# LO NAUSEABUNDO: «SOBRE EDUCACIÓN, GUSTO Y GÉNERO»

CONSTANZA DEL ROSARIO

## Introducción: más allá de los sentidos

> Hay muchas más cosas perceptibles de las que podemos percibir conscientemente.
>
> (Demócrito)

En estas breves líneas quisiera invitar al lector/a a que juntos degustemos el arte teniendo muy en cuenta un sentido y una sensibilidad muchas veces ignorada u olvidada, pero que, sin embargo, juega un rol crucial a la hora de juzgar diferentes hechos e informaciones sensibles o estéticas: nuestro sexto sentido[1].

Consciente de que hablar de un sexto sentido puede sonar a esoterismo o a éxito de taquilla de Hollywood y que mirado desde el modelo de las ciencias modernas, este puede ser considerado como una falacia al carecer de suficiente evidencia física u objetiva que lo avale –por no ser fácilmente medible o por no contar con un receptor específico que le delate– habré de defender su existencia bajo tres premisas:

– La primera: que el modelo educativo occidental[2] ha sido diseñado principalmente para entrenar el hemisferio izquierdo[3] de nuestro cerebro, razón por la cual la mayoría somos tan ignorantes y tan poco aventajados con respecto a la percepción y el uso de este sexto sentido, resultándonos más cómodo o menos angustiante llamar inexistente, fantasioso o esotérico a algo que se nos hace desconocido y difícilmente manejable[4].

---

[1] Con sexto sentido me refiero a ese conocimiento que es vivenciado como si fuese un saber de origen más visceral que cerebral, un conocimiento menos pensado y más vivenciado, una intuición que nace del procesamiento de estímulos de forma subliminal.

[2] Además, el modelo occidental de educación ha procurado adoctrinar principalmente el sentido de la vista y en menor medida de la audición, ignorando los demás sentidos.

[3] El hemisferio izquierdo tiene que ver con las funciones de escritura, lógica, razonamiento y rítmica, y el hemisferio derecho con las funciones de intuición, emoción, imaginación, creatividad artística y melódica; por ende, es más cercano a la creatividad artística el conocimiento intuitivo.

[4] Todo artista es muy consciente de que los sentidos se pueden afinar y manipular para captar y sacar más provecho a un estimulo sensorial, como por ejemplo el fotógrafo a la vista, el catador de vinos al gusto, el director de orquesta al oído, etc. Igualmente el/a crítico/a de arte visuales puede sacar provecho al agudizar su visión y su sexto sentido, para poner ambos al servicio del análisis en profun-

– La segunda: existe todo un conjunto de organizaciones que se benefician de la atrofia y desconocimiento generalizado que tenemos con respecto a la influencia de este sexto sentido sobre nuestra conducta, percepción y evaluación de la realidad, como es el caso de la gran industria de los metamensajes y los mensajes subliminales: la publicidad.

– Y tercero: con el arribo de la posmodernidad la espíteme positivista hace tiempo que ha quedado menoscabada, quedando en entredicho tanto la razón como la objetividad[5]. Es más, con la llegada de la posmodernidad se ha situado al relativismo, a la subjetividad, a lo sensible y a lo multifactorial como formas enriquecedoras y válidas de acercamiento, comprensión y evaluación del mundo. Razón de sobra para insistir que en cualquier reflexión teórica, y más aún si esta es estética, se utilicen todos los canales sensitivos, emocionales y cognitivos al servicio del análisis y la «degustación» de los fenómenos sensibles, incluido nuestro sexto sentido.

Una vez aclarado todo ello y dando por sentado que el lector/a es conocedor/a del hecho de que los seres humanos no procesamos de forma consciente toda la información que llega a nuestros órganos sensoriales, ya que nuestra capacidad de procesamiento cognitivo es limitada[6], y que a nivel preconsciente e inconsciente captamos una variedad de información sensible y simbólica[7], que se traduce en conocimiento emergente o intuición[8] que remueve emociones o pulsiones y que sigilosamente terminan influyendo en nuestro gusto estético, considero fundamental, a la hora de analizar las artes visuales, tener muy en cuenta a este sexto sentido, para así profundizar y elevar el acto de mirar, ya que «es en el sentimiento intuido, donde sensibilidad y entendimiento se unen para revelar la interioridad humana, en la experiencia estética»[9].

didad de la obra de arte –utilizando a la vez tanto el hemisferio derecho e izquierdo en su proceso de evaluación estética–.

[5] Hoy día se habla de inteligencias múltiples puesto que se conoce a ciencia cierta que el cerebro está constituido por tres centros de procesamiento de estímulos: el instintivo (cerebro reptil), el emocional (cerebro límbico) y el pensante (neocórtex izquierdo y derecho), los cuales están interconectados y se afectan entre sí a la hora de procesar los *inputs* de información sensible. Cabe señalar que gran parte de nuestro cerebro es instintivo y emocional y que el neocórtex ha sido un logro evolutivo y está cubriendo a los demás centros.

[6] Cuando digo que nuestro procesamiento cognitivo es limitado me refiero a que solo somos capaces de enfocar la atención y por ende percibir conscientemente determinados aspectos de un objeto, persona, ambiente o situación.

[7] Ello es posible mediante una inatención selectiva.

[8] Este conocimiento emergente o intuición en ocasiones se expresa fugazmente en nuestra mente como imagen, idea u emoción o en nuestro cuerpo como una sensación de alegría, de miedo o desagrado, como una erección pilosa de la piel, como un leve cosquilleo o como un buen retortijón de estomago.

[9] Ivelic, K. R., *Fundamentos para la comprensión de las artes*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997, p. 86.

Así, incluir este sexto sentido como eje de la evaluación estética significa no circunscribir la apreciación de las artes visuales a la visión y al pensamiento lógico, sino atreverse a trascender la comprensión del arte como una cuestión académica –como saber, destreza o habilidad creativa– para analizarlo como un complejo fenómeno «que habla de y crea a» sujetos y cultura, es decir, comprender el arte desde su utilidad, su función y su finalidad, es decir desde su ideología subterránea. Solo así será posible un abordaje de lo estético que vaya más allá de la imagen y que se sirva de ella para ahondar tanto el significado profundo de esta como su incidencia en el simbólico individual y colectivo.

Siguiendo este fin, en las próximas páginas continuaré con una breve reflexión sobre la educación artística-estética que a lo largo de este texto será enriquecida por una triple mirada de los fenómenos sensibles a través de la psicología, la teoría de género y la filosofía. Amalgama retórica encaminada a justificar mi posición personal de que tanto el gusto como la crítica de arte no puede ceñirse únicamente a un análisis del objeto estético desde un plano racional-objetivo-académico, sino que debe ir más allá y comprenderlo también como fenómeno ideológico-subjetivo-cultural. Solo así se puede evitar etiquetar de obra «bella», «sublime» o de «buen gusto» a una creación que tras su seductora superficie oculta una matriz de perversos mecanismos socioculturales y mensajes subliminales que incentivan y mantienen la opresión de las mujeres y de las minorías sexuales. Mecanismos que, una vez desenmascarados y desposeídos de su agraciado atavío, producen –a muchas y muchos– más náusea que regocijo estético.

## Sobre el gusto: la educación estética y el género

> La educación es el método por el cual uno adquiere el más alto grado de prejuicios.
>
> (Anónimo)

En pleno siglo XXI, una vez superados los supuestos kantianos del buen gusto[10] y desmoronado el sueño modernista que lo definía como un principio universal ajeno a factores espacio-temporales e independiente de otros saberes y sistemas de poder, considero adecuado que hoy emprendamos una reflexión en torno al gusto teniendo en cuenta el complejo entramado biopsicosocial que vincula estrechamente a la apreciación de lo sensible con la educación estética. Digo esto, puesto que en tanto seres humanos construidos desde lo sociohistó-

[10] Kant señalaba en su obra *Crítica del juicio* (1790) que los objetos pueden ser juzgados bellos cuando satisfacen un deseo desinteresado y sin propósitos específicos y aunque el gusto sea algo que nace de la subjetividad el buen gusto se caracterizaría por seguir principios universales.

rico y cultural, estamos sujetos a un simbólico e imaginario que nos trasciende y desde el cual se nos educa para desarrollar un determinada sensibilidad estética, es decir, para sentir y señalar algo como bello o feo, como apetecible o desagradable, como adecuado o inadecuado, como excelso o grotesco, como arte o basura.

Ello ya que gran parte de nuestro entender, sentir, practicar e incluso consumir y paladear lo artístico[11] y lo estético[12], surge a partir de una serie de parámetros ideológicos, formales y discursivos que nos preceden y que nos son socializados desde nuestro nacimiento a través de diversas instituciones como la familia, la escuela, los museos y los medios de comunicación, entre otros. Socialización del gusto marcada por heterogéneos factores espacio-temporales que terminan mediatizando nuestras experiencias y significación de lo sensible[13].

Ahora bien, entre los factores biográficos y socioculturales que pueden estar mediando nuestra educación y, por ende, el desarrollo de nuestro gusto estético, se encuentra uno muy particular: el género. Ello puesto que el nacer hombre o mujer no es algo trivial, ya que en razón a nuestro sexo biológico se nos instruyen distintamente a hombres y mujeres una serie de roles, estereotipos, valores, preferencias e incluso estilos perceptivos que se espera que desarrollemos y que nos los apropiemos como parámetros «ideales» o «normales» de ser, sentir, pensar y actuar, en tanto hombres o mujeres[14].

Como decía Jean Paul Sartre, «la existencia precede a la esencia», es decir, que la construcción del yo surge de la relación de este yo con el mundo sensible; relación que es de carácter performativo y no esencialista, pues, como señalaba Simone de Beauvoir, «no se es mujer; se llega a serlo», ya que el género masculino y femenino es una construcción cultural y no un modo de ser innato. Consecuentemente tendríamos que decir que «no se nace artista o crítico de arte, se llega a serlo» y este proceso de «construirse como» es inseparable del proceso mismo de edificación de nuestra identidad individual y de género –la

[11] Cuando me refiero a lo artístico hablo de objetos y producciones de arte, entendiendo arte desde la definición tradicional de arte.

[12] Cuando me refiero a lo estético hablo del mundo de los fenómenos sensibles que incluyen pero a su vez trascienden el campo estrictamente artístico.

[13] Por ejemplo, frente a la imagen de una luna sobre un papel es muy probable que un cristiano la asocie a la noche y un musulmán a una mezquita.

[14] Esto llevado al terreno de las artes puede incluso facilitar que en una determinada época, cultura y sociedad observemos diferencias por sexos en lo que se refiere a los gustos por la producción o consumo estético de ciertos temas, técnicas, movimientos de arte, materialidades o disciplinas, etc. ¿Será acaso casualidad que las mujeres porcentualmente muestren una mayor habilidad para reconocer diferentes tipos de colores-matices y una fascinación por el diseño, la pintura o la moda, y que los hombres tiendan a demostrar una mayor habilidad espacial y gusto por la escultura, la arquitectura y los coches, cuando desde pequeñas/os se nos estimulan estas habilidades a través de los juguetes que nos son regalados?

cual, como ya hemos dicho, surge a partir de una relación dialéctica entre el yo y un mundo que nos bombardea de sensaciones y de significados, de los cuales, en su mayoría, apenas somos conscientes–.

De manera que la construcción del yo genérico –incluidos el del/a artista, del crítico/a de arte o el de cualquier individuo– se realiza a partir de lo Otro, de la experiencia con la alteridad, a partir de lo que está fuera de mí y que puedo utilizar como un espejo o referente exterior de lo que yo soy y debiese ser en tanto hombre o mujer con tal o cual actividad, de tal o cual clase, de tal o cual cultura o sociedad.

En este sentido, me parece relevante destacar que entre estos modelos exteriores encontramos diversas pautas discursivas y visuales de lo femenino, lo masculino y la sexualidad de los géneros que la cultura pone a nuestra disposición, entre las que se incluyen las representaciones en el arte, razón por la cual me atrevo a afirmar que la educación artística y estética que vamos recibiendo desde nuestra más tierna edad, no sólo nos enseña una forma de mirar y valorar a los objetos o estímulos externos, sino que también nos educa diferencialmente a hombres y mujeres con distintos estilos para apreciarnos, trazarnos y construir nuestra subjetividad e intersubjetividad.

Lo peligroso del asunto es el hecho de que esta educación muchas veces se respalda en obras de arte que publicitan un modelo androcéntrico y patriarcal de los sexos, sobre todo en lo que refiere al dominio sexual, persuadiéndonos a aceptar, apropiarnos y construirnos a nosotros, nuestros valores y al mundo a partir de la desigualdad de los sexos, siendo seducidos/as con imágenes que por muy bellas no son necesariamente ni verdaderas ni buenas.

## Sobre los mecanismos de persuasión: las representaciones sociales

> El arte de persuadir consiste tanto en el de agradar como en el de convencer; ya que los hombres –y las mujeres– se gobiernan más por el capricho que por la razón.
>
> (Blaise Pascal)

Siguiendo la teoría de Serge Moscovici sobre representaciones sociales, se podría afirmar que el acto de representación artística no es un acto neutral, sino que es un acto de pensamiento parcial, donde se pone en juego la visión subjetiva del artista que está teñida por variables ideológicas, históricas y personales, ya que lo que representa dista de ser una mímesis objetiva de lo real. Es más, la representación artística no puede ser considerada como un hecho ajeno al mundo y a nuestro acontecer, ya que el/a artista en su acto representativo incide en un simbólico fuera de él/ella, al exteriorizar su subjetividad a través de su creación plástica, que en tanto imaginario cobra existencia material y discursiva.

Visto así, la representación artística tendría la capacidad de restituir simbólicamente algo ausente, al conferir al objeto en cuestión –por ejemplo, la ideología del artista sobre los géneros– la categoría de signo estético[15]. Esta imagen simbólica creada por el artista, materializada en la obra de arte, funciona como un discurso público no verbal susceptible de incidir o intervenir en las representaciones psicológicas de los individuos y de la sociedad en su totalidad, ya sea reforzando, cambiando, formulando o reformulando las ideas que se tienen en torno a un tópico, como por ejemplo el de las diferencias de género y el de la sexualidad.

Por lo cual, una idea representada estéticamente y aceptada o *naturalizada* por la colectividad progresivamente da paso a la construcción de una realidad social, es decir, a una creencia compartida, a una visión del mundo, de nosotros mismos/as y de las relaciones interpersonales, que se convierte en una verdadera guía para la vida social y la evaluación y conocimiento de sí y de los otros.

Esto quiere decir que el arte –en tanto lenguaje performativo– no solo refleja la realidad sino que la crea y, por ende, que las obras visuales pueden orientar el discurso y las prácticas socioculturales, así como servir de mensaje subliminal que apoye una campaña ideológica encubierta, como, por ejemplo, que refuercen la ideología patriarcal en torno a la sexualidad y los géneros.

Por supuesto, el proceso de aceptar, gustar, incorporar o *naturalizar* una obra de arte será más sencillo cuando la representación se acerque a los planteamientos estéticos y mensajes ideológicos tradicionales; en el caso contrario, impactará al espectador, avivará la crítica y el rechazo popular, hasta que –poco a poco– por influjo del paso del tiempo y de la cotidianidad el público, la crítica, los creadores y el círculo del arte se acostumbre a la representación y se normalice tanto la imagen como el mensaje.

Ahora bien, si analizamos la historia del arte desde una perspectiva de género, habremos de reconocer que ésta ha estado marcada por el imperio de las representaciones patriarcales y sexistas de la sexualidad, ya que «el sexo masculino es quien ha construido el cuerpo de la mujer en el espacio pictórico, y es él quien lo analiza en el espacio de la palabra escrita»[16].

¿Qué implicaciones tiene ello?: que toda representación estética que es acorde a los ideales machistas se introduce a la larga con mayor facilidad y agrado en el círculo del arte y en el *ethos* cultural que aquellas representaciones de arte que cuestionan ese ideal, las cuales son presa fácil de la crítica, la desvalorización e incluso el rechazo, censura popular o purgación cultural. Veamos algunos ejemplos a continuación.

[15] Un signo estético contiene a su vez figuración –imagen– y un símbolo –significado–.

[16] Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, p. 21.

Si examinamos dos obras clásicas de la historia del arte –*El Baño Turco*, de Dominique Ingres (1862), y *El Origen del Mundo*, de Gustave Courbet (1866)– y las enfrentamos a dos parodias de los mismos realizadas por artistas femeninas –*El Baño Turco*, de Sylvia Sleigh (1973), y *El Origen de la Guerra*, de Orlan (1989)– inevitablemente nos enfrentaremos a profundas disonancias cognitivas y deleitarias.

Digo esto porque, además de tomar consciencia de que existe una distancia temporal de un siglo entre una producción y otra, ante el enfrentamiento pictórico nos hacemos conscientes de que:

1. Una misma escena mirada y problematizada por artistas de distintos géneros conlleva connotaciones y reacciones completamente diferentes, es decir, un mismo tema trabajado desde la subjetividad femenina y de la masculina nos comunica dos discursos radicalmente diferentes.

2. Reconocemos –como crítico, artista o espectador– que aquellas imágenes que han sido creadas por hombres están mucho más presentes en el imaginario colectivo de lo que «es el arte», pero también de lo que «es la sexualidad normal», que aquellas propuestas por las creadoras femeninas. Es decir, que la obra de Ingres y de Courbet, a diferencia de la de Orlan o la de Sylvia Sleight, ocupan, hasta nuestros días, un lugar central dentro del núcleo de representaciones sociales de occidente, puesto que estas obras no desafían la ideología e imaginario patriarcal del cuerpo y la sexualidad femenina como objetos para el deleite voyeurista del sujeto activo de la sexualidad: el hombre.

3. Estas obras nos enfrentan con la cuestión del gusto estético y su vinculación con la educación y el género, ya que, probablemente, en un primer momento la imagen superficial que nos presentan las obras masculinas puede generar un mayor placer visual y las obras femeninas un mayor impacto visual e incluso risa o rechazo. Sin embargo, si superamos lo visual y vamos a las profundidades de la obra, nos encontraremos con una ideología bastante nauseabunda: una campaña machista sobre la mujer y su sexualidad –la mujer como objeto pasivo y masoquista–, discurso que vemos problematizado y denunciado por las artistas femeninas que claman su derecho por ser reconocidas como sujetos activas de sus cuerpos y de su sexualidad y por dar espacio a la subjetividad femenina dentro de la cultura, del arte y de las representaciones sociales como creadoras, como deseantes y como seres autónomos y pensantes.

## Sobre el arte nauseabundo: representación artística de la sexualidad y los géneros

> La experiencia me ha enseñado a mirar el mundo con el asco que se merece.
>
> (Anónimo)

Una vez evidenciado cómo el gusto se halla histórica, genérica y culturalmente manipulado, creo oportuno decir que si la crítica de arte, los/as espectadores/as y artistas desean incorporarse activamente en el proceso posmoderno deben ser capaces de distinguir entre una estetización superficial y otra profunda, para así poder separar lo bello, lo agradable o lo placentero de lo políticamente correcto[17].

Es decir, la crítica de arte, así como el/a artista posmoderno/a, deben estar dispuesto/a a ir más allá de lo sensible y de la obra misma, estar preparados/as para incluir en su análisis o en su proceso creativo variantes históricas, socioculturales, económicas, biográficas, ideológicas y de género que significan desde la profundidad de la forma estética.

Pero, sobre todo, deben estar dispuestos/as a disgustarse y a asquearse, si es que en realidad desean excavar en la realidad del mundo y en la realidad creativa. Y deben estar prontos/as a romper con las coerciones del gusto tradicional, si es que buscan revelar esos fragmentos de la realidad, de nosotros/as mismos/as y de los demás, que por culpa de los mecanismos de persuasión y de adoctrinamiento social solemos ignorar.

Herman Hesse, lo señalaba magistralmente en su obra *Demian*, al decir que «quien quiera nacer, deberá primero destruir un mundo» para abrir los ojos a una realidad mucho más profunda, para abrir los ojos a la existencia misma. Veamos un ejemplo de esto a través del arte, utilizando para ello la obra de Christiaen van Couwenbergh *La Violación de la Negra* (1632) y la performance de Ana Mendieta *Escena de una Violación* (1973) [figs. 1 y 2].

Como se puede observar en la obra *La Violación de la Negra*, hay un trío de hombres disfrutando y burlándose del terror de la mujer que está siendo sexualmente violentada, de manera que en esta obra se pueden ver graficadas las fantasías masculinas sadomasoquistas dirigidas hacia el cuerpo de la mujer y en particular hacia su sexualidad. Estimulando la agresividad masculina y la necesidad de probar el dominio masculino sobre las mujeres por medio de diversas formas de devaluación, apropiación e incluso destrucción del cuerpo y de la sexualidad femenina. Prácticas normalizadas, justificadas o bien naturalizadas y publicitadas por la ideología androcéntrica-patriarcal.

[17] Al respecto, recomiendo leer a Adolfo Vásquez Rocca y su idea de la *estetización epistemológica*.

Fig. 1. Christiaen Van Couwenbergh,
*La Violación de la Negra*, 1632.

Fig. 2. Ana Mendieta,
*Escena de una Violación*, 1973.

En otra línea creativa, la artista Ana Mendieta trata el tema de la violación desde el cuestionamiento y denuncia de las actitudes misóginas del patriarcado, por medio de una puesta en escena cruda, desalmada e incluso grotesca, en comparación a la idealización de la violación de Christiaen van Couwenbergh, quien, como hemos dicho, representa una imagen alegórica de la violación, como si violar fuera un juego divertido de chicos traviesos.

Por su parte, Ana Mendieta a través de su propio cuerpo atado, desnudo, desparramado y ensangrentado muestra cómo «la firmeza del patriarcado se asienta sobre un tipo de violencia de carácter marcadamente sexual, que se materializa plenamente en la violación»[18]. Y, rompiendo con todo tipo de ficción idealizada, delata la realidad de muchas mujeres que son agredidas por hombres que se sienten con el derecho de utilizar los cuerpos femeninos como un objeto sexual, hombres que sin lugar a dudas siguen siendo estimulados por un modelo patriarcal de sexualidad que hace oídos sordos y vista ciega a la voluntad, el consentimiento y la libertad femenina.

Además, revela la fascinación morbosa que crea en el espectador la degradación y agresión carnal de las mujeres, actitud por lo demás incitada por un sistema patriarcal de la representación sexual que ha delimitado como condiciones «naturales» de la sexualidad femenina el goce masoquista y el ocupar el lugar de víctimas.

[18] MILLET, K., *Política sexual*, Valencia, Cátedra, 1969, p. 101.

En este sentido, Ana Mendieta encarna el sufrimiento de muchas mujeres que a lo largo del planeta son víctimas de los conflictos armados, de los conflictos políticos y de la violencia callejera, y realiza una llamada de atención sobre la violencia de género que sufren las mujeres, tanto dentro como fuera de su hogar, mientras que la obra de Christiaen van Couwenbergh, aunque más agradable a la vista, es una verdadera llamada a legitimar e incluso a animar al sexo masculino a vulnerar sexualmente al sexo femenino, y esto realmente me parece nauseabundo.

## Reflexiones finales: sobre lo nauseabundo y la necesidad de una estética existencialista

Lo más aburrido del mal es que a uno lo acostumbra.
(Jean-Paul Sartre)

Jean-Paul Sartre fue uno de los primeros en postular la innegable relación entre arte y existencia, ya que según su estética existencialista la representación artística han de ser objeto y canal para la *iluminación de la existencia* a través del despertar de la consciencia con respecto a la vivencia irracional del individuo –algo así como volvernos inteligentes emocionalmente con respecto a nosotros, los otros y el mundo y plasmar estos nuevos conocimientos a través de diversas formas estéticas–.

En este sentido, lo que me gustaría rescatar de la filosofía existencialista y hacerlo parte de una crítica de arte con perspectiva de género es el énfasis que Sartre pone en la misión de despertar a una masa acrítica y embobada, que como becerros promulgan que «no hay que luchar contra los poderes establecidos, no hay que luchar contra la fuerza, no hay que pretender salir de la propia condición […] gente que repite que es humano cada vez que se le muestra un acto más o menos repugnante[19].»

Por ello, siguiendo a Sartre y haciendo de su ética existencialista una herramienta de evaluación estética para desenmascarar lo nauseabundo del arte, considero que una estética realmente crítica debiera seguir los siguientes principios:

1. Hacer vertebral la responsabilidad del artista y del crítico de arte con respecto a sus actos creativos y discursivos en materia de género, ya que lo que se comunica a nivel verbal o no verbal no se refiere solo a sí mismos o solo a un objeto, sino a toda la humanidad, ya que al elegir crear o decir tal o cual cosa sobre los géneros se establece una ideología o valor a través de esta, se elige el mundo y la relación de los géneros que se desea construir para sí y para los demás.

[19] Sartre, J.-P., *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2000, p. 2.

2. Tener muy presente que *los cobardes/las cobardes son los/las que se cobijan bajo las normas* y que por ende, el/la Artista o el Crítico/a con mayúscula deben atreverse a desafiar lo normativo si realmente su objetivo principal es crear y reflexionar en el sentido amplio y no solo con el nauseabundo objetivo de agradar y/o vender.

## Bibliografía


Aliaga, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género*, Valencia, Nerea, 2004.

Aumont, Jacques, *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998.

Beauvoir, Simone de, *El Segundo Sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2008.

Dor, Joel, *Introducción a la lectura de Lacan*, Buenos Aires, Gedisa Editorial, 2004.

Goleman, Daniel, *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Books, 1995.

Hesse, Hermann, *Demian*, México DF, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

Ivelic K., Radoslav, *Fundamentos para la comprensión de las artes*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, México DF, Porrúa, 1978.

Lyotard, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

Millet, Kate, *Política sexual*, Valencia, Cátedra, 1969.

Moscovici, Serge, *Social Representations: Explorations in Social Psychology*, Cambridge, Polity Press, 2000.

Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2000.

Vásquez Rocca, Adolfo, «La ficción como conocimiento, subjetividad y texto; de Duchamp a Feyerabend», *PSIKEBA. Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, 1, 2006.