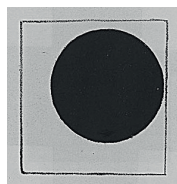


Sobre lo extraordinario de lo ordinario.
Robert Bechtle y el fotorrealismo americano

On the Extraordinary of the Ordinary.
Robert Bechtle and Photorealism

Gloria Luque Moya
Universidad de Málaga
glorialm@uma.es



FRAGMENTOS DE FILOSOFÍA, N° 20, 2024: 32-44

ISSN: 1132-3329, E-ISSN: 2173-6464
https://dx.doi.org/10.12795/fragmentos_filosofia.2024.20.04

Editores

Juan José Gómez Gutiérrez
Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla
Alejandro Martín Navarro
Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla
Fernando Gilabert Bello
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga

Comité científico

José Luis Abdelnour Nocera, University of West London
Salvatore Cingari, Università per Stranieri di Perugia
Anacleto Ferrer Mas, Universidad de Valencia
Claudia Giurintano, Università di Palermo
Antonio Gutiérrez Pozo, Universidad de Sevilla
Alicia De Mingo Rodríguez, Universidad de Sevilla
Antonio Molina Flores, Universidad de Sevilla
José Ordóñez García, Universidad de Sevilla
Hugo Viciano Asensio, Universidad de Sevilla

Producción editorial

Miguel Fernández Nicasio, Universidad de Sevilla



© de los textos: sus autores
Edita: Editorial Universidad de Sevilla
ISSN: 1132-3329; e-ISSN: 2173-6464
https://dx.doi.org/10.12795/fragmentos_filosofia.2024.20.01
Facultad de Filosofía
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
C/ Camilo José Cela s/n, 41018 Sevilla (España)
https://revistascientificas.us.es/index.php/fragmentos_filosofia/index
Correo: jgomez32@us.es

Introducción¹

La estética de lo cotidiano es una rama que ha cobrado especial interés en las últimas décadas por la inclusión de objetos y actividades que tradicionalmente se habían olvidado, ignorado o minusvalorado. Desafiando el ámbito tradicional que limitaba la estética a aquello que denominamos arte, los investigadores de lo cotidiano reconocen la continuidad entre las bellas artes y las experiencias de otros ámbitos de la vida y reivindican el carácter estético de nuestra vida diaria.

De este modo, esta área ha inaugurado nuevas vías de investigación y se ha convertido en una preocupación común para estudiosos de todo el mundo debido a los profundos cambios mundiales que se han producido en la cultura y el arte contemporáneo. Ahora bien, la subdisciplina plantea diferentes enfoques y problemáticas desde sus orígenes. Una de las principales dificultades que presenta es la propia definición de lo cotidiano. Esto es, cómo delimitamos lo ordinario, aquello que impregna nuestro día a día, y por qué afirmamos que esa cotidianeidad puede considerarse propiamente estética.

Thomas Leddy ha contribuido al desarrollo y estudio de los términos claves de esta disciplina, defendiendo que lo importante no es lo cotidiano, sino «la forma en que lo ordinario puede convertirse en extraordinario.» (Leddy 2012, 75) Es decir, su concepción se centra en las experiencias cotidianas más intensas y extraordinarias, las que John Dewey denominó «experiencias estéticas.» (Dewey 2009, 42) Ahora bien, esta interpretación no sólo tiene en cuenta cómo las cosas ordinarias pueden convertirse en extraordinarias, sino también las formas con las que los artistas han contribuido a comprender y a experimentar los fenómenos estéticos cotidianos. Un ejemplo de ello será la obra de Robert Bechtle, un pintor estadounidense de la zona de la bahía de San Francisco

Resumen: Robert Bechtle es un pintor estadounidense de la zona de la bahía de San Francisco y uno de los fotorrealistas más destacados que ha mostrado lo extraordinario de su vida ordinaria. Utiliza fotografías de temas y lugares familiares para crear cuadros de escenas cotidianas. Es decir, trabajando con un estilo fotorrealista, Bechtle centra nuestra atención en los aspectos maravillosos de su vida. El objetivo de este artículo es analizar la relación entre arte y vida en las obras de Bechtle desde la disciplina de la estética de lo cotidiano

Palabras clave: Estética de lo cotidiano, fotorrealismo, experiencia estética, vida, familiar

Abstract: Robert Bechtle is an American painter from the Bay Area of San Francisco and one of the most prominent photorealist who has shown the extraordinary of his ordinary life. He uses photographs of familiar subjects and places to create their paintings of everyday scenes. That is, working in a photorealist style, Bechtle focuses our attention on the marvellous aspects of his life. The aim of this paper is to analyse the relationship between art and life in Bechtle's works from the everyday aesthetics.

Keywords: Everyday Aesthetics, Photorealism, Aesthetic Experience, life, familiar

¹ Este artículo fue realizado durante la estancia investigadora en el San Francisco Museum of Modern Art en el verano de 2018. Agradezco al personal del museo por acogerme y ofrecerme su inestimable ayuda durante la estancia. Asimismo agradezco al profesor Thomas Leddy por recibirme durante dicha estancia, asesorarme y aportarme tanto en el desarrollo de esta investigación, así como investigaciones que posteriormente he seguido desarrollando.

y uno de los más destacados fotorrealistas que ha mostrado lo extraordinario de su vida ordinaria.

Siguiendo la interpretación de Thomas Leddy, el objetivo de este artículo es analizar la relación arte y vida en las obras de Bechtle desde un enfoque diferente al de la teoría centrista del arte. Para ello, en primer lugar, se considerará lo cotidiano en la obra de Bechtle, enfatizando la capacidad del artista para mostrar, en palabras de Leddy, «lo extraordinario de lo ordinario.» (Leddy 2012, 41) En segundo lugar, se examina el proceso creativo del artista como un proceso de desfamiliarización de lo cotidiano. El trabajo se completa con una reflexión final sobre la continuidad arte y vida.

1. Lo cotidiano en la obra de Bechtle

La estética de lo cotidiano es una disciplina que ha expuesto la dimensión estética de las actividades, experiencias y objetos que nos rodean, reivindicando que podemos hablar de estética sin referirnos exclusivamente a aquello que ha venido a denominarse como bellas artes. Sin embargo, esto no supone que la estética de lo cotidiano tenga que limitarse al ámbito de la vida, excluyéndola de cualquier análisis sobre el arte. Todo lo contrario, como ha evidenciado Thomas Leddy, esta disciplina puede aportar un nuevo enfoque que revitalice los discursos sobre el arte, atendiendo a aspectos que habían sido minusvalorados dentro de la filosofía del arte. (Leddy 2012, 40)

Leddy propone una estética de lo cotidiano en diálogo con el arte y defiende que la estética del arte está incompleta si no comprende sus fundamentos en lo cotidiano. Por ello, va a rechazar la posición de algunos colegas, como Allen Carlson y Yuriko Saito, que habían subestimado la relación dinámica entre la estética del arte y la estética de lo cotidiano y reivindica que los artistas son más capaces de ver lo extraordinario en lo ordinario. (Leddy 2012, 121) Es decir, tienen una percepción más abierta para captar la dimensión estética de las cosas de la vida cotidiana y son capaces de transfigurar dicha percepción en creaciones artísticas.

Este enfoque adquiere especial importancia con las nuevas creaciones del arte contemporá-

neo que incorporan objetos o situaciones cotidianas, desde la clásica *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, como la *Cooking up an Art Experience* (1992) de Rirkrit Tiravanija que cocinó para el público en el Museum of Modern Art de Nueva York o las creaciones más recientes como la *Hoja verde* (2018) de Wilfredo Prieto. Como ha puesto de relieve Arthur Danto, estos artistas van a reconsiderar la distancia que se había generado entre las obras de arte y las cosas reales, anulando esa separación y poniendo el foco en lo que tienen en común. (Danto 2012, 37) No obstante, esta interpretación sigue manteniendo una diferenciación clave, ya que la obra de arte se sigue distinguiendo del objeto ordinario porque este último posee una intencionalidad o funcionalidad.

Por el contrario, estas páginas tratan de ahondar en otro tipo de exploraciones que desacralicen al arte y al artista y atiendan a un tipo de expresión estética que pone el centro en lo que el autor François Jost ha denominado la presentación de lo banal. (Jost 2012l 26) En este contexto cabe plantearse quién fue Robert Bechtle, qué tipo de obras realiza y si realmente el artista cumple con esa interpretación que nos ofrece Jost.

Robert Bechtle es un artista nacido y afincado en California, que toma su tierra natal como tema principal en sus pinturas. Sin embargo, los protagonistas de Bechtle no son las estrellas de cine de Hollywood, los lugares famosos o los paisajes sobrecogedores, sino las cosas mundanas de su vida ordinaria. El artista empezó a sentir un verdadero interés por las «cosas corrientes» tras su viaje a Europa en 1961. Durante un año recorrió el viejo continente, visitando museos y sus principales ciudades. Esta experiencia tuvo un profundo impacto en su carrera por varias razones.

En primer lugar, durante su estancia en Europa experimentó la oportunidad de realizar obras que nadie observaría o juzgaría. Esta libertad de ejecución le permitió explorar formas de pintura en la que no tenía otro objetivo más que limitarse a registrar las cosas que veía o percibía en su devenir cotidiano, cosas que él retrataba en forma de «postales». El mismo autor explica que, a diferencia de las fotografías, este tipo de pinturas les permitía establecer una conexión, recoger su propia experiencia. (Karlstron 1978-1980).

En segundo lugar, se hizo más consciente de las cualidades y de las características de su California natal. Debido a la distancia, el artista se percató de las posibilidades que le brindaba el juego y las variaciones de la luz. Este es un aspecto que va a cautivar al autor, el tipo de luminosidad que encuentra en su estado, los matices y las tonalidades que salen a su encuentro en su día a día, marcados por un tipo de claridad única.

En tercer lugar, visitó algunas colecciones de *Pop Art* que impresionaron vivamente al autor, como las obras de Richard Hamilton o las pinturas de paquetes de cigarrillos y dinero francés de Larry Rivers.

Por lo tanto, este viaje fue una oportunidad para desarrollar una actitud particular de observación de su entorno, pero también de participación. Como el propio autor explica tras experimentar el quedarse sentado, mirando y pintando lo que ocurre, «sientes que has entendido lo que estabas mirando y también que has dejado un poco de ti allí.» (Karlstron 1978-1980)

De esta manera, a su regreso a California, comenzó a prestar atención a ese entorno que salía a su encuentro de una manera diferente a la que solía estar acostumbrado. Este acontecimiento marca, pues, la transición a obras de estilo realista centradas en lo cotidiano. Es decir, se percibe el cambio en sus cuadros caracterizados ahora por la luz y la arquitectura de la Bahía, por presentar sus barrios, sus pertenencias, su familia y sus amigos. Durante más de cuarenta años, el pintor estadounidense ha desarrollado una singular preocupación por los efectos de la luz y las sombras, una sugerente interacción entre perspectiva y superficie, creando imágenes extraordinarias de lo ordinario. Así, Robert Bechtle pinta, según sus propias palabras, la «esencia de la experiencia americana», «lo ordinario», mostrando objetos, lugares o personas con una nueva mirada fresca.

Ahora bien, aquí podemos rescatar las palabras de Danto, el cual se pregunta «¿Quién necesita y cuál puede ser el sentido o el propósito de tener duplicados de una realidad que ya tenemos delante?» (Danto 2002, 31) Esta cuestión que Danto responde a través de su propuesta analítica, se considerará en estas páginas desde la estética de lo cotidiano y, concretamente desde la propuesta del pensador Thomas Leddy. El filósofo estadounidense

trata de reivindicar la continuidad arte-vida y la relación entre el arte y la estética de lo cotidiano y, para ello, no recurre a nociones complejas y problemáticas como la experiencia estética, sino a la percepción del artista y su lugar del trabajo. (Leddy 2012, 260) Este será el enfoque desde el que paso a analizar tres de los temas más recurrentes en la obra del artista: los coches, los edificios y las escenas de la vida cotidiana.

Uno de los objetos más venerados en las obras de Bechtle es el coche. Desde sus primeras obras, como *Alameda Camaro* (1967), *61 Impala*, *Four Chevies* (1973), *73 Malibu* (1974) o *Alameda Gran Torino* (1974), hasta sus obras posteriores, como *Covered Car - Missouri Street* (2002); *20th Street Capri* (2002) o *Potrero Golf Legacy* (2012), se trata de un tema repetido en sus cuadros.

El artista empezó a pintar coches como una forma de ser original, de enseñarse a sí mismo a pintar de una manera más profunda que la que aprendió en la escuela de arte. Intentó alejarse del estilo de los pintores figurativos de la bahía y a empezar a hacer algo diferente. Por aquel entonces nadie pintaba coches, así que este tema era una especie de puerta de conexión entre lo que estaba haciendo y el mundo que le era familiar. En una entrevista realizada en 2012, el artista reconoce que el primer coche llegó en cierto modo por accidente [*61 Pontiac* (1964)]:

No era una idea que yo tuviera, pero ocurrió mientras estaba trabajando en una pintura. Esto fue allá en 1963, creo, cuando estaba viviendo en Alameda. Tenía una casa, un estudio que daba a la calle de un barrio residencial. Estaba pintando un cuadro que era como una composición en la que utilizaba parte de una ventana, un espejo que colgaba de la moldura de la ventana y un poco de un dibujo enmarcado que estaba al lado. Así que era el rectángulo de la ventana, un óvalo en el espejo, y un rectángulo de un cuadro enmarcado que tenía cristal encima. Era un cuadro oscuro que estaba allí, por lo que se reflejaba también. Entonces, había un autorretrato que estaba entre el espejo, y se veía parte de él reflejado en el cuadro. Y había cortinas en la ventana, a media altura: cortinas de café. Básicamente lo pintaba del natural, lo que había allí. No me gustaba lo que pasaba con la cortina del café, así que la quité y pinté lo que había fuera de la ventana.

Lo que había fuera de la ventana era un bungalow de estuco con un sedán Plymouth. Así que lo pinté. Se me encendió una bombillita y pensé: «Vaya, qué interesante». [Risas] Entonces aparqué el coche delante de la ventana, y lo pinté a través de la ventana desde la vida, por así decirlo. (Kellaway 2012)

Por lo tanto, el artista, observando su cotidianidad, decidió tomar esos objetos corrientes que, en palabras del pintor, «no tenían nada de glamuroso». (Kellaway 2012) Se trataban de coches que existían de verdad, a diferencia de lo que se mostraban en los anuncios y de los que soñamos tener. Eligió coches como Chevrolets, Chryslers, Buicks o cualquier vehículo americano, generalmente coches familiares. Por ejemplo, el *46 Chevy* (1965), en el que aparece el hermano de Bechtle sentado en el propio descapotable del artista, o el *56 Chrysler* (1965) frente a la casa de Alameda de la madre del artista.

Esta muestra de lo cotidiano no ofrece ningún tipo de interpretación o crítica social a una clase determinada o a un sistema concreto. Por el contrario, el primer contacto con sus cuadros nos transmiten un cierto «mutismo», nos dirá el artista. Sus obras, en un primer acercamiento, parecen recoger un instante aislado o carente de sentido. Sin embargo, cuando deambulamos por la pintura podemos atisbar que se encuentran cargadas de información visual, que nos muestra de forma extraordinaria el lugar que ocupan los modestos coches familiares en el mundano entorno, como *Agua Caliente Nova* (1975).

Es decir, el artista no imprime un instante en su lienzo, sino que juega con las cualidades que observa y las enfatiza dentro de sus creaciones para presentar la dimensión estética de su cotidianidad. Así, por ejemplo, empleará una serie de artificios estructurales como la alineación de la antena del coche con el desagüe de la casa en *67 Chrysler* (1973); jugará con la serie de paralelas y perpendiculares que componen la ventana, el toldo, la barandilla y la intersección de patio y entrada de coches en *63 Bel Air* (1973); o incluso con el tamaño del lienzo de *Alameda Gran Torino* (1974).

De este modo, pese a que sus composiciones se basan en fotografías que documentan escenas de la vida real, sus obras no son meros regis-

tros. Cada pieza muestra la cotidianidad de una persona que la experimenta, el artista. Como el propio Leddy indica, la estética del arte es incompleta sin la comprensión de su base cotidiana. (Leddy 2012, 131) Por ello, para analizar y entender la obra del artista Robert Bechtle será necesario atender a su propia exploración de lo cotidiano.

El segundo tema clave en la obra de Bechtle es el de los edificios y construcciones. Desde sus comienzos, el artista ha prestado especial atención a la arquitectura doméstica habitual, como en *Kona Kai* (1967) o *Date Palms* (1971), en las que el autor yuxtapone automóviles con edificios de su cotidianidad. El edificio de apartamentos de *Kona Kai* es esencialmente un conjunto de bloques monótonos y conformistas, que Bechtle no se esfuerza en embellecer, pero tampoco ataca o critica abiertamente. De hecho, en él podemos rescatar la cualidad estética de la monotonía de lo cotidiano.

Como el propio Thomas Leddy o Yuriko Saito subrayan existen una serie de cualidades que no han sido estudiadas porque han sido asociadas con la vida cotidiana. (Leddy 2012, 1995; Saito 2012b, 2007) No obstante, estas propiedades que no están en las cosas en sí, sino más bien en la interacción de las personas con su medio, tienen una gran influencia en nuestra vida diaria. En este sentido, lo interesante de la obra de Bechtle es que no trata de embellecerlas, de otorgarles cierta elegancia o gracia, sino que las muestra tal cual se nos presentan en nuestra cotidianidad. *Date Palms*, es un ejemplo sumamente ilustrativo porque retrata un edificio aún más estéril que *Kona Kai*, en el campus médico de Kaiser en Oakland.

Estas imágenes, como muchas otras, que nos ofrecen una visión monótona de las construcciones, proceden de la arquitectura doméstica habitual de Bechtle. Se trata de lugares cotidianos que registró mientras realizaba tareas diarias: de su trayecto al trabajo, en el caso de *Kona Kai*, o de llevar a sus hijos al médico, en el caso de *Date Palms*. Por ello, la riqueza de sus obras no radica en la belleza de las mismas, ni siquiera en la representación fidedigna de la realidad, ya que el autor no reproduce, sino que presenta desde su propia experiencia vital. En otras palabras, el artista crea su arte desde esa experiencia personal en la que ha establecido y creado unos vínculos con un entorno.

En este sentido, en este tipo de cuadros no sólo podemos identificar el estilo arquitectónico de los suburbios de clase media y de mediados de siglo, como *California Garden I* (1972) o *California Gardens - Oakland Houses* (1973), sino también las cualidades estéticas cotidianas que el artista quiere enfatizar. Es decir, nos encontramos con un arte próximo a la vida cotidiana y, pese a utilizar un medio canónico como es el lienzo, rompe con las categorías clásicas, para ahondar en cualidades que por su relación con la experiencia cotidiana no han tenido tanta repercusión: lo banal, lo repetitivo, lo regular, lo rutinario, lo uniforme.

Esto no supone que sus cuadros sean invariables, sino que a lo largo de su trayectoria sufren continuas transformaciones debido a los acontecimientos que se suceden en la vida del artista. Por ejemplo, a mediados y finales de la década de 1980 encontramos una forma de ver sus cuadros notablemente diferente. El artista se centra en barrios de San Francisco en lugar de en residencias individuales de la bahía este porque se traslada de los suburbios a la ciudad. Por ello, Bechtle comienza a representar nuevos escenarios de las colinas de San Francisco y de la ciudad, sin pintar clichés pintorescos. Por ejemplo, *20th Street - Early Sunday Morning* (1997) muestra la vista de una calle desde una esquina adyacente o a través de la ventanilla de otro coche. Otros ejemplos sugerentes son *Mariposa I* (1999), *Mariposa II* (2000) o *Near Ocean Avenue* (2002).

Por ello, las obras de Bechtle no ofrecen contextos extraños para el autor, sino su entorno más íntimo, aquel que forma parte de sus rutinas diarias, del que está acostumbrado. Sus cuadros nos presentan su día a día, y nos hacen más conscientes de las cualidades estéticas de lo cotidiano, centrándose en objetos o momentos que no han sido tema de apreciación estética en el sentido tradicional del término.

Esto nos conduce al último tema a considerar, las propias escenas cotidianas que pinta el artista. Desde sus inicios, el pintor muestra actividades mundanas de sus entornos cotidianos. Por ejemplo, *Cepillo de dientes rosa* (1966), que representa el reflejo del rostro del artista en el espejo de un cuarto de baño. Sin embargo, el ser humano no es el principal foco de atención, sino el lugar (el cuarto de baño) y la rutina diaria de lavarse los dientes.

Uno de los cuadros que ejemplifican más claramente el interés de Bechtle por los momentos cotidianos es *Roses* (1973). Su pintura no privilegia las figuras sobre el fondo, sino que presta la misma atención a todos los elementos que conforman la escena cotidiana que allí se presenta: dos coches en el camino de entrada, la admiración de las rosas que se desmoronan bajo el calor californiano, el conjunto de perlas, el vestido de poliéster y las sandalias de la madre de Bechtle. Este cuadro recoge la aridez de la vida suburbana, no tratándose de una obra propiamente irónica, como el arte pop, pero tampoco una glorificación o alabanza de la escena ordinaria.

Se trata de atribuirle un nuevo valor estético a lo que aparentemente calificamos como banal u ordinario. En esta misma línea se muestran las obras *Watonsville Olympia* (1977), en la que aparece su mujer tomando una cerveza en el patio trasero de su casa en un momento cualquiera de su vida familiar; o *Frisco Nova* (1979), en el que un hombre aparece regando su jardín. Ambas piezas recogen un momento de ese devenir diario, una rutina ordinaria, pero que el autor nos presenta cargada de contenido estético.

Especialmente interesantes son las acuarelas sobre papel que realizó en 1996, con las que el artista ha explorado estos momentos cotidianos a través de evocadoras representaciones de personas trabajando. Aunque Bechtle ha realizado acuarelas de forma constante desde principios de la década de 1970, no ha habido un patrón fijo en su producción. De hecho, las acuarelas son escasas en la obra de Bechtle y en ellas encontramos un efecto muy diferente caracterizado por la imprecisión.

En concreto las serie de *Sterling Avenue: Sterling Avenue - Washing the Buick* (1996); *Sterling Avenue - Raking the Grass* (1996); *Watering on Sterling Avenue* (1996) nos muestran la importancia de lo cotidiano en su obra. En ellas encontramos hombres realizando sus rutinas diarias en casas suburbanas que son fácilmente intercambiables (por la monotonía de las mismas). Este tipo de instantes recogidos en dicha serie, de nuevo, nos sitúa en el potencial de lo ordinario, de aquellas tareas que calificamos como tediosas pero que adquieren un enfoque diferente en la obra de Bechtle.

De hecho, inevitablemente, estas imágenes nos traen a la memoria las palabras de John Dewey

sobre cómo para comprender la estética hay que empezar por los acontecimientos y escenas ordinarias. (Dewey 2009, 11) Como ha puesto de relieve Rosa Fernández, Dewey propone diversos ejemplos de experiencias cotidianas que despertan la atención de las personas y que van desde las amas de casas que atienden a sus plantas o al mecánico que está absorto en su trabajo. (Fernández 2012, 115)

El filósofo norteamericano, en su obra clave *El arte como experiencia*, rechaza el fetichismo adscrito a las manifestaciones artísticas que las definía como obras de arte con mayúsculas y propone una nueva aproximación que trata de liberar la propia noción de arte. Esto es, Dewey intenta rescatar el arte de su confinamiento en el ámbito de las Bellas Artes, incluyendo otras prácticas o experiencias ordinarias como las que desarrollamos cuando realizamos ciencia, filosofía, deporte, cocina, jardinería, etc.

En este sentido, lo que distinguirá este tipo de acciones cotidianas será su capacidad para hacernos vivir la vida más significativamente, a través de una actitud renovada ante las circunstancias y las exigencias de la experiencia ordinaria. Dicha actitud renovada es la que podemos encontrar en la obra de Robert Bechtle, una reivindicación de lo ordinario como fuente de experimentación estética.

2. El proceso creativo y la desfamiliarización de lo cotidiano

Esta sección atiende a la importancia del proceso creativo y a la actividad del artista para hacernos comprender y experimentar las cualidades estética de los fenómenos de lo cotidiano. Para ello me centraré en un proceso clave que han trabajado especialistas de la estética de lo cotidiano como Yuriko Saito, la desfamiliarización.

En la obra clave de la estética de lo cotidiano *Everyday Aesthetics*, Yuriko Saito criticaba la noción de experiencia estética de John Dewey porque seguía manteniendo aspectos elitistas que le impedían poder recoger la infinidad de experiencias y objetos que conforman la cotidianidad. Ella misma enfatizaba como la experiencia estética se diferenciaba de la monotonía de lo cotidiano (Saito 2012, 44) y ponía el énfasis en ese contexto ordinario y banal en el que nada parece ocurrir. Ahora bien, ¿por qué hablamos de estética?

La desfamiliarización será un aspecto crucial para entender las cualidades estéticas de lo cotidiano porque nos permite superar la actitud habitual que suele caracterizar nuestra interacción con cualquier objeto, evento y medio, marcada por la dispersión y la falta de atención, desarrollando una mente más abierta, concentrada y receptiva. Como se ha tratado de evidenciar, este tipo de actitud es la que encontramos en el artista Robert Bechtle tras su vuelta de Europa. Al regresar, la primera obra que realiza fue *Nancy Reading* (1963), una pieza en la que intentó pintar exactamente lo que estaba viendo (una vista de su mujer, sentada a la mesa con objetos corrientes de cocina).

Sin embargo, el autor no quedó contento con dicha obra y un año después realizó *Nancy Sitting* (1964), la cual presenta la misma figura, su mujer, y el mismo escenario, pero esta vez de día. Pese a que parece que asistimos a una nueva muestra de esas escenas cotidianas que el artista empezó a recoger tras su regreso de Europa, en esta obra se va a producir un cambio sumamente relevante en el proceso de creación y producción, ya que por primera vez Bechtle hace uso de la fotografía como ayuda para su estudio.

El motivo de este cambio, se debía a las propias circunstancias vitales de su familia y, en particular de su mujer. El artista había copiado la proporción de la mesa y la ventana en un par de lienzos y pretendía completar el cuadro a partir del natural. No obstante, como explica Janet Bishop (2015), a la modelo (su esposa embarazada) le resultaba difícil posar repetidamente, por lo que decidió tomar una fotografía de referencia y aliviar los dolores derivados de permanecer quieta en la misma postura durante horas:

Fue como una cierta sensación de regresar a mi formación en el arte comercial. Sabiendo que el uso de fotografías era una técnica que los ilustradores utilizaban siempre para ese tipo de situaciones. Así que no me lo pensé dos veces... Simplemente dije: 'Ah, sí, tomaré una fotografía y trabajaré con ella. (Bishop y Samis 2001)

En este sentido, este cuadro es una de las obras más significativas de Bechtle por varias razones. En primer lugar, como afirma el pintor, la utilización de este método supone un retorno a sus primeros años como estudiante de diseño gráfico en el California College of Arts and Crafts. Desde sus comienzos, Bechtle no

distinguía el diseño o la artesanía frente a las bellas artes y no compartía realmente el mito del artista «estrella» que sólo produce obras maestras. Por el contrario, se interesó por este tipo de prácticas porque restablecen el contacto, perdido hace tiempo, entre la gente común y el arte como algo vivo. (Allbright 1985)

En segundo lugar, Bechtle recurrió al realismo como forma de descartar la influencia de otras pinturas que podemos encontrar en sus primeros trabajos. La fotografía le proporcionaba una especie de estructura o sistema para la pintura que limitaba las opciones de color y colocación. En palabras del autor, «me permite evitar que algunas de las preocupaciones tradicionales del pintor -dibujo, composición, relaciones cromáticas- asuman un papel demasiado importante, ya que no son el objeto de la pintura. La mayoría de las decisiones se toman cuando se hace la fotografía.» (Meisel 2002, 17)

De este modo, en el proceso de creación el foco no se pone en la elaboración del artista, su técnica y ejecución, la composición o disposición, sino en ese proceso de desfamiliarización por la que Bechtle nos devuelve las cualidades de lo ordinario. Los ojos del artista, enfatizan, precisamente, las cualidades estéticas de lo familiar y lo hacen mediante una desfamiliarización necesaria. Los escenarios que el artista nos presentan no se corresponden con la realidad directa, en ellos hay un proceso por el que el autor elimina elementos o conecta aspectos que ofrecen una sensación de extrañeza.

De este modo, el artista consigue que aquellas situaciones cotidianas que pasan desapercibidas en nuestro devenir cotidiano puedan convertirse en momentos con claros tiznes estéticos sin recurrir a cualidades positivas o aspectos especiales. En la obra de Bechtle el edificio que se encontraba al ir a llevar a sus hijos al médico no conllevaba una experiencia memorable, ni siquiera una situación placentera, sino que mostraba una experiencia mundana, en principio nada complaciente, la realidad sin adornos que la embellezcan.

Ahora bien, ¿realmente puede considerarse el trabajo de Bechtle como una obra pictórica que nos muestra la realidad en su crudeza? Su carrera artística comenzó en el movimiento figurativo de la bahía de San Francisco y estuvo fuertemente influenciado por Richard Diebenkorn, Elmer Bischoff y otros artistas del Expresio-

nismo Abstracto. Como ha defendido Jonathan Weinberg, la pintura de *Nancy Reading* sigue derivando temática y compositivamente de los cuadros de Diebenkorn de figuras yuxtapuestas con ventanas que crean simultáneamente un espacio profundo y reafirman el plano pictórico. (Weinberg 2005, 52)

En este sentido, su obra *Nancy Sitting* puede compararse con la pintura de Richard Diebenkorn *Coffee* (1959), en el cual encontramos a una mujer sentada a solas, removiendo su café como perdida en sus pensamientos. De hecho, en la entrevista realizada por el SFMOMA durante la celebración del setenta y cinco aniversario de la película *Manhattan* de Woody Allen, Robert Bechtle reconoce que Diebenkorn le resultaba fascinante e intimidante a la vez. En ella explicaba cómo la estructura y la temática de los cuadros de Diebenkorn influyeron en su propia obra, a pesar de que en realidad nunca recibió una sola clase de él. (Bechtle 2010) Es más, las obras de Diebenkorn estaban enraizadas en el mundo exterior; plasmaba su entorno en el lienzo, aunque no lo representaba literalmente.

Sin embargo, el uso de Bechtle de fotografías para el proceso creativo le hizo poner el foco no tanto en la intencionalidad de la obra o en la propia representación, sino en su relación con el medio, su interpretación con su entorno cotidiano. De esta manera, en el cuadro de Diebenkorn la estructura se presenta cuidadosamente equilibrada, las formas ricamente coloreadas y el juego de la luz sobre la superficie describen un momento en el que los detalles cotidianos dan lugar a percepciones extraordinarias. Bechtle, en cambio, se decantó por el realismo y utilizó la fotografía como forma de descartar la influencia de otras pinturas, como vía para mostrar la banalidad de lo cotidiano.

A pesar de haber asimilado el movimiento expresionista de Richard Diebenkorn y el círculo de pintores de la bahía de San Francisco, en 1963 intentó liberarse de esas influencias y empezó a pintar sus entornos con la mayor precisión posible. En palabras de Bechtle:

El realismo parecía una forma de no tener ningún estilo. Era una forma de liberarme de la necesidad de pensar siquiera en ello, de preocuparme por lo que tenía que ser un problema más básico de ver, y luego dejar que el tipo de marca que se hiciera se basara en la observación... En cierto

sentido, era elegir el Realismo como un no-estilo. (Weinberg 2005, 46)

Por lo tanto, para Bechtle, la fotografía proporciona «una especie de estructura o sistema para la pintura que limita las opciones de color y colocación.» (Meisel 2002, 17) Es decir, trabajando directamente a partir de lo real, como en *Nancy Reading*, Bechtle producía efectivamente imitaciones de la obra de otros artistas; es cuando introduce el uso de la fotografía, de esos instantes capturados cuando logró encontrar la forma en la que explorar en su máxima expresión el proceso creativo.

La segunda obra que marca un punto importante en su carrera fue *56 Cadillac*. En 1966, el artista luchaba con una composición de un Cadillac negro aparcado en una entrada de Berkeley. No conseguía las proporciones adecuadas, así que, desesperado, proyectó la fotografía sobre el lienzo para ver qué correcciones podía hacer. El resultado tuvo un impacto que el pintor jamás habría imaginado:

Había un Cadillac aparcado en la entrada de alguien en Berkeley. Tenía una fotografía en blanco y negro y también una diapositiva, que pretendía utilizar como referencia en color... Lo estaba dibujando y el coche no estaba muy cerca: estaba en la entrada y era un cuarto de vista y [había] un gran escorzo... Lo pasé fatal intentando que saliera bien, y supongo que ésa es la clave: intentar que saliera bien. Así que, desesperado, proyecté la diapositiva sobre el lienzo, que había sido dibujado a mano alzada a partir de la fotografía en blanco y negro para hacer las correcciones, y las correcciones funcionaron. (Weinberg 2005, 46-47)

Bechtle se sentía culpable porque estaba yendo en contra de su formación en la escuela de arte (ya que trabajar a partir de fotografías estaba prohibido por sus profesores de pintura). Sin embargo, proyectar la diapositiva directamente sobre el lienzo le ayudó a descubrir nuevas estrategias pictóricas que, con el tiempo, le convertirían en una de las figuras más significativas asociadas al fotorrealismo. El pintor trabaja a partir de fotografías, que proporcionan a Bechtle escenas detalladas de momentos concretos. Esta proyección le permitió explorar un proceso creativo que no ponía el foco en crear cosas bellas, agradables o

placenteras, sino en escenas, objetos o actividades ordinarias.

Esto no supone que el artista se limite a representar o copiar las fotos, sino que da un significado a lo ordinario. Jonathan Weinberg ha explicado este aspecto mostrando cómo las características físicas de las pinturas difieren de las fotografías, ya que el artista realiza sutiles cambios y modificaciones. Si bien estos cambios parecen buscar hacernos más presentes esos momentos fugaces.

Tomemos, por ejemplo, *61 Pontiac* (1968-69), que parece una fotografía enorme. No obstante, un examen más detenido nos revela cómo el artista «hace que las figuras y los objetos del cuadro parezcan más presentes de lo que estarían en una fotografía.» (Weinberg 2005, 53) Por eso, sus obras no pueden reducirse a una transferencia mecánica sobre un lienzo; son aproximaciones originales a la vida cotidiana del artista. Utilizando el pincel y la paleta de colores, Bechtle construye texturas y superficies que atrapan una escena ordinaria como *Potrero Table* (1994), que resalta por no poseer ninguna cualidad o carácter excepcional.

Ahora bien esta forma de crear sus obras, como el propio autor confiesa, va en contra de la forma de proceder del pintor. Por ello, antes de finalizar esta sección, paso a atender la importancia del proceso por el que el artista crea su obra. A lo largo de su carrera, Bechtle ha pintado una media de cuatro a cinco cuadros al año. Es decir, crea cada cuadro a cámara lenta, haciendo todos los cambios necesarios para conseguir presentar esa experiencia vital de su cotidianidad.

Durante la mayor parte de su carrera, los cuadros de Bechtle han atraído nuestra atención hacia detalles y aspectos de la realidad con los que estamos familiarizados y por ello mismo no les prestamos atención. Como explica Michael Aupig, lo que el artista encuentra peculiar en una escena determinada no suele ser evidente para los demás. (Aupig 2005, 37) Sin embargo, Bechtle capta de aquello que está a su alcance, unas características que nos devolverán la estética a la cotidianidad. En este sentido, el artista descubre la inspiración mientras pasea o conduce por los barrios cercanos a su casa de San Francisco y después, vuelve con su cámara para tomar «notas» fotográficas.

La siguiente etapa continúa en el estudio, cuando el pintor proyecta la fotografía sobre

el lienzo y perfila los contornos de las formas con un lápiz. Después, Bechtle inicia un largo proceso de traducción de esa percepción de su peculiar ojo. En primer lugar, el artista trabaja con pintura marrón diluida para establecer la presencia de diversas formas. En sus primeras fases, como explica Michael Aupig, las pinturas se parecen menos a una realidad gráfica que a una aparición infundida por la luz, como podemos ver en la fotografía del proceso creativo de la obra *Alameda Intersection*. A continuación, añade otros colores para obtener la intensidad luminosa que caracteriza el resultado final de sus obras.

A través de un laborioso proceso construido a lo largo del tiempo, pincelada a pincelada, el artista pinta diferentes capas que le confieren una aparente uniformidad. Por eso, Bechtle utiliza fotografías para los huesos de sus composiciones, pero luego crea cuadros que intentan mostrar cómo ve las cosas el artista. Para conseguirlo, Bechtle utiliza pinceles de distintos tamaños (de 0,3 centímetros a 3 centímetros) y tipos (de marta cibelina a cerda).

Ahora bien, es importante reconocer que el proceso no puede reducirse a la mera técnica. En una entrevista realizada por el SFMOMA en mayo de 2004, el artista reconoce que la intensidad de las obras procede del nivel de concentración. Defiende que este aspecto es una de las diferencias cruciales entre crear un cuadro y copiar una fotografía. (Bechtle 2004) Así, la técnica es indispensable, pero cada acto debe realizarse de forma consciente, intencionada. Los descubrimientos de Bechtle están relacionados con la conciencia de su vida cotidiana.

El artista fusiona la técnica con el pensamiento y el sentimiento, sacando a la superficie las cualidades estéticas de lo ordinario, como podemos ver en obras como *Sunset Intersection - 40th and Vicente* (1989) o *Jetta* (2003). Según los críticos del fotorrealismo, el pintor informa objetivamente del aspecto real del mundo, despojado de las distorsiones de los simbolismos o las emociones, utilizando fotografías tanto para estructurar la imagen como para describirla.

Sin embargo, como intento exponer, y el propio artista defiende, no se limita a retratar la realidad. Por ello, a veces, incluso llega a reivindicar que «no es un fotorrealista.» (Weinberg 2011, 159) No quiere representar una fotografía, sino que juega con la luz y el color crean-

do una atmósfera en la que objetos o edificios corrientes tienen una presencia intensa. Como afirma Michael Aupig, «los edificios de Bechtle no sólo atrapan la luz, sino que parecen absorberla, lo que les confiere una presencia comparativamente numinosa.» (Aupig 2005, 39) A diferencia de la estética tradicional, su arte no representa contextos que crean extrañeza, sino que nos hace más conscientes de nuestro entorno cotidiano y centra nuestra atención en nuestras rutinas y objetos normales mediante un estilo fotorrealista.

Conclusión

Hace ya más de una década, en el Congreso celebrado en conmemoración del cuarenta aniversario de la Sociedad Finesa de Estética, Richard Shusterman distinguió dos formas distintas de entender la estética de lo cotidiano. La primera de ellas hacía hincapié en lo cotidiano, en la sensibilidad estética imperante que impregna los objetos y actividades cotidianos; mientras que la segunda destacaba el carácter estético particular en el que lo cotidiano puede transfigurarse en una experiencia estética. (Shusterman 2010, 110) En la misma línea Chris Dowling ha diferenciado dentro de la estética de lo cotidiano dos vías: la débil y la fuerte. (Dowling 2010, 226)

Sin embargo, este tipo de distinción puede conducir a un rechazo y división dentro de la disciplina que no es real ni compartido, ni siquiera por sus propios integrantes. Pese a que Thomas Leddy confesaba, en un artículo publicado en 2015, que cuando escribió su libro *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* trataba de contrarrestar la tendencia a reducir la estética de lo cotidiano a la normalidad diaria, lo cierto es que el pensador no sigue esta distinción que parece situar a los especialistas de lo cotidiano en discursos muy diferentes. (Leddy 2015)

Por el contrario, su posición trataba de enfatizar otro tipo de relaciones y convergencias con otras áreas relacionadas como la estética de la naturaleza o del arte. De hecho, la propia Yuriko Saito que ha sido situada en la vertiente opuesta, ha subrayado que la obra de Leddy es uno de los estudios más clarificadores para ver la importancia de las lentes de los artistas para comprender lo cotidiano. (Saito 2017, 17).

Éste es el enfoque que ha marcado estas páginas, tratando de reivindicar la experiencia de las obras de Bechtle en un contexto relacional entre el artista, el objeto artístico, el público y los entornos que rodean a cada uno de ellos. Lejos de la teoría centrada en el arte, este artículo ha tratado de: evidenciar, en primer lugar, el carácter estético de lo ordinario tal y como se muestra en las pinturas fotorrealistas; y, en segundo lugar, analizar el proceso creativo por el que el artista no nos ofrece meras reproducciones mecánicas, sino la dimensión estética de su cotidianidad.

Como el propio Leddy subraya, Robert Bechtle es un verdadero experto en la estética de lo cotidiano, que se complace en estar en su entorno y mostrarnos lo extraordinario oculto en lo ordinario. Su obra muestra esas facetas de nuestra vida cotidiana que nos resultan tan familiares que ni siquiera llegamos a verlas. De este modo, Bechtle restablece esa continuidad arte y vida mediante las pinturas de su vida cotidiana.

Referencias

- ALBRIGHT, Th. (1985). *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980: An Illustrated History*. University of California Press.
- AUPING, M. (2005). A Place in the Sun. En J. Bishop (ed.), *Robert Bechtle: A Retrospective* (36-45). San Francisco Museum of Modern Art.
- BECHTLE, R. (2004). *The intensity embedded in the paint*. *San Francisco Museum of Modern Art* [Vídeo] Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=c7DGMc9eNCU>.
- BECHTLE, R. (2010). 75 Reasons to Live: Robert Bechtle on Richard Diebenkorn's Coffee. *San Francisco Museum of Modern Art*, 2010 [Vídeo] Disponible en: <https://www.sfmoma.org/75-reasons-to-live-robert-bechtle-on-richard-diebenkorn-coffee/>.
- BISHOP, J. (2005). Robert Bechtle: Painting as We Are. En J. Bishop (ed.), *Robert Bechtle: A Retrospective* (12-35). San Francisco Museum of Modern Art.
- BISHOP, J. y SAMIS, P. (2005). Interview with Robert Bechtle, May 22, 2001. En J. Bishop (ed.), *Robert Bechtle: A Retrospective* (12-35). San Francisco Museum of Modern Art.
- DANTO, A. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Paidós.
- DEWEY, J. (2009). *El arte como experiencia*. Paidós.
- DOWLING, C. (2010). The Aesthetics of Daily Life. *British Journal of Aesthetics*, 50(3), 225-242. doi: 10.1093/aesthj/ayq021.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, R. (2012). La estética de lo cotidiano y el Ars contextualis en Asia Oriental. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 17, 109-125.
- HIGHMORE, B. (2001). *Everyday Life and Cultural Theory*. Routledge.
- KARLSTROM, P. J. (1978). *Oral Interview with Robert Bechtle, 1978 September 13 – 1980 February 1*. *Smithsonian Archives of American Art* [Vídeo]. Disponible en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-alan-bechtle-12008#transcript>.
- JOST, F. (2012). *El Culto de Lo Banal*. Librería Editores.
- KELLAWAY, B. (2012). Interview with Robert Bechtle. *Visual Arts*. Disponible en: <https://walkerart.org/magazine/interview-with-robert-bechtle>.
- LEDDY, Th. (2012). *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Broadview Press.
- LEDDY, Th. (1995). Everyday Surface Aesthetic Qualities: 'Neat,' 'Messy,' 'Clean,' 'Dirty'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 259-268.
- LEDDY, Th. (2015) Experience of Awe: An Expansive Approach to Everyday Aesthetics. *Contemporary Aesthetics* 13.
- MEISEL, L. K. (2002). *Photo-Realism*. Harry N. Abrams.
- MEISEL, L. K. (2005). Photographic Guilt: The Painter and the Camera. En J. Bishop (ed.), *Robert Bechtle: A Retrospective* (46-61). San Francisco Museum of Modern Art.
- MEISEL, L. K. (2011). The Devil's Bargain. An Interview with Robert Bechtle. En B. Buhler Lynes y J. Weinberg (eds.), *Shared Intelligence: American Painting and the Photograph* (154-165). University of California Press.
- SAITO, Y. (2017). *Aesthetics of the Familiar*. Oxford University Press.
- SAITO, Y. (2012a). *Everyday Aesthetics*. Oxford University Press.
- SAITO, Y. (2012b). Everyday Aesthetics and Artification. *Contemporary Aesthetics*, 1.

- SAITO, Y. (2017). The Role of Imperfection in Everyday Aesthetics. *Contemporary Aesthetics*, 15.
- SHUSTERMAN, R. (2010). Back to the Future: Aesthetics Today. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 43(10), 104-124.