



**Spencer Tunick. La Fotografía del Alma**

**Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad**

**José Gaspar Birlanga Trigueros y Begoña Sendino Echeandia**

## **Resumen**

Spencer Tunick entiende el arte como un lenguaje polisémico, es decir, sin asimilar una estética definida, nos presenta fotografías que, si bien revisan o integran rasgos de sus referentes artísticos, también delatan una cosmovisión particular, aquella que ordena lo desordenado a partir de unas coordenadas predeterminadas. El resultado son obras polisignificativas que nos relatan la metamorfosis del cuerpo en paisaje de la ciudad, y todo ello con una doble consecuencia: por un lado, este relato de su fantasía se extiende más allá para poner en duda nuestro conocimiento de la realidad, rompe con la idea que poseemos de ciudad conclusa y limitada con el fin de *re-crearla* a través de la intervención del cuerpo desnudo; y por otro lado, nos muestra una nueva visión del desnudo, aquella en la que no sólo su belleza se nos *revela*, traspasando incluso la instantaneidad del acto fotográfico, sino que también podemos contemplar al individuo, al ser, ya que la forma se convierte en espíritu, el cuerpo se integra en algo superior, en un “todo orgánico”. De esta manera, Spencer Tunick se presenta dentro del arte actual como un fotógrafo del alma, aquel que desfetichiza el cuerpo desnudo del individuo al individualizarlo de la masa. El cuerpo desnudo interviene el espacio urbano desnudo para *vestirse* ambos de arte.

## **Abstract**

Spencer Tunick understands art like a polysemic language, that is to say, without assimilating a defined aesthetic, it presents photographs to us that, although review or integrate referring characteristics of their artistic ones, also expose their own vision of the universe, which orders the disordered thing from predetermined coordinates. The results are indeterminate works that relate us the metamorphosis of the body in landscape of the city, and all it with one double consequence: on the one hand, this story of its fantasy extends further on to put in doubt our knowledge of the reality, breaks with the idea that we have of closed and limited city with the purpose of recreating it through the intervention of the naked body; and on the other hand, shows us new vision of naked, which *reveals* us not only its beauty, transferring even instantaneity of act photographic, but that also we can contemplate the individual, the being, because the form becomes spirit, the body is integrated in somewhat upper, in an “all organic one”. This way, Spencer Tunick appears within the present art like a photographer of the soul, who converts the naked body-object in naked individual when individualizing it of the mass. The naked body takes part the naked urban space to *get dressed* both art.

## I



Spencer Tunick: Nude Adrift

En principio, toda obra artística es susceptible de ser enmarcada teóricamente por una estética subyacente que se hace presente en el recorrido general de la producción artística de su autor. Esa estética, incluso filosofía del arte, en definitiva, su modo de concebir la vida de la obra, su mensaje y el modo en que el soporte y la técnica perfilen esa cosmovisión artística, depende en buena medida de la toma de postura teórica que realice el propio autor. En el caso del artista que nos ocupa no hay una

toma de postura clara; tan sólo alusiones, comentarios incluso impresiones y siempre de carácter asistemático y fragmentario. Sin embargo, a nuestro entender, es posible sugerir el perfil de esa cosmovisión artística sobre la base de esas fuentes, menores y dispersas, y fundamentalmente de su propia obra.

El punto de partida de esta investigación vendrá dada por aquellos rasgos, no propiamente característicos, presentes en los trabajos fotográficos de Spencer Tunick y que bien pudieran ser considerados tanto como los rasgos perimetrales de su práctica artística, cuanto coordenadas básicas desde las que sugerir una estética definida. De entre esos rasgos, que no siendo exclusivos de su hacer fotográfico sin embargo marcan esa estética, podemos destacar sumariamente los siguientes: la subordinación del carácter de instantaneidad propio del hacer fotográfico a instancias más intervencionistas y procesuales, la relación que este carácter mantiene con el flujo espacio-temporal en el que se desarrolla y, en consecuencia, su capacidad para construir realidades así como poéticas narrativas.

Ahora bien, esa cuadratura de coordenadas puede ser abordada desde tres configuraciones distintas. Desde el punto de vista del propio artista —estética de la producción—, que nos muestra su cosmovisión a través del arte; desde el punto de vista del individuo que posa —estética de la intervención—, aquel que interviene el espacio a través de su cuerpo y, desde la más absoluta desnudez, dona al espectador su esencia<sup>1</sup>; y, por último, por el espectador —estética de la recepción—, que acota la obra aportándole un último significado, el suyo propio, por cuanto estas obras son polisignificativas, es decir, su final queda abierto frente a la obra acotada y cerrada academicista<sup>2</sup>: el espectador le aporta un significado último en la medida en que considera a la fotografía resultante como arte o pornografía, bella o fea, la consume o la contempla, la ve y la siente o simplemente la mira. Ese carácter polisignificativo de los trabajos de Spencer Tunick, al ser considerados desde estos tres puntos de vista y sobre la base de las cuatro coordenadas indicadas anteriormente, son material suficiente para que la “belleza” de su obra, tal vez, pueda acabar residiendo en última instancia en un silencio estético pre-productivo, previo a una nueva *poiesis* por parte del espectador

<sup>1</sup> “Este es un acto libertario donde no vine a exponer mis genitales, sino a mostrar mi alma”, opinión extraída de [www.noticias.eluniversal.com](http://www.noticias.eluniversal.com)

<sup>2</sup> Eco (1984) Esta obra condensa una de las pioneras, y sin embargo más sólidas, formulaciones de la concepción de la obra de arte como “obra abierta”. En ella se describen los rasgos que con el paso del tiempo se han considerado característicos de una nueva forma de concebir la producción y recepción artística en las últimas décadas.

que prepara y posibilita la acción de *producir* otras imágenes a la imaginación, ese silencio que traza la vía libre de la experiencia estética resultante.<sup>3</sup>

## II

Nuestra sociedad cree haber llegado a un alto estadio de evolución y, sin embargo, vivimos un momento en el que el hombre se ha alejado de su principio constitutivo, de su propia realidad, para regresar a la caverna platónica<sup>4</sup> y ser dominado por las imágenes: la cultura de consumo nos ha enseñado a percibir todo aquello que nos rodea a través de ellas, hasta tal punto que llegamos a confundir la apariencia de aquello que vemos con su verdad.

De este modo, debemos ir asumiendo, como mantiene Ramírez, que la fotografía no mimetiza la realidad, no es la realidad, sino que es “*sólo uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla*”<sup>5</sup>. Esta abstracción doblemente codificada, tanto por la mirada de aquel que fotografía, como por el propio aparato técnico, nos presenta la visión única del artista, su universo emocional e intelectual revelado en un instante de tiempo congelado. Este instante es transportado a una nueva dimensión, se le roba el alma al modelo para convertirla en eterna, en *spectrum*<sup>6</sup>, algo que fue y ya no es, pero que está en la fotografía y se puede leer, escanear<sup>7</sup>, detrás de los elementos formales: es la esencia del sujeto al que se fotografía, aquello invisible que encierra la imagen esperando a que el espectador lo descubra.

Cuando miramos una fotografía buscamos esa esencia, presentimos que hay algo más detrás de la forma, aquello que se ve y se siente, lo que se aparece ante la mirada y nos lleva al *punctum*<sup>8</sup>, a la contemplación estética de la obra, lo que te toca y te desgarran pero no se puede expresar con palabras. Este mensaje oculto, el “secreto”<sup>9</sup> de la fotografía, es el espacio íntimo del sujeto que se evade a través de los poros de la piel.

Por esta razón, la fotografía reivindica la individualidad humana, aquello que diferencia a cada persona, en un momento de indeterminación donde la pérdida de identidad se ha convertido en uno de los mayores problemas sociales. El arte le ofrece a cada ser la posibilidad de descubrir su identidad, le transforma en algo único frente a la imagen seriada y estereotipada a la que nos han acostumbrado los medios de comunicación de masas, en especial la publicidad y la pornografía. Pero no debemos olvidar que la imagen de los cuerpos desnudos que nos presentan estos medios son objetos de consumo, es decir, que si bien el arte considera el cuerpo como sujeto y, por tanto, su objetivo es la contemplación (el espectador se ve implicado en la esfera emocional del sujeto), los estereotipos son cuerpos contenidos por unos límites pre-determinados, su belleza se basa en una normas fijas, homogéneas, academicistas al fin y al cabo, y manipulan al espectador a través de la supuesta “esencia” (pero esta

---

<sup>3</sup> “Uno ve muchas cosas cuando mira las fotos: lo político, lo cultural, lo estético, lo plástico, las diversas significaciones que él le quiere dar”, Spencer Tunick citado según [www.periodismo.uchile.cl](http://www.periodismo.uchile.cl)

<sup>4</sup> SONTAG (1981), p. 13.

<sup>5</sup> RAMÍREZ (1997), p. 158.

<sup>6</sup> BARTHES (1990), p. 38.

<sup>7</sup> FLUSSER (2001), p. 11.

<sup>8</sup> BARTHES (1990), p. 100.

<sup>9</sup> ARBUS (2002), p.31. Es necesario distinguir en la fotografía lo privado, aquello que estamos mirando, el cuerpo en este caso que el sujeto ha decidido hacer público, y lo íntimo, que es aquello que no controla, y que se *aparece* en el sentido neoplatónico ante el espectador.

esencia no existe en su interior, está construida *a priori* con un fin, y por ello no pueden acceder al ámbito íntimo del sujeto, se quedan en lo privado/público) y éste los consume, de manera que el placer que puedan producir se agota con rapidez.

Por otro lado, el arte actual proclama insistentemente que la belleza ya no es única y absoluta, ya no hay un canon ni unas normas que seguir para alcanzarla, sino que hay múltiples bellezas, tantas como sujetos que la contemplan, y que ésta reside en el interior de uno mismo y por tanto no hay que buscarla en principios ajenos al hombre (la belleza del cuerpo ha dejado de ser vista como algo limitado por fronteras, esto es, que lo importante deja de ser la forma, para llegar hasta una belleza espiritual). Es decir, que si hay belleza en una fotografía, ésta reside en la esencia del sujeto, en su alma, es aquella que nos lleva al *punctum* en el placer de la contemplación, porque *“lo bello es ingobernable, se apodera de uno a pesar de uno mismo”*<sup>10</sup>, y por ello no se agota; no es somático, sino que radica en un proceso tanto intelectual como emocional que nos permite poseer una mirada estética.<sup>11</sup>

Sin embargo, la visión que poseemos actualmente del cuerpo y su desnudez es el resultado de un largo proceso tanto formal como conceptual que comenzó a principios del siglo XX. Fueron las Vanguardias históricas las que se enfrentaron a la visión normativizada del academicismo, a la belleza formal e ideal, para descubrir una belleza emocional, aquella que lleva el artista en su interior. Es el momento de reivindicar la libertad de formas e ideas, porque ya no hay un modelo único externo al artista, sino que éste es guiado por su propia imaginación.<sup>12</sup>

De esta manera, la fotografía se presenta como un nuevo lenguaje con una gran carga expresiva y con la capacidad de transformar la visión que del cuerpo se tenía<sup>13</sup>. La Modernidad inicia así un viaje hacia el interior del individuo, hacia el descubrimiento de la identidad personal a través de la autoexploración e introspección psicológica.

Los artistas como Man Ray toman conciencia de la vulnerabilidad del ser humano, y nos presentan la realidad misma de los cuerpos, acabando con los desnudos velados: es una nueva forma de mirar y expresar la esencia del ser humano. El desnudo es visto desde su cotidianidad, comienza la unión del arte y la vida en el mismo instante en que la fotografía se convierte en el único medio de encontrar la belleza en el mundo cotidiano.

---

<sup>10</sup> AUMONT (2001), p. 146.

<sup>11</sup> La mirada estética puede ser alcanzada a pesar de la manipulación cultural del gusto y de la imposición del prototipo de belleza. La evolución desde la mirada escopofílica hasta la mirada estética debe partir del juicio estético desinteresado, ya que lo bello se apodera de aquel que lo ve y lo siente.

<sup>12</sup> Raoul Haussmann citado según EWING (1996), p. 28. *“Lo importante es que nuestra conciencia óptica se desprenda de las nociones clásicas de belleza y se abra más y más a la belleza del instante y de esos sorprendentes puntos de vista que aparecen por un breve momento y nunca regresan; ellos son los que hacen de la fotografía un arte”*.

<sup>13</sup> No hay que olvidar que la fotografía nació en el siglo XIX, pero no es hasta las Vanguardias cuando se le concede el status artístico. Sin embargo, es importante señalar que los artistas del XX encontraron grandes predecesores como Alfred Stieglitz, aquellos que ya habían adivinado las posibilidades expresivas del nuevo medio técnico.



Man Ray, Belleza ultravioleta., 1931.

Sin embargo, esta ruptura se expresa desde un mundo fantástico, son desnudos oníricos que analizan el cuerpo y su dimensión interna desde diversos prismas, y de esta manera lo transforman a través de distintos recursos: fragmentación, solarización, exposiciones múltiples, ángulos extraños, imágenes desenfocadas, *collages*, fotomontajes,... Es decir, nos presentan la esencia del individuo a partir de la desmaterialización y abstracción de su cuerpo, de la anulación de la visión única del mismo y de la libertad de la imaginación.<sup>14</sup>

Los antecedentes de esta tendencia artística contemporánea se encuentran en la ruptura que establecieron los artistas de la vanguardia histórica. Su hacer en aquél momento sentó las bases de una larga evolución en la que, durante las siguientes décadas, se revisarían, rechazarían o desarrollarían las ideas originadas en este momento pero, nunca fueron abandonadas, contribuyendo decisivamente a trasladar hasta nuestros días una forma distinta de ver el desnudo.

De otra parte, además, el Body Art en los años 60, retoma el tema del cuerpo y el desnudo a través de las acciones, donde éste se utiliza como materia prima con el fin de acabar con el valor dado al objeto artístico. Se desarrolla de esta manera un nuevo concepto cultural del cuerpo como instrumento de autodescubrimiento, se transgreden los límites corporales en un viaje hacia el interior de uno mismo, con el fin de llegar al "ego", de encontrar la identidad perdida. En esta búsqueda, los *artistas del Cuerpo* destruyeron la anterior y manidamente clásica dimensión estética del mismo<sup>15</sup>, buscando lo personal y único que hay en cada ser. Manifestación de este espíritu es su interés por mostrarnos las marcas, las cicatrices..., todo aquello que exprese su unicidad (estas marcas no persiguen la representación, sino que se trata de huellas inaccesibles para los demás e irrepetibles), derribando las últimas fronteras del ideal clásico de belleza contenida.

<sup>14</sup> Man Ray afirmaba: "No soy un fotógrafo de la naturaleza, sino de mi fantasía", en DE L'ECOTAIS Y SAYAG (1999), p. 10.

<sup>15</sup> GUASCH (2000), p. 93. "El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte".

Las acciones que realizaron se centraron en gestos habituales, retomando la idea Moderna de reunificación de arte y vida, de cotidianidad física y psicológica. Fuerzan el cuerpo para descubrir los límites, en acciones en ocasiones violentas — donde el dolor/placer son las pruebas de la existencia/esencia del ser, la frontera de lo real— para encontrar la expresión de vida de sus cuerpos, su principio de fugacidad. Así, el arte se manifiesta también como *katarsis* que individualiza el cuerpo y lo identifica, lo transforma en un ser único. Se revaloriza, pues, la experiencia personal en busca de significados y revelaciones; es por ello que esta experiencia va más allá de lo físico para reivindicar un arte de pensamiento, de contemplación, donde el espectador adquiere un papel activo dentro del proceso: la experiencia va más allá de la imagen. De este modo, la obra de arte se convierte en una experiencia privada, incluso íntima, por cuanto otro no la puede sentir ni vivir, y su imagen se convierte en una mera huella: “*Se trata de una experiencia privada que en vez de integrarnos tiende a rescatarnos del sentido general, de la tendencia a ser absorbidos por la imagen, donde el propio cuerpo se convierte en un simulacro*”<sup>16</sup>. El cuerpo se convierte de esta manera en un todo orgánico, desaparece como forma para transformarse en materia.



C. Shnneemann

Si el *Body Art* entiende el cuerpo como expresión del alma, los artistas *postmodernos* dan un paso más allá para considerarlo alienado respecto al alma y lo objetualizan, es decir, se considera que el cuerpo es un mero instrumento para expresar exteriormente la belleza del alma (ésta “emana” su belleza). Se produce así la aceptación de la realidad corporal como signo de la identidad personal: las marcas, cicatrices, el vello, la edad, etc., son marcas que hacen únicas e irrepetibles a las personas, y por tanto, la piel se convierte en el símbolo de su alma.

Los Postmodernos se enfrentaron a los estereotipos estéticos fomentados por los medios de masas, y lo hicieron a través de lo cotidiano, de todo aquello que nos rodea y, por tanto, nos incomoda, ya que elevaron a protagonistas a las personas, al propio espectador, aquel que no cumple el canon de belleza perfecta. Pretendieron superar los límites y

expresar que cada marca que identifique la piel, identifica a la persona, al “ser”, porque ésta es el reflejo de las marcas interiores: cada ser es único porque no hay dos almas iguales (conectan el interior y el exterior). Es la llamada “cultura de la herida”, desnudos con huellas, sangrantes, obscenos, abyectos, que nos muestran en toda su plenitud la parte más íntima del sujeto, su vulnerabilidad, todo aquello que esconde y que la cámara le roba<sup>17</sup>. De este modo la forma se desvanece para convertirse en materia: vida y arte se vuelven a unir porque toda alma tiene derecho a desvelarse en su belleza y, en esa medida, por ende, la belleza se revela ontológicamente desde su apariencia.

<sup>16</sup> ROMERO DE SOLÍS, BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, LÓPEZ LLORET (1999), p. 216.

<sup>17</sup> KUREISHI (1999), p. 8: “Herir a alguien es un acto de involuntaria intimidad”.



Andrés Serrano

El panorama artístico actual, aunque ecléctico y heterogéneo, no ha desechado los avances realizados en este proceso, si bien al contrario, los presupuestos actuales del desnudo no son sino consecuencia de todo lo anterior: la contracultura actual se enfrenta a los valores establecidos y seriados, nos dice que hay algo más allá de la forma, que la belleza está en la materia, y que la mirada hacia el cuerpo desnudo ha cambiado.

### III

En este ambiente hemos de situar a Spencer Tunick (New York, 1967), quien cierra este largo proceso del concepto y la forma de desnudo. Artista provocador, polémico y misterioso que convoca miles de personas a posar desnudas. Él se considera un artista Conceptual que conjuga la performance con la fotografía, considerando ambas como elementos integradores de la obra artística bajo la consigna "*hagamos arte ahora, juntos*".<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Spencer Tunick citado según [www.losincorruptibles.com](http://www.losincorruptibles.com)



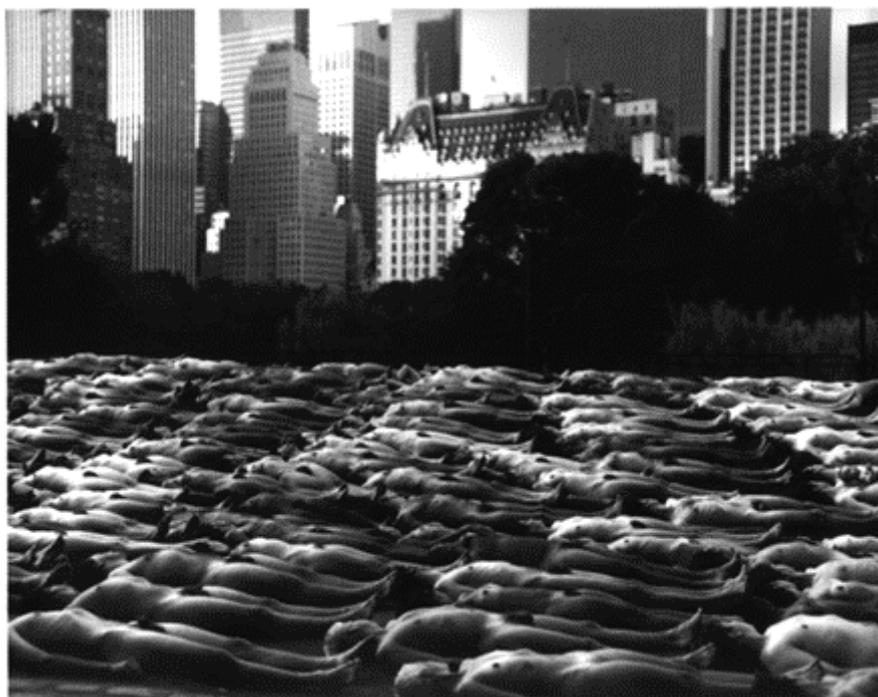
Estudió a partir de 1988 en el Emerson College de Boston, y en 1990 entra en el International Center of Photography de Nueva York. En 1993 realizó su primera exposición individual, y desde entonces ha realizado más de 45 performances con grupos masivos en Estados Unidos, Sudamérica y Europa, exponiendo su obra en centros de arte, galerías y ferias reconocidas<sup>19</sup>. En principio, el acercamiento al tema del desnudo fue de forma individual, para más tarde, y debido a que cada vez más gente quería ser fotografiada por el artista, comienza a hacer obras grupales. Fue en 1994 cuando, por primera vez, retrató a 28 personas delante del edificio de las Naciones Unidas en Nueva York.

Entre 1994 y 1998, Spencer Tunick realiza *NaKed States*, un tour por todos los estados americanos retratando a sus gentes desnudas en el campo, en las carreteras, a las orillas del río, etc. A partir de aquí, Spencer Tunick inició *Naked Pavement*, utilizando la misma idea que en la anterior obra pero a escala mundial: ciudades como Roma, Montreal, Sydney o Glasgow han sido retratadas al desnudo. En la actualidad, *Nude Adrift* le lleva alrededor del mundo de nuevo, esta vez para realizar intervenciones urbanas a través de sus performances.

---

<sup>19</sup> Ha realizado diversas exposiciones individuales como *Arte en general* (Nueva York, U.S.A., 2001), *Perspectivas* (FIAC 2000, París, Francia, 2000), *Spencer Tunick* (Magazin 4, Vorarlberger Kunstverein, Bregenz, Austria, 1999), o *Naked States* (I-20 Gallery, Nueva York, U.S.A., 1998). Igualmente ha participado en exposiciones colectivas como *I Love New York* (I-20 Gallery, Nueva York, U.S.A., 2001), *The Armony Show 2001* (Nueva York, U.S.A., 2001), o *Art Forum Berlin* (Berlín, Alemania, 2000).

El artista supone la integración y revisión de todos los elementos que han ido surgiendo a lo largo de la evolución del desnudo fotográfico, pero siempre creando con un lenguaje propio, creativo y polémico. Un rasgo determinante de ese lenguaje es la recuperación de la idea de vulnerabilidad del ser humano, y lo expresa enfrentando la desnudez del cuerpo a la ciudad, espacio frío y anónimo constituido por materiales como el hormigón, el metal, el acero o el cristal. Sin embargo, el hombre acepta sus límites sabiendo que éstos le identifican: *“Una multitud desnuda, aunque esté en silencio, grita desde la piel más alto que cualquier manifestación”*.<sup>20</sup>



Es necesario recordar en este punto las críticas que Spencer Tunick ha recibido. La más usual insiste en que sus fotografías no pasan de ser meros registros de lo banal, y no es nuestro interés defenderlo, pero aun teniendo muy presente el aviso que nos hiciera Adorno acerca de la tendencia a ver sólo ideas en todos sitios<sup>21</sup>, pudiera pensarse que junto a la posible banalización cabe una aspiración a algo más esencial: lo que hay o pueda haber tras la experiencia cotidiana de aquellos que transitan todos los días por esas mismas plazas —ahora ya, escenario de la instantánea—, las relaciones que mantenemos con el entorno, etc. Todo ello resulta *redescubierto* ahora, tras la puesta en escena de Spencer Tunick.

---

<sup>20</sup> Spencer Tunick citado según [www.elpais.es](http://www.elpais.es)

<sup>21</sup> ADORNO (1980), p. 336.



La imagen detenida cuestiona directamente nuestra relación con el significado usual. La instantánea recoge las acciones cotidianas mediante intervenciones urbanas, allí, el cuerpo desnudo se apropia del espacio urbano, y reabre el juego de conceptos entre lo público/visible —la ciudad, que se privatiza al ser reapropiada por el cuerpo— y lo privado/invisible —el desnudo, que se convierte en público al mostrarse en la ciudad—. El espacio es así re-humanizado, re-creado, al conferirle una nueva significación, al recuperar la conexión con lo más íntimo del sujeto, pero también con un espacio común, frío y anónimo (no son lugares emblemáticos, sino diarios): el cuerpo se instala en la ciudad para transformar simbólicamente un espacio sin vida, lo “llena” de arte.

De esta forma, la obra no puede terminar nunca, es un arte activo, puesto que, al igual que la herida en un cuerpo permanece para siempre, la ciudad se ha llenado



de vida, constituyendo cuerpo y urbe un “todo”. El cuerpo, ahora marcado se ha transformado, pero la ciudad también.<sup>22</sup>

Spencer Tunick *relata* cuando fotografía, pero para ello se ha requerido toda una exploración de la textura de lo real, de la piel del cuerpo al asfalto de la ciudad. No es ocioso pues, servirse de nuestras texturas, de nuestra piel para propiciar ese ensanchamiento de lo real a lo imaginario, de nuestro cuerpo a la ciudad, de lo íntimo a lo público.



De esta forma, puede decirse que Spencer Tunick se enfrenta al concepto de ciudad postmoderna, aquella que independiza los espacios generando micro-ciudades dentro de la ciudad. El artista constituye un nuevo espacio absoluto a partir de la reintegración de los anteriores y a partir de los propios ciudadanos, esto es, su trabajo reabre, posibilitando, espacios de convivencia donde el arte y la vida se ven de nuevo reunificados, individualiza cada espacio con una “marca personal” e identifica el desnudo con su espacio propio.

El deseo es vivir la ciudad “urbanizando, esto es, haciendo habitable a la experiencia estética todo lugar, reclamando a la cohabitación de los viandantes”.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Este proceso de transformación que se origina en la imagen fotografiada no se limita a ella. La transformación afecta también a otros ámbitos de manera decisiva: desde los medios y técnicas de producción, hasta los medios de distribución, percepción y recepción por parte de los espectadores. Todos ellos están en una continua transformación que afecta necesariamente, en general, al propio lenguaje artístico y, en particular, a las categorías del mismo.

<sup>23</sup> DE LA VILLA (1998), p. 25.



Su obra adquiere así, una dimensión social: por un lado, porque humaniza la ciudad y lo hace a través del propio ciudadano, es arte público —se interviene un espacio público y se hace de forma participativa, se hace en sociedad— y, por otro lado, porque consigue que, tanto aquel que ve la obra como el que la constituye adopten una actitud activa y no sólo contemplativa, les hace reflexionar sobre sí mismos, sus cuerpos y su espacio. La producción contemporánea de la imagen en cualquiera de los lenguajes —y muy especialmente en el caso de nuestro autor— se ha liberado de las constricciones de las estéticas tradicionales ancladas en una actitud contemplativa que ensanchaba la distancia entre el arte y la vida. Con Spencer Tunick, el arte se instala en la ciudad y la transforma, de modo que la urbe no sólo deberá pensarse sin despreciar el cuerpo sino que debe pensarse a partir de su transformación desde el cuerpo, no al margen de, precisamente la ciudad es lo que es por los seres que la habitan, aquellos que intervienen en ella, y sus cuerpos son sus símbolos, su paisaje:

*“Estoy convencido de que el cuerpo es paisaje; casi siempre oculto, pero paisaje; lo que siempre nos muestran como simbólico en las ciudades son torres, iglesias, edificios, parques, puentes, pero nunca nos permiten ver el paisaje verdadero de la ciudad, que es el cuerpo humano, los cuerpos de la gente que la habita”.*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Spencer Tunick citado según [www.elpais.es](http://www.elpais.es)



Pero esa dimensión social es, además, intencionalmente crítica por cuanto la elaborada puesta en escena de sus fotografías engendra una narración crítica respecto a la cotidianidad. Paradójicamente, la narración de una ficción, que sin embargo está construida de retazos de realidad, es el modo de mostrar el bucle de la crítica. Se utiliza lo real para construir un relato que siendo ficción nos reinstale, por medio de la crítica, de nuevo en la realidad.

El rigor con el que conforma la composición de la obra, la efectividad con la que trabaja los recursos formales y plásticos, que hacen de ella más el resultado de un proceder pictórico que estrictamente fotográfico al uso, y, finalmente, la gran verosimilitud resultante de su composición —la verdad que desprende— marcan decisivamente su labor. Pero si esto resulta característico, lo es aún más, y sobre manera, por hacer incidir todos estos factores en una clara crítica a la traslación cotidiana del sueño y programa visionario de la modernidad. En efecto, las fotografías de Spencer Tunick, como las de Man Ray en su momento, nos incitan a ser más conscientes de nosotros mismos, a liberarnos de ataduras técnicas, formales y conceptuales, para expandir las posibilidades creativas, entre ellas, hacer del cuerpo el paisaje de la ciudad.



Si el cuerpo es paisaje en el paisaje de la ciudad, las instantáneas de Spencer Tunick necesariamente han de constituir todo un relato. En sus imágenes se relata la reflexión sobre nuestros espacios y nuestros tiempos habituales, sobre el modo en que se traman las marcas, las señales, los símbolos de lo cotidiano, y se relata desde lo íntimo a lo público, desde lo interno a lo externo. En esos ámbitos, en esos horizontes, con esas marcas.

Spencer Tunick provoca ciertamente cortes e incluso fracturas en nuestra manera habitual de configurar el sentido. De ahí que la puesta en escena, el enmarque de la acción, el espacio en definitiva, adopte una relevancia especial. Interviniendo sobre

el espacio lo *reactualiza*, interviniendo sobre el espacio, *artificializándolo* con cuerpos desnudos, desvela la impronta de un espacio que ya era antes artificial, y sin embargo ahora se presta a un proceso de re-humanización, es el alma del individuo el que *revive* la ciudad por cuanto la ve de nuevo. El contraste narra todo un proceso de extrañamiento. El espacio artificializado —iluminación, disposición escénica, aumento de la sensación de exhibición, carácter de espectáculo,...— acaba finalmente siendo una ficción verosímil de lo cotidiano.



Ahora bien, ficción verosímil, pero también liberadora. En primer lugar, liberadora de las ataduras técnicas y temáticas, de las ideológicas, donde los ídolos del foro y del teatro de Bacon tienen su campo de abono, abandonar el prejuicio propicia un arte más ingenuo, en el sentido que habla desde el propio entorno del hombre, de la ciudad, y no desde los prejuicios. Liberación, pues, en segundo lugar, de todo sueño visionario de heroicidad o sacralización “bajo la consideración del prisma de lo eterno”, frente a ello una indagación expresiva de nuestra cotidianeidad. Incluso, finalmente, una liberación de los “iconos de la fotografía”. La fotografía en su constitución y lenguaje requiere continuamente su superación, no la adoración; su reemplazo, no su fijación. La fotografía no puede permitirse el lujo de dejar de impactar; no debe acostumbrar al espectador a un modelo de imagen; de modelo a lugar común, tópico, sólo hay un paso.



De ahí que también en el contexto de la búsqueda de identidad del hombre actual, el artista ofrezca, por un lado, la participación en una obra de arte que, como hemos visto anteriormente, supone una experiencia catártica que marca e identifica al ser, y por otro, asumiendo el principio postmoderno de aceptación de la realidad corporal, formar parte de un conjunto integrador, donde el ser del individuo no se diluye, sino que se convierte en un “todo orgánico”, esto es, que la forma se convierte en materia, se abstrae, porque ya no son cuerpos desnudos sino fusionados con la tierra/pavimento y constituyendo un organismo vivo, porque *“el cuerpo en la masa es algo más, se convierte en algo nuevo, revelador”*<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Spencer Tunick citado según [www.losincorruptibles.com](http://www.losincorruptibles.com)



No resulta, pues, descabellado considerar que, en buena medida, la idea de belleza que mantiene Spencer Tunick en sus trabajos reside en un despliegue vital, en la emanación de la expresión de vida (en estas fotografías no cabe la idealización porque, un cuerpo sin vida, y también pertinente para los cuerpos arquitectónicos de las ciudades, aunque tuviera las proporciones más perfectas, no sería bello), expresión siempre potencial y contenida y a la expectativa, en definitiva, aquella vitalidad que celosamente guarda el alma a la espera de ser re-velada, des-velada.



Spencer Tunick, por tanto, entiende el desnudo como una abstracción, ya sea de una idea o de una emoción. Nos presenta cuerpos vivos, cada uno con una identidad propia, y el conjunto conforma un ente abstracto, un paisaje humano, “*mares de color rosa con sombras marrones, negras, amarillas y tostadas*”<sup>26</sup>, donde cada cuerpo emana la belleza de su alma, y por ello, el paisaje de la ciudad revestido de cuerpos desnudos expresa la larvada pulsión de la vida.



<sup>26</sup> Spencer Tunick citado según [www.elcorreodigital.com](http://www.elcorreodigital.com)

## IV

Antes nos referíamos al proceder de Spencer Tunick como el proceder de un pintor, ciertamente peculiar pintor, tanto que quizá sea más adecuado considerar su proceder bajo el prisma de un no menos peculiar director de cine. El “fotógrafo” realiza toda una puesta en escena y es este trabajo de puesta en escena el que propiciará finalmente el alto potencial narrativo de la obra. Spencer Tunick constituye la ficción en ese mismo *poner en escena* a los actuantes. La fotografía resultante es, en este sentido, todo un relato. La instantánea final muestra una historia congelada, pero también sugiere todo el relato tanto de su constitución, como de su transformación, la metamorfosis del ser y su espacio a través del arte. El relato congelado y condensado en la instantánea fuerza nuestro límite de lo que consideramos la realidad, lo abre, lo extiende, y en esa misma medida pone en cuestión nuestros mecanismos habituales del conocimiento de la realidad. Por otro lado, ese relato condensado en la instantánea supone una crítica a los propios medios y lenguajes del arte contemporáneo, propicia una suerte de muerte, pero también de renacimiento a nuevas formas de expresión<sup>27</sup>. Con Tunick, la fotografía se aleja aun más de la vicaria tradición representacional, profundiza aún más en el proceso de concienciación de sí misma, contribuye a la realización de la imagen soportada en su propio andamiaje, “en una autoconciencia que actúa no ya en la idea, sino como autoconciencia que el arte asume de sí mismo dentro de su propio operar praxístico-corpóreo”.<sup>28</sup>

No cabe duda que en ese poner en escena, Spencer Tunick, genera una nueva trama de relaciones de elementos, y sin embargo, ya dados, nos obliga a seguir los elementos dispuestos en la escena, nos obliga por un lado, a *reactualizar* nuestra información, pero, por otro lado, nos obliga a adaptar esa misma información aislada de los elementos a nuevos contextos. Y todo ello, con un soporte único de trabajo, lo cotidiano en su absoluta desnudez, cuerpos desnudos, en espacios urbanos desnudos: todo el ropaje de la ciudad parece desaparecer para hacerlo emerger, ¿desnudar para embellecer?

---

<sup>27</sup> O, en el espíritu de la estética de Adorno, la imagen se ha liberado del carácter subsidiario respecto a la idea.

<sup>28</sup> FORMAGGIO (1992), p. 17. Para éste autor una de las características definitorias del carácter contemporáneo no sólo de la fotografía o del arte, sino del mismo pensamiento vendría dado por el continuo ejercicio de ser consciente de sí mismo, y consecuentemente también responsable de su destino y de su pasado. En este sentido y respecto al sentido de la *muerte del arte*, podemos leer en la misma página: “La “muerte del arte” como la percepción progresiva e irreversible de un tránsito incontinente de las conciencias ingenuas a autoconciencias cada vez más absolutizadas”.

Este aspecto incide, por otro lado, en la recurrente caracterización del arte contemporáneo como un arte esencialmente intelectualizado en el sentido de ser el resultado de una continua reflexión sobre sus objetos, medios, funciones y destinatarios. Ciertamente esa reflexión genera un arte intelectualizado, pero renunciar a la reflexión nos llevaría quizá a repetir pretéritos modelos representativos, esto es, no propiciar la aparición de nuevas propuestas estéticas.



En este relatar desde esa puesta en escena, Tunick saca a la luz todos los aspectos *pre* y *performativos* de una ciudad que considerábamos cerrada, acabada, conclusa. Ese sacar a la luz es todo un despliegue, la exposición del juego de ambigüedades, de ambivalencias; siempre nos relata, siempre entre realidad y simulacro. De aquí que para Spencer Tunick, categorías estéticas tan aparentemente separadas como lo ficticio o lo imaginario se conjuguen con la categoría de realidad, pero eso sí, una realidad *preformativa* y *performativa*, una realidad que no se agota en la instantaneidad del acto fotográfico, sino que prepara, propicia, prefigura un nuevo modo de ser e intervenir en lo real.

En conclusión, la obra fotográfica de Spencer Tunick muestra que la fotografía ha dejado de ser, como decía Baudelaire hace ya más de ciento cincuenta años, esa “trivial imagen sobre un trozo de metal”. Su obra artística puede ubicarse en la constatación del fin del proceso que empezó con la vanguardia histórica. Spencer Tunick entra en el séquito de aquellos que transformaron nuestra visión del desnudo, del cuerpo como portador de un alma bella, de la fusión de la materia y el espíritu, y el final de esta evolución lo que nos presenta es la reunificación del arte y la vida en espacios humanizados por individuos únicos, donde la belleza se puede encontrar en cada esquina porque todos la llevamos dentro, es la belleza del alma.



## Bibliografía

- ADORNO, Th.; 1980: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, España.
- ARBUS, D.; 2002: "Descubrir el Arte". Nº 40
- AUMONT, J.; 2001: *La Estética Hoy*. Editorial Cátedra. Madrid, España
- BARTHES, R.; 1990: *La cámara lúcida: reflexiones sobre fotografía*. Editorial Paidós. Barcelona, España
- DE L'ECOTAI, E. Y SAYAG, A.; 1999: *Man Ray al descubierto. Fotografías 1919-1948*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, España
- DE LA VILLA, R.; 1998: *Guía del usuario del Arte actual*. Editorial Tecnos. Madrid, España
- ECO, U.; 1984: *Obra Abierta. Forma e indeterminación en la poética contemporánea*, Madrid, España.
- EWING, W.; 1996: *El cuerpo*. Ediciones Siruela. Madrid, España
- FLUSSER V.; 2001: *Una filosofía de la fotografía*. Editorial Síntesis. Madrid, España
- FORMAGGIO, D.; 1992: *Muerte del Arte y Estética*. Grijalbo. Barcelona-México, España-México.
- GUASCH, A.M.; 2000: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid, España
- KUREISHI, H.; 1999: *Intimidad*. Editorial Anagrama. Barcelona, España
- RAMÍREZ, J.A.; 1997: *Medios de masas e historia del Arte*. Ediciones Cátedra. Madrid, España
- ROMERO DE SOLÍS, D., BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J., LÓPEZ LLORET, J.; 1999: *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla. Sevilla, España
- SONTAG, S.; 1981: *Sobre la fotografía*. Editorial Edhasa. Barcelona, España

## DIRECCIONES DE INTERNET

- [www.elcorreodigital.com](http://www.elcorreodigital.com)
- [www.elpais.es](http://www.elpais.es)
- [www.losincorruptibles.com](http://www.losincorruptibles.com)
- [www.noticias.eluniversal.com](http://www.noticias.eluniversal.com)
- [www.periodismo.uchile.cl](http://www.periodismo.uchile.cl)