

Ensayo: Museología y trascendencia en el hiperrealismo de William Fisk

Leopoldo Tillería Aqueveque ¹

¹ Universidad Bernardo O'Higgins (UBO)

Santiago de Chile, Chile

E-mail: leopoldotilleria@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

Resumen: El ensayo sugiere la tesis de que la pintura hiperrealista del artista visual William Fisk, traduciría transcendentemente la ontología del museo contemporáneo descrita en la teoría estética de Peter Sloterdijk. Para ello, se realiza un estudio de caso único mediante el análisis de dos obras del pintor canadiense. El enfoque epistemológico utilizado fue la hermenéutica de Heidegger. En sus conclusiones, el ensayo destaca que ambos óleos representarían una *museología* propia de la estética de Sloterdijk, en el sentido de que reflejarían –a propósito de la idea de lo *vintage* como clave de la pintura de Fisk– una especie de *cielo terrenal para objetos sobrantes*. Asimismo, recalca que la trascendencia experimentada ante los cuadros de Fisk parece ser donada especialmente por el lujo de detalles con que son pintados las marcas y logos de los objetos, íconos que nos transportan en el tiempo a una época en la que también éramos nosotros, pero seguramente no los mismos de ahora.

Palabras clave: Arte, Fisk, fotorrealismo, museo, *vintage*.

Abstract: The essay develops the thesis that the hyperrealist painting of visual artist William Fisk, transcendentally translates the ontology of the contemporary museum described in Peter Sloterdijk's aesthetic theory. To this end, a unique case study is carried out through the analysis of two works by the Canadian painter. The epistemological approach used was Heidegger's hermeneutics. In its conclusions, the essay highlights that both oil paintings would represent a *museology* typical of Sloterdijk's aesthetics, in the sense that they would reflect –in reference to the idea of vintage as

the key to Fisk's painting, a sort of *earthly heaven for surplus objects*. Likewise, he emphasizes that the transcendence experienced in Fisk's paintings seems to be especially due to the luxury of details with which the brands and logos of the objects are painted, icons that transport us back in time to an era in which we were also us, but surely not the same as we are today.

Keywords: Art, Fisk, photorealism, photorealism, museum, vintage.

Introducción

Hay un riesgo latente en lanzarse a realizar un ensayo filosófico que tenga como centro el concepto de hiperrealismo. ¿Cuál? El tratar de alcanzar una definición, no diremos cómoda, pero sí satisfactoria del concepto de realidad o de su equivalente. Este asunto es parte de un encuadre epistemológico que estamos obligados a presentar como preámbulo de los resultados. Previo a eso, sin embargo, es indispensable referirnos al tema central del escrito: la pintura hiperrealista del artista visual canadiense William Fisk¹.

Como sea, dentro de un discurrir estético contemporáneo, no debiera resultar extraño rehacerse la pregunta por el estatuto estético del hiperrealismo pictórico, habida cuenta de que ya se han escrito cientos de páginas al respecto (Vaske, 2008; Conte, 2019; Baudrillard, 1979/1981, 1969/2007; López, 2022; Badell, 2012; Rico, 2013 y Cortés, 2023). No obstante, consideramos que todavía hay algo por decir; y esta especie de encomio epistémico-ontológico, esta coyuntura estética, parece adquirir en la pintura de Fisk una relevancia y una actualidad casi ineludibles.

¿Hay en la obra de Fisk alguna particularidad que la rotule como distinta o especial o única? La pregunta es incontestable, a menos que nos decidamos a realizar un estudio longitudinal sobre la

¹ William Fisk nació en 1969. Actualmente vive y trabaja en Toronto, Canadá. Entre 1983 y 1985 estudió en el Claude Watson School para las *Visual and Performing Arts*. Algunas de sus exhibiciones individuales han sido: 2018, *New work from the Portrait Series*, Bernarducci Gallery Chelsea, New York; 2013, *New work from the Portrait Series*, Nicholas Metivier Gallery, Toronto; 2003, *Portraits*, Forum Gallery, Los Angeles; y 2001, *Portraits*, Christopher Cutts Gallery, Toronto. Algunas de sus exhibiciones en grupo han sido: 2018, *Objects of Desire*, Bernarducci Gallery Chelsea, New York; 2018, *New Precisionism*, Bernarducci Gallery Chelsea, New York; 2013, *Scale*, Nicholas Metivier Gallery, Toronto; 2011, *Vantage Point*, Forum Gallery, New York; 2011, *Under the Big Top: A Thematic Group Exhibition*, SOFA Gallery, Austin, Texas; 2010, *Contemporary Paintings, Drawings and Sculpture*, Forum Gallery, New York; y 2007, *Eye For Detail*, Forum Gallery, Los Angeles. (Fisk, s.f.).

historia del hiperrealismo, incluidos los exponentes del realismo en todas sus variantes. Pero sin embargo, la paleta fotorrealista del canadiense condensa –en sus detalles, en sus objetos y en sus colores– una ontología que bien puede ser vista como un verdadero reto para una estética filosófica. La pregunta fundamental ni siquiera es por la naturaleza: es por los objetos comunes de Fisk y su trascendencia.

Parapetados en la crítica de Sloterdijk a la figura del museo tardomoderno, hemos conformado nuestra hipótesis de trabajo así: *La pintura hiperrealista de William Fisk traduce trascendentalmente la ontología del museo contemporáneo descrita en la teoría estética de Peter Sloterdijk*.

El ensayo se realizó utilizando el enfoque hermenéutico y el método de caso. Para el primero, se eligió la hermenéutica de Martin Heidegger. El método de caso escogido fue el de caso *único* (Stake, 1998), que para este ensayo corresponde al artista visual William Fisk². Las unidades de análisis seleccionadas fueron sus pinturas *Polaroid painting N° 2* (2020) y *Untitled N° 107* (2022). Además, y siguiendo a Flyvbjerg (2006), se estimó que el caso satisface el criterio de *caso paradigmático*, es decir, se trata de un caso elegido para desarrollar una metáfora referente al ámbito de interés del investigador.

A continuación haremos un breve encuadre teórico, sintetizando la idea de museo en la teoría de Sloterdijk e incluyendo el concepto de trascendencia de Heidegger.

En su texto publicado en 2007, *El imperativo estético*, el filósofo alemán Peter Sloterdijk provee una suerte de manifiesto virtuoso que arreglaría de una vez por todas los contubernios entre la estética y el arte. Es decir, dicho imperativo funcionaría como un mecanismo de metamorfosis de la estética en consideraciones cada vez más espirituales o apocalípticas. En todo caso, es el concepto de museo el que resulta necesario como fundamento de nuestra hipótesis.

El museo es hoy, en cuatro palabras, una *escuela de la extrañeza*. De donde la museología sería una forma de xenología³:

La ciencia museística pertenece a la fenomenología de las estrategias culturales del trato con lo extraño. [...] si el museo *per se* es una institución xenológica es inevitable que participe del

² Como parte del protocolo de esta investigación, el artista visual William Fisk dio su autorización por escrito para el uso en este ensayo de las imágenes digitales de sus cuadros.

³ Si seguimos a Waldenfels (2015), la xenología sería la ciencia de la extrañeza, de lo otro, en cuya experiencia de lo extraño se pone en juego la ausencia y la lejanía (del cuerpo, del acontecimiento, de la cultura, etc.) (Sánchez, 2018: 327-328).

doble sentido de lo extraño: como lugar de encuentro con lo bello extraño, transmite experiencias en el espectro xenófilo, como el deseo de lo nuevo, el reconocimiento, el aliento, el exotismo y la simpatía con el no-yo; como lugar de presentación de lo feo extraño, el museo suscita experiencias en el espectro xenófobo, con reacciones de rechazo hacia el no-yo, con desprecio, antipatía y repulsión por lo muerto, externo, diferente. (Sloterdijk, 2007/2020: 297-298).

Sloterdijk reconoce las comparaciones de los museos con cementerios, depósitos de cadáveres, verederos, manicomios, penitenciarías y burdeles. Otros lugares a los que el museo es asociado poseen con este un denominador común heterológico y xenológico: “En realidad, el museo es menos un cementerio que un cielo terrenal para objetos sobrantes, pues con el día de la exhibición empezó para ellos el día de la resurrección” (Sloterdijk, 2007/2020: 304).

Así que el museo –acelerando una visión tanatológica del arte– sería una suerte de morgue transitoria de objetos de valor artístico. Mas el filósofo de origen neerlandés hará una apología de una nueva identidad museística, posible de hallar exactamente en el umbral entre dentro y fuera, entre el museo y su opuesto, en algo así como el marco del museo, justo donde “podemos reconocernos como habitantes de un mundo que no puede ser exhibido” (Sloterdijk, 2007/2020: 329).

Como segundo fundamento teórico, incorporamos una visión ontológica de la trascendencia, en particular la entregada por Heidegger en sus *Principios metafísicos de la lógica*. Anticipándonos a eso, citaremos a Muñoz: “En resumen, ni la perspectiva epistemológica ni la perspectiva teológica apuntan en la dirección correcta, puesto que el problema de la trascendencia tiene que ver con la constitución esencial del *Dasein*” (Muñoz, 2015: 99).

Se sigue de esto que la trascendencia pertenece primaria y esencialmente al ser del *Dasein*. ¿En qué sentido? En el de que, más bien, la trascendencia es, primero, la constitución originaria de la *subjetividad* de un sujeto:

El sujeto trasciende qua sujeto, no sería sujeto si no trascendiese. Ser sujeto quiere decir trascender. [...] El *Dasein* no existe y luego, en algunas ocasiones, efectúa una superación, sino existir significa originariamente superar. El propio *Dasein* es la superación. De aquí se sigue que la trascendencia no es un comportamiento posible (entre otros posibles comportamientos) del *Dasein* respecto de otros entes, sino la constitución fundamental de su ser. (Heidegger, 1978/2007: 195).

Desarrollo

El mínimo de contexto necesario nos obliga a considerar al menos dos aspectos esenciales de la pintura de Fisk: primero, que su obra se concentra en entregar una mirada hiperrealista de ciertos objetos del mundo; y segundo, que tales objetos pertenecen preferentemente al universo de lo *vin-tage*.

Respecto del primer cuadro analizado, *Polaroid painting N° 2* (Figura 1), es bastante evidente que Fisk presenta en todos sus detalles externos lo que fue esta célebre cámara fotográfica de 1981. La máquina, un rectángulo más bien opaco en tonos negro, grises y blanco, está en primer plano de frente al observador. De hecho, la opacidad frontal de la cámara sólo es interrumpida por cinco pequeños elementos: la marca *Polaroid* y su ícono, arriba, justo al lado del flash; las palabras *Light Management System* (la novedad funcional del aparato, pues el componente del flash es desmontable); abajo a la izquierda, el modelo de la cámara: Sun 600; al lado derecho de esta serie, en rojo, las iniciales del modelo: LMS; y, sobresaliendo del rectángulo, abajo, también en rojo, el obturador.

Con apoyo en Sloterdijk (2007/2020), cabría decir que es propio de este ejemplar de *Polaroid* su condición heterológica y xenológica, en el sentido de que, como objeto del pasado (conservado por el hiperrealismo de Fisk en la forma de una moderna tecnología de la fotografía), se expone como lugar de encuentro con lo bello extraño, transmitiendo efectivamente sensaciones en el espectro xenófilo, como el reconocimiento, la simpatía con el no-yo (o con el mundo fuera de nosotros), el apego a la primera experiencia de una fotografía instantánea o, inclusive, el afecto por lo anacrónico.

Porque la cámara detallada en el lienzo de Fisk es, sin duda, bella. No sólo porque *Polaroid* la diseñó de ese modo para que irrumpiera en el mercado en los 80, sino porque el enfoque hiperrealista del canadiense y el ángulo escogido para pintar el lienzo dotan a la imagen de un esquema de formas y de colores que, ya sea por la vía de la reminiscencia o por la del golpe a primera vista, nos conectan casi de inmediato con la idea de belleza.

Coincidentemente, la visión tanatológica del arte de la que nos habla Sloterdijk (2007/2020), parece aplicarse *in toto* en esta versión de la *Polaroid Sun 600*, puesto que el fotorrealismo de Fisk, en definitiva, lo que hace es *revivir* el modelo de 1981 y dejarlo, de cara al observador, como un modo tajante de resurrección de lo bello, de lo nuevo o de lo en boga.



Figura 1. *Polaroid painting N° 2.* William Fisk, 2020, óleo sobre lienzo, 40 x 48 in. (Fisk, s.f.).

El segundo óleo revisado, *Untitled N° 107* (Figura 2), muestra, también en primer plano, un encendedor o mechero a gas de los años 70, customizado con la marca de cigarrillos *Gold Coast*. El mechero tiene su tapa abierta, como en posición inmediata para ser encendido. Además de la tapa, Fisk ha pintado con total fotorrealismo la carcasa exterior y la rueda dentada del dispositivo. El color *camel* de la tapa, propio de la variedad *lights* de estos cigarrillos, combina a la perfección con el logro heráldico de la marca, formado por el clásico escudo en la parte central, una corona plantada sobre él y dos leones de pie resguardando el escudo (uno a cada lado) con la cabeza girada y un cigarrillo en sus fauces. Todos los elementos del logro están pintados en el mismo tono *camel* de la tapa del encendedor, dándole al artefacto unidad cromática y un aristocrático estilo.

La pregunta que se impone es: ¿cómo vincular la imagen de un encendedor de los 70 con la noción de museo lanzada por Sloterdijk?

Tomando el relato del germano, diremos que el fotorrealismo de Fisk equivale a una especie de *cielo terrenal para objetos sobrantes* (si es que lo *vintage* puede leerse en esa clave), y que precisamente el encendedor *Gold Coast* parece ser uno de estos objetos-sobra en pleno siglo XXI. Pero el

cuadro de Fisk nos lleva, por así decir, a otra locación. Estamos tan adentro como afuera de la ontología del *Gold Coast*. Adentro, pues el detalle del diseño del aparato es tal –incluyendo el brillo que Fisk le da con el blanco a los bordes del metal o la pulcritud del logo y su marca– que prácticamente creemos tocarlo; y afuera, porque, casi por definición, un objeto *vintage* nos queda como a trasmano, lejos de nuestra época y ajeno a la experiencia de vida que lo almacene o atesore en nuestra memoria afectiva.



Figura 2 *Untitled N° 107*. William Fisk, 2022, óleo sobre lienzo, 38 x 32 in. (Fisk, s.f.).

Queda pendiente el asunto de la trascendencia. Pues bien, creemos que el solo acto de contemplar los lienzos de Fisk, atendiendo en especial a su marcado hiperrealismo, a una paleta definida por su sobriedad cromática o al concepto *vintage* de los objetos representados, nos pone en una orilla ontológica que tiene que ver, en primer lugar, con nosotros mismos, con la constitución o reconstitución de nuestra propia subjetividad.

Se diría, pues, que la *Polaroid* y el *Gold Coast* de Fisk, es decir, las obras que engloban su arte, funcionan virtualmente como pequeñas máquinas del tiempo, cuya misión principal no sería otra que constituir originaria y esencialmente nuestro ser.

Conclusión

Hemos sugerido, al inicio de este ensayo, que la pintura hiperrealista de William Fisk traduciría trascendentalmente la ontología del museo contemporáneo, descrita por la teoría estética de Sloterdijk. Tras la hermenéutica aplicada a dos obras del canadiense, se ha corroborado, en primer lugar, que ambas reflejarían la museología propia de la crítica estética del alemán. En efecto, la figura del museo, analizada detalladamente en *El imperativo estético*, parece espejarse tanto en *Polaroid painting N° 2* como en *Untitled N° 107*, a tal punto que ambos óleos equivaldrían a una suerte de *cielo terrenal para objetos sobrantes*, concediendo esta metáfora sobre todo si lo *vintage* que retrata Fisk pudiera leerse como una colección de objetos sobrantes (al menos para las tendencias o estéticas actuales).

Sin embargo, y en segundo lugar, enfrentados como espectadores a las pinturas de Fisk, lo sustancial resulta ser la constitución de nosotros mismos en términos de nuestra propia subjetividad y de nuestro modo más originario de estar-en-el-mundo. A fin de cuentas, de la experimentación del fenómeno de la trascendencia, de la aprehensión de las obras de Fisk como contrapuestos esenciales. Esta trascendencia, a nuestro juicio, es donada como fundamento por los siguientes elementos: el fotorrealismo de Fisk desplegado en primer plano (incluida una pizca de romanticismo); una paleta cromática en extremo sobria y apegada a los colores originales de los objetos que reproduce; y, cuestión que pareciera ser la principal, el lujo de detalles con que se han pintado las marcas y los logos de los objetos, íconos que parecen transportarnos en el tiempo –en una suerte de máquina del arte– a una época en la que también éramos nosotros, pero seguramente no los mismos de ahora.

Por último, quisiéramos especificar la relación museología/xenología como una derivada de la condición xenófila del arte de Fisk. La pregunta debe, pues, rehacerse. En este museo contemporáneo que alberga las obras físicas y digitales del pintor canadiense, ¿define esta xenofilia museológica, es decir, este afecto por lo bello extraño o por el mundo de objetos fuera de nuestro tiempo, el espectro trascendental de las creaciones de Fisk y de la contemplación del espectador? La respuesta parece ser un rotundo sí. Un sí que traduce exactamente las palabras de Sloterdijk: “Según una concepción difundida desde el siglo XIX, el museo cumple una función épica: a través de obras de arte y objetos de uso común, describe el camino que siguió un sujeto histórico hasta la altura del presente” (Sloterdijk, 2007/2020: 298).

La vieja historia de la genialidad museística del artista y del enriquecimiento anímico del espectador. **P**

Bibliografía

BADELL, Fernando (2012). “Hacia las fronteras de la hiperrealidad social”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Ens.* N° 39, enero – marzo. <https://lc.cx/y5b-cd>

BAUDRILLARD, Jean 1979 (1981). *De la seducción*. Benarroch, Elena (Trad.). Cátedra.

BAUDRILLARD, Jean 1969 (2007). *El sistema de los objetos*. González, Francisco (Trad.). Siglo XXI.

CONTE, Pietro (2019). “Para una fenomenología de las muñecas hiperrealistas”. *Valenciana*. Vol. 12, N° 23, enero – junio. <https://doi.org/10.15174/rv.voi23.424>

CORTÉS, César (2023). “Identidad e hiperrealidad hacia el arte en entornos sociotécnicos”. *Index, revista de Arte Contemporáneo*. Vol. 8, N° 15, abril. <https://doi.org/10.26807/cav.v8i15.526>

FISK, William (s.f.). *Polaroids*. <https://lc.cx/KzEJm->

FISK, William (s.f.). *Portrait series*. <https://lc.cx/OZvHG->

FLYVBJERG, Bent (2006). “Five misunderstandings about case-study research”. [Cinco malentendidos acerca de la investigación mediante los estudios de caso]. *Qualitative Inquiry*. Vol. 12, N° 2, abril. <https://lc.cx/ohKaxa>

HEIDEGGER, Martin 1978 (2007). *Principios metafísicos de la lógica*. García, Juan José (Trad.). Síntesis.

LÓPEZ, Sheila (2022). “El hiperrealismo en la cultura como imposibilidad de cambio en la política: La incapacidad para imaginar futuros alternativos analizada a través de Danto, Fisher y la escuela de Frankfurt”. *Agora*. Vol. 41, N° 2, abril. <https://doi.org/10.15304/ag.41.2.8134>

MUÑOZ, Enrique (2015). “Trascendencia, mundo y libertad en el entorno de *Ser y Tiempo* de Martín Heidegger”. *Veritas*. N° 32, marzo. <https://lc.cx/EITL-d>

RICO, Gloria (2013). “Hiperrealismo pictórico y su evolución ligada al avance fotográfico”. *Estudios sobre arte actual*. N° 1, julio. <https://lc.cx/dPdU69>

SÁNCHEZ, Rubén (2018). “Reseña: Bernhard Waldenfels, *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño*”. *Open Insight*. Vol. 9, N° 15. <https://doi.org/10.23924/oi.v9i15.247>

SLOTTERDIJK, Peter 2007 (2020). *El imperativo estético*. Chamorro, Joaquín (Trad.). Akal.

STAKE, Robert E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Morata.

VASKES, Irina (2008). “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total”. *Estudios de Filosofía*. N° 38, agosto. <https://lc.cx/Bfr69J>



Acceso Abierto. Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>