

SPENCER TUNICK Y  
CHARLES BAUDELAIRE:  
LA COMUNICACIÓN DEL CUERPO  
CON EL ESPACIO URBANO  
MODERNO

M<sup>º</sup> Jesús Godoy Domínguez

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla



La expansión urbana contemporánea alcanza a los distintos Estados occidentales desde la segunda mitad del siglo XIX como consecuencia del paso de una economía predominantemente agrícola a otra fundamentalmente industrial. Esta transformación genera intensos movimientos migratorios del campo a la ciudad, que provocan a su vez una disminución importante de la población rural. Fruto de este proceso, comienzan a constituirse los núcleos urbanos modernos, que evolucionan desde los antiguos centros comerciales y administrativos cortesanos hasta la ciudad como centro de producción industrial, punto de intersec-

ción entre mercados nacionales e internacionales y zona de concentración de la nueva administración racional. Las cifras del período avalan esta tendencia: si en 1800 sólo veintitrés ciudades europeas superan los cien mil habitantes, en 1900 son 135, destacando especialmente el caso de Londres, París, Berlín y Viena junto a Nueva York y Washington, al otro lado del Atlántico. Todas ellas se convierten en auténticas megalópolis modernas por la masiva concentración de población en sus respectivos territorios, lo que justifica que a la centuria transcurrida hasta mediados del siglo XX se la conozca como *era de la revolución urbana*. Testigo de excepción del inicio de esta época, Baudelaire acusa una especial sensibilidad hacia los vertiginosos cambios experimentados en su París natal desde mediados del siglo XIX, de la mano de Haussmann, artífice de la nueva fisionomía. Los versos recogidos en sus *Flores del mal* reflejan elocuentemente este sentimiento: “Murió el viejo París (cambia de una ciudad/ la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón del hombre)” (1).

Pero la *era de la revolución urbana* va indisolublemente vinculada a la *era del individualismo*, que como concepto fue acuñado por Tocqueville en *La democracia en América*. En el segundo volumen de dicha obra, el teórico liberal francés trasciende el componente positivo de un fenómeno social característico de la modernidad como es el individualismo, consistente en la confianza alcanzada por el ciudadano en sí mismo tras la conquista de sus derechos básicos, para recalcar sobre todo el negativo, basado en “el amor apasionado y exagerado” (2) hacia su persona. Esto se traduce en el replegamiento paulatino sobre el propio ser, en la separación gradual de sus semejantes, la constitución de un reducido círculo de familiares y amigos y el padecimiento, en última instancia, de una profunda soledad cívica. Un sentimiento que en principio parece confortable acaba inmunizando así contra las virtudes públicas que regían las relaciones intersubjetivas en las antiguas comunidades, las sociedades pre-industriales, como la solidaridad. En ellas, había recursos, como los bienes comunales de los municipios, que garantizaban recursos para todos, especialmente en momentos de crisis o de malas cosechas. Esos recursos desaparecen en el tránsito al modelo de sociedad industrial, donde la nueva forma de vida presidida por la uniformidad —consecuencia, bajo la óptica del análisis marxista, de la moderna división del trabajo (3)— abona el terreno a la dispersión, al anonimato y a la desocupación del compañero. En la exposición de Tocqueville, cada individuo, como átomo insignificante en la acumulación desarticulada de muchos de ellos que conforman la multitud, se comporta en la nueva sociedad como un perfecto extraño con sus iguales: no le debe nada a nadie y ni nadie le debe nada a él; abandona a los demás a su suerte, del mismo modo que él se siente abandonado a la suya, para

Cada individuo, como átomo insignificante en la acumulación desarticulada de muchos de ellos que forman la multitud, se comporta en la nueva sociedad como un extraño con sus iguales: no le debe nada a nadie y ni nadie le debe nada a él; abandona a los demás a su suerte, como él se siente abandonado a la suya.

1. Del poema LXXXIX. BAUDELAIRE, Ch.: *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 341.

2. TOCQUEVILLE, A.: *La democracia en América*. Madrid: Alianza, 1989, volumen 2, p. 89.

3. ENGELS, F. y MARX, K.: *Manifiesto comunista*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998, p. 50.



ocuparse sólo de sí mismo. Aunque puede que mantenga un intercambio diario con ellos en el trabajo, el transporte o las calles de la ciudad, para él es absolutamente irrelevante; quizás hasta les una el contacto físico, pero nunca es un contacto sentido por la incapacidad de ver más allá de su persona. Embriagado con el hecho de tener por primera vez el destino de su vida en sus manos, llega al convencimiento de no tener que solicitar nunca más la ayuda de sus semejantes. Le ciega el exceso de confianza en sus propias fuerzas.

El auge del individualismo discurre en paralelo al nacimiento del capitalismo, que puede verse como correlato económico del descubrimiento de las virtualidades de la circulación sanguínea durante el siglo XVIII gracias a William Harvey. Los defensores del mercado libre, encabezados por Adam Smith, relacionaban directamente el flujo del trabajo y el capital en el plano social, con el de la sangre y de la energía nerviosa en el plano fisiológico. Creían que, al igual que la circulación sanguínea alimenta los tejidos corporales, la circulación económica nutre también a los miembros sociales, y que el mercado libre de trabajo y bienes produce en la sociedad consecuencias revitalizadoras análogas a las del libre tránsito de la sangre en el cuerpo. En *La riqueza de las naciones*, Adam Smith añade además que, cuanto más viva es esa circulación, más especializado resulta el trabajo y más se individualizan los actores económicos principales, lo que no es óbice para que siga existiendo una cierta interdependencia entre ellos en la medida en que cada uno necesita a los demás en el desempeño de su tarea (4). Pero Adam Smith advierte también que quienes se benefician de una economía circulante rompen, tarde o temprano, con antiguas lealtades y antiguos lazos solidarios, causando dislocaciones en los estratos sociales más desafortunados (5). Por si fuera poco, el discurso marxista dirá que, si en las comunidades pre-capitalistas todas las formas de trabajo son reconocidas, en las plenamente capitalistas únicamente lo son las que obedecen a las necesidades del mercado, que son retribuidas conforme a las expectativas de beneficio. Sumando estas variables, se constata que en la nueva situación económica, que está presidida por la precariedad laboral de un amplio sector de la población obligado a largas jornadas de trabajo por las que no ha de percibir sino una corta retribución, el *homo oeconomicus* se despoja de cualquier atadura o compromiso social, meros frenos en el aprovechamiento de los beneficios que concede el mercado (6). Desde esta perspectiva, la nueva

filosofía liberal, el ideal de progreso que la sustenta, se vuelve un mito engañoso que termina por deshumanizar a quien lo promueve. Se explica así por qué Baudelaire lo tilda de “fanal oscuro” (7), como escribe con motivo de la Exposición Universal de 1855.

4. SMITH, A.: *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1996, volumen 1, pp. 19-20.

5. *Ibid.*, pp. 165 y ss.

6. ENGELS, F. y MARX, K.: *Manifiesto comunista*. *op. cit.*, pp. 41-42 y 47-48.

7. BAUDELAIRE, Ch.: *Exposición Universal (1855) en Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996, p. 203.

Por lo tanto, el capitalismo esconde un lado oscuro que, cuando sale a la luz, lo hace a un elevado precio: el libre desplazamiento de bienes, de mercancías e individuos atenúa el interés por los propios semejantes, pues toda conexión seria y estable amenaza con dificultar, si no impedir, la consecución de los objetivos propuestos. En nombre del capital, el progreso exige de todo deber o, como diagnóstica Baudelaire, “libera a cada alma de su responsabilidad” (8). Esta relajación es una cuestión moral porque deteriora gravemente las relaciones interpersonales pero, sobre todo, porque perjudica a la propia persona en la medida en que su percepción sensorial se ve atrofiada. En efecto, cuando el deseo de moverse en libertad triunfa sobre los estímulos que envía el medio donde debe moverse el propio cuerpo, el individuo móvil, el *homo oeconomicus*, sufre cierta parálisis de su facultad sensitiva. Su dinamismo lo priva, primeramente, de una mínima sensibilidad hacia las necesidades de quienes le rodean y, en segundo lugar, de la propia sensibilidad corporal. Le ocurre, siguiendo el símil baudelairiano, lo que al escorpión, “que se atraviesa a sí mismo con su terrible cola” (9). Debido a este nirvana, las grandes ciudades se pueblan de cuerpos preparados para acometer un desarrollo económico sin precedentes, aunque insensibles a todo lo demás. Esto da pie a Tocqueville a referirse al individualismo como al mejor criterio de ordenamiento social: la coexistencia de sujetos replegados sobre sí mismos, que se toleran por la simple indiferencia que reina entre ellos, mantiene unida a la sociedad debido precisamente a que no están conectados de manera personal, a que carecen de la empatía que los congregue y a que les basta con sobrellevar, cada uno como puede, el estado anestésico al que se ven arrastrados. Dichos individuos viven aislados y su aislamiento es fuente de equilibrio social. Entre todos ellos forman una masa de la que parece haber desaparecido cualquier iniciativa (10). La conclusión que puede extraerse es que el asentamiento capitalista, en un proceso que resulta imparable, facilita la prosperidad de las naciones y, con carácter previo, el enriquecimiento de quienes saben aprovechar la coyuntura, tal y como vaticinaba Adam Smith (11). En contrapartida, los distintos miembros sociales, incluso los beneficiados, viven en condiciones de vida extremadamente difíciles, si no literalmente inhumanas.

A las consecuencias que se desprenden del individualismo, hay que sumar las que Javier Echeverría expone en *Los señores del aire*. En su obra, Echeverría hipotetiza sobre la existencia de tres entornos sociales en virtud de las diferentes formas de vida desarrolladas por el hombre desde el comienzo de su andadura terrenal (12). La finalidad es estudiar la incidencia de esta distinción en la configuración de la identidad individual, con la

Echeverría hipotetiza sobre la existencia de tres entornos sociales en virtud de las diferentes formas de vida desarrolladas por el hombre desde el comienzo de su andadura terrenal.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 204.

10. TOCQUEVILLE, A.: *La democracia en América*. op. cit., p. 92.

11. SMITH, A.: *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. op. cit., vol. 2, pp. 295-296.

12. ECHEVERRÍA, J.: *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino, 1999.

que guarda un estrecho parentesco, de modo que, si tres son los entornos, tres son también las posibles identidades. Atendiendo a su discurso, el primer entorno se ajusta en líneas generales con el *estado natural* que alabara Rousseau en su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (13). Ese idílico estado es resultado de un largo proceso de adaptación donde el hombre supera la hostilidad inicial de la Naturaleza y, en respuesta a su mutua interacción posterior, hace de ella su hábitat principal y su medio básico de subsistencia. La presencia física es requisito *sine qua non* en este entorno porque el contacto permanente y directo con la Naturaleza es el que provee de los recursos vitales necesarios. El cuerpo humano se convierte, por lo tanto, en fundamento de la existencia: su estructura sensorial permite tomar nota de la propia limitación frente al ilimitado mundo exterior y entrar en relación motora, perceptiva y cognoscitiva con los demás cuerpos que lo integran. Esta inmediatez corporal repercute en la constitución de la identidad individual, que recae sobre rasgos distintivos tan elementales como el lugar y el tiempo de nacimiento y residencia (coincidentes en el primer entorno), el sexo, la edad, los atributos físicos, la tribu de pertenencia y las aptitudes demostradas para la caza, la pesca, la agricultura, la ganadería o la minería, actividades todas ellas que reflejan el entronque del hombre con el medio natural.

Pero como el hombre es capaz de adecuar el entorno a sus propias necesidades, origina lo que Ortega llama "sobrenaturaleza" (14) en su *Meditación de la técnica*. Esta sobrenaturaleza, técnica, artificio, o comoquiera llamársele, es el pilar fundamental del carácter urbano sobre el que descansa el segundo entorno y del mayor bienestar que lo caracteriza. Como segundo entorno, el *estado social* o *estado cultural*, por oposición al natural, según el contraste de Locke en su *Ensayo sobre el gobierno civil* (15), atraviesa fases sucesivas hasta que llega a la más desarrollada, la de la sociedad industrial, cuya grandiosidad impresiona al mismísimo Baudelaire. De hecho, en sus *Flores del mal* el poeta compara las chimeneas de los centros de producción fabril con los campanarios eclesiásticos, equiparados ambos como "mástiles de la urbe", al tiempo que confronta la contemplación de "la estrella en el azul" con el espectáculo de "los ríos de carbón que al firmamento ascienden" (16). En un distanciamiento progresivo de la Naturaleza, fruto del despliegue de la industrialización y de la creciente secularización de la sociedad ocasionada por la

racionalización de los distintos ámbitos existenciales, la desnudez o semi-desnudez del cuerpo del primer entorno se recubre en el segundo con productos elaborados en el proceso de fabricación —piénsese en vestimenta, en joyas, maquillaje, prótesis y un largo etcéte-

13. ROUSSEAU, J.-J.: "Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres" en *Discursos a la Academia de Dijon*. Madrid: Paulinas, 1977, p. 150.

14. ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditación de la técnica* en *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1970, volumen 5, p. 327.

15. LOCKE, J.: *Ensayo sobre el gobierno civil*. Madrid: Aguilar, 1986, p. 6.

16. Del poema LXXXVI, incluido en BAUDELAIRE, Ch.: *Las flores del mal*. *op. cit.*, p. 329.

ra—. Aunque no lo ocultan, estos productos sí que lo alejan del contacto directo con el mundo exterior del estado precedente. Este recubrimiento es aplicable igualmente a la identidad, pues a la natural, al cuerpo entendido en un sentido estrictamente físico—biológico, se superpone otra de tipo civil, que se concreta en notas distintivas más precisas como el nombre y los apellidos, la nacionalidad, el lugar de residencia, la profesión, el grado académico oficialmente reconocido o el número de identificación personal. Ninguna de estas referencias invalida las anteriores. Todo lo contrario, se añaden a ellas para identificar mejor a los individuos, porque ya no importa solamente lo que son, sino también lo que hacen y a lo que se dedican. Este sistema de atribución de identidades refuerza el concepto de individuo, pero no en su adscripción natural, sino como constructo social estrechamente dependiente de las culturas y épocas históricas que hacen de las actividades mercantil e industrial el modelo de subsistencia e interacción en el proceso de desgajamiento del hombre del medio natural.

El tercer entorno aparece como resultado de la sofisticación técnica extrema alcanzada en el segundo con las nuevas tecnologías de la información. Estas tecnologías crean un espacio social distinto, de índole electrónica, donde la distancia y la red tienen asignado un lugar prioritario, siendo el teléfono, la televisión, las tarjetas de crédito, los videojuegos, la infraestructura multimedia, la realidad virtual y, cómo no, los satélites de comunicaciones los avances cruciales para su funcionamiento. Pero la viabilidad del nuevo espacio es impensable sin conocimiento científico avanzado, fuertes inversiones económicas, desarrollo informático y de las telecomunicaciones y un nutrido número de usuarios potenciales. Por esa razón, el tercer entorno, o lo que podría definirse como *estado telemático*, estableciendo una analogía con los otros, se asienta principalmente en los países del Primer Mundo, lo que no impide su difusión posterior a escala mundial. La sociedad de la información, propia del *estado telemático*, conlleva una transformación radical de la coordenada espacio—temporal de los *estados natural y cultural*. Las interacciones sociales prescinden de la simultaneidad y la co—presencia, ya que son asincrónicas y están mediadas por artefactos tecnológicos. A esta diferencia en los contactos intersubjetivos, se añade la de las relaciones sujeto—objeto, que viene marcada por la inmaterialidad del segundo porque en el tercer entorno las cosas no tienen presencia física; son simples representaciones digitales y electrónicas, unas veces de objetos reales y otras, de entidades puramente imaginarias. Esos cambios repercuten en el tipo de identidad: frente a la físico—biológica del primer entorno y a la civil del segundo, la del tercero es electrónica, por lo que quizás sería más apropiado hablar de *tele—identidad*. Este apelativo tiene que ver con el hecho de que el nuevo espacio no lo habitan cuerpos de carne y hueso enfundados en su mera desnudez, como en el primer entorno, ni tampoco revestidos con rasgos sociales per-

El nuevo espacio no lo habitan cuerpos de carne y hueso enfundados en su mera desnudez, como en el primer entorno, ni tampoco revestidos con rasgos sociales personales e intransferibles, como en el segundo, sino representaciones virtuales de supuestos individuos reales.

Como Baudelaire en sus poemas con la figura del *flâneur*, también Tunick plasma en sus imágenes esa reciprocidad que hace que no pueda hablarse de la urbe antes que del cuerpo, como tampoco del cuerpo con carácter previo a la urbe.

sonales e intransferibles, como en el segundo, sino representaciones virtuales de supuestos individuos reales. Aunque el cuerpo tangible continúa su existencia en la Naturaleza y la ciudad, asume la de cuerpo telemático. En la terminología de Echeverría en "Cuerpo electrónico e identidad", cabe afirmar que el cuerpo tangible deviene un "e-cuerpo" (17). El nuevo estatuto representa mucho más que una desposesión de la naturaleza material donde el hombre encontró tradicionalmente su razón de ser. Supone la pérdida irreparable de su punto de anclaje en el mundo exterior y, por extensión, su sentido básico de la orientación. Sin imaginar, ni remotamente, este extremo, Baudelaire vaticinaba ya en sus escritos la fragilidad del género humano en directa proporción a las ventajas aportadas por el progreso, lo que a la larga sólo podría entenderse como un "suicidio incesantemente renovado" (18).

Bajo esta óptica, la identidad electrónica o *tele-identidad* del entorno telemático, pese al desafío que supone para los cauces cognitivos e interpersonales habituales, lleva a una degradación *in extremis* de la doble identidad del individuo: la físico-biológica del entorno natural, por un lado, porque el hombre es, antes que nada, un cuerpo vivo que exterioriza su vitalidad en acciones, en sentimientos e impresiones, no ante una máquina que, por muy perfecta que sea, desnaturaliza, cuando menos, sus múltiples posibilidades existenciales; y, por otro, la identidad civil del entorno social, puesto que ese cuerpo necesita del roce físico con otros cuerpos para desterrar su soledad y con el medio que lo acoge y le suministra las comodidades que facilitan su vida. No le basta el contacto a través de un cable o cualquier otro medio que acorte la distancia porque nunca será lo suficientemente eficaz para posibilitar la presencia de los dos extremos comunicantes. Junto a este perjuicio, están los del individualismo, que se acentúan aún más en el tercer entorno como consecuencia de la misma tecnología que agiliza los intercambios de información, en la medida en que contribuye al aislamiento físico y a la insensibilidad corporal como punto de partida de la insensibilidad humana. La conjunción de todos estos factores parece exigir el replanteamiento del estilo de vida occidental. La finalidad es recuperar la armonía del cuerpo consigo mismo, con otros cuerpos y con el espacio urbano. Contagiadas de este espíritu, proliferan las expresiones artísticas tendentes a recordar que, bajo el carácter electrónico con que normalmente se presenta en la escena moderna, la identidad humana continúa siendo natural y civil. Por muchas prótesis tecnológicas que se adosen a su naturaleza, el hombre subyace como criatura corporal que se desarrolla en el medio urbano, cambiando de rol según los ámbitos de acción y percepción

en que se halla inmerso. En resumidas cuentas, que el espacio electrónico no priva a los individuos de su adscripción al primer y segundo entorno.

17. ECHEVERRÍA, J.: "Cuerpo electrónico e identidad" en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 13-29.

18. BAUDELAIRE, Ch.: *Exposición Universal (1855) en Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 204.

Entre esas representaciones artísticas, hay que mencionar las de Spencer Tunick, que integradas en el proyecto "Nude Adrift" tienen por objetivo inmortalizar las pieles desnudas de los habitantes de los siete continentes. Con su trabajo, Tunick pretende recuperar la identidad físico-biológica del *estado natural* rousseauiano, expresada en la autenticidad y vulnerabilidad del cuerpo humano desnudo, y también la identidad social del *estado cultural*, simbolizada en la ciudad donde ese cuerpo habita; en definitiva, se propone rescatar la doble identidad de la que lleva disfrutado el hombre en un singular *quid pro quo* desde los orígenes remotos de la civilización occidental, tal como plantea Richard Sennet en *Carne y piedra* (19). Su obra quiere recalcar la relevancia de la *physis* y de la *polis* en el proceso de constitución de la identidad humana ante su amenaza de disolución en el magma massmediático, en la nueva modalidad de vida presidida por la tele-comunicación, la tele-presencia y la tele-sentido; una modalidad que, pese a todo, logra hacerse un hueco en las composiciones de Tunick, debido a que la convocatoria de participantes tiene en Internet su principal cauce comunicativo. Sus filas interminables de cuerpos anónimos, yaciendo desnudos sobre el pavimento, en espacios urbanos tan emblemáticos como el puente de Brooklin de Nueva York, y hacinados en una calle céntrica de una ciudad centroeuropea como Friburgo o ante monumentos diseminados por toda la geografía terrestre, como el obelisco de la Avenida 9 de julio de Buenos Aires o La fuente de los cuatro ríos de la Plaza Navona de Roma, apuntan en una misma y única dirección: toda experiencia urbana, como experiencia espacial, es primeramente corporal, por lo que toda ciudad tiene que ser considerada indefectiblemente parte de un cuerpo que es a su vez parte integrante de la ciudad (20). Aunque con medios expresivos diferentes, la caracterización baudelairiana del arquetipo artístico del *flâneur* constata también la concreción de la identidad natural del ser humano en el medio urbano. Para Baudelaire, el *flâneur* es el paseante ocioso de la metrópolis decimonónica que está al corriente de las idas y venidas de la calle; que abre sus sentidos a las experiencias allí acontecidas; que se impregna de todo lo vivido, como quien entrando "en un inmenso depósito de electricidad" (21), según describe el poeta en *El pintor de la vida moderna*, goza con cada descarga recibida; alguien que al finalizar la jornada vuelca en sus versos su conjunto de vivencias con fidelidad inusitada. Como Baudelaire en sus poemas con la figura del *flâneur*, también Tunick plasma en sus imágenes esa reciprocidad que hace que no pueda hablarse de la urbe antes que del cuerpo, como tampoco del cuerpo con carácter previo a la urbe.

Pero la presencia reiterada del desnudo en este tipo de composiciones origina frecuentes controversias y, lo que es más

19. SENNET, R.: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

20. Es lo que sostiene Rossi cuando habla de que la arquitectura de la ciudad es parte integrante del cuerpo como su construcción. ROSSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 62.

21. BAUDELAIRE, Ch.: *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 359.

grave, origina intentos de censura por parte de ciertos gobiernos y sectores sociales radicales, incapaces de ver en ellas más allá de un fácil tributo a la pornografía y al mal gusto. En Nueva York, por ejemplo, el artista ha sido arrestado hasta cinco veces por escándalo público desde 1992, fecha de arranque de sus fotografías, las cuales han sido objeto de demanda, por su parte, en ciudades como Buenos Aires por exhibición obscena. Nada más alejado, no obstante, del propósito de Tunick por un doble motivo: el primero tiene que ver con la exposición de Juan Agustín Mancebo en “El cuerpo satánico”. En este artículo, Mancebo mantiene que una de las alternativas artísticas recurrentes al declive de la logicidad de la palabra desde la época de las vanguardias es el reforzamiento del gesto y, en general, del lenguaje corporal. En esta dinámica se enmarcan las acciones de Tunick, que hacen del cuerpo un “pincel viviente” (22). El segundo motivo guarda relación con el tratamiento del desnudo como expresión artística por antonomasia de la tradición iconográfica occidental, según la argumentación de Kenneth Clark en *El desnudo*. Esta obra lo presenta como vehículo expresivo del pensamiento, una vez desprovisto por los griegos de su contingencia carnal, y, por su sistema de proporciones, como culminación de la belleza, para ellos asimilable al bien y a la verdad (23). Lo que ocurre es que la idealización característica del desnudo ático desaparece completamente de las imágenes de Tunick, que se ven inundadas de cuerpos imperfectos posando ante el objetivo de la cámara fotográfica. De lo contrario, Tunick incurriría en un error semejante al de las Academias de principios del XIX contra las que Baudelaire arremete implacablemente en sus escritos: pensar que el arte debe tender a las formas y valores artísticos clásicos, referencias inexcusables de toda creación en la medida en que sintetizan las nociones de equilibrio y belleza a lo largo de la historia; belleza que Baudelaire etiqueta de “abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del primer pecado” (24).

Como en la *Olimpia* de Manet respecto a la *Venus dormida* de Giorgione o a la *Venus de Urbino* de Tiziano, los desnudos de Spencer Tunick no son exponente alguno de ninguna belleza ideal, sino de la que porta gente corriente que se quita la ropa, pero no en el recinto acotado de la intimidad, sino en espacios públicos, sin que ello les cause reparo desde el punto de vista del pudor. Es decir, que es el contexto, la elección de la ciudad como trasfondo, el que los vuelve ofensivos. Según la explicación de Fred Licht en “Ya no es una diosa”, esto significa que los retratados de Tunick no están realmente desnudos, pues el desnudo es el

estado natural del individuo que, al igual que en el primer entorno de Echeverría, no conoce otra manera de estar en el mundo. Su desnudez es el espejo de su inocencia. Para ser exactos, en las imágenes de Tunick la gente está desves-

22. MANCEBO, J. A.: “El cuerpo satánico. Políticas de representación del cuerpo en el arte contemporáneo” en BLANCO, C., MIÑAMBRES, A. y MIRANDA, T. (coords.): *Pensando el cuerpo, pensando desde un cuerpo*. Albacete: Popular Libros, 2002, p. 248.

23. CLARK, K.: *El desnudo*. Madrid: Alianza, 1981.

24. BAUDELAIRE, Ch.: *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 362.

tida, lo que conlleva una transgresión deliberada de los cánones establecidos dentro de un sistema social —o sea, dentro del segundo entorno— donde la norma obliga a vestirse (25). Es aquí precisamente donde radica la grandeza de este arte: hacer que las personas fotografiadas se desposean, aunque solamente sea por breves momentos, de los recubrimientos de sus cuerpos que contribuyen a su construcción, a su catalogación e identificación social. Pero la norma está impregnada además de fuertes connotaciones morales. En la medida en la que los cuerpos desvestidos de Tunick representan lo que desde la norma es irrepresentable, en que desafían su fuerte arraigo, constituyen una afrenta. Dada esta circunstancia, la postura de Tunick como artista y la del moralista que desde su arte se vuelven irreconciliables: al tiempo que fuerza los límites de lo que unánimemente se considera arte, un artista como Tunick fuerza también los de la norma, entrando en colisión así con el moralista, para quien no merece más libertades que cualquier otro ciudadano. Atendiendo a los requisitos que establece Anthony Julius en *Transgresiones*, la obra de Spencer Tunick es prototipo del arte transgresor de hoy día: al tratarse de retratos, es arte visual, que es la manifestación artística donde suele darse, y al ser su autor norteamericano, es arte occidental, por lo que responde también a su procedencia habitual (26).

Además de ser una cuestión estética, la desnudez encerraba en la cultura griega un matiz ético decisivo que estaba en relación con el desvelamiento de la verdad, con la conquista de la verdad desnuda a la que se refería, entre otros, Platón con su mito de la Caverna. También en la cultura contemporánea, de profundas raíces judeocristianas y, por lo tanto, de ocultamiento del cuerpo como fuente del deseo concupiscente —porque la carne y sus exigencias son un obstáculo para la esperada unión espiritual con Dios—, la desnudez se reviste de un sentido revelador digno de consideración. Sus antecedentes están ya en Juan el Bautista, que al marcharse al desierto se despoja de sus ropas como símbolo de su transformación interior, y en Francisco de Asís, que tras desnudarse ante las autoridades eclesiásticas en su ruptura con la noción de pueblo de Dios que éstas alimentaban parte hacia el campo para vivir junto a los animales. En ambos casos, según aprecia Calvo Serraller en su “Introducción al desnudo”, se trata de un despojamiento de la propia vestimenta para dejar que reluzca la verdad al desnudo (27). Con estos jalones como precedentes, el desnudo puede entenderse actualmente como alejamiento de ideas preconcebidas, cuestionamiento de lo incuestionable y desvelamiento de una verdad sobre el hombre o sobre aspectos de la vida que normalmente pasan desapercibidos. Estos valores pueden advertirse en Spencer Tunick, como supo advertirlo Baudelaire en sentido pareci-

En la cultura contemporánea, de profundas raíces judeocristianas y, por lo tanto, de ocultamiento del cuerpo como fuente del deseo concupiscente —porque la carne y sus exigencias son un obstáculo para la unión espiritual con Dios—, la desnudez se reviste de un sentido revelador digno de consideración.

25. LICHT, F.: “Ya no es una diosa” en *El desnudo en el Museo del Prado*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado/ Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 117–131.

26. JULIUS, A.: *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Destino, 2002.

27. CALVO SERRALLER, F.: “Introducción al desnudo” en *El desnudo en el Museo del Prado. op. cit.*, pp. 15–31.

do con un pintor contemporáneo suyo, Constantin Guys, a quien dedicó su conjunto de ensayos titulados *El pintor de la vida moderna*. Lejos de los moldes artísticos tradicionales, Guys trabajaba como ilustrador de prensa. Era un corresponsal gráfico a la usanza de la época, que contaba con el lápiz y el papel como herramientas de trabajo porque aún no estaba implantada la técnica fotográfica. Por consiguiente, su obra era esencialmente efímera y gravitaba sobre el presente. Para Baudelaire, el mérito de Guys consistía en anteponer la urgencia del ahora a la pretensión de crear imágenes que desafiaran el paso del tiempo, lo que suponía enfrentarse a la visión del arte más respetable de aquel entonces (28); en primer lugar, Ingres y su escuela, que aspiraban a restaurar el dibujo renacentista, como si pudiera forzarse al pasado a ser presente; y, en segundo lugar, Courbet, que de modo programático hacía del realismo el testimonio de su época, como si el esfuerzo de un artista por sintonizar con su propio tiempo fuera posible definirlo de antemano (29). La verdad al desnudo del arte de Guys implicaba que no hay formas eternas ni valores imperecederos que el artista tenga que repetir hasta la saciedad porque lo importante es transmitir el “sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones” (30).

Dentro de sus múltiples acepciones posibles, desnudar la verdad equivale, para Spencer Tunick, a socavar devociones, a desafiar creencias alejadas pero, sobre todo, a mostrar con aire renovado el particular entronque simbiótico del desnudo humano con el espacio urbano. Muestra de ello es la instantánea captada en Basilea, en Suiza, donde una marea humana se amontona ante el paso del tranvía que parece dirigirse hacia ella, aparentemente dispuesta a arrollarla; algo que en realidad no llega a ocurrir porque todo está milimétricamente calculado. Es innegable el sólido componente ético de esta clase de obras, aunque muchos no lo admitan, basado en que hombre y metrópolis se auxilian e interpenetran mutuamente, por lo menos, desde la Antigüedad Clásica. Richard Sennet documenta que la democracia ateniense fue pionera en ello, puesto que el concepto de ciudadanía de sus miembros se medía en la libre expresión de sus opiniones a través de los comicios, y también y por sorprendente que resulte, en la exhibición pública de la propia desnudez. Había una profunda interrelación en este doble descu-

brimiento por el que entorno natural y entorno social quedaban hermanados, o por el que se subrayaba la adscripción del cuerpo a la ciudad. Esto explica que el cuerpo desnudo, aunque limitado a la masculinidad y la juventud, se exhibiera en circunstancias varias, entre ellas, el entrenamiento en gimnasios, la participación en los juegos y su representación

28. BAUDELAIRE, Ch.: *Exposición Universal de 1855 en Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., pp. 207-212.

29. Díaz-Urmeneta se muestra más cauto con relación a Courbet, al reconocer en él una modernidad en el sentido baudelaireano —aunque ni siquiera el propio Baudelaire fuera capaz de verla—, basada en el peso que tiene el cuerpo en su universo creativo. DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B.: “El pintor del cuerpo: notas sobre la modernidad de Gustav Courbet” en ROMERO DE SOLÍS, D., DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B. y LÓPEZ LLORET, J. (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999, pp. 45-68.

30. BAUDELAIRE, Ch.: *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 363.

artística. El fin era coincidente en los tres casos: invitar a los espectadores a su veneración como símbolo del grado de civilización, de fortaleza y de seguridad en sí mismo del pueblo griego (31). Los desnudos que Tunick inmortaliza en el espacio urbano moderno pueden entenderse, según esta línea argumental, como evocación de la extraordinaria riqueza clásica de la relación corporal con la ciudad, que en verdad no es sino la de la definición senso-motora del cuerpo. Fomentar su pérdida o dejar sencillamente que languidezca, lo que parece legítimo desde la estrechez de miras desde la que operan la telemática y el individualismo, conduce a la pobreza corporal y sensitiva a la que se han visto reducidas las ciudades contemporáneas. Más allá de la modernidad de la que parecen hacer gala por la polémica que los acompaña, los desnudos de Tunick se recubren, bajo esta óptica, del más rancio sabor a clasicismo.

Esta oscilación de términos, en principio encontrados, implícita en las obras de Tunick remite a la doble postulación baudelairiana de la belleza: la primera se refiere a una belleza efímera que hunde sus raíces en el presente y se constituye como aventura íntegramente humana donde la humanidad perfila los rasgos de su identidad y como actividad comprometida con su tiempo, aun a riesgo de desaparecer cuando lo haga la época que la dota de sentido. En Spencer Tunick, esta belleza se manifiesta en el breve lapso temporal que duran sus representaciones. A este respecto, Julius defiende que las transgresiones artísticas modernas abarcan, por lo general, poco tiempo, el necesario, no para abolir la regla, sino para suspenderla momentáneamente pues, una vez finalizadas, sigue vigente, incluso reafirmada, por la censura y la labor de denostación de la que son objeto (32). Por su inherente caducidad, las obras de Tunick dejan de ser objetos y pasan a ser *performances* para que sólo puedan ser comercializadas como espectáculo. Niegan su propio valor económico al extinguirse antes de que pueda atribuírseles un precio. La estética de lo transitorio permite, no obstante, que el público se involucre hasta tal punto en su puesta en escena que se convierte en el auténtico participante de la obra, en quien, en último extremo, la posibilita; junto a la belleza efímera, Baudelaire habla de otro tipo de belleza, la imperecedera, que no es sino la del pasado, venerada *in secula seculorum* por su grandiosidad reconocida generación tras generación (33). En el caso de Tunick, se expresa en el testimonio fotográfico que queda de sus obras —en ocasiones, también en la grabación de varios minutos de vídeo— porque, aunque centradas en el presente, el espectáculo que exhiben se registra en soporte material con vistas a la posteridad, o sea, para que los no asistentes puedan compartir la verdad que ellas contienen aunque sea en el recinto institucionalizado del museo o de la galería de arte. Entre las exposiciones organizadas hasta ahora con esta finalidad, destacan la del Museo de Arte

Las *performances* multisensoriales del fotógrafo neoyorkino constituyen una de las experiencias más resueltamente cercanas y gratificantes que pueden darse en la ciudad moderna como respuesta al aislamiento, a la distancia y la indiferencia que fomentan el individualismo y la cibernética.

31. CLARK, K.: *El desnudo. op. cit.*

32. JULIUS, A.: *Transgresiones. op. cit.*, p. 23.

33. BAUDELAIRE, Ch.: *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte. op. cit.*, pp. 349-351.

Lo primero que llama la atención en las instantáneas de Tunick es la tranquila pasividad o el mudo recogimiento en que se hallan normalmente los participantes, como si se tratara de seres inertes o que estuvieran sumidos en una somnolencia imperturbable.

Moderno de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal, la Kunsthalle de Viena o la Bienal de Venecia. En el estudio que Benjamin acomete en *Poesía y Capitalismo*, las dos bellezas de Baudelaire descubren el deseo que tenía el poeta de consagrarse como artista (34). Sin embargo, en Spencer Tunick no parecen ser los sueños de inmortalidad los que priman —aunque sí es de suponer una cierta pretensión de reconocimiento de su talento y de la novedad de su propuesta, como en todo artista—, sino un sincero homenaje a la historia, a los valores que un día enaltecieron al género humano —hoy, sin embargo, en declive—, mediante las licencias artísticas que brinda el presente en comparación con el férreo control del puritanismo moral del pasado.

Lo primero que llama la atención en las instantáneas de Tunick es la tranquila pasividad o el mudo recogimiento en que se encuentran normalmente los participantes, como si fueran seres inertes o estuvieran sumidos en una somnolencia imperturbable. Pero se trata de un estado de reposo aparente. Su función es hacer que el receptor repare en la fuerte implicación que esos cuerpos —y de paso el suyo, por efecto del espejismo— guardan con el espacio urbano. Su distinta disposición, según la imagen, informa de esta circunstancia porque no es igual que los cuerpos se distribuyan cuidadosamente sobre el pavimento, describiendo figuras geométricas, como en la serpiente dibujada sobre el de la Primera Avenida de Nueva York en 1994, o que se acojan una misma cadencia espacial, como en las cinco filas dispuestas sucesivamente a lo largo del puente Williamsburg, también en Nueva York, cuatro años después, a que, por el contrario, se amontonen sin orden ni concierto, como en el racimo humano descrito en la estrecha escalinata de una calle de Friburgo. Esta participación táctil en el espacio urbano remite a la que existe también entre los propios cuerpos porque a cada asistente le corresponde un lugar físico que está ligado a una pose corporal coherente desde la que puede advertir la tonalidad, el olor, incluso el aliento y el calor que desprende el cuerpo del compañero. Cualquiera que sea la disposición, lo que sí es cierto es que Tunick hace posible la convivencia, piel con piel, de un abogado, un albañil, una prostituta, un militar, un multimillonario, un juez, un estudiante, una limpiadora, un funcionario, imposibles de reunir en otro tipo de circunstancias simplemente porque los condicionamientos y los prejuicios sociales los mantienen escrupulosamente separados (35). Por otro lado, el silencio sepulcral que se apodera de la representación contrasta con el ruido ensordecedor del tráfico rodado de las inmediaciones, las conversaciones de los propios organizadores del encuentro o el suave murmullo de los espectadores, como si la multitud

desnuda congregada gritara a través de la piel más alto que todos ellos. De aquí se deduce que las *performances* multisensoriales del fotógrafo neoyorkino constitu-

34. BENJAMIN, W.: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1988, p. 106.

35. PÉREZ RUBIO, A.: *Spencer Tunick. Nude Adrift*. Barcelona: Instituto de Cultura de Barcelona, 2003, p. 14.

yen una de las experiencias más resueltamente cercanas y gratificantes que pueden darse en la ciudad moderna —sólo hay que remitirse al testimonio de sus participantes para comprobar la sensación de libertad que genera— como respuesta al aislamiento, la distancia y la indiferencia que fomentan el individualismo y la cibernética. Recalcan el privilegio y la excepcionalidad del vínculo que, a diario y sin que apenas se perciba, establece el propio cuerpo con la urbe, vínculo que debiera ser tan placentero como lo es irrepetible. Hasta tal punto esa experiencia es única, hasta tal punto invita a ver el mundo de otra manera, que uno de los problemas principales con los que tropieza Tunick a la hora de ejecutar su programa es la afluencia cada vez más numerosa de voluntarios (36). Pasando por alto esta dificultad, puede verse cierto parentesco entre el gozo de los convocados en estas representaciones con el del *flâneur* baudelairiano, que en cuanto hombre de mundo, disfruta perdiéndose entre la multitud, dejándose llevar por los desconocidos cuerpos que la integran, haciendo suya sus palpitaciones, aspirando cada efluvio, buscando el roce físico, muriendo por sentir su calor al pasar junto a ellos. Todo vale, con tal de calmar ese “yo insaciable del no yo” (37) que minuto a minuto le devora las entrañas.

Con su arte, Tunick hace hincapié en que tener una orientación específica en la ciudad es más que contar con una ubicación según una relación topológico-visual dada. Es abrir los sentidos a olores y colores heterogéneos, a variaciones térmicas inesperadas, a rugosidades desconocidas. Es extraerle el máximo partido a experiencias corporales únicas que implican a la totalidad humana sentiente. Esta acción secreta del cuerpo en el escenario urbano es la que subyace en la teoría de las correspondencias de Baudelaire, pensada para vincular los aspectos fragmentarios de la experiencia del habitante de la metrópolis moderna, para indagar en sus dimensiones más ocultas y hacer presente los jirones de una Naturaleza que parece haber huido definitivamente de ella (38). Las correspondencias es la analogía que quien las vive puede establecer entre sensaciones corporales muy distintas, como colores, fragancias o sonidos, que diluyen sus fronteras, causando una atmósfera que el poeta califica de alucinógena por su semejanza con la producida por el láudano, el opio o el haschish (39). El resultado es que el organismo vibra como nunca por cada una de sus fibras corporales. Esta variedad de sensaciones está presente igualmente en las intervenciones de Tunick cuando invita a sus miles de participantes a dibujar auténticas alfombras humanas con sus cuerpos desnudos tendidos en las calles de las ciudades acordadas. Tunick aprovecha sus múltiples pigmentacio-

36. En prueba de ello, cabe destacar que si en Santiago de Chile fueron 4.000 los participantes, en el caso de Barcelona la cifra superó con creces las mejores expectativas: se contabilizaron más de 7000.

37. BAUDELAIRE, Ch.: *El pintor de la vida moderna* en *Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 359.

38. Véase el poema IV incluido en BAUDELAIRE, Ch.: *Las flores del mal*. op. cit., p. 95.

39. BAUDELAIRE, Ch.: *Los paraisos artificiales* en *Pequeños poemas en prosa*. *Los paraisos artificiales*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 147 y ss.

Como la experiencia de la ciudad es una experiencia espacial, debe ser corporal y viceversa. Esto implica que todo trazado urbano, como entorno equilibrado, debe efectuarse tomando el cuerpo como referencia principal, al igual que el cuerpo toma la ciudad como referente de emplazamiento espacial.

nes de piel para generar pronunciados contrastes cromáticos, apreciables por el sentido de la vista; también la oscilación térmica que diferencia a una ciudad de otra, para investigar la variedad de reacciones dérmicas que pueden experimentar sus participantes porque no es igual dejar reposar el cuerpo sobre el cálido asfalto de Sao Paulo que sobre el frío de Helsinki; las características orográficas del lugar son asimismo de su interés a la hora de estudiar la respuesta senso-motora de cada organismo, que es diferente según que la ciudad esté emplazada a nivel del mar o en el valle de una montaña; también su aroma intrínseco, porque el sentido del olfato advierte rápidamente el olor a salitre, si es una ciudad portuaria, a humedad, si cuenta con frondosos parques o, en el peor de los casos, el hedor de la contaminación atmosférica. En suma, todo se reduce a ampliar el registro de experiencias que pueden recabarse de la ciudad desde la propia naturaleza corporal o, por decirlo en otras palabras, el registro de experiencias que puede recabarse del cuerpo desde el espacio urbano donde se desenvuelve.

De todos los sentidos convocados, el tacto es el que se pone, nunca mejor dicho, a flor de piel. En los seres humanos, este sentido se distribuye a lo largo de ella, a la vez que el vello corporal. A pesar de todo, se trata de una sensación poco localizada que se extiende por el cuerpo, concediendo una orientación bastante certera en la topografía urbana, a tenor de una selección de lugares posibles, y facilitando el contacto personal con quienes comparten el mismo espacio. Para Tunick, es aquí donde cobra sentido la necesidad de yacer completamente desnudo: la corporalidad humana reúne entonces las condiciones para percibir sensitivamente, por cada uno de sus poros, las variaciones de temperatura o los desniveles del pavimento por el que transita a diario, ajena a esta clase de apreciaciones, al ir enfundada, observa Baudelaire en el *Salón de 1846*, en esa común forma de vestir que es el traje, "piel del héroe moderno" (40). El viejo sueño de ir por la calle con la piel como única prenda permite percibir también la cercanía de esos otros cuerpos que constituyen el espacio urbano en la medida en que lo hace el propio. Pero la revalorización del desnudo por parte de Tunick corre el riesgo de verse notablemente mermada de ser tenida en cuenta exclusivamente desde el enfoque reduccionista de *lo corporal sensible*. Para evitarlo, es preciso valorar paralelamente *lo corporal agente* ya que la ciudad es el resultado de las acciones, ciertamente corporales, que en ella tienen lugar, aunque también de las

intersubjetivas, que mutuamente implicadas, perfilan una definición espacial específica (41). Esta distinción hace que Merleau-Ponty contemple el cuerpo desde una doble perspectiva:

40. BAUDELAIRE, Ch.: *Salón de 1846* en *Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 186.

41. JOHNSON, M.: *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate, 1991, p. 80. Pese al predominio del componente visual, la experiencia es definitivamente compleja, tanto sensorial como cinestésicamente.

como *objeto sensible* que es afectado por cuanto y cuantos le rodean y, como *objeto fenoménico* que vive esa experiencia y, por efecto de su afección sensible, le da un sentido. Desde este carácter bifronte, el cuerpo es y reside entre aquello y aquellos que le rodean, a la vez que los ilumina. Teniendo presente esta facultad suya, Merleau-Ponty se refiere al cuerpo como *carne* porque permite reflejar la luz de lo sensible. Debido a esta doble condición por la que sentir y otorgar sentido, el cuerpo es el emplazamiento que posibilita la apertura del sujeto al mundo exterior (42).

En virtud de la distinción que hace Merleau-Ponty, es sobre el *cuerpo agente* u *objeto fenoménico* que reviste de significado la experiencia del *cuerpo* u *objeto sensible* sobre el que recae la constitución del espacio sin el que es poco menos que impensable. Es un hecho constatado que sin cuerpo no hay espacio ni tampoco ciudad. Pero no debe pensarse en el esquema unidireccional de causa-efecto porque, según lo ya expuesto, sin espacio y, por extensión, sin ciudad, es imposible el cuerpo (43). La prueba de esta bidireccionalidad es, por ejemplo, que las características topográficas de un espacio originan situaciones diferentes desde el punto de vista de *lo corporal sensible*, como se verifica comparando distintas ciudades entre sí, hasta distintos escenarios dentro de una misma ciudad, que hacen que *lo corporal agente* sea también radicalmente distinto y, por influjo de esta diferencia, se tome conciencia de ocupar un espacio urbano disímil cada vez. Algo de esto insinuaba Baudelaire cuando definía el *flâneur*, en su deambular incesante, casi enfermizo, por la urbe, como "caleidoscopio dotado de conciencia" (44). Para el poeta, el *flâneur* le toma el pulso a la realidad cotidiana con cada uno de sus movimientos, se deja impresionar por ella y, como colofón a la jornada, dilucida en sus versos, de la multiplicidad de elementos observados, en cuáles se adivina la novedad, bien sea en los menores detalles de la expresión de un rostro, bien en los lugares más recónditos del paisaje urbano. Esta activación de la conciencia de *lo corporal agente* a través del movimiento de *lo corporal sensible* justifica el afán de Spencer Tunick por cambiar continuamente de ciudad. Sus intervenciones no conocen frontera, de ahí que hasta la fecha hayan elegido espacios tan diferentes geográfica y culturalmente como Nueva York, Montreal, Barcelona, Londres, Buenos Aires, Roma, Santiago de Chile, Lisboa o Melbourne. Además, es frecuente el cambio de escenario dentro de la ciudad escogida. La insistente alternancia guarda relación, siguiendo este discurso, con hacer que sus participantes perciban su corporeidad sensible en estrecha colaboración con su corporeidad agente, con que sientan su naturaleza doblemente corporal, que descubran su cuer-

42. MERLEAU-PONTY, M.: *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard, 1995.

43. Se acepta aquí la tesis de Merleau-Ponty, que dice textualmente que "no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo". MERLEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975, p. 119.

44. BAUDELAIRE, Ch.: *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 359.

Aunque implícitamente, la evolución de la relación entre el cuerpo humano y el espacio urbano está presente en las fotografías de Tunick, que pueden entenderse como un canto de alabanza a la ciudad y, por su definición corporal, también al cuerpo porque sólo en el espacio urbano se halla éste plenamente integrado.

po sentiente-agente operando al unísono en cada situación espacial, como lo hace ese “*ciudadano espiritual del universo*” (45) que es el *flâneur* baudelairiano.

Hall expone que cuanto el hombre es, está estrechamente ligado a la experiencia del espacio donde habita (46). La experiencia corporal del espacio, junto a la experiencia espacial del cuerpo, que en realidad es una única experiencia, es aplicable a cualquier espacio público de cualquier ciudad dotado con una mínima riqueza corporal. Bien lo sabe Spencer Tunick: sus instantáneas son testimonio de que la ciudad es, ante todo, un hecho corporal; más aún, de cómo cuerpo humano y espacio urbano se desarrollan en estrecha armonía. Como la experiencia de la ciudad es una experiencia espacial, tiene que ser corporal y viceversa. Esto implica que todo trazado urbano, en cuanto entorno equilibrado, debe efectuarse tomando el cuerpo como referencia principal, al igual que el cuerpo toma la ciudad como referente prioritario de emplazamiento espacial. Esta interdependencia se remonta en el tiempo, según Richard Sennet, hasta la cultura griega, donde la construcción de edificios se inspiraba en el cuerpo humano, como los pórticos columnados, que alternaban zonas abrigadas y descubiertas para permitir resguardarse de las inclemencias del tiempo, el espacio acotado del teatro, pensado para facilitar la resonancia nítida de la voz de los actores, o el abierto del ágora, donde al tener lugar actividades diversas y la gente agolparse en corrillos, ninguna voz debía imponerse a las restantes. Con posterioridad, la cultura romana, por medio de Vitrubio, demostraría que el cuerpo describe perfectas relaciones geométricas susceptibles de ser trasladadas a los edificios, de donde acaba extendiéndose a la planificación urbana. En el Renacimiento, Leonardo proyecta estas enseñanzas en su *Homo Quadratus*, figura donde los brazos y piernas del hombre representado se conectan a través del ombligo, de tal manera que, extendidos los cuatro miembros, se forman las líneas que se cruzan en ese punto y, unidos sus extremos, se origina un cuadrado circunscrito en un círculo, justamente el de las proporciones perfectas del cuerpo. Para que la planta de una ciudad fuera coherente, bastaba con trazar el *umbilicus*, centro de la urbe desde el cual se extraían las restantes medidas. Un siglo más tarde, el descubrimiento de las virtudes de la circulación de la sangre por William Harvey transforma radicalmente la fisionomía urbana ilustrada al interpretarse que el libre tránsito de persona en las calles es garantía de salud urbana, como el de la sangre en las venas lo es de salud corporal. Intenta evitarse entonces que el movimiento se bloquee en cualquier punto porque, de ocurrir, el cuerpo colectivo se vería envuelto en una crisis circulatoria similar a la que padece el cuerpo individual durante un ataque en que se obtura alguna arteria. Pero esta libre circulación desemboca en los desórdenes de la Revolución Francesa, que condicionan

45. *Ibid.*, p. 357.

46. HALL, E. T.: *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1973, p. 279.

el diseño decimonónico, orientado a facilitar el movimiento de los individuos pero a dificultar el de los grupos organizados. Es la máxima que aplica John Nash en el conjunto londinense de Regent's Park y Regent Street: el empleo del tráfico, en el primero, para descongestionar el espacio impide la reunión de una multitud con una finalidad específica; la presión del movimiento peatonal lineal, en el segundo, dificulta una reunión multitudinaria para escuchar un discurso. En ambos casos, se privilegia, no obstante, el cuerpo individual en libre movimiento. Este mismo criterio lo sigue Haussmann cuando renueva el París de Napoleón III. La modificación más destacada concierne a la anchura de las calles que, ante una multitud sublevada, permitiría que dos carros del ejército se desplazaran en paralelo y pudiera disparar hacia ambos lados a fin de restablecer el orden (47). Tratando de evitar altercados sociales, el diseño urbano del XIX prepara el camino, sin embargo, a la dispersión, el anonimato y el individualismo de las sociedades contemporáneas.

Aunque implícitamente, la evolución de la relación entre el cuerpo humano y el espacio urbano está presente en las fotografías de Tunick, que pueden entenderse como un canto de alabanza a la ciudad y, por su definición corporal, también al cuerpo, dado que solamente en el espacio urbano se halla éste plenamente integrado. Lo que queda claro es que el espacio de sus *performances* no es un mero escenario que sirva de telón de fondo a las representaciones corporales allí ocurridas. El espacio de la *performance* urbana genera, en su caso, una densa trama multisensorial y posicional que vivifica el cuerpo que la experimenta, sobre todo el de quien la protagoniza, pero sin desmerecer el de quien la contempla (48). Esa experiencia es positiva en la medida en que respeta y estimula la riqueza senso-motora que rige el vínculo del propio cuerpo con el espacio. Como el propio cuerpo se constituye al tiempo que lo hace el espacio y como el espacio se constituye al hacerlo el cuerpo, la conformación espacial del cuerpo a partir de la conformación corporal del espacio es simultánea. Es lo que le hace al individuo sentirse realmente humano. Ante el creciente auge del individualismo en la cultura moderna, ante la despreocupación por aquellos cuerpos distintos del propio, ante la amenaza de la desmaterialización del hombre hacia la que conduce la telemática, sólo cabe lamentarse, como hace Hall, de que el habitante de la metrópolis moderna tenga cada vez menos oportunidad de experimentar activamente su cuerpo, el de los demás, y el espacio que entre todos ellos ocupan. En el nuevo

47. Foucault es el analista por excelencia del dominio político del cuerpo definido en el espacio. En la primera parte de su *Historia de la sexualidad* describe cómo desde el inicio del siglo XVII se desarrolló un poder sobre la vida que se expresaba en dos formas antitéticas: una abordaba el *cuerpo como máquina* y dominaba la educación del cuerpo, el desarrollo de sus aptitudes, el aprovechamiento de su fuerza y su integración en sistemas eficaces de control. Era toda una "*anatopolítica del cuerpo humano*". La otra, centrada en el cuerpo especie, consistía en controles reguladores de la población. Era una "*biopolítica de la población*". FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1992. Donde mejor se ve esta complicación del cuerpo como máquina y el espacio urbano como planificación es en *Vigilar y castigar*, obra que analiza cómo en el siglo XVIII los cuerpos se distribuyen, la actividad se controla y las fuerzas se componen a partir del paradigma del cuerpo del soldado, gestado en la segunda mitad del XVII. FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

48. Ésta es la tesis que se defiende en LÓPEZ LLORET, J.: "La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos" en ROMERO DE SOLÍS, D., DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B. y LÓPEZ LLORET, J. (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo. op. cit.*, pp. 79-101.

estilo de vida presidido por las prisas, los sms e Internet, el espacio urbano concede, por lo general, poco estímulo para la creación de un repertorio de experiencias espaciales. Es como si la mayoría de la gente hubiera llegado, según Hall, a un estado “cinestésicamente inútil o anquilosado” (49), con la consiguiente insuficiencia para interpretar y conformar el espacio público. Con sus composiciones artísticas, Tunick desea invertir esta tendencia, restablecer el amplio repertorio visual, auditivo, olfativo y táctil que produce el encuentro del cuerpo desnudo con el espacio urbano, la “pasión insaciable, de ver y sentir” (50) que asegura Baudelaire que domina al *flâneur* en la ciudad moderna, porque el cuerpo no es nada diferente de lo que siente o hace de una manera espacialmente determinada por la urbe. Spencer Tunick demuestra que pensar en las ciudades como entornos cosificantes donde un número incalculable de cuerpos se mueven sin más, es la causa de la indiferencia frente a la realidad del otro, incluso frente a la propia realidad, cada vez menos corporal y más alienante. Como un elogio a la vida y como una invitación a una rehumanización del propio individuo, sus intervenciones buscan engarzar el cuerpo, en su adscripción espacial, y el espacio, en su adscripción corporal, para evitar un empobrecimiento de la ciudad, el entorno donde se desenvuelve la civilización moderna y, ante todo, el del hombre que la fundamenta.

49. HALL, E. T.: *La dimensión oculta*. op. cit., p. 107.

50. BAUDELAIRE, Ch.: *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. op. cit., p. 358.

#### RESUMEN DEL ARTÍCULO DE GODOY

*Este artículo intenta establecer un vínculo entre la polémica obra fotográfica de Spencer Tunick y la poética de Charles Baudelaire mediante la experiencia corporal de la ciudad, principal escenario de la vida moderna. Una de las características del arte moderno es su paulatino alejamiento de la Naturaleza como consecuencia del proceso de urbanización experimentado desde la segunda mitad del siglo XIX. Baudelaire aborda este problema cuando expone su doble visión de la belleza: por un lado, la clásica e*

*imperecedera, que aparece revestida de nostalgia natural, y, por otro, la actual, que emerge con un carácter caduco y artificial. Como punto de encuentro entre ambas direcciones, las creaciones de Tunick recuperan la Naturaleza de antaño mediante el cuerpo humano desnudo, que se convierte en vehículo comunicativo con el espacio urbano con el que convive a diario.*

*Palabras clave:*

*Baudelaire—Tunick—desnudo—ciudad*

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE GODOY

*Cet article essaie d'établir un lien entre la polémique oeuvre photographique de Spencer Tunick et la poétique de Charles Baudelaire à travers l'expérience corporelle de la ville, laquelle est la principale scène de la vie moderne. Une des caractéristiques de l'art moderne c'est le progressif éloignement de la Nature par suite du procès d'urbanisation expérimenté depuis la seconde moitié du XIX siècle. Baudelaire revient sur ce problème quand il expose sa double vision de la beauté: d'une part, la beauté classique et*

*impérissable, qui apparaît revêtue de nostalgie naturelle, et, d'autre part, la beauté actuelle, qui est née avec un caractère caduc et artificiel. Comme un point de rencontre entre les deux directions, les créations de Tunick récupèrent la Nature d'autrefois moyennant le corps humain nu, qui est devenu un moyen de communication avec l'espace urbain avec lequel il vit tous les jours.*

*Mots-clé:*

*Baudelaire-Tunick-nu-ville*

SUMMARY OF GODOY'S ARTICLE

*This research paper tries to set a link between the controversial photographic work by Spencer Tunick and Charles Baudelaire's poetics through the bodily experience of city, the main stage of modern life. One characteristic of modern art is its increasing distance from Nature as a result of the urban development supported from the late middle of 19<sup>th</sup> century. Baudelaire writes about this problem when he explains his double vision of beauty: on the one hand, the classical and*

*undying beauty, which is invested with natural nostalgia; and, on the other hand, the actual beauty, which is born with an expired and artificial trait. Like a cross between both artistic directions, Tunick's works rescue Nature from the past thanks to naked human body, which becomes a communication agent with the cityish space which it coexists everyday with.*

*Keywords:*

*Baudelaire-Tunick-nude-city*