

# THE CHAMELEON BODY: PHOTOGRAPHS OF CONTEMPORARY FETISHISM, DE NICHOLAS SINCLAIR

Sandra Martínez Rossi

Universidad de Málaga  
sandramartinez@uma.es

doi:10.30827/sobre.v6i0.15647

95

## THE CHAMELEON BODY: PHOTOGRAPHS OF CONTEMPORARY FETISHISM, BY NICHOLAS SINCLAIR

**ABSTRACT:** Nicholas Sinclair is an English photographer who lives and works between London and Berlin; His photographic work expressed a great commitment to the subject and exhibits an intriguing set of gazes where identities are exposed. In 1995, the Brighton Museum commissioned a series of photographs for the catalogue of the exhibition «Fetishism: Visualizing Power and Desire», the first monographic presentation on fetishism to be held in Britain. This initial photographic project along with other portraits of performance artists, modern primitives, and in general subjects who built their identity through the body gave rise to the book *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism* that Nicholas Sinclair published in 1996.

This review presents some of the most emblematic photographs that expose different points of view of the body that, like a chameleon, constantly transforms itself. We will try to enter through the camera of Nicholas Sinclair in a world that seems from another time, but that still remains beating below the surface, portraits of people that offer diverse and possible bodily realities, in some cases far from a false idea of the exotic.

**KEYWORDS:** Nicholas Sinclair, body, fetishism, tattoo, photography.

**RESUMEN:** Nicholas Sinclair es un fotógrafo inglés que vive y trabaja entre Londres y Berlín; su trabajo fotográfico expresa un gran compromiso con el sujeto y exhibe un intrigante juego de miradas donde las identidades quedan al descubierto. En el año 1995 el Museo Brighton le encargó una serie de fotografías para el catálogo de la exposición «Fetishism: Visualising Power and Desire», la primera presentación monográfica sobre fetichismo que se llevaba a cabo en Gran Bretaña. Este proyecto fotográfico inicial, junto con otros retratos de artistas de performance, modernos primitivos y, en general, fotografías de sujetos que construían su identidad a través del cuerpo, dio origen al libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, que Nicholas Sinclair publicó en el año 1996.

Esta reseña presenta algunas de las fotografías más emblemáticas que exponen distintos puntos de vista del cuerpo, que, al igual que un camaleón, se transforma constantemente. Intentaremos adentrarnos a través de la cámara de Nicholas Sinclair a un mundo que parece de otro tiempo, pero que aún permanece latiendo bajo la superficie, retratos de personas que ofrecen realidades corporales diversas y posibles, en algunos casos, alejadas de una falsa idea de lo exótico.

**PALABRAS CLAVE:** Nicholas Sinclair, cuerpo, fetichismo, tatuaje, fotografía.



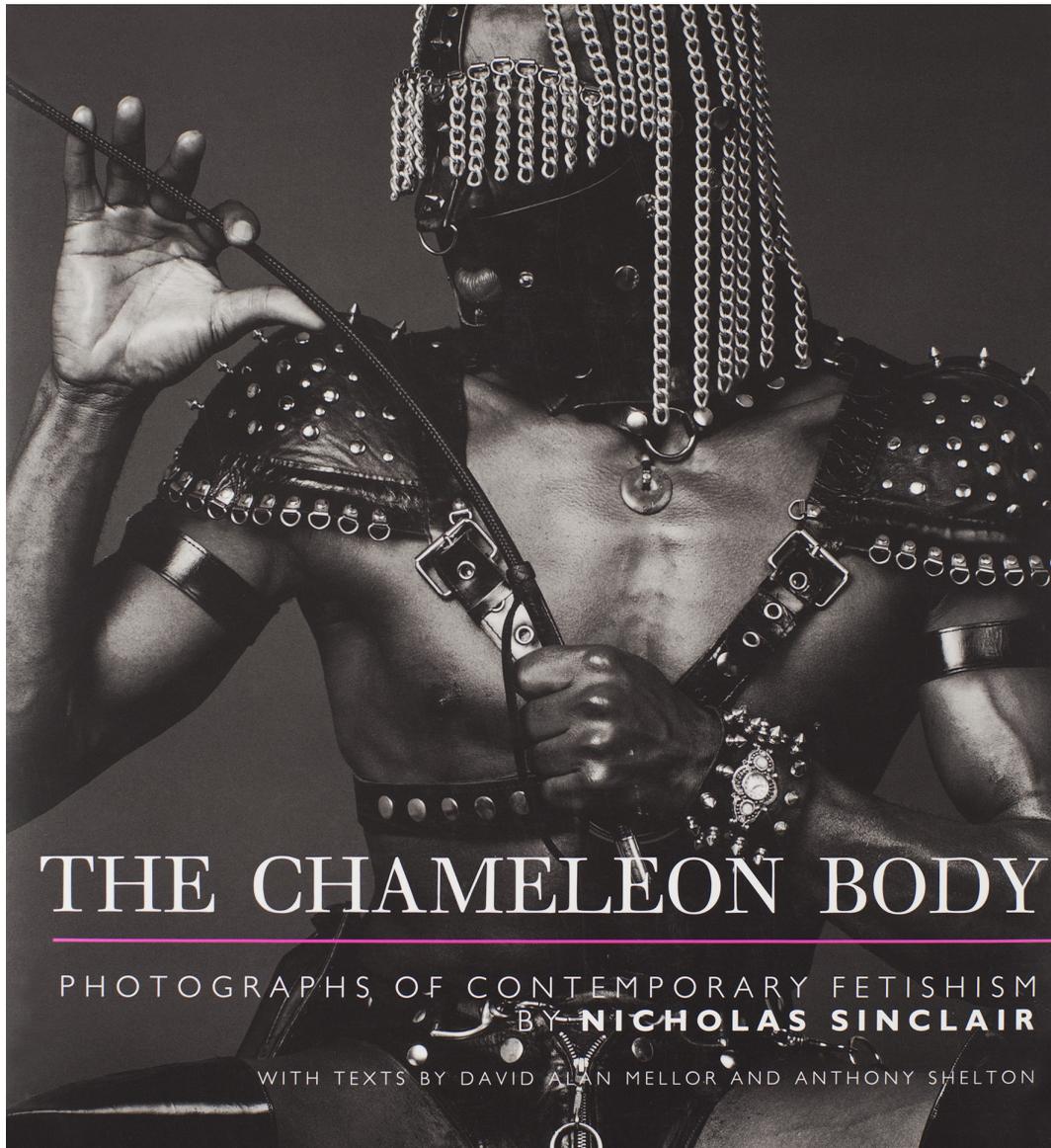


Figura 1: Portada del libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, de Nicholas Sinclair.

La primera serie fotográfica de Nicholas Sinclair se remonta a 1982, cuando retrata a trabajadores del circo, un lugar que durante gran parte de su existencia, pero primordialmente entre finales del siglo XIX y principios del XX, fue considerado un ámbito *liminal*<sup>2</sup>, periférico y anónimo donde convivían seres que ante los ojos de la sociedad no encajaban bajo ningún concepto en la norma social ni tampoco en el prototipo corporal de la época. Paradójicamente, esta exclusión inicial debida a las diferencias corporales se transformaría años más tarde en un instrumento de poder y convertiría al cuerpo en el escenario donde la propia identidad adquiere protagonismo.

El sujeto concibe la superficie corporal como una pantalla donde proyectar diferentes signos de sí mismo, el cuerpo y la piel son espacios nómadas que experimentan una manipulación continua con el fin de expresar una particular identidad y, al mismo tiempo, funcionan como espejos ante *los otros*.

Sinclair afirma que en sus composiciones nada está al azar, que cada elemento cuenta y que finalmente todo se conecta (Sommerburg, 2019, min. 12). Una ligazón en el seno de la fotografía que otorga carácter al retratado poniendo de manifiesto el punto fuerte de su personalidad. Esta intención del fotógrafo siempre ha estado presente en sus trabajos, tanto si nos referimos a las fotografías de actores y actrices británicos como si nos situamos frente a los retratos de artistas plásticos, como Anthony Caro o Peter Blake, realizados en 1990.

En 1995, el Museo Brighton le encargó una serie de fotografías que formarían parte del catálogo de la exposición «Fetishism: Visualising Power and Desire», la primera presentación monográfica sobre fetichismo que se llevaba a cabo en Gran Bretaña. El artista aceptó el reto de expresar a través de las fotografías la idea de fetichismo de aquella época, aunque seguramente impregnada de un aura diferente a la esperada, como afirma David Allan Mellor en su texto: «He purposefully disappoints through a lack of sensationalist view which the spectator of his photographs might have expected» (Sinclair, 1996:13).

Este proyecto fotográfico inicial, junto con otras fotografías realizadas a artistas de performance, a personas que por aquellos años integraban el colectivo de primitivos modernos y a individuos que construían su identidad a través del cuerpo, dio origen al libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, que Nicholas Sinclair publicó en el año 1996. Una serie fotográfica que a través del objetivo de Nicholas Sinclair ofrece un mundo que parece de otro tiempo, pero que aún permanece latiendo bajo la superficie, retratos de personas que ofrecen realidades corporales diversas y posibles, en algunos casos alejadas de una falsa idea de lo exótico. Cuerpos que, como el camaleón, se transforman constantemente, una capacidad de metamorfosis que el artista tuvo en cuenta a la hora de realizar las fotografías:

So in my research it was a concern for character and for

the resonance of that character when masked or hidden or in fetish person which drew me to photograph particular individuals. But the photographs also focus on the body and on the body's capacity for change and transformation. These changes can be minimal and discrete or they can be extreme, defiant and transgressive acts, and my aim was to show the different degrees and levels of transformation. (Sinclair, 1996:9)

El libro presenta 64 retratos de diferentes personas; muchos de ellos, según comenta el fotógrafo, se conocían y transitaban el ámbito *underground* de clubes nocturnos de Londres y Europa, como The Torture Garden, Fist, The Rubber Ball (Sinclair, comunicación personal, 1 junio 2020); y otros retratados fueron fruto de encuentros casi fortuitos, individuos anónimos que aceptaron posar para Nicholas Sinclair. La decisión de retratar a personas que coexisten en un espacio *liminal* «habla de una imagen creada "desde el otro lado", una mirada provocativa sobre el uso de la piel como superficie simbólica» (Martínez Rossi, 2017:359).

Los retratos ofrecen un viaje singular y fascinante; cada imagen es el punto de partida de un sinfín de sensaciones, y guiados por el fotógrafo nos adentramos a partir de una selección de imágenes en un recorrido no solo visual, sino también emocional y psicológico (Sommerburg, 2019, min. 19-20).

Las fotografías expresan a través del cuerpo distintos mecanismos para ejecutar la transformación corporal y, al mismo tiempo, ofrecen un amplio abanico de identidades que invitan a la reflexión. Cada grupo de retratados provoca una deriva particular que nos lleva a preguntas que a veces no tienen una respuesta concreta, imágenes que relatan distintos diarios de viajes sobre fetichismo, sadomasoquismo, tatuaje, *piercing*, primitivismo, performance, género e identidad. En definitiva, diferentes formas de edición del cuerpo, actos de protección y/o diferenciación que convierten a cada persona en un ser único, la piel se abre paso frente a la identidad fija que la sociedad impone. Como afirma Francesca Alfano Miglietti (1999), los retratados han decidido, a través del cuerpo, marcar su destino.

<sup>1</sup> Para más información se recomienda consultar la página web del artista: <https://nicholassinclair.com>

<sup>2</sup> Establecemos esta relación a partir del estudio de Victor Turner (1988), quien denomina *liminal* a la segunda fase del proceso ritual, un momento de indeterminación, marginalidad e invisibilidad del sujeto iniciado antes de que se consume la iniciación (Turner, 1988:101-102).



Figura 2: Carl Russell, ©Nicholas Sinclair.

Algunas de las fotografías, como comenta Nicholas Sinclair (1996), representan la idea de fetichismo de la década de 1990, de tal manera que la mayoría de las imágenes fetichistas se relacionan de algún modo con la práctica del sadomasoquismo y casi todos los retratados exhiben la indumentaria típica de cuero negro y tienen su rostro cubierto (*Carl Russell, Mark Garbs, Lester, Nigel, Billy, Mike y Fabian*).

En la imagen *Carl Russell* se observan estos estereotipos. La vestimenta y el resto de los elementos han sido diseñados por Bi-design y, al igual que en otras fotografías, nos indicarían que estamos frente a una persona que practica el sadomasoquismo. Pero ¿es realmente así? Las imágenes siempre plantean una representación, una puesta en escena que puede conducir la mirada hacia el engaño, y no olvidemos que el propio significado del término fetiche evidencia una relación intrínseca con la magia y el artificio. Desde el campo psicoanalítico el fetichismo proyecta el deseo sexual sobre un objeto determinado (Freud, citado por Pérez Gaudi, 2000) y este fetiche actúa como metáfora de aquello que sustituye (Lacan, citado por Pérez Gaudi, 2000), imprimiéndole una gran carga de erotismo.

En realidad, las fotografías de Nicholas Sinclair van más allá de cualquier estereotipo fetichista, como el mismo fotógrafo explica: «Fetishism draws from a wide range of sources for its inspiration –historical, contemporary and cross cultural. It is this diversity which I explore in the photographs» (Sinclair, 1996:9). Una dimensión cultural del fetichismo que también fue referida por Anthony Shelton en su texto para *The Chameleon Body*:

Fetishism is far from a superficial passing fad or fashion. As a movement, it possesses its own strangely haunting and compulsive philosophy replete with a metaphysic, ethic and aesthetic that can only be understood in terms of a whole constellation of historical movements and sensitivities which we have here referred to as fetishism's culture. (Sinclair, 1996:84)

Esta cultura fue arraigándose a medida que avanzaba el siglo XX y en 1980, según Shelton, estrechó lazos con los diseñadores de moda y los medios de comunicación hasta que a principios de 1990 el fetichismo tenía sus reglas, su ética y sus propios estilos de vida (Sinclair, 1996:90).

En gran parte de las fotografías presentes en el libro, y que son exponentes del fetichismo, la identidad del sujeto está oculta tras la máscara, el *voyeur* se deja seducir por cada detalle, y es precisamente en esa construcción simbólica que la imagen emerge no solo como expresión de la individualidad, sino también como significante de todo un colectivo.

Al contrario de los tópicos esgrimidos en relación al fetichismo por aquellos años, «el actual concepto de fetichismo, más plural y desplazado por los cambios políticos y sociales en torno al feminismo y los estudios de género, vacía de contenido los tradicionales parámetros binarios masculino/femenino y activo/pasivo como significantes de fuerte/débil y erección/castración respectivamente» (Martínez Rossi, 2017:94-95).



Figura 3: Christine Bateman, ©Nicholas Sinclair.

Las fotografías *Christine Bateman* y *Nicola Bowery* presentan a las modelos, en palabras de Mellor, «as the victims of their mirrors, doubled and tripled, but skinless. They possess no tegument, no coverings such as those Xed Le Head, Dickie Dick and Daryl Carlton have crafted as aggressive protections» (Sinclair, 1996:13-14). Los espejos constituían un elemento escenográfico imprescindible en su vida diaria, ya que ambas trabajaban como modelos de Lucien Freud. Nicola Bowery estaba casada con Leigh Bowery, quien las puso en contacto con el artista (Sinclair, comunicación personal, 26 mayo 2020).

Al igual que sucedió con otras personas retratadas, el encuentro de Nicholas Sinclair con Christine Bateman desencadenó una serie de estímulos que dirigieron la imagen hacia espacios insospechados. El fotógrafo describe así ese momento:

She had covered the bedroom walls with mirrored panels to give the sense of expanded space and she had also put mirrors on the door and by very carefully moving the door I was able to create a triptych within the photograph so you have the real Christine Bateman in the centre and then to her left and to her right you have reflections so you've got three different version of the subject. (Sommerburg, 2019, min. 18-19)

En la fotografía que presentamos, tanto el vestuario de cuero y el corsé, diseñados por la propia modelo, como los elementos metálicos que adornan su rostro no le sirven como protección, ya que, pese a las diferentes versiones de sí misma que ofrecían los espejos, la mirada y los fragmentos de piel al descubierto delatan su identidad.

Como dice Sinclair, la verdadera Christine Bateman ocupa el centro de la composición y exhibe su más preciado ornamento, su tatuaje, que se separa de la superficie de la piel y se manifiesta en tanto que fetiche como la zona erecta del cuerpo (Sarduy, 1987). Entre los intersticios de la escenografía espejada, la modelo mira de frente e implica al espectador, quien irremediamente se deja seducir ajeno a cualquier connotación fetichista.



Figura 4: Steven Jasper, ©Nicholas Sinclair.

En el retrato *Steven Jasper*, el cabello esculpido en forma de cresta alude a una característica muy peculiar del movimiento punk, sin embargo, el diseño de los tatuajes se corresponde con la estética de los años 90 y determina la juventud y personalidad del retratado. Su peinado es, quizás, el elemento que atrae mayor atención y que lo define como parte de las denominadas tribus urbanas que surgieron a partir de 1970 en el seno de las sociedades occidentales. Estos colectivos recibieron el nombre de *tribu*, en sentido peyorativo, por su correspondencia con una imagen «salvaje y primitiva» y porque sus transformaciones corporales resultaban exóticas en tanto que raras o excéntricas ante la norma social (Martínez Rossi, 2017:157).

Si bien inicialmente la estética de estos grupos expresaba un acto de rebeldía, rápidamente fue absorbida por el ámbito de la moda como una estrategia más de la cultura dominante al hacer propio aquello que resulta desestabilizador (Martínez Rossi, 2017:56-57).

A pesar de que en 1996, cuando se publica el libro de Nicholas Sinclair, los signos corporales de Steven ya integraban el catálogo de moda, aún poseían una impronta muy transgresora; sin embargo, el fotógrafo otorga al retratado un halo de magia y dignidad activando todo su poder de seducción.

Lo mismo sucede cuando observamos las fotografías *Jed Phoenix* y *Joss Munro*, que transmiten amor y erotismo cuestionando los estereotipos y roles de género.



Figura 5: *Franko B.*, ©Nicholas Sinclair.

Nicholas Sinclair presenta varias fotografías del artista italiano Franko B, que en 1990 se traslada a vivir a Londres y realiza sus performances en locales *underground* donde se solían llevar a cabo prácticas sadomasoquistas.

Según el fotógrafo existe una estrecha conexión entre fetichismo y performance, ya que como él afirma: «in both areas the body is seen as a “performance space”, or as a vehicle for self-expression, with the individual having the control to use this “space” as he or she chooses» (Sinclair, 1996:9).

Franko B ejerce el dominio sobre su propio cuerpo, y la sangre asume el poder como elemento de identificación y existencia humana. En las performances, el fluido sanguíneo efectúa su propio tránsito doloroso hacia la iniciación, y la purificación a través del sangrado resulta imprescindible para que las heridas internas cicatricen (Martínez Rossi, 2017).

Las fotografías de Franko B presentan al artista ejecutando su acción en un espacio que, al igual que en otras performances suyas, representa su personal estancia ritual donde tiene lugar la ceremonia. Del mismo modo que en rituales funerarios indígenas o aborígenes, el cuerpo es recubierto con una capa de pintura blanca que vela sus tatuajes y deja visible la herida sangrante (Martínez Rossi, 2017).

El poder de la fotografía congela la imagen y Franko B sufre aislado y en silencio ante la mirada de un espectador anónimo que observa distanciado el preciso e íntimo instante de ese sufrimiento.

Las imágenes de Franko B presentadas por Nicholas Sinclair en 1996 siguen impactando en la actualidad y provocan el encuentro y la interacción, en definitiva, «el artista edifica un cuerpo transindividual a la manera de Gina Pane, una corporalidad que labra otra identidad, nueva y descontaminada» (Martínez Rossi, 2017:375).



Figura 6: Ron Athey, ©Nicholas Sinclair.

Ron Athey, al igual que Franko B, en los 90 ejecutaba sus performances en espacios no institucionalizados, clubes sadomasoquistas que por aquellos años delimitaban otras zonas periféricas del arte. Sus acciones evidenciaban un gran compromiso social y político en una época golpeada por el sida.

En 1994 realiza en Londres la performance *Excerpts from Four Scenes in a Harsh Life*, en la cual la sangre y la enfermedad adquirirían un gran protagonismo: en el tercer acto utilizó la sangre de su colaborador y también performer Darryl Carlton –no portador del virus– para realizar unas impresiones en papel y suspenderlas encima de los asistentes, quienes reaccionaron con temor ante la posibilidad de contagio. Mediante esta acción Ron Athey ponía al descubierto los miedos y prejuicios en torno al sida (Martínez Oliva, 2005).

Nicholas Sinclair retrata a Ron Athey en una actitud desafiante, la misma que ha esgrimido siempre en sus performances, exhibiendo sus tatuajes de diseño maorí contaminados de su historia occidental, como un gran guerrero que bajo su armadura mira de frente al adversario. Cabe destacar que la mirada del retratado es un recurso muy importante en la obra del fotógrafo. En palabras de Sinclair:

When I'm editing a photo shoot the first thing I'm looking for is the expression in the eyes. For me it's the single most important element in a portrait. It's that moment when you connect. It's when there's a sense of recognition and that's what makes a portrait I think so compelling. We bring our own memory and our personal history to the moment. And when you get it right in a photograph it's a very powerful thing. (Sommerburg, 2019, min. 28-29)

Las fotografías publicadas por Nicholas Sinclair en 1996, sin lugar a duda, provocaron reacciones muy distintas según su grado de transgresión y, seguramente, hoy tendrían otras repercusiones, incluso opuestas. Las diversas interpretaciones de una imagen activan un discurso antropológico que tiene sentido en un contexto determinado, por ejemplo, las lecturas que se pueden hacer del retrato de Ron Athey afectan al propio significado de la práctica del tatuaje y, por tanto, a la personalidad del sujeto. Por un lado, pese al gran auge que tuvo el tatuaje en los años 70, a finales de los años 90 seguía siendo considerada una práctica marginal y transgresora, y, bajo esta premisa, el cuerpo tatuado identifica al artista como alguien transgresor. Por otro lado, el tatuaje ya había iniciado su camino hacia la consagración social como instrumento de moda que lo catapultaría a finales del siglo XX en el objeto fetiche del momento. En este sentido, si tenemos en cuenta esta apreciación, el significado de la imagen de Ron Athey cambia sensiblemente, ya que las fotografías de personas tatuadas inundan el espacio publicitario como símbolo de sensualidad y erotismo.



Figura 7: *Brian Murphy, Ron Athey y Alex Binnie*, ©Nicholas Sinclair.

Nicholas Sinclair quiso expresar a través de algunas fotografías el hecho de que a finales del siglo XX hubo un retorno a lo tribal o a prácticas denominadas *primitivas* que se identificaban con el movimiento llamado primitivismo moderno (Sinclair, 1996), que había surgido en los Estados Unidos en 1980 y cuyo exponente principal era Fakir Musafar. Como afirma Le Breton (2002:198):

La emergencia de las marcas corporales cargadas de un cierto «tribalismo» y «primitivismo» se debe a la percepción de las mismas como «naturales», «originarias» y «auténticas»; por consiguiente, este tipo de signos en el cuerpo son vistos por estos nuevos grupos como antítesis a la intolerable modernidad.

La fotografía *Brian Murphy, Ron Athey y Alex Binnie* presenta a los retratados de cuerpo entero, desnudos, con *piercings* y la piel cubierta por una pintura oscura que los identifica con grupos africanos y también los conecta con ritos funerarios indígenas o aborígenes en los cuales la pintura corporal de color gris o negro era señal de luto y, al mismo tiempo, poseía un carácter intimidatorio contra los malos espíritus durante la ejecución del ritual, una ceremonia que algunos pueblos, como los Yámana de América del Sur, denominaban la danza de la muerte (Martínez Rossi, 2017).

La imagen registra un instante de la performance *Deliverance*, propuesta por Ron Athey y que tuvo lugar en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres en 1995 (Sinclair, 1996). Si bien alguno de los retratados mira al espectador, la imagen expresa un estado de cierta indeterminación simbólica, de invisibilidad estructural del sujeto como parte de la fase *liminal* de los ritos de paso (Turner, citado por Martínez Rossi, 2017).

En la fotografía se puede apreciar una importante carga ritual que era muy recurrente en las acciones artísticas de aquella época, en especial en las ejecutadas por los primitivos modernos, como bien señala Anthony Shelton: «Performance art and Modern Primitivism share much in common, but spectacle, ritual and sexuality are consistently replete and recurring focuses throughout much of contemporary fetishism as well as art» (Sinclair, 1996:109).



Figura 8: *Xed Le Head*, ©Nicholas Sinclair.

Otras fotografías publicadas en el libro de Nicholas Sinclair y que representan al colectivo de primitivos modernos son las realizadas a Xed Le Head, aunque, en este caso, el cuerpo no aparece despojado de sus marcas corporales y los tatuajes exhiben la individualidad del retratado.

A pesar de que en dos imágenes su rostro está bloqueado por la máscara, en una tercera fotografía Xed Le Head revela su identidad y mira de frente al espectador.

En el retrato que exponemos los elementos de cuero diseñados por E. Garbs adquieren una simbología relevante asociada una vez más al fetichismo y al sadomasoquismo, sin embargo, al igual que en otras fotografías de Nicholas Sinclair, prevalece el carácter estético de todos los objetos que integran la composición, alejándolos de los estereotipos.

Retratos que en 1995 se enmarcaron bajo los parámetros del fetichismo y el primitivismo y que veinticinco años después se proyectan fuera de la marginalidad y de los tópicos para desvelar toda su fuerza expresiva.

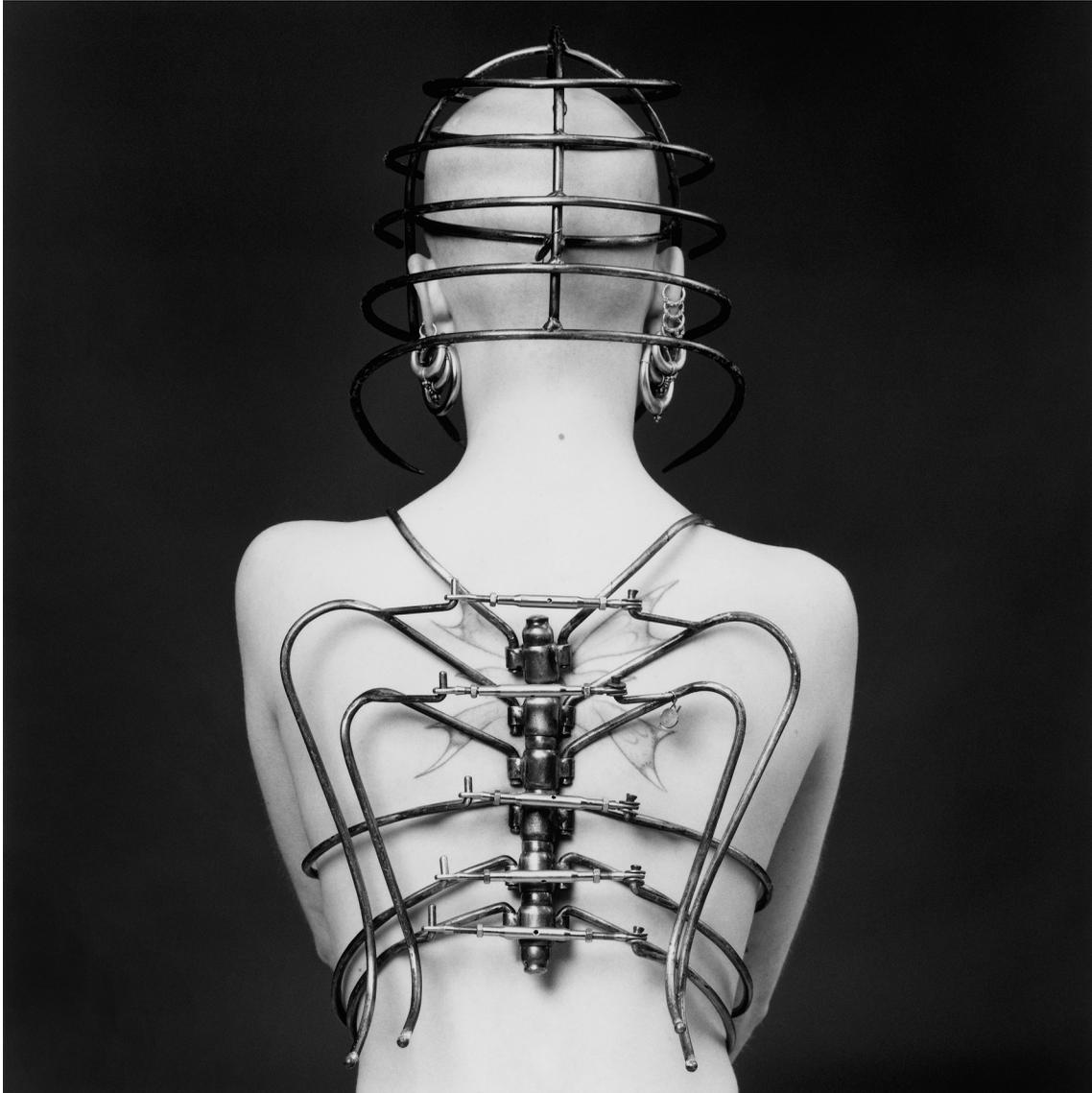


Figura 9: *Polly*, ©Nicholas Sinclair.

Nicholas Sinclair retrata a varias personas luciendo un profuso maquillaje (*Kate Birrel*) y llamativas decoraciones faciales (*Suzy y Fabian*) o portando ornamentos metálicos diseñados por diferentes creadores (*Fia Berggren, Enzo Junior y Polly*), que explotan el lenguaje visual del gótico. Especialmente en los retratos de Suzy, como señala Shelton en su texto, el vestuario reúne todos los componentes de la *femme fatale* (Sinclair, 1996:103).

Según afirma el fotógrafo, por aquellos años Polly era una de las modelos fetichista más fotografiadas de Londres, y por ello resultaba imprescindible su presencia en el libro. Al igual que en otros retratos, la decisión final sobre la creación de la imagen surge en el preciso instante del encuentro:

She was wearing a design by Anthony Gregory, what he described as medieval body armour. I assumed that I would photograph her from the front but when she turned round and I saw the design from the back I realised that this would make a much stronger, much more graphic image. It was as if the spine had been lifted out from under the skin and place on the surface of the skin. (Sommerburg, 2019, min. 18)

El objeto que rodea el cuerpo de Polly puede tener diversas acepciones. Por un lado, como el propio diseñador describe, simboliza una armadura al estilo medieval que actúa como instrumento defensivo. Por otro lado, sin embargo, la parte del objeto que cubre la espalda remite al corsé, que muy lejos de proteger el cuerpo femenino producía la compresión de los contornos corporales hasta el punto de provocar una excesiva deformación o, incluso, la muerte, además de encerrar otros significados: «aprisionando física y alegóricamente el cuerpo de las mujeres en una organización social de dominio masculino» (Martínez Rossi, 2017:412).

En el siglo XX el corsé se convirtió en signo de erotismo, una atribución que inunda la atmósfera de otra fotografía de Polly en la cual la modelo luce esta prenda fetiche que ciñe su cadera hasta medidas imposibles. En la fotografía que presentamos el ornamento de su espalda expresa suntuosidad y erotismo y actúa como una tercera capa de protección, ya que la piel protege al esqueleto y el tatuaje funciona a su vez como amuleto protector. Como afirma Sinclair (Sommerburg, 2019, min. 18), el objeto transforma el relieve del cuerpo y da la impresión de que la columna vertebral emerge a la superficie de la piel, pero además la superposición del corsé, cuyo diseño posee un similar visual con el tatuaje, produce un diálogo simbólico a través del cual la pequeña, bella y etérea mariposa se convierte, en palabras de Shelton, en un insecto grande y amenazante (Sinclair, 1996).



Figura 10: *Dicky Dick*, ©Nicholas Sinclair.

Entre las fotografías realizadas por Nicholas Sinclair encontramos diferentes grados de transformación corporal a través del tatuaje y el *piercing*, como se observa en los retratos *Ralph*, *Ron Athey*, *Mark*, *Xed Le Head*, *Steven Jasper*, *Julie Tolentino Wood* y *Scorpio*. Entre ellos, llama la atención por la profusión de *piercings* el retrato *Alexandre Lambrechts*, y en particular, la fotografía *Darryl Carlton*, con gran cantidad de símbolos religiosos como medallas y cruces –incluida la cruz gamada, símbolo del nazismo– colgando de su cuerpo. Pero indudablemente las fotografías de Dicky Dick, con el cuerpo completamente tatuado, atraen la mirada por su radicalidad y van más allá del límite de una imagen corporal aceptable socialmente; fronteras que se ven aún más magnificadas debido a la escenificación que las correas de cuero y la lanza, diseñadas por E. Garbs, proporcionan al sujeto retratado.

Cuando se publicaron las fotografías de Nicholas Sinclair en 1995, los textos hacían referencia a conceptos como *epidermal barbarism*, desarrollado por Barbara María Stafford, y *spatial depravity*, planteado por Jurgis Baltrusaitis, tal y como señala Mellor en su texto (Sinclair 1996:13-14), muy en consonancia con el etnocentrismo y la idea de *lo monstruoso* que han estado presentes en el imaginario occidental al referirse a este tipo de personas desde el siglo XVIII, cuando llegan los primeros sujetos tatuados provenientes de tierras lejanas y traídos a Londres por James Cook.

Dicky Dick es visto como un ser exótico, al igual que aquellas personas exhibidas en las ferias o circos a fines del siglo XIX y a principios del XX, sin embargo, a partir de 1990 el cuerpo completamente tatuado adquirió notoriedad y, pese a que seguía siendo considerado una rareza ante la mirada europea, se convirtió en un fenómeno comercial: «la persona tatuada autogestionó su propio cuerpo como un recurso de *marketing* empresarial» (Martínez Rossi, 2017:212).

Los sujetos que deciden transformar su cuerpo y editarlo una y otra vez hasta llegar al tatuaje integral utilizan la piel como superficie de poder para construir su propia identidad lejos de cualquier norma. En este sentido, a medida que el cuerpo se cubre de tatuajes, se produce una paulatina anulación del individuo en pos de una nueva identidad basada en el deseo «de resurrección y autoengendramiento» (Reisfeld, 2004:121); aunque, en palabras de Dicky Dick –según recoge Mellor–, marcar su cuerpo haya significado una agresión a sí mismo (Sinclair, 1996:11).

El cuerpo de Dicky Dick, excesivamente cubierto de tatuajes, confirma la diferencia entre «tener tatuajes» y «ser los tatuajes» planteada por la psicóloga Silvia Reisfeld (2004): la primera se refiere al hecho de que el sujeto tatuado es consciente de los condicionantes sociales del tatuaje; por el contrario, la segunda categoría indica que el grado de extensión de las marcas corporales denota un nivel de adicción hacia la imagen de tal magnitud que el sujeto y el tatuaje constituyen una entidad física y psíquica indisoluble.

## Conclusión

Mientras redactaba esta reseña me pregunté qué sería de la vida de las personas retratadas por Nicholas Sinclair veinticinco años después.

A día de hoy, algunos de ellos han fallecido víctimas del sida o de otras circunstancias; otros continúan desarrollando su vida profesional o artística, como es el caso de Christine Bate-man, quien durante muchos años trabajó como estilista de Boy George y actualmente tiene una agencia en Londres que representa a artistas del maquillaje; Nicola Bowery administra el legado de Leigh Bowery; Ron Athey continúa realizando sus performances, aunque ahora en espacios de reconocido prestigio, al igual que Franko B, quien compagina su intensa actividad artística con sus clases en la universidad, en Italia; y Alex Binnie es tatuador profesional (Sinclair, comunicación personal, 1 junio 2020). El resto de las personas retratadas, probablemente, sigan prefiriendo el anonimato.

Sinclair relata cada fotografía como un encuentro con el otro, como un descubrimiento del ser más íntimo para cuestionar las formas corporales en las cuales cada uno debía encorsetar su identidad social. Al respecto Anthony Shelton afirma:

Fetish clubs cannot usually compete with the protected spaces of galleries and art centres but the people captured in Nicholas Sinclair's photographs consciously, expressively and intelligently use self-display to question the world they have been told slavishly and uncritically to accept. They have, with all Pandora's mischief and imagination, re-expressed their individual and social identity while transgressively playing against the work of accepted appearances and behavior. (Sinclair, 1996:109)

Esta reseña sobre el libro *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, publicado en 1996 como producto del trabajo fotográfico de Nicholas Sinclair, tiene la intención de poner en perspectiva la imagen de aquellas personas retratadas cuyas identidades corporales fueron cuestionadas en el pasado y que en la actualidad forman parte de la gran diversidad de individuos que editan su cuerpo y que manifiestan su cultura, su sexualidad e identidad abiertamente.

Las ideas asociadas al fetichismo, el género y la sexualidad han cambiado a lo largo de estos años y las visiones sobre el exotismo se mueven en un constante vaivén entre el contexto donde los acontecimientos tienen lugar y la distancia que la propia mirada establece a través del tiempo, puntos de vista que manifiestan una vez más, como afirmó Estrella de Diego (1998), que el concepto de lo exótico encierra siempre una noción de ida y vuelta.

## Referencias

- Alfano Miglietti, F. (1999). *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea* [Catálogo]. Roma: Electa.
- De Diego, E. (1998). *Quedarse sin lo exótico*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. París: Éditions Métailié.
- Martínez Oliva, J. (2005). *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac.
- Martínez Rossi, S. (2017). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo* (2.ª ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Gauli, J. C. (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Reisfeld, S. (2004). *Tatuajes. Una mirada psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sinclair, N. (1996). *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*. Londres: Lund Humphries Publishers.
- Sommerburg, M. (2019). *Nicholas Sinclair* [Película]. Berlín: MarsMedia TV. Recuperado de: <https://www.youtube.com/embed/ZI7Pjd9ulpc>.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Alfaguara.