

MODERNIDAD, HABITAR Y FOTORREALIDAD: UNA PROPUESTA DE LECTURA A LA OBRA DE RICHARD ESTES¹

MODERNITY, DWELLING AND PHOTOREALISM: A PROPOSAL OF INTERPRETATION THE WORK OF RICHARD ESTES¹

RODRIGO VERA MANRÍQUEZ * BRUNO PERELLI SOTO*

o
Rodrigo Vera Manríquez²
Universidad Diego Portales
Santiago, Chile

Bruno Perelli Soto³
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Resumen

A cincuenta años de la primera exposición individual del pintor fotorrealista Richard Estes en la *Allan Stone Gallery*, Nueva York, el presente texto propone una lectura a partir de la representación de la ciudad, la instalación del concepto de modernidad y sus alcances críticos.

La introducción desarrolla una discusión bibliográfica fundamentada en los preceptos de Charles Baudelaire y su visión de la ciudad moderna mediada por la pintura, además de la crítica del filósofo alemán Georg Simmel a los procesos de modernización de Berlín a principios del siglo XX y su incidencia en la vida social.

Desde esta perspectiva, se analiza la obra de Richard Estes enfatizando la idea de un habitar desarraigado de la ciudad ilusoria presente en su propuesta pictórica. Los encuadres fotográficos, el virtuosismo técnico en la traducción de los materiales y la representación de la urbe deshabitada, son trabajados en una lectura de la obra del artista.

Las conclusiones más relevantes, apuntan a la coincidencia de la tradición crítica de la modernidad desarrollada en Europa hacia finales del XIX y principios del XX, esta vez en un contexto tardomoderno expresado en la pintura de Richard Estes.

Palabras clave

ciudad moderna; fotorrealismo; modernidad;
Richard Estes

Abstract

Fifty years after the first solo exhibition by photorealist painter Richard Estes at the Allan Stone Gallery, New York, this text proposes a reading based on the representation of the city, the installation of the concept of modernity and its critical scope.

The introduction develops a bibliographical discussion based on the precepts of Charles Baudelaire and his vision of the modern city mediated by painting. In addition, the critic of the German philosopher Georg Simmel to the processes of modernization of Berlin at the beginning of the XX century and its incidence in the social life.

From this perspective, the work of Richard Estes is analyzed emphasizing the idea of an uprooted dwelling of the illusory city present in his pictorial proposal: The photographic frames, the technical virtuosity in the translation of the materials and the representation of the uninhabited city, are developed in a reading of the artist's work.

The most relevant conclusions highlight the coincidences of the critical tradition of modernity developed in Europe towards the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth, this time in a late-modern context expressed in the painting of Richard Estes.

Keywords

modernity; modern city; photorealism; Richard Estes

INTRODUCCIÓN

En 1863 sale a la luz en París un ensayo que el poeta y crítico Charles Baudelaire había estado elaborando entre los años 1859 y 1860. En esta obra que Baudelaire tituló con el nombre de *El pintor de la vida moderna*, su autor deja patente por vez primera la introducción a la idea de modernidad (*modernité*) como eje fundamental de aquella entrega. Luego de una serie de disquisiones acerca del habitar parisino de la segunda mitad del XIX, el concepto quedaba entonces señalado por Baudelaire como un rasgo propio del acontecer urbano burgués, definiendo la modernidad como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte donde la otra mitad es lo eterno e inmutable” (Baudelaire, 1995, p. 95)⁴. Con esta definición, el poeta francés dejaba clara la idea de una construcción artística sobre una doble base temporal, aquella que refería a la transitoriedad de un presente vertiginoso en el París de la segunda mitad del siglo XIX, y aquel anclaje en la condición clásica de la idea de modernidad⁵, aquello que no está sujeto al devenir de los tiempos y que, junto con la fugacidad, lograban fusionarse y dar cuerpo a lo que Baudelaire pretendía dar a conocer del trabajo del pintor C. Guys. Su intención estaba enfocada a dar cuenta de ese momento pasajero y la sugestión contenida en la moda, la moral y las emociones de la vida en la nueva metrópolis, en una búsqueda que se encontraba centrada más que en una forma particular de percibir la vida moderna, en un nuevo modo de experimentar aquella nueva realidad social. Si bien la reflexión baudeleraiana suele ser extrapolada a la mayoría de las manifestaciones culturales que se sucedieron luego de la publicación de este ensayo, la referencia a la pintura estaba dada de antemano al otorgarle al pintor de la vida moderna la condición de ser él precisamente quien dé cuenta de este tránsito anclado en lo inmutable, teniendo como única escenografía posible la metrópolis parisina, definida según Walter Benjamin como la capital del siglo XIX.

Esta concepción capitalina que desarrolla Benjamin en el *Libro de los pasajes* (2007), la evidencia el autor de manera fragmentaria, a partir de una serie de reflexiones que tienen que ver con el desarrollo de la idea de modernidad: Fourier o los pasajes, Daguerre o los panoramas, Grandville o las exposiciones universales, Luis Felipe o el interior, Baudelaire o las calles de París —quizás el más relevante para este análisis— y Haussmann o las barricadas, siendo la capital francesa el locus desde donde se elaboran estas reflexiones.

Por su parte, otra visión posible de considerar en este aspecto, fue el trabajo del filósofo alemán Georg Simmel, quien preocupado de las transformaciones arquitectónicas que habían acontecido en las capitales europeas —especialmente su Berlín natal— como consecuencia de la industrialización y su consiguiente variante en la manera de habitar la ciudad (Simmel,

2016), mencionaba los cambios que había sufrido el *urbanitas* desde una seguridad y fe ciega en el progreso de la ciencia y la técnica, hacia un “débil sentido de tensión y una vaga nostalgia, por una insatisfacción oculta, por una urgencia desasistida que se origina en la hiperactividad y la excitación de la vida moderna” (Simmel, citado en Frisby, 1993, p. 62). El diagnóstico que Simmel entregaba de esta situación de insatisfacción del individuo con la vida moderna, recaía en la extensión de la vida monetaria y la competencia económica derivada justamente del cambio de configuración urbana, desde ciudades que en su mayoría respondían a planteamientos entregados hacia centurias, y que ahora se veían modificadas en un corto periodo de tiempo debido a la necesidad productiva y comercial.

Dice el filósofo alemán acerca de la comparación entre el comercio anterior a las grandes urbes y las transacciones de las cuales él es testigo: “La gran ciudad moderna, en cambio, se nutre casi por entero de la producción destinada al mercado, esto es, a consumidores que son completos desconocidos y que nunca han entrado a la esfera visual del productor propiamente dicho” (Simmel, 2016, p. 62).

Esta extensión del intercambio de bienes y servicios a partir de una nueva forma de comercialización, entendiéndose despersonalizada, Simmel la veía soportada en una arquitectura que favorecía este tipo de intercambios, en un carácter para la creación de lo transitorio, a la fugacidad de la cual había hablado Baudelaire y que el filósofo alemán refiere al mundo de la exaltación de los productos, explicado en una reflexión de 1896 como:

El incremento en lo que podría llamarse la cualidad de escaparate de las cosas, que es evocado por las exposiciones. La producción de mercancías... conduce a la situación de dar a las cosas una apariencia externa sobre su utilidad... se intenta excitar el interés del comprador mediante la atracción exterior del objeto, incluso mediante la forma de sus diseños (Simmel, citado en Frisby, 1993, p. 75).

El escaparate como innovación del edificio comercial, que será materia de análisis más adelante, ya pasaba a ser motivo de atención de las teorías sociológicas que se elaboraban al fragor de la vida moderna, esa misma que según Simmel generaba entre el habitante y su habitar un desarraigo que luego será analizado desde otra clave de inserción cultural y en otro espacio geográfico y social, pero siempre a partir de la idea de la vitrina como un reflejo de lo que es alienación.

Y así como Simmel daba cuenta de metrópolis en que el comercio y la vitrina cobraban protagonismo, en el mismo *Libro de los pasajes*, Benjamin (2007 p. 37) introduce una reflexión literaria respecto del cambio que estaba aconteciendo en París: “Era el tiempo en

que Balzac escribía: ‘El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta de Saint-Denis’”. Con esta reflexión previa al trabajo de Baudelaire, se informa cómo ya el gran novelista del Realismo ponía atención a esta nueva forma de ofrecer la producción de bienes de consumo.

Volviendo sobre la idea de Baudelaire y el pintor de la vida moderna, la raíz del cambio de percepción de la idea de ciudad estaba centrada en los cambios sociales que llevaban a un artista a advertir esta vorágine de transformaciones en la forma de actuar del individuo y de la sociedad parisina de la época.

No era otro sujeto sino un artista quien debía tener esa capacidad de asombro al percibir aquellas transformaciones y que por medio de la propia fugacidad que le otorgaba su condición de sujeto moderno, tenía que plasmar con celeridad lo que a su alrededor acontecía, advirtiendo esa eternidad inmutable dentro de la fugacidad del París que se encontraba en plena remodelación urbana.

Respecto de esa doble capacidad del pintor moderno referida a la percepción y descripción de los espacios, esta idea se puede vincular con el planteamiento de Gastón Bachelard en la medida en que señala que

(...) no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción —sea esta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar (Bachelard, 2000, p. 34).

Esta descripción de la relación con el espacio y el habitar es la que Baudelaire le otorga al pintor de la vida moderna, en su capacidad sensible de poder advertir esa dialéctica entre lo físico y el sentir. Esa síntesis del habitar guarda entonces una estrecha relación dentro de la problemática global de la arquitectura, entregando una perspectiva social de la solución formal que se le otorga al problema de la configuración urbana. Y dentro de las condiciones de la vida moderna, como señala Baudelaire, es un pintor quien debe asumir esa tarea descriptiva de dejar testimonio de los cambios negativos o positivos de aquel problema global —o como dice Bachelard— superar los problemas de la descripción para llegar a la esencia misma del habitar, del acontecer humano bajo el régimen de la ciudad y la obra arquitectónica.

Superar el problema de la descripción implica comprender verdaderamente dónde reside esa dialéctica del habitar, ya sea a partir del hecho o la interpretación, pero también a partir de ambos, de una confluencia entre la realidad y la construcción de una realidad-otra, que en la reflexión acerca de la

fotografía y la pintura como técnicas de representación, borra la difusa línea entre lo que es y lo que miméticamente puede llegar a ser (Benjamin, 2014).

Y así como C. Guys retrató la ciudad, los habitantes y sus nuevas prácticas sociales en un contexto particular que Baudelaire define como moderno, también hay otra visión urbana que se manifiesta en otro contexto histórico como efecto ya de una modernidad tardía, en una condición de un habitar-deshabitado que plantea un desarraigo del sujeto con su espacio.

Esta idea puede verse reflejada en la obra pictórica de un artista que recoge en parte este tránsito que abarca casi un siglo de relación con la idea inaugural de modernidad baudeleriana, y la pone en evidencia en otro escenario por medio de un virtuosismo técnico que lleva a cuestionar la condición del habitar esta vez en la metrópolis norteamericana.

Este artista es el fotorrealista Richard Estes.

LA PINTURA Y EL REFLEJO DE LA CIUDAD

Richard Estes nació en el año 1932 en Kewanee, una pequeña localidad del estado de Illinois, e inició sus estudios en 1952 en el *Art Institute* de Chicago, concluyendo su formación en 1956. En estos años, Estes estudió básicamente la pintura académica tradicional, donde mostraba un gran talento que lo llevó a dedicarse principalmente al dibujo. Inmediatamente después de terminar los estudios, Estes se trasladó a Nueva York, ciudad en la cual se inició en la disciplina del diseño gráfico, colaborando en la publicación de diversas revistas ilustradas. Estes siguió estudiando y perfeccionando su depurada técnica, acumulando una cantidad de obras con la cual logró llamar la atención para, definitivamente en 1968 —exactamente medio siglo atrás—, inaugurar su primera exposición individual en la *Allan Stone Gallery* de Nueva York, donde da a conocer públicamente su trabajo.

Enmarcado de manera general en el hiperrealismo, su obra se desarrolla dentro de la tendencia particular del fotorrealismo, movimiento del cual Estes fue uno de sus fundadores hacia finales de la década de los sesenta. Si bien nunca funcionaron como un grupo de artistas cohesionados, se reconoce en ellos una intención similar en su búsqueda pictórica en relación con los medios técnicos. Esta tendencia se caracteriza por la representación de la realidad cotidiana mediante una técnica depurada que utiliza a la fotografía como referente, en cuanto a sus técnicas y encuadres compositivos, pero sin tratar de competir con ella en su condición mimética. Desde un principio el fotorrealismo planteó su diferencia con la fotografía, aunque nunca su negación como recurso, así como ocurrió con la tradición realista francesa de mediados del XIX, que debió sortear la dificultad del surgimiento de esta nueva técnica que amenazaba con desplazar a la pintura en sus intenciones de representación.

Si bien los orígenes del fotorrealismo pueden rastreadarse en la problemática de la condición mimética de la fotografía versus la pintura, los referentes norteamericanos se encuentran en la tradición realista que la pintura estadounidense había demostrado desde sus inicios, con los primeros trabajos de John Singleton Copley, considerado el primer pintor de oficio en Estados Unidos, y sobre todo en la técnica del *tromp l'oeil*, a su vez influida por los maestros holandeses del siglo XVII (Hughes, 2001).

Para Foster (2001), el hiperrealismo —dentro del cual se encuentra el fotorrealismo como una tendencia particular— se declara como “un engaño al ojo del espectador” siendo este “un subterfugio contra lo real” sellándolo de tres maneras⁶: la primera representa a la realidad aparente como un signo codificado a partir de una fotografía o una tarjeta postal (exponente de este estilo es el trabajo inicial de Malcom Morley). Chase (1975, p. 8) hace evidente esta forma de sellado refiriéndose al trabajo de Morley como “interpretaciones brutalmente precisas de carteles de viajes y escenas de tarjetas postales”.

La segunda, reproduce la realidad aparente como una superficie fluida siendo más ilusionista que la primera; desrealiza lo real con efectos simulacrales. Bajo esta mirada, Chase (1975) destaca el trabajo de Don Eddy.

Finalmente, la tercera forma de sellado, representa la realidad como un acertijo visual con reflejos y refracciones de muchas clases haciendo partícipes a los espectadores de las dos formas de sellado anteriores. Ejemplo de esto son los trabajos de Estes *Union Square* (1975) y *Autorretrato doble* (1976), siendo materia de análisis ambas obras en el presente trabajo.

Este uso de un imaginario de lo cotidiano es parte de lo que Estes recoge para su trabajo, cambiando los objetos por escenas urbanas donde el protagonismo lo recibe la ciudad y sus vitrinas, calles desoladas que se muestran transparentadas por espacios de intercambio en el cual sus actores están ausentes. Esta alusión a un desarraigo en el habitar situado en las décadas de los sesenta y setenta se ve reforzada por la idea de una construcción ilusoria de la ciudad, la cual es recogida por medio de tomas fotográficas y luego compuesta por el arbitrio del artista, corrigiendo perspectivas, sombras, encuadres, todo aquel detalle urbano que forma parte de ese habitar ficticio y anclado a su tiempo histórico mediante los elementos que componen las vistas: automóviles, anuncios publicitarios y otros objetos posibles de reconocer como propios de la fecha en que Estes realiza su trabajo (Figura 1).

Esta construcción artificiosa de la realidad se combina con la nula o muy escasa presencia de figuras humanas que cobren importancia al interior de la composición, dejando al espectador como único habitante de un espacio donde reina la indiferencia, donde el reflejo de las vitrinas nos devuelve las figuras espectrales de

quienes transitan en una total incomunicación por la escenografía urbana de la metrópolis (Figura 2).

Esa distancia se ve graficada en la obra de Estes por la técnica fotorrealista, que pretende construir la obra a partir de elaboraciones de imágenes fragmentarias del mundo, pero con un carácter de realidad que crea una magnitud aún mayor entre lo que se observa y lo que realmente puede ser.

“¿Donde reside el peso mayor del *estar allí*, en el *estar* o en el *allí*?” (Bachelard, 2000, p. 252), es la pregunta que plantea Bachelard al hablar de la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera, que parece ser la pregunta que Estes le inquiera al espectador en la medida en que hace compartir el hastío de la urbe deshabitada, en una escenografía

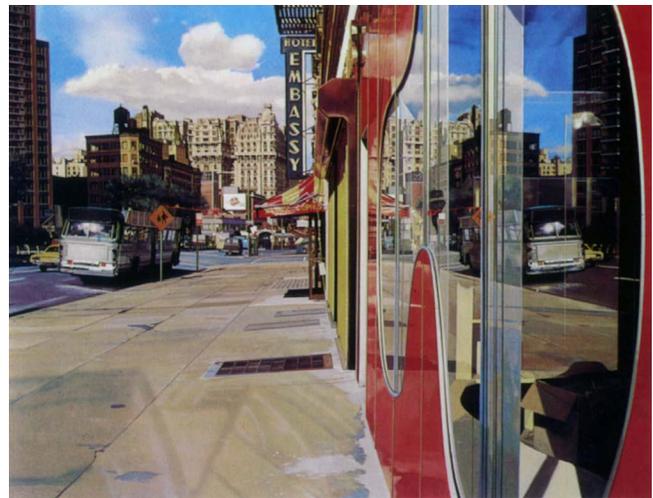


Figura 1. Richard Estes, 1972, *Bus Reflections* (Ansonia). Óleo sobre lienzo, Louis K. Meisel Gallery.
Fuente: Chase, 2014, p. 53.

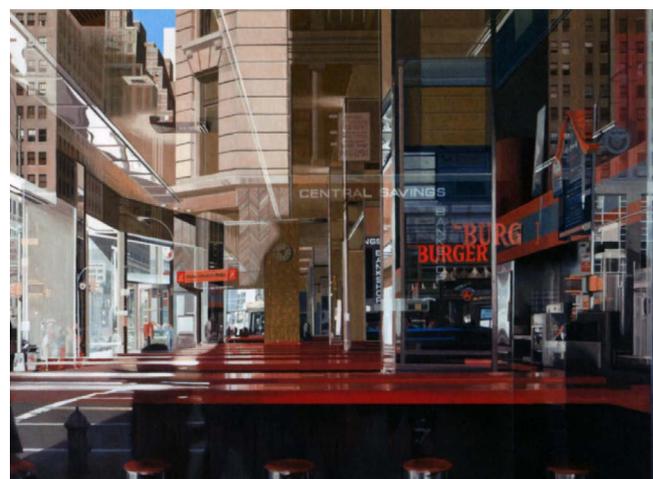


Figura 2. Richard Estes, 1975, *Central Savings*. Óleo sobre lienzo, Nelson-Atkins Museum of Art.
Fuente: Chase, 2014, p. 59.

cotidiana con visos espectrales. Estes construye para un habitar con una doble idea de indiferencia.

El *estar*, una alteridad con respecto a la obra, una exterioridad resumida en la experiencia de convertirse en espectador, supone el no quedar indiferente ante la desolación del paisaje urbano, ante el excesivo protagonismo de una soledad que llega a ser tópico recurrente de sus obras, enmascarada bajo una intención de realidad que al visitante de ese espacio lo descoloca.

En el *allí*, en la doble mirada interna que muestra a su vez un dentro y un afuera, la indiferencia parece ser total, expresada en fragmentos de reflejos de figuras humanas que en el anonimato de la urbe transitan sin una huella que pueda definir su rumbo, que a la vez que transitan, no permanecen⁷.

Esta construcción de un espacio deshabitado, pero hecho para el habitar, hace aparecer por oposición a la multitud de la metrópolis en la experiencia del espectador. Si el espacio construido es para habitarlo, lo lógico es que sea la multitud quien se vuelque hacia las calles de las metrópolis norteamericanas representadas por este pintor, así como lo hacía la burguesía en el París de finales del XIX; pero no hay que olvidar que la operación de Estes consiste en manipular esa realidad que nos interroga acerca del lugar dónde podría estar escondida esa multitud que debería aparecer atiborrando las calles de la gran ciudad.

Parte de la relación conflictiva con el sujeto en la obra de Estes, puede quedar definida en lo que plantea Casullo (1999):

(...) es una subjetividad que plantea en la metrópolis grandes problemas: el anonimato, la soledad, la marginación, la pérdida de identidad, la dinerización de todo vínculo. Algunos autores, algunos novelistas hablan de que esto es el absurdo de la vida, que ya no quedó vida, y otros se plantean la forma de explicarse la vida de la ciudad, esta subjetividad anónima o esta subjetividad que trabaja esencialmente desde la problemática de la soledad (p. 21).

El espacio público de la ciudad representa entonces ese entronque entre lo público y lo privado, el lugar de todos y de nadie, pero del cual tenemos una sola certeza: en la representación urbana de la pintura fotorrealista, ese lugar de encuentro público, a la única persona que pertenece, es al pintor. Él construye para un nuevo habitar subjetivo que no logra concretarse en términos del habitar heideggeriano, ya que aquella ciudad que Estes propone, se relaciona más bien con lo que Simmel en 1903 desarrolló respecto del concepto de *hastío*:

No hay un fenómeno psicológico tan íntimamente asociado con la metrópolis como la actitud de hastío. El hastío resulta de la actitud rápidamente cambiante y de la intensa contrastación de la estimulación nerviosa... una vida sin límite de placer hasta porque agita

los nervios en su más fuerte actividad por tan largo espacio de tiempo que finalmente cesa de reaccionar en absoluto (Simmel, citado en Frisby, 1993, p. 63).

También es posible relacionar esta idea con lo que plantea Baudelaire respecto de la vida urbana mediante el concepto de *spleen*, explicado por Andreu Jaume (Baudelaire, 2017, p. 20) de la siguiente manera: "El aburrimiento es el célebre 'spleen', que puede traducirse por tedio, asco, náusea o vacío ...".

Rescatando vínculos de la crítica de Simmel en la pintura de Estes, otra idea que aparece es la de la agorafobia producida por la vida moderna, ese temor a establecer un contacto demasiado próximo con los objetos y la multitud de la ciudad, lo cual se refleja de manera evidente en la desolación de las calles que representa Estes.

El temor que Simmel plantea está basado en que las relaciones que se establecen al interior de la ciudad moderna son una extensión de la economía monetaria, en un constante intercambio de bienes que termina por alienar al individuo de su condición de habitante y lo convierte en factor de aquel intercambio (Simmel, 2013).

La obra de Estes trabaja esa condición mediante la aparición de escaparates de vidrio que remiten a esa relación de intercambio comercial que ya se evidenciaba en el París de Baudelaire y que Estes vuelve a recontextualizar por medio de su técnica que reproduce el vidrio y su reflejo sin perder su condición material. La condición *matérica* de este elemento constructivo, no se pierde en su traducción pictórica, lo que consolida aún más la estrategia de Estes, proponiendo el temperamento de cada material desde la pintura misma, a la manera de una construcción arquitectónica donde la conjugación y el diálogo entre materiales cobra gran importancia; en la pintura, en esa construcción artificial que toma a la arquitectura como imaginario, el material viene a reemplazar el estado de ánimo del habitante de la ciudad, que en la mayoría de sus obras, en esta indiferenciación de un adentro y un afuera, el material aparece frío y sin huella, como el vidrio que a la vez que devuelve el reflejo se transparenta, como el metal extremadamente limpio y pulido, o como el habitante ajeno a la ciudad que habita, ya que es esa condición *matérica* la que parece cobrar más importancia en la pintura de Estes, en una relación de ese habitante y su ciudad, transparentada y expuesta ante los ojos de los transeúntes. Esta transparencia permite observar tanto hacia adentro como hacia fuera, poniendo al espectador dentro de este juego del intercambio, situándolo por detrás de la vitrina o frente a ella, como objeto o sujeto de comercialización.

La idea de la vitrina potencia el estímulo de querer poseer lo que se encuentra del otro lado, en un doble juego de exhibir y ocultar lo que se presenta. El reflejo del sujeto que observa el objeto deseado, es la proyección de su deseo en aquel material frío y transparente

que cumple con la función de hacer deseable, de limitar mediante una ilusoria barrera que delimita lo público, el lugar de situación del espectador de aquella escena de deseo, con lo privado, la exhibición del objeto en una situación que media entre lo accesible y lo inalcanzable.

Esta idea puede verse refrendada en lo que plantea Benjamin (1989, p. 171): “No en vano el vidrio es un material duro y liso en que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen ‘aura’. El vidrio es el enemigo número uno del misterio”.

Vitrina o ventana, Estes siempre propone su pintura desde la cita a la tradición.

El encuadre fotográfico de su obra lleva también a problematizar acerca de la herencia del cuadro ventana, del mirar desde una situación de reversibilidad de adentro-fuera hacia un paisaje urbano en el que el pintor respeta la construcción por medio del sistema de representación de la perspectiva, pero a su vez corrige los efectos ópticos.

Según Foster (2001, p. 146): “Si *Union Square* exprime un paradigma renacentista de la perspectiva lineal como *La ciudad ideal*, *Autorretrato doble* exprime un paradigma barroco de la reflexividad pictórica como *Las Meninas*” (Figuras 3 y 4). El primer cuadro citado vincula una vista de Nueva York con el trabajo que puede haber realizado Piero della Francesca en el siglo XV, mientras el segundo es una clara cita a Velázquez en clave fotográfica apelando al recurso del reflejo tanto en el vidrio como en el espejo.

De manera análoga a lo realizado en *Union Square*, en este cuadro se traza una perspectiva lineal de referencia renacentista.

La condición pictórica de la obra de Estes le permite ampliar esa matriz de engaño que está referida no solo a la representación verosímil de una realidad urbana, lo que



Figura 3. Richard Estes, 1974, Columbus Avenue at 90th Street. Óleo sobre lienzo, Marlborough Gallery, Nueva York. Fuente: Chase, 2014, p. 67.



Figura 4. Richard Estes, 1976, Double Self-Portrait. Óleo sobre lienzo, Museum of Modern Art, New York. Fuente: Chase, 2014, p. 57.

enmascara la intención que apunta justamente a dar a conocer esa condición de *la verdadera realidad urbana*, de aquella que forma parte del habitar de la ciudad, del desarraigo tardío de la industrialización, de un registro de época que da cuenta de un instante preciso. El arte aparece de esta manera como territorio inexpugnable de la condición crítica del acontecer urbano, como una manifestación de aquella condición ineludible que es el pensar sobre aquel habitar, que puede estar enmascarado bajo un virtuosismo que busca el asombro del público o los favores del mercado, pero que bajo esa lectura se muestra crítico acerca de la realidad que representa.

Gran parte de ese potencial crítico de la obra de Estes se encuentra latente en la idea de lo cotidiano, al creer representar una trivialidad de un no-acontecer, que encapsula en su interior la profundidad de un análisis tomando a lo cotidiano como categoría, como “un modo de ser de un ser que, viviendo, se reitera silenciosamente y día a día ahonda en sí mismo” (Gianinni, 1998, p. 69). Esta categoría, recoge del trabajo de Estes aquella presumible condición de sujeto reverberante del habitante de la ciudad, como quien pasa todos los días por el mismo lugar, conoce los detalles de su trayecto, se refleja en la misma vitrina. Sin embargo, esta condición guarda en su interior la idea crítica de ese acontecer rutinario:

(...) cuando este movimiento reflexivo se vuelve, ahora sí, reflexión en el sentido psíquico, espiritual del término; cuando el pensador se encuentra, por así decirlo, en camino entre la reflexión espacio-temporal y la reflexión psíquica, entonces, nos parece, puede decirse que se encuentra implicado y complicado en aquello que explica; entonces, se encuentra, lo más humanamente posible, en el centro del drama humano (Gianinni, 1998, p. 12).

Este drama humano ambientado en la escena de la calle como trivialidad de un acontecer, es el que guarda relación con la idea de un habitar desprotegido —se



Figura 5. Vista de Nueva York, Broadway con W 32nd Street, 2018.

Fuente: Fotografía Rodrigo Vera Manríquez.

podría decir desarraigo— falta de un recaudo⁸ que constituya verdaderamente aquel habitar y que le confiera al habitante la garantía que el espacio público ofrece como resistencia al poder, a la implantación de un proceso de modernización que trae aparejado los espacios de intercambio y sus mercancías, en un nuevo marco espacio-temporal de aplicación, lo que conlleva esta desprotección del habitar que se evidencia en lo cotidiano, en aquel rescate de una realidad construida a partir de fragmentos, que puede ser entendida como la expresión de una modernidad tardía de carácter instrumentalizado que se desarrolló en los escenarios que Estes escogió de las metrópolis de Estados Unidos.

CONCLUSIONES

A medio siglo de su primera exposición individual, el trabajo de Estes pone en evidencia la configuración de las metrópolis norteamericanas a partir de las tendencias tanto pictóricas como críticas que llegaron desde Europa y su introducción en Estados Unidos, remitiendo a la técnica por medio del uso de la arquitectura como imaginario y la fotografía como recurso a partir del cual elabora su pintura.

Si bien la pintura de Estes se podría considerar un despliegue de virtuosismo técnico ilusionista, en un recorrido por su obra se pueden apreciar evidencias de la tradición crítica europea, contextualizadas ahora en las metrópolis estadounidenses, particularmente en la ciudad a la cual, en una paráfrasis benjaminiana y como lo desarrolla Frampton (2004) se podría referir como “New York, capital del siglo XX”.

En esta nueva capital desplazada desde Europa a territorio norteamericano, por medio de la lectura

de obra que se propuso, es posible reconocer aspectos de la elaboración crítica de la idea de modernidad recogida desde autores que desarrollaron y percibieron estos cambios en las urbes europeas.

De esta manera, sobre la base del despliegue de los argumentos expuestos, se puede llegar a concluir que existen puntos de coincidencia entre la instalación de un paradigma moderno de habitar la urbe expresado en la obra de Baudelaire y posteriormente trabajado por Benjamin; también en la lectura de la tradición crítica europea ejercida por Simmel en las reflexiones que elaboró a partir de la filosofía del dinero y la vida intelectual en la metrópolis. Ambas propuestas se pueden vincular a la obra del pintor norteamericano Richard Estes, quien a través de las ideas del reflejo, transparencia, el uso del vidrio y las vitrinas, el metal, la ausencia de la figura humana o las apariciones espectrales de estas, compone a partir de fragmentos de realidad, teniendo como estrategia pictórica una representación verosímil de un modelo que nunca existió como unidad, lo que acentúa la crítica al sistema representativo de la obra, en la medida en que propone una reproducción mimética de una realidad ilusoria que pertenece exclusivamente a la dimensión del cuadro y su construcción por parte de su autor.

Desde este punto de vista que tensiona las barreras entre ejecución técnica pictórica y fotografía, la obra de Estes puede entenderse como un texto no verbal que expresa este habitar cotidiano desarraigado, trabajando en clave pictórica, así como lo dejó planteado Baudelaire cuando le otorga a un pintor la capacidad de representación de esa realidad urbana de cambios sociales, pero esta vez desplazado a las grandes ciudades de Estado Unidos en otro contexto económico y social.

Es así como la obra de Richard Estes puede entenderse como una lectura crítica de la realidad de la metrópolis norteamericana de los años sesenta y setenta, y que también hoy puede verse extrapolada a nuestra propia cotidianidad ante la proliferación de los lugares de consumo masivo, en otra clave arquitectónica, pero vinculada a la enajenación y el desarraigo.

La situación espectral del sujeto representado en la obra de Estes, puede enlazarse con lo que plantea Benjamin (2007, p. 50) en el resumen del capítulo "Paris, capital del siglo XIX" respecto del concepto de "fantasmagoría", en alusión a las nuevas formas de vida generadas por la base económica y la técnica. Como lo plantea Benjamin, claramente esta idea se despliega dentro de un sentido de modernidad dominada por un tipo de capitalismo industrial, enajenante en su introducción y puesta en práctica en la sociedad industrial.

En el rescate de la tradición crítica aplicados a la lectura de la obra del pintor estadounidense, se hacen recurrentes estos conceptos de un habitar espectral, fantasmagórico.

Estes lleva a pensar su pintura permitiendo una reflexión posible de desplazar hacia una fenomenología del espacio habitable, donde se pueden poner en diálogo autores como Heidegger, Bachelard o Gianinni. Este diálogo, entablado a partir de ese habitar poético cotidiano, resulta extrapolable al análisis general del sujeto inserto en la urbe, donde en una condición globalizada del desarrollo arquitectónico y urbano de las ciudades tanto en Europa, Norteamérica o América Latina, esta situación se vuelve análoga.

Las ciudades pueden llegar a *parecerse*; sin embargo, esas características análogas desde el punto de vista de su infraestructura u organización pueden ser leídas desde la condición subjetiva de la relación del habitante y su espacio, que si bien Richard Estes lo refleja en una época determinada como un documento de época, datable según los elementos que el pintor dispone en su representación, sirven como referencia para la elaboración de posteriores análisis en torno a la idea de representación de la ciudad.

A medio siglo de su primera exposición y su posterior trabajo, la pintura de Richard Estes sigue teniendo un potencial crítico que vincula la fotografía, la pintura, la ciudad y la condición fenomenológica del habitar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Baudelaire, C. (2017). *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*. Barcelona: Penguin.

- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros.
- Casullo, N. (1999). *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Chase, L. (1975). *Hyperrealism*. Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Chase, L. (2014). *Richard Estes*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Frampton, K. (2004). *Nueva York capital del siglo XX*. Madrid: Adaba Editores.
- Frisby, D. (1993). George Simmel, primer sociólogo de la modernidad. En Picó, J. (Comp.), *Modernidad y postmodernidad* (pp. 51-86) Madrid: Alianza Editorial.
- Gianinni, H. (1998). *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (2016). Construir, habitar, pensar. *Teoría*, 5-6, 150-162. Recuperado de <https://revistateoria.uchile.cl/index.php/TRA/article/view/41564/43080>
- Hughes, R. (2001). *Visiones de América: la historia épica del arte norteamericano*. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del dinero*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Simmel, G. (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid: Hermda Editores.

NOTAS

- 1 Recibido: 28 de marzo de 2018. Aceptado: 18 de junio de 2018.
- 2 Coordinador de Investigación de la Escuela de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Contacto: rodrigo.vera@udp.cl
- 3 Académico e investigador del Departamento de Diseño, Universidad de Chile. Contacto: bperelli@uchilefau.cl
- 4 En su idioma original: "le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable".
- 5 Trabajada esta noción bajo la óptica del análisis que Frisby hace de la propuesta de Habermas sobre la modernidad, entendiéndola como "aquello que es nuevo, aquello que en virtud de la novedad del siguiente estilo será sobrepasado y devaluado. Pero mientras que lo puramente mutable se convierte en pasado, en lo fuera de moda, la modernidad posee una secreta conexión con lo clásico -definido como aquello que sobrevive al paso del tiempo" (Frisby, 1993, p. 56).
- 6 Cabe señalar que Foster en su obra original utiliza la palabra *embalm* (embalsamar) para referirse al sellado de la realidad presente en el trabajo de Richard Estes. Este concepto hace alusión al acto de preservar —a través del recurso fotográfico— para posteriormente sintetizar el máximo de información de los registros para componer a partir de esta realidad ya preservada.
- 7 Heidegger (2016) refiere al uso del lenguaje para establecer una relación entre la idea de habitar y permanecer, aludiendo al antiguo sajón al gótico, donde respectivamente, los verbos "wuon", y "wunian", junto al antiguo alemán "bauen", significan permanecer, residir.
- 8 Luego de una disquisición acerca de la etimología de la palabra Friede (paz en alemán), Heidegger (2016, p. 153) desarrolla la idea del habitar como el estar a buen recaudo, protegido. "El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (custodiar, velar por)".