad, al coincidir las preocupaciones, así surgía la temática. Francisco hacía un dibujo y las y los chicos pintaban con brocha gorda. Los personajes del mural eran siempre importantes en la comunidad: la abuela, el gato y el perro de la vecina... Todo el proceso de elaboración del mural era una fiesta comunitaria: las señoras hacían café, se ponía música, se bailaba mientras se iba pintando. “A veces llegaban hasta 140 personas a bailar, cantar y pintar” (D. Portilla, comunicación personal, 27 de julio de 2021). Al volverse la iconografía de Munguía muy popular en el país, de todas las ventas de artesanías, tazas, bolsos, caricaturas que Francisco vendía, donaba el 25% para comprar los materiales de ese mural. Como vimos, la gente ponía el café, algo para comer, la música. Era una fiesta colectiva, una obra colectiva. La metodología del arte como fiesta colectiva creaba comunidad. “Lo nuestro era sin burocracia, se pintaba en medio de la fiesta, se terminaba y nos íbamos, porque esa obra es de la comunidad” (D. Portilla, comunicación personal, 27 de julio de 2021).



Fig. 6. Todos para uno, uno para todos, reproducido con permiso de Portilla (Portilla, 2015).

Los personajes del mural se acercan a darse la mano. Se observan los rasgos señalados por la curadora de arte: son figuras caricaturizadas, recortadas por un borde negro. El bombero, la monja, el boy scout, una persona de la Cruz Roja sentada sobre un basurero, se acercan niños, la vecina con su perro, el músico, el futbolista, el médico. Van llegando muy felices a esa fiesta del arte.

Es una obra que nos recuerda la tradición Ubuntu africana, que resume los vínculos comunitarios. Quienes elogian el individualismo moderno creen que la comunidad aplasta al sujeto. Mandela lo explicaba mejor diciendo: “No es que la gente no debe cuidar de sí. Pero la comunidad que me rodea, ¿podría yo mejorarla?” (Modise, 1994)

La foto del mural capta un momento en que jóvenes del barrio La Carpio ponen su mano al centro, a modo de juramento mosquetero que los integra a esa comunidad.

El trabajo de Francisco Munguía era un decir “no” al individualismo, un decir “no” a la indiferencia y a la discriminación social. Una sublevación que tensaba y tensa la naturalización de la desigualdad social creada y reproducida por el sistema.

3. Consideraciones finales:

Las cuatro obras seleccionadas de artistas nacidos en América Latina, son cada una de ellas un acto de sublevación de su creador. Cada una de estas personas artistas ha dicho NO a algún elemento que se ha asimilado como parte del “sentido común” hegemónico: desarrollo y ganancia aun a costa de comunidades indígenas que han sido guardianas del planeta; naturalización del género femenino como sumisión; negación de culturas poligénicas como la cultura zapoteca al imponerse la modernidad, violencia de la desaparición forzada; ignorar el potencial creativo de jóvenes en condición de exclusión. Esto nos hace reflexionar acerca de cuál es en realidad el arte que tensa la hegemonía: al respecto creemos que se trata justamente de aquel que posibilita la creación de una nueva cultura en tanto es “crítica al sentido común” (Gramsci, 1948: 131).

BIBLIOGRAFÍA:

ALLOUCH, M. *La escena lacaniana y su círculo mágico. Unos locos se sublevan*. Cuenco de Plata, Argentina, 2020.

AVENDAÑO, L. (2018) *Buscando a Bruno*. [Video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=AONPkzRElI&ab_channel=LukasAvenda%C3%B1o

BELLO, S. (1992). *O grito dos Amérindios*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://sergio-bello.com/index.php/pt/obras/os-gritos-dos-povos>

BENJAMIN, W., *Sobre algunos temas en Baudelaire*, trad. Murena, Levitán, Buenos Aires, 1999 (1ra ed. 1939).

BLASS, T. (2011). *Penélope*. [Ilustración]. Recuperado de: <http://www.ahmagazine.es/tatiana-blass/>

CALVO, I. (2020). *Tatiana Blass y la constante contradicción*. Recuperado de: <http://www.ahmagazine.es/tatiana-blass/>

COLLADO-CHAVES, A. *In memoriam Francisco Manguía Villalta. El arte de estar con la gente*. Revista Istmica, 27 (Enero-junio): 95-113, 2021.

GRAMSCI, A. *Cartas desde la cárcel*, trad. G. Moner, ed. Lautaro, Buenos Aires, 1950.

GRAMSCI, A. *Materialismo Storico e la filosofia di B. Croce*, Einaudi, Torino, 1948.

FLORES ROMO, S. (2019) *Buscando a Bruno*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.rompeviento.tv/buscando-a-bruno-performance-para-visibilizar-a-los-desaparecidos-en-mexico/>

FOUCAULT, M. *Sublevarse. Entrevista inédita con Pares Sassine*. Traducción, presentación y notas de Soledad Nívoli. Catálogo libros, Viña del Mar, Chile, 2017.

KAHLO, F. (1939). *Las dos Fridas*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:MAM:TransObject:5cf178687a8a02382bfe146b>

LAPLANCHE, J. *La prioridad del otro en psicoanálisis*, Amorrortu Editores, 1988.

MODISE, T. (1994) *Entrevista de Tim Modise a Nelson Mandela en Radio Metro, Sudáfrica*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DoE2RIAmvB8>

MOLINA, A (2021) *Conversación de la psicoanalista Andrea Molina con Lukas Avendaño durante el festival Paréntesis 2021*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=uX_zh63DHho

OLIVERAS, E. *Estética. La cuestión del arte*, Planet, Argentina, 2012.

PIÑÓN, F. Gramsci, humanismo y crítica de la cultura. En: Oliver, L. (coord.) *Debatiendo Gramsci. La sociedad como teoría, historia y poder*, UNAM, México

PORTELLI, H. *Gramsci y el bloque histórico*. SXXI editores, 1977 (1ra ed. español 1973).

PORTILLA, D. (2015) *Fotografía del mural Todos para uno, uno para todos, de Francisco Munguía Villalta*. [Ilustración]. Suministrada por la fotógrafa.

RASGADO, A. (2014). *Abraham Rasgado - Lukas Avendaño (Rapto de amor/Eulalia)*. [Video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pPyxgXO_aJs

SÁNCHEZ CLEMENTE, J., *El concepto de autonomía del arte en la primera época de la revista de occidente (1923-1936)*, Norba, Revista de Arte, XXXI: 89-110, 2011.

SANTOS, S. (2016) *'Penélope' de Tatiana Blass teje los muros de una capilla con una enigmática lana roja*. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/798279/penelope-de-tatiana-blass-teje-los-muros-de-una-capilla-con-una-enigmatica-lana-roja>

USECHE, A. (2020) *Un análisis de las dos fridas y su significado*. Recuperado de: <https://conocedeculturas.com/c-pinturas/las-dos-fridas/>