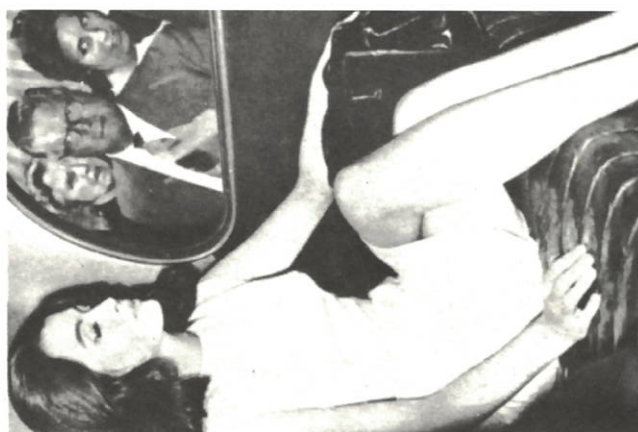
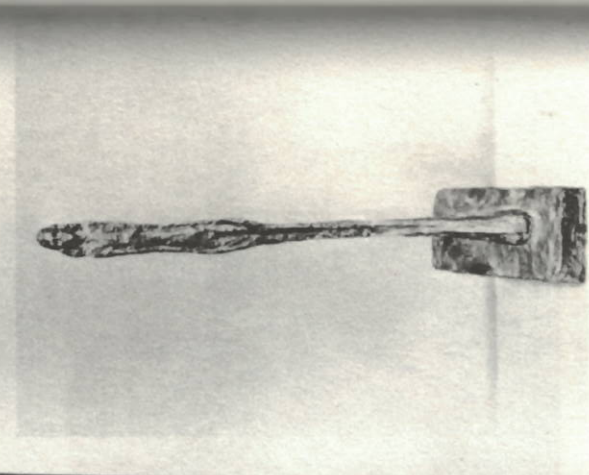


Muchas ideas del ensayo precedente han sido tomadas de otro, escrito hace más de cuarenta años por el crítico y filósofo alemán Walter Benjamin.



Su ensayo se titulaba "La obra de arte en la época de su reproductividad mecánica". La versión castellana ha sido recogida en *Walter Benjamin. Obra completa. Libro I vol. 1* (Abada, Madrid, 2006).





Almay's new lipsticks are a blaze of frosted colour.

But that's only half the story.

ALMAY.

40

English is a first-world wonder. So when it comes time to have a child, it's important that it be a first-world child. Fortunately, Grifflin is made specially to protect the English skin on babies.

If you're a stronger argument against not just from the harsh rays of the sun, you turn brown, not red. It keeps your skin soft and moist. So you don't peel. And when things bug you, especially after sunbathing, Grifflin cools you down.

There are 3 kinds of Grifflin to choose from: Cream, oil and serum. Choose wisely. They'll protect your whole family—children too. So look you for everything of just Grifflin on.

Coolskin for the English skin.

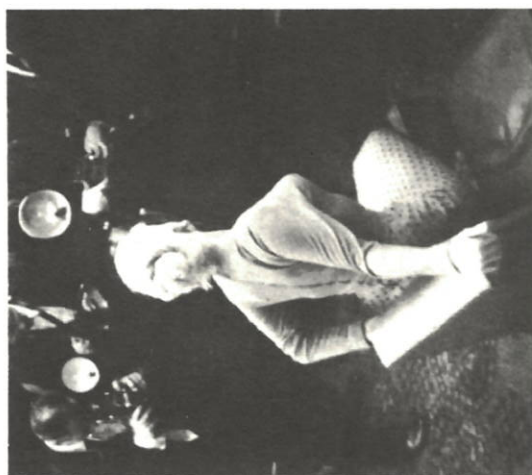
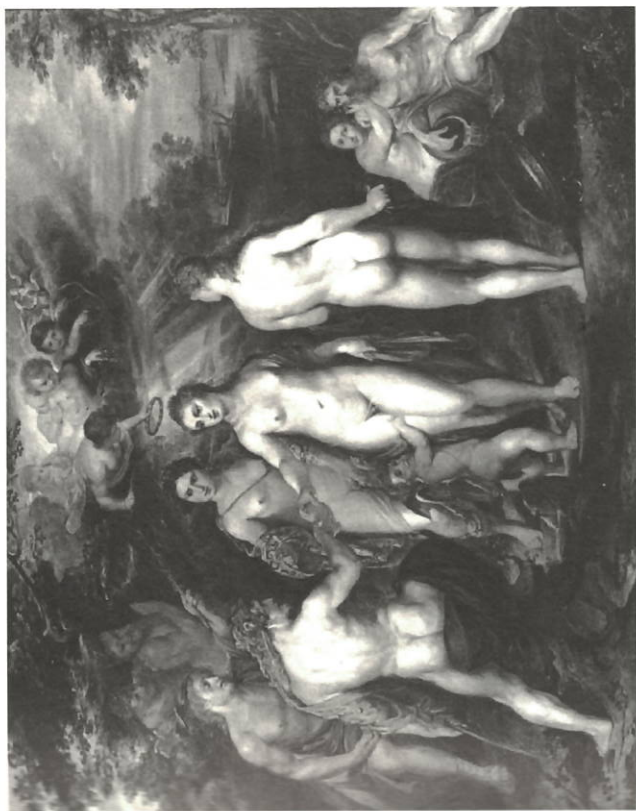
...when you take everything off - just Coolman on.

Coolman for the English skin.

Frank Cooper puts everything he's got into

And our picture shows just some of the good things he's got. Also one of the soups—Duck with Orange. The others are: Cream of Pileasant, Cream of Scampel, Game, Hunter's Lemon and Vegetables, and Turkey with Chestnut and Cranberry. All at a reasonable 27½¢ a tin.

41



43



Next
to myself
I like
Vedo

Obtainable at Self

42



SACANTE RECONSTRUIDA FELIX TRUTAT 1964-1965

Según los usos y las convenciones que se están poniendo en entredicho, pero que no están superadas, la presencia social de una mujer es diferente a la del hombre. La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es notable. Si es pequeña o increíble, el hombre encuentra que su presencia resulta insignificante. El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social o sexual, pero su objeto siempre es ajeno al hombre. La presencia de un hombre sugiere lo que él es capaz de hacer para ti o hacerte a ti. Su presencia puede fabricarse, en el sentido de que pretende ser

capaz de lo que no es. Pero la pretensión siempre se orienta hacia un poder que ejerce sobre otros.

En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, vestimenta, entorno elegido o gusto; de hecho, no hay nada que ella pueda hacer que no contribuya a su presencia. Para una mujer, la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla una emanación casi física, una especie de calor, olor o aura.

Haber nacido mujer es nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. La presencia social de la mujer ha evolucionado como resultado de su ingenio para vivir bajo esa tutela dentro de tan limitado espacio. Pero ello se ha producido a costa de que su ser se haya partido en dos. Una mujer debe contemplarse continuamente. Casi siempre va acompañada por la imagen que tiene de sí misma. Cuando atraviesa una estancia o llora por la muerte de su padre, a duras penas puede evitar imaginarse a sí misma caminando o llorando. Desde su más temprana infancia se le ha enseñado y convencido de que debe examinarse en todo momento.

Y así llega a considerar que la examinadora y la examinada que hay dentro de ella son dos elementos constituyentes, aunque siempre distintos, de su identidad como mujer.

Tiene que examinar todo lo que ella es y hace porque como aparezca ante los demás, y en última instancia ante los hombres, tiene una importancia crucial para lo que suele considerarse su éxito en la vida. Su sentido de ser ella misma es suplantado por el de ser apreciada por otro como tal.

Los hombres examinan a las mujeres antes de tratarlas. En consecuencia, el aspecto que tenga una mujer para un hombre puede determinar cómo la tratará. Para adquirir cierto control sobre este proceso, la mujer debe contenerlo e interiorizarlo. La parte examinadora del yo de una mujer trata a la parte examinada de modo que demuestre a los demás cómo le gustaría a todo su yo que la tratasen. Y este tratamiento ejemplar de sí misma por sí misma constituye su presencia. La presencia de toda mujer regula lo que es y no es "permisible" en su presencia. Cada uno de

sus actos —sea cual fuere su propósito o motivación directa— también se interpreta como un indicador de cómo le gustaría ser tratada. Si una mujer tira un vaso al suelo, es un ejemplo de cómo trata su propia emoción de enfado y, por tanto, de cómo desearía que la trataran los demás. Si un hombre hace lo mismo, su acción solo se interpreta como expresión de su ira. Si una mujer gasta una broma, esto constituye un ejemplo de cómo trata a la bromista que lleva dentro y, por tanto, de cómo le gustaría ser tratada por otros como mujer bromista. Solo los hombres pueden permitirse el lujo de gastar una broma por el mero placer de hacerlo.

Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La supervisora que la mujer lleva dentro de sí es masculina; la supervisada, femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, en particular un objeto visual, una visión.

Hay una clase de pintura europea al óleo cuyo tema principal y siempre recurrente son las mujeres: el desnudo. En los desnudos de la pintura europea encontramos algunos de los criterios y de las convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones.

Los primeros desnudos de la tradición representaban a Adán y Eva. Merece la pena recoger la historia tal como la relata el Génesis:

Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos delantales [...]. El Señor Dios llamó al hombre y le dijo: "¿Dónde

estás?" Este contestó: "Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí" [...].

Y Dios dijo a la mujer: "Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará".

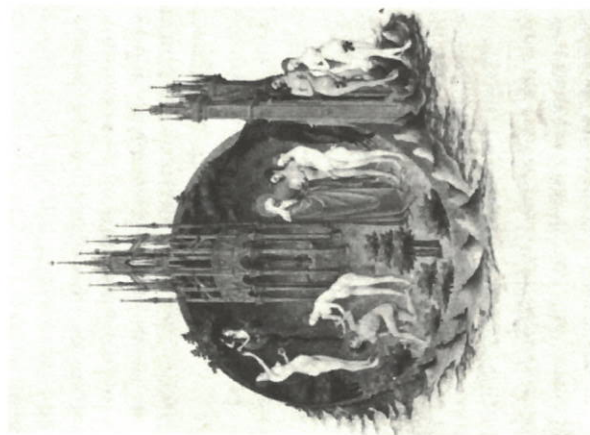
¿Qué es lo que sorprende de esta historia?

Que, por haber comido la manzana, tomaran conciencia de su desnudez porque se veían el uno al otro de modo distinto. La desnudez fue creada en la mente del espectador.

El segundo hecho sorprendente es que se culpa a la mujer y se la condena a estar al servicio del hombre. Con relación a la mujer, el hombre se convierte en agente de Dios.

En la tradición medieval a menudo se ilustraba esta historia escena a escena, como en las historietas ilustradas.

En el Renacimiento desapareció la secuencia narrativa y se representó únicamente el momento de la



EL JARDÍN DEL EDÉN; LA TENTACIÓN, LA CAÍDA Y LA EXPULSIÓN, INICIOS DEL SIGLO XV.

vergüenza. La pareja viste hojas de higuera o hace un pudoroso gesto con las manos. Sin embargo, ahora su vergüenza no tiene tanto que ver con la que sentían entre ellos, sino con el espectador.



ADÁN Y EVA, MABUSE, INICIOS DEL SIGLO XVI.

Más tarde la vergüenza se convirtió en una especie de exhibición.



ANUNCIO DE ROPA INTERIOR.

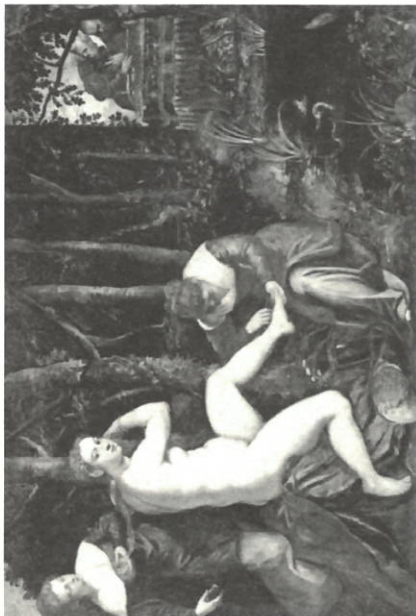


A medida que la tradición de la pintura se volvió más secular, otros temas ofrecían también la oportunidad de pintar desnudos. Sin embargo, en todos ellos se conserva la implicación de que el tema (una mujer) es consciente de que un espectador la contempla.

Ella no está desnuda tal cual es.

Ella está desnuda tal como el espectador la ve.

A menudo este es el tema real del cuadro, como ocurre con el tan repetido de Susana y los ancianos. Nos unimos a los ancianos para espiar a Susana mientras se baña. Ella mira hacia atrás, hacia nosotros, que la miramos.



SUSANA Y LOS ANCIANOS, TINTORETTO.

En otra versión del mismo tema de Tintoretto, Susana se mira en un espejo, y así se une a sus espectadores.



SUSANA Y LOS ANCIANOS, JACOPO TINTORETTO, 1518-1594.

El espejo a menudo fue utilizado como símbolo de la vanidad de la mujer. Sin embargo, hay una hipocresía esencial en esta actitud moralizante.

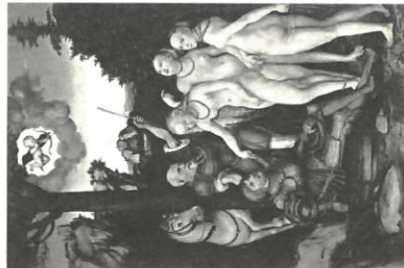


VANIDAD, HANS MEMLING, 1435-1494.

Se pintaba una mujer desnuda porque se disfrutaba mirándola, y si se le ponía un espejo en la mano y se titulaba al cuadro *Vanidad*, se condenaba moralmente a la mujer cuya desnudez se había retratado para el propio placer.

La función real del espejo era muy distinta. Estaba destinado a que la mujer accediera a tratarse a sí misma como una visión.

El Juicio de París fue otro tema basado en la misma idea no escrita: uno o varios hombres mirando a unas mujeres desnudas.



EL JUICIO DE PARÍS, LUCAS CRANACH EL VIEJO, 1472-1553.

Sin embargo, ahora se introduce un nuevo elemento: el juicio. París premia con la manzana a la mujer que considera más bella, de modo que la belleza se vuelve competitiva (el Juicio de París recibe hoy el nombre de "Concurso de belleza"). A quienes no se las juzga bellas no son bellas. Las que lo son, reciben el premio.



EL JUICIO DE PARÍS, RUBENS, 1577-1640.

El premio debe pertenecer a un juez; es decir, debe estar disponible para él. Carlos II de Inglaterra encargó a Peter Lely un cuadro en secreto. Se trata de una imagen típica de la tradición. Solo de nombre podría ser un *Venus y Cupido*, pues, de hecho, se trata del retrato de una de las amantes del rey, Nell Gwynne. El cuadro nos la muestra mirando pasivamente al espectador que la contempla desnuda.



NELL GWYNNE, PETER LEY, 1618-1680.

Sin embargo, esta desnudez no es expresión de sus propios sentimientos; es un signo de su sumisión a los sentimientos o las demandas del propietario (el propietario tanto de la mujer como del cuadro). Cuando el rey mostraba el cuadro a otras personas, este demostraba su sumisión y provocaba la envidia de los invitados.

Cabe señalar que en tradiciones no europeas —el arte hindú, persa, africano o precolombino— la desnudez nunca es supina de esta manera. En estas tradiciones, si el tema de alguna obra es la atracción sexual, lo más probable es que muestre un amor sexual activo entre dos personas, la mujer tan activa como el hombre y las acciones de uno que absorben al otro.



VISNÚ Y LAKSHMI, SIGLO XI.



CERÁMICA MOCHICA.



Ahora podemos empezar a comprender la diferencia que existe entre desnudez (*nakedness*) y desnudo (*nudity*) en la tradición europea. En su libro *El desnudo*, Kenneth Clark afirma que estar desnudo es simplemente estar sin ropa, mientras que el desnudo es una forma de arte. Según él, un desnudo no es el punto de partida de un cuadro, sino un modo de ver los logros del cuadro. Esto es verdad en cierta medida, aunque el modo de ver "un desnudo" no es necesariamente exclusivo del arte: también hay fotografías de desnudos, poses de desnudo, gestos de desnudo. Lo cierto es que el desnudo está siempre convencionalizado, y que la autoridad de sus convenciones procede de cierta tradición artística.



¿Qué significan estas convenciones? ¿Qué significa un desnudo? No basta con responder a estas preguntas refiriéndose a la forma artística, pues está bastante claro que el desnudo también tiene que ver con la sexualidad vivida.

Estar desnudo es ser uno mismo.

Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros y, sin embargo, no reconocerse a uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en "un desnudo" es preciso que se lo vea como un objeto. (Y verlo como objeto estimula hacer uso de él como un objeto.) La desnudez se revela a sí misma. El desnudo se exhibe.

Estar desnudo es estar sin disfraces.

Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la piel y el cabello del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma de vestido.

En general, la pintura al óleo del desnudo

européo nunca presenta al protagonista principal, que es el espectador, se supone masculino, que está frente al cuadro. Todo va dirigido a él. Todo debe parecer un mero resultado de su presencia allí. Por él las figuras asumen su desnudez. Pero, por definición, él es un extraño que aún conserva sus ropas.

Tomemos la *Alegoría del tiempo y el amor*, de

Agnolo Bronzino.



VENUS, CUPIDO, EL TIEMPO Y EL AMOR, BRONZINO, 1503-1572.

No debe preocuparnos ahora el complejo simbolismo que subyace en este cuadro, pues no afecta a su atractivo sexual, al menos en primera instancia. Por encima de cualquier cosa, se trata de una pintura de provocación sexual.

El gran duque de Florencia envió este cuadro al rey de Francia como regalo. El muchacho arrodillado sobre el cojín que besa a la mujer es Cupido. Ella es Venus. La postura del cuerpo de ella no tiene nada que ver con el beso. Su cuerpo está colocado de modo que se exhiba lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro. El cuadro está pensado para atraer la sexualidad de él, y nada tiene que ver con la sexualidad de ella. (En este caso, y en general en toda la tradición europea, la convención de no pintar el vello del cuerpo femenino contribuye al mismo objetivo. El vello se asocia con la potencia sexual, con la pasión. Es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de dicha pasión.) Las mujeres deben alimentar un apetito, no tener el suyo propio.

Compárense las expresiones de estas dos mujeres:



LA GRAN ODALISCA, INGRES, 1780-1867.



Una es la modelo de un famoso cuadro de Ingres; la otra, la modelo de una fotografía de una revista erótica.

¿No existe una notable similitud entre ambas expresiones? Son las expresiones de una mujer que responden con un encanto calculado al hombre que ella imagina que la está mirando, aunque no lo conozca. Ella ofrece su feminidad para que la examine.

Es cierto que a veces el cuadro incluye un amante masculino.



BACO, CERES Y CUPIDO, HANS VON AACHEN, 1552-1615.

Pero rara vez la atención de la mujer se centra en él. A menudo ella mira en otra dirección o hacia fuera del cuadro, hacia aquel que se considera su auténtico amante: el espectador propietario.

Hubo una categoría muy especial de cuadros pornográficos privados (especialmente en el siglo xviii) en los que aparece una pareja haciendo el amor. Sin embargo, incluso en estos casos está claro que en su imaginación el espectador propietario expulsará al otro hombre o se identificará con él. En cambio, la imagen de la pareja en las tradiciones no europeas suscita la idea de muchas parejas haciendo el amor. "Todos nosotros tenemos mil manos, mil pies y nunca iremos solos".

Casi toda la imagería sexual europea posrenacentista es frontal —literal o metafóricamente—, pues el protagonista sexual es el espectador propietario que la mira.

Lo absurdo de estos halagos masculinos alcanza su apogeo en el arte académico público del siglo xix.

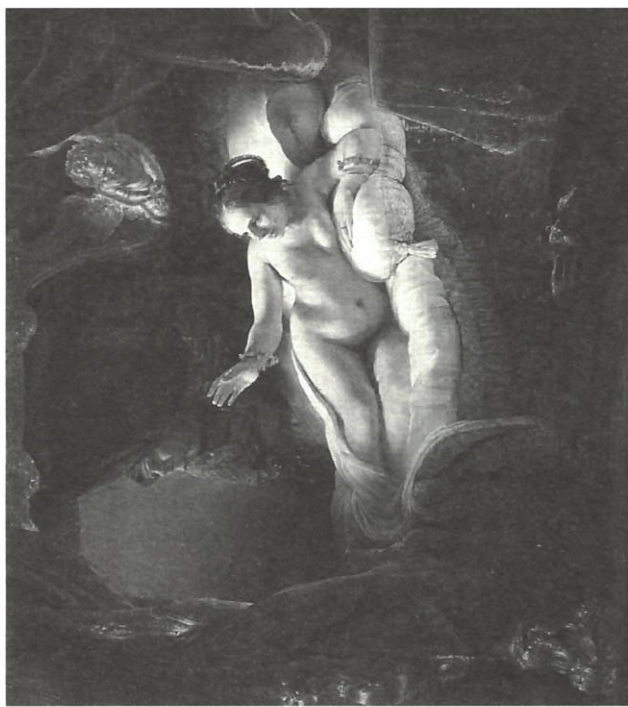


LES ORÉADES, WILLIAM BOUGUEREAU, 1825-1905.

Hombres de Estado y de negocios discutían bajo cuadros como este. Cuando alguno de ellos tenía la sensación de haber sido superado en astucia por otro, miraba hacia arriba en busca de consuelo. Lo que veía le recordaba que era un hombre.

En la tradición europea de la pintura al óleo hay unos pocos desnudos excepcionales a los que resulta difícil aplicar lo que hemos venido diciendo. En realidad, ya no se trata de desnudos, pues rompen las normas de la forma artística; son cuadros de mujeres amadas, más o menos desnudas. Entre los cientos de miles de desnudos que constituyen la tradición, quizás haya unas cien excepciones de este tipo. En todos los casos, la visión personal que el pintor tiene de aquella mujer concreta que está pintando es tan intensa que no hace concesión alguna al espectador. La visión del pintor vincula la mujer al artista con tal fuerza que son tan inseparables como esas parejas talladas en piedra. El espectador puede ser testigo de su relación, pero no

puede hacer nada más: se ve obligado a reconocerse como el extraño que es. No puede engañarse creyendo que ella se ha desnudado para él. No puede convertirla en "un desnudo." El pintor la ha pintado de modo que la voluntad y las intenciones de la mujer formen parte de la estructura de la imagen, de la expresión de su cuerpo y su rostro.



DANAË, REMBRANDT, 1606-1669.

Su desnudez actúa como una confirmación y provoca una intensa sensación de alivio. Ella es una mujer como cualquier otra, o un hombre como cualquier otro; nos sentimos abrumados por la maravillosa simplicidad del conocido mecanismo sexual.

Naturalmente, no esperamos conscientemente que esto sea de otra manera: los deseos homosexuales inconscientes (o los heterosexuales si la pareja es homosexual) pueden haber llevado a cada cual a esperar algo diferente. Pero el "alivio" puede explicarse sin necesidad de recurrir al inconsciente.

No esperamos que sea de otro modo, pero la urgencia y la complejidad de nuestros sentimientos crean una sensación de unicidad que se disipa al ver al otro tal cual es. Las similitudes con el resto de los individuos de su sexo superan con mucho las diferencias. En esta revelación estriba el anonimato cálido y amable —opuesto a frío e impersonal— de la desnudez.

Podría decirse de otro modo: cuando se percibe la desnudez, por primera vez entra en juego un elemento de banalidad, elemento que existe solo porque lo necesitamos.

Hasta ese instante, el otro era más o menos misterioso. El protocolo del pudor no es algo meramente puritano o sentimental: es razonable para reconocer una pérdida de misterio. Y la explicación de dicha pérdida puede ser mayormente visual. El foco de la percepción se desplaza desde los ojos, la boca, los hombros y las manos —capaces todos ellos de tales sutilezas de expresión que la personalidad que expresan es múltiple—, de ahí a las partes sexuales, cuya formación implica un proceso extremadamente apremiante pero simple. El otro queda reducido o elevado —como cada cual prefiera— a su categoría sexual primaria: hombre o mujer. Nuestro alivio es el que se produce al encontrar una realidad incuestionable a cuyas demandas directas debe rendirse ahora nuestra conciencia anterior, altamente compleja.

Necesitamos la banalidad que se encuentra en el primer instante del desvelamiento, pues ella nos devuelve a la realidad. Pero hay algo más. Al prometer el mecanismo familiar y proverbial del sexo, esta realidad ofrece al mismo tiempo la posibilidad de la subjetividad compartida del sexo.

Lo típico y lo excepcional dentro de la tradición puede quedar definido por la sencilla antinomia entre desnudez y desnudo, pero el problema del desnudo pictórico no es tan simple como puede parecer a primera vista.

¿Cuál es la función sexual de la desnudez en la realidad? Las ropas estorban el contacto y el movimiento. Sin embargo, puede parecer que la desnudez tiene un valor visual positivo por derecho propio: queremos ver al otro desnudo, el otro nos entrega la visión de sí mismo y nosotros nos apoderamos de ella, a veces sin reparar en si se trata de la primera o de la enésima vez. ¿Qué significa para nosotros esta visión del otro?, ¿cómo afecta a nuestro deseo en este instante del desvelamiento total?

La pérdida de misterio se produce simultáneamente al ofrecimiento de los medios para crear un misterio compartido. La secuencia es subjetivo-objetivo-subjetivo al cuadrado.

Ahora podemos entender la dificultad de crear una imagen estática de la desnudez sexual. En la experiencia sexual vivida, la desnudez es más un proceso que un estado. Si se aísla un instante de dicho proceso, su imagen parecerá banal y, en lugar de servir como puente entre dos estados intensamente imaginativos, su banalidad resultará fría. Esta es una de las razones por las que las fotografías expresivas de la desnudez son aún más raras que los cuadros. La solución más fácil para el fotógrafo es convertir la figura en "un desnudo" que, al generalizar tanto la visión como el espectador y hacer de la sexualidad algo no específico, torna el deseo en fantasía.

Examinemos ahora una excepcional imagen pintada de la desnudez. Es un cuadro de Peter Paul Rubens de su segunda esposa, una joven con quien se casó cuando él ya era relativamente viejo.



HELÈNE FOURMENT CON ABRIGO DE PIELS, RUBENS, 1577-1640.

La vemos en el momento de volverse, envuelta en una piel que se le cae de los hombros. Es evidente que no permanecerá así más de un segundo. En un sentido superficial, la imagen es tan instantánea como la de una fotografía, pero en un sentido más hondo, el cuadro "contiene" tiempo y experiencia. Resulta fácil imaginar que, un momento antes de echarse la piel por los hombros, ella estaba completamente desnuda. El cuadro trasciende las sucesivas etapas que se han pasado hasta y después del momento del desvelamiento total. Ella puede pertenecer simultáneamente a cualquiera o a todas ellas.

Su cuerpo está ante nosotros, no como una visión inmediata, sino como una experiencia: la experiencia del pintor. ¿Por qué? Hay razones superficiales y anecdóticas: su pelo desaliñado, la expresión de sus ojos que se dirigen hacia él, la ternura con la que ha sido pintada la exagerada susceptibilidad de su piel. Sin embargo, la razón profunda es de índole formal. Su aspecto ha sido literalmente refundido por la subjetividad del pintor. La parte superior de su cuerpo nunca puede tocar la de las piernas bajo esa piel que sujeta. Hay un desplazamiento lateral de un palmo: sus muslos tendrían que estar al menos otro palmo más a la izquierda para unirse a sus caderas.

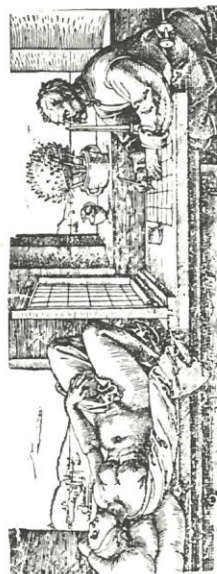
Probablemente Rubens no lo planeó: el espectador quizá no lo perciba de forma consciente. El detalle en sí no tiene importancia, pero sí lo que permite: que el cuerpo resulte imposible dinámico. Su coherencia ya no está en él, sino en la experiencia del pintor. O dicho de una manera más precisa, permite que la mitad superior y la inferior del cuerpo giren por separado, y en direcciones contrarias, alrededor del centro sexual, que está oculto: el torso gira a la derecha; las piernas, a la izquierda. Al mismo tiempo, ese centro sexual oculto está unido por medio del oscuro abrigo de piel a toda la oscuridad circundante del cuadro, de modo que ella gira tanto alrededor como dentro de la oscuridad que se emplea como metáfora de su sexo.

Aparte de la necesidad de trascender al instante único y admitir la subjetividad, hay, como hemos visto, otro elemento esencial para cualquier gran imagen sexual de la desnudez: la banalidad, que debe ser patente, pero no escalofriante. Aquí radica la diferencia entre el voyeur y el amante. Y esta banalidad está presente en la

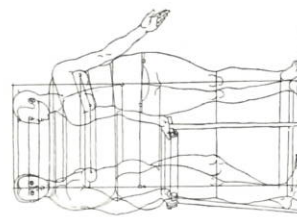
compulsiva pintura de Rubens de la gorda blandura de la carne de Hélène Fourment que rompe continuamente todos los convencionalismos ideales sobre las formas y (le) ofrece continuamente la promesa de su extraordinaria particularidad.

En la pintura europea al óleo, el desnudo suele representarse como una manifestación admirable del espíritu humanista europeo, un espíritu inseparable del individualismo. Y sin el desarrollo de un individualismo altamente consciente, nunca se habrían pintado esas excepciones de la tradición (imágenes extremadamente personales de la desnudez). Sin embargo, la tradición contenía una contradicción que no podía resolverse por sí sola. Unos pocos artistas reconocieron intuitivamente esto y resolvieron la contradicción a su manera, pero sus soluciones nunca podían entrar a formar parte de los modos culturales de la tradición.

Podemos definir esta contradicción en términos muy sencillos. Por un lado, el individualismo del artista, del pensador, del mecenas, del propietario; por otro, la persona objeto de sus actividades —la mujer— tratada como una cosa o una abstracción.



HOMBRE DIBUJANDO A UNA MUJER ACOSTADA, DURERO, 1471-1528.



XILOGRAFÍA DE DURERO, 1471-1528.

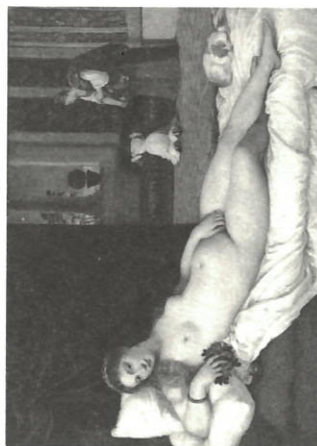
Alberto Durero creía que el desnudo ideal debía construirse tomando el rostro de un cuerpo, los pechos de

otro, las piernas de un tercero, los hombros de un cuarto, las manos de un quinto, etc.

El resultado glorificaría al ser humano. Pero esta práctica suponía una notable indiferencia hacia cualquiera que fuese realmente una persona.

En la forma artística del desnudo europeo, los pintores y los espectadores propietarios solían ser hombres, y las personas tratadas como objetos eran normalmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que todavía estructura la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres, su propia feminidad.

En el arte moderno, la categoría del desnudo ha perdido importancia. Los propios artistas empezaron a cuestionarlo. En este, como en tantos otros aspectos, Édouard Manet supuso un punto de ruptura. Si comparamos su *Olimpia* con el original de Tiziano, veremos a una mujer que representa el papel tradicional, pero que lo empieza a poner en duda con cierto desafío.



LA VENUS DE URBINO, TIZIANO, 1487-1576.



OLIMPIA, ÉDOUARD MANET, 1832-1883.

El ideal estaba roto, pero poco había para reemplazarlo, salvo el "realismo" de la prostituta, que se convirtió en la quintaesencia de la mujer en la pintura de la primera vanguardia del siglo xx (Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Georges Rouault, el expresionismo alemán, etc.). La tradición continuó vigente en la pintura académica.

Las actitudes y los valores que conformaron esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de comunicación ampliamente difundidos: publicidad, prensa y televisión.

Sin embargo, el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. Y si tienen alguna duda de que esto sea así, hagan el siguiente experimento. Elijan en este libro una imagen de un desnudo tradicional. Transformen la mujer en hombre, ya sea mentalmente o dibujando sobre la ilustración. Observarán el carácter violento de esta transformación. Violento no para la imagen, sino para las ideas preconcebidas de quien la contempla.