

Mirando al minimalismo

Luis Ángel Morales de Vega

En el análisis de la relación entre el observador y las composiciones minimalistas, necesitamos estudiar diferentes acepciones del verbo mirar: la mirada de la élite, aparentemente cultivada; la mirada del pueblo ciego que necesita del *kitsch*; la mirada del inconsciente. Mirar y recorrer; mirar y comparar nuestro cuerpo con el entorno; mirar y desenfocar para completar lo borroso con nuestras emociones; mirar y construir tridimensionalmente; mirar y sentir con los cinco sentidos. La mirada háptica.

Introducción

Miramos y nos miran

El sujeto que mira sería identificable, en el momento actual, con lo que Aznar y Martínez denominan el observador moderno; es decir, aquel espectador que ya no presenta una mirada pura como la que planteaba Clement Greenberg –basada en la estética kantiana y el concepto de “mirada desinteresada”–, sino que participa y se convierte en un vector de la obra con una presencia crítica. Esta actitud permitiría el debate estético sobre la obra. Si el espectador no se aproxima a ella, la obra queda prácticamente desactivada.¹

Aznar y Martínez ejemplifican este fenómeno mediante referencias al texto de Hal Foster, *El retorno de lo real*. En este texto, el autor parte de un seminario impartido por Jacques Lacan en 1964 para describir cómo el psicoanalista francés desafía el antiguo privilegio del sujeto en la vista y la autoconciencia, así como el viejo dominio del sujeto en la representación.² La anécdota que sirve de ejemplo y explicación fenomenológica de este concepto se refiere a una lata de sardinas que flota en el mar y brilla al sol a la vez que parece mirar al observador. El que mira es visto al mirar y representado al representar. Según Lacan, el sujeto está bajo la mirada del objeto y de alguna manera está tocado por él.

El profesor Ruíz de la Puerta se refiere a este mismo concepto cuando habla sobre el *tsuboniwa* del Museo de Arte Naoshima concebido por Tadao Ando. Dice que el sujeto ve y el estanque mira; además subraya lo señalado por J. A. Muñoz Rojas: la mirada del estanque brota de lo acuoso y es una mirada que nos mira.³ Ya no es el sujeto el que descubre el lugar, sino que es la lente acuosa, el estanque del *tsuboniwa*, el que nos dice lo que sucede tanto dentro como fuera del jardín.

El verbo mirar no se refiere al simple hecho naturalista de ver. No importa, por tanto, sólo el ojo natural y el cuerpo físico. Miramos desde un contexto. Según dice Hans Belting, somos el lugar de las imágenes.⁴

En resumen, y de alguna manera enlazando ambos conceptos, concluyamos que, cuando vemos imágenes y obras, primero nos están esperando, están creadas para que las vivamos; segundo, al mirarlas, llevamos con nosotros otras imágenes, nuestras imágenes, las ligadas a nuestras propias experiencias.

En *Olimpia* de Edouard Manet (1863), el pintor nos presenta a una modelo que nos mira mientras la miramos. Su actitud es además culturalmente provocadora. El espectador no puede evitar interactuar con la modelo y, al mismo tiempo y por asociación, con el autor del cuadro. Ésta sería la mirada crítica y autorreflexiva que el poeta Mallarmé defiende, según Aurora Fernández Polanco: una mirada donde toda animadversión –entendida como una postura de negación previa– por principio no es crítica por sí misma.⁵ Mallarmé asocia la negación previa y el prejuicio. Es imposible ser crítico con este punto de partida si existe una negación previa que nos impide entonces tener una visión abierta. Mallarmé defiende también que lo inquietante genera una actitud de observación constructiva. Entiende que el efecto de la duda en el espectador provoca una respuesta crítica positiva.

Formas de mirar

La mirada de la élite y del pueblo ciego que ríe

En 1925, Ortega y Gasset, en el libro *La deshumanización del arte*, menciona dos tipos diferentes de público. Conforme a una concepción dialéctica del mundo, divide el universo de los espectadores en dos subconjuntos. El primero entiende el arte moderno y el segundo no. El arte moderno, Ortega lo identifica como parte de una época –la modernidad– que privilegia las prácticas formales autónomas, es decir, la abstracción.

Este análisis sociológico tiene hoy relevancia a propósito del *kitsch*. Fernández Polanco, tras estudiar la evolución del arte en el siglo xx, lo vuelve a poner de manifiesto y afirma, apelando al afamado crítico Greenberg, que la lucha de los críticos pretendía en su momento defender la cultura de élite de la influencia del *kitsch*.

Este análisis, heredero de las visiones hegelianas del concepto de dicotomía y de los planteamientos marxistas de las sociedades dialécticas, plantea la existencia de dos grandes grupos que estructuran la sociedad: uno formado por una élite que entiende el arte abstracto y otro que agrupa a las masas populares que no lo entienden. Este último conjunto –que Greenberg no menosprecia– estaría ligado a la cultura popular (*volk*), el folclore y las tradiciones populares.⁶ Ambos autores, por lo tanto, hacen un análisis dialéctico de la sociedad y de su percepción del arte.

La cultura popular, según Ortega, siempre ha valorado conceptos como el esfuerzo personal y la habilidad manual como ideales por obtener, siempre ligados a la adquisición de resul-

1 Yayo Aznar y Joaquín Martínez, *Últimas tendencias del arte*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2009, p. 21.

2 *Ibid.*, 22

3 Félix Ruíz de la Puerta, *El jardín japonés. Una mirada fenomenológica*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2020, p. 65.

4 Yayo Aznar y Joaquín Martínez, *op. cit.*, p. 23.

5 Yayo Aznar y Joaquín Martínez, *op. cit.*, p. 21.

6 Aurora Fernández, *Formas de mirar en el arte actual*, Madrid, Edilupa, 2004a, p. 7.

tados positivos e inmediatos.⁷ Pragmatismo, inmediatez, negación de la gratuidad son tres conceptos básicos para las clases populares que se traducen en un gusto por el virtuosismo y también en un conservadurismo casi primitivo que podría estar ligado al instinto de supervivencia. Esta actitud, conservadora por principio, motiva el desprecio de aquello que se ignora como actitud de defensa ante lo desconocido. Levi Strauss desarrolla todo el análisis mítico consecuente.

La cultura de "élite" necesita, en cambio, una cierta preparación y un cierto sacrificio de "prejuicios", a decir de Alfred H. Barr Jr., director del MOMA a petición de la misma Fernández Polanco. Dicha afirmación plantea que no se puede acercarse uno al arte abstracto así de cualquier manera, pues hace falta un curso introductorio o cierta preparación de la conciencia. El razonamiento choca un poco con el planteamiento de Ortega, para quien la división de posturas es casi de nacimiento. Para el filósofo español, la actitud del hombre viene definida por su forma de ser primigenia. Este es otro debate y no voy a seguir profundizando por ese camino.

Me interesa más la visión de Fernández Polanco cuando dice que el público lego prefiere la identificación sin esfuerzo y el atractivo de la maestría técnica en la imitación.⁸ Contraponemos simplemente lego y cultivado. Este razonamiento nos lleva por fin al concepto de *kitsch*. Greenberg quería proteger al público elitista de la cultura del *kitsch*. Con ella los campesinos emigrados a las ciudades rellenaban sus horas de ocio para superar el desarraigo.

[...] Allí comienzan a consolarse con el *kitsch*, esto es, a llenar sus horas de ocio con lo que les ofrecía la incipiente industria cultural. La cultura no era sino una mercancía reproducible. Canciones, novelas baratas y melodramas y aquellos artilugios decorativos que se recubren de una apariencia de arte. Las masas se consuelan con el *kitsch* mientras los experimentos de la vanguardia son apoyados por una élite intelectual, precisamente dentro de la clase gobernante de la que se sentía desvinculada, pero a la que siempre había permanecido unida por un dorado cordón umbilical.⁹

Greenberg plantea la necesidad de una visión pura y una absorción de la obra frente a la distracción del *kitsch*. Siempre a la búsqueda de dicotomías dialécticas, encontramos toda una serie de conceptos: absorción, distracción; élite, mayorías

populares; preparación cultural y mirada desinteresada, dispersión cultural y mirada práctica. Estos binomios han llegado hasta nuestros días, pero nos preguntamos ahora con Fernández Polanco si los nuevos aspectos del contexto, la sexualidad y la historia personal de cada individuo no son determinantes en la forma de mirar.

Partamos de la visión pura defendida por Mallarmé, aquella mirada despojada de memoria y asociaciones con la que afirma ser heredero de la filosofía de Kant. Según Kant, seríamos espectadores sin cuerpo, pura opticalidad. A lo mucho, seríamos el yo de Descartes: occidental, blanco, heterosexual, masculino y de clase media –sin mencionar su religiosidad–. Ese yo ideal, a finales de los sesenta, se desvanece.

De todas formas, ya en aquella época –cómo siempre– existen contraculturas, visiones diferentes que posteriormente los críticos condenan al linde de la historia. En este tenor existen trabajos como los de John Berger, quien complementa esta visión intelectual dialéctica con principios fenomenológicos que desarrollaremos al final del artículo.

En 1931, Walter Benjamin escribía lo siguiente a propósito de la obra de Sanders, el famoso fotógrafo alemán:

No fue desde el punto de vista del estudioso, asesorado por teóricos de la raza o investigadores sociales, como el autor [Sanders] llevó a cabo su enorme tarea; sino que su obra es, en palabras de su editor, el resultado de la observación inmediata. Una observación, en verdad, carente de prejuicios, atrevida y, al mismo tiempo, delicada, muy en el espíritu del Goethe que afirma: Existe una forma delicada de lo empírico que se identifica tan íntimamente con su objeto que se convierte en teoría.

Este planteamiento define o enmarca una metodología fenomenológica especial. La delicadeza de lo empírico sería acercarse de una forma especialmente intuitiva a la realidad.¹⁰

Como figura preeminente de este nuevo pensamiento destaca Rosalind Krauss, quien fue discípula del influyente Greenberg, el adalid del canon moderno, lo abstracto y la mirada desinteresada –como hemos visto–. Krauss, a contracorriente de aquél, reconoce que hay que poner en duda la visualidad moderna y el mito de lo puramente óptico. En su libro *El inconsciente óptico* revisa la historia de la modernidad y enfrenta los fundamentos del movimiento moderno y su racionalidad y estética desinteresada. Al desinterés opone la libido, lo caótico y lo irracional.

7 José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Barcelona, Espasa, 2016, p. 3.

8 Aurora Fernández, *op. cit.*, p. 25.

9 Aurora Fernández, *op. cit.*, p. 27.

10 John Berger, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 37.

Mirar y recorrer

Para poder explicar este posible sentido o significación del verbo mirar debemos detenernos en el concepto de entorno, que implica que la obra puede ser recorrida y la dimensión espacio-tiempo llevada a la realidad. Fue en 1923 cuando el “espacio Proun” de El Lissitzky trató por primera vez de manera consciente e intencionada este concepto, según Fernández Polanco.¹¹ En esta obra se apela al espacio donde un cuerpo sintiente y contextualizado toma conciencia de su relación con el espacio circundante. Desde el “espacio Proun” llegamos a las experiencias de los minimalistas.

El minimalismo y el arte povera demostrarían que los grandes discursos narrativos se pueden aplicar de forma muy limitada en obras cuya significación nace del valor intrínseco de la forma. Como escribe Danto, el análisis formalista greenbergiano se muestra torpe ante su justeza de formas... “proporciones sentidas” –típicas expresiones del análisis formalista “greenbergiano”– son palabras vacías ante conceptos como la idea o el proceso. Ejemplos de este tipo de trabajos son las obras de Robert Morris (1961), en las que nos presenta una caja cuyo interior alberga el sonido de su propia fabricación.¹² Es lo que se viene a denominar arte povera. En estas obras, la concepción previa de la obra creada toma fuerza.

Las propuestas del minimalismo parten en gran medida de las investigaciones realizadas por la psicología de la forma. El concepto de buena forma es un hecho participativo propio de la psicología del espectador, que juzga de manera intuitiva la forma, en palabras de Aznar y Martínez. De acuerdo con estos autores, para la psicología de la forma la percepción era un fenómeno compuesto por dos tipos de elementos: las sensaciones o estímulos físicos, que provienen del medio externo en forma de imágenes, sonidos o aromas, y los estímulos internos, que nacen del individuo, que son las necesidades, motivaciones y la experiencia previa, y que dan lugar a una interpretación distinta de cada uno de los estímulos externos. Así que dos sujetos ante un mismo estímulo externo podrían ver cosas diferentes.

En las instalaciones de arte mínimo, como las obras de Robert Morris expuestas en 1964 en la Green Gallery de Nueva York, se reduce de forma drástica la participación del espectador, al utilizar formas que limitan la intervención de los estímulos internos en la percepción, a pesar de generar relaciones gestálticas. Esta paradoja provoca que nos acerquemos a ellas desde nuestra propia relación con el espacio –el que ocupamos

nosotros y, por supuesto, el que ocupan el resto de las piezas–. De acuerdo con Aznar y Martínez, debemos caminar, ocupar, recorrer un espacio.¹³ Esta acción se potencia de manera especial en aquellos lugares mínimo, donde aparentemente nada puede aportar la mirada consciente; ninguna interpretación –histórica, social, cultural, etcétera– puede superponerse a la forma.¹⁴

Rosalind Krauss afirma que lo puramente óptico queda atrás frente a una experiencia fenomenológica.¹⁵ El espectador se relaciona con el entorno circundante mediante las referencias a su propio cuerpo. Miramos con nuestro cuerpo completo, con una mirada desde el interior de nuestra mente que nos sitúa en el espacio que recorreremos. El tiempo forma parte de esa percepción compleja que ahora ya no es estática ni desinteresada sino plenamente intencional. Es ser yo en el mundo, en el espacio y en el tiempo.

Por tanto, las obras no llevan a un punto cero de significado sino todo lo contrario, según Fernández Polanco. Las posibilidades se multiplican y el vocabulario se enriquece de manera clara. La visualidad escasa es intencional y la metáfora como forma de trabajo se hace presente. El espacio adquiere una dignidad especial, se sitúa en el centro de la propuesta plástica al mismo tiempo que el espectador se convierte en el eje y fundamento de la experiencia artística.

Esta percepción global con el cuerpo a la que alude el mínimo se relaciona directamente con la percepción oriental del espacio fragmentado. Ruiz de la Puerta menciona que el espacio en el jardín japonés se percibe a través de la unidad de lo fragmentado, proceso que ocurre en el cerebro del espectador. Como se espera que las vistas parciales del jardín estén conectadas, la imagen final del jardín será un encadenamiento de vistas a la manera de los fotogramas de una película. Siempre desde el movimiento,¹⁶ la percepción y comprensión del espacio ocurren mediante un encadenamiento de las diferentes percepciones parciales en el tiempo. La diferencia es que la percepción occidental se produce al recorrer la interioridad, frente a la percepción exterior del oriental.

El kitsch y la dictadura del ojo

Según Fernández Polanco, el kitsch –los productos sustitutos del arte ofrecidos por la industria cultural– era por definición blando y conciliador; estaba, en su concepción y utilidad, ligado a la política –al poder político– y era, por supuesto, del gusto de los sistemas totalitarios por su capacidad de síntesis y su

11 Aurora Fernández, *op. cit.*, p. 50.

12 Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p. 108.

13 Yayo Aznar y Joaquín Martínez, *op. cit.*, p. 53.

14 *Ibid.*, p. 52.

15 Aurora Fernández, *op. cit.*, p. 54.

16 Félix Ruiz de la Puerta, *op. cit.*, p. 31.



1



2



3



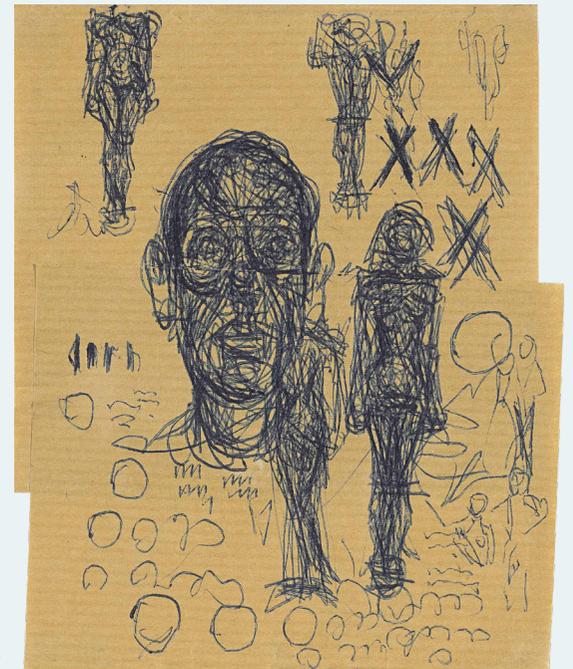
4



5



6



7

- 1 *The Oval*, Tadao Ando, 1992.
- 2 *Olimpia*, Edouard Manet, 1863.
- 3 *Autumn Rhythm N° 30*, Jackson Pollock, 1950.
- 4 *Proun Raum*, El Lissitzky, 1923.
- 5 *Box*, Robert Morris 1961.
- 6 *Instalación en la Green Gallery*, Robert Morris, 1964.
- 7 *Boceto para Mujer grande*, Giacometti.



8

8 Salk Institute, Louis Kahn, 1965.

9 Paisaje a tinta china, Takeuchi Seiho.

10 Iglesia de la luz, Tadao Ando, 1989.



9



10

mensaje directo. El *kitsch* permitía además que los campesinos emigrantes y las clases populares sin una gran formación artística –más bien ninguna– pudieran llenar sus ratos de ocio, producto de la nueva sociedad capitalista, con una seudocultura conciliadora. Un producto de consumo que cumple una función social.¹⁷ Greenberg reaccionó en su texto *Vanguardia y kitsch* frente a la posibilidad de que las obras de arte fueran repetidas, manipuladas para el consumo de masas.

Mirar la arquitectura, mirar, desenfocar

En su introducción al libro de Pallasmaa *Los ojos de la piel*, Steven Hall escribe en su texto titulado “La visión desenfocada”:

[...] los bienes de consumo lanzados en todo el mundo mediante las técnicas hiperbólicas de la publicidad sirven para reemplazar nuestras conciencias y difuminar nuestra capacidad reflexiva. En arquitectura, la aplicación de nuevas técnicas supercargadas digitalmente se unen a la hipérbole.¹⁸

Esta reflexión de Hall a propósito del libro de Pallasmaa –libro que le evoca, según sus propias palabras, soledad reflexiva y resuelve lo que en su día el propio Pallasmaa denominó arquitectura del silencio–, plantea un paralelismo con la forma en que la sociedad de la primera mitad del siglo xx abordó el *kitsch*. Para Hall, en vez de ser ese *kitsch* el sustituto de un producto artístico real y auténtico, es la imagen simplificada, unificada en su yoísmo y que, ausente del resto de acepciones, transmite un mensaje simplificado, sustituto de la realidad plena.

A partir del reconocimiento de este problema, Pallasmaa desarrolla su estudio mediante el análisis profundo de dos líneas de pensamiento. Cada una de ellas corresponde a una experiencia de la realidad: la experiencia vivida del mundo pleno y la experiencia de la interioridad de los espacios.

El arquitecto finlandés parte de una hipótesis que para él es ya una teoría demostrada: vemos a través de la piel y nuestra piel es capaz de distinguir una serie de colores.¹⁹

La piel no es para Pallasmaa ya más el saco de John Berger, aquel saco con el que el crítico marxista hace de la época de Giacometti su envolvente física:

Si hubiera nacido en un período anterior, Giacometti habría sido un artista religioso. Pero nacido en una época de alienación profunda y general, no quiso utilizar la religión

como un escape hacia el pasado. Fue obstinadamente fiel a su tiempo; un tiempo que debió de ser para él como su propia piel: el saco en el que había nacido. Y en este saco sencillamente no podía obviar, sin dejar de ser honesto, su convicción de que siempre había estado solo y siempre lo estaría.²⁰

Es ésta una visión materialista y un poco funesta que nos ilustra una determinada concepción del mundo y del ser humano. Este pensamiento corresponde a las experiencias de mediados del siglo xx, aquel periodo marcado por las dos guerras mundiales, sus millones de muertos y la posterior Guerra fría. Por su parte, Pallasmaa plantea una concepción sensible y sentida de la realidad por el ser humano: un ser viviente y sintiente que recibe, interpreta y conoce a través de la piel; no un saco que aísla, sino un tejido cutáneo que en sus diferentes especializaciones se prolonga en los sentidos. Por lo tanto, éstos son especializaciones de un primigenio sentido del tacto. El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Mi cuerpo se convierte en el lugar de referencia, memoria, imaginación e integración. El yo es un *continuum* háptico con el mundo y la piel nuestro medio para conocer en el mundo y ser en él. Frente al saco que me aísla y me condena a la soledad de Berger encontramos ahora el *continuum* háptico entre yo y el mundo que me rodea de Pallasmaa.

A esta segunda postura se adhiere Ruiz de la Puerta cuando afirma que, si dejamos de ver y empezamos a sentir, a construir emociones, a apropiarnos del paisaje, es entonces cuando cambiamos el ver por el mirar.²¹ Dicha apropiación del mundo pleno está –a mi parecer– muy relacionada con la “experiencia vivida” de Pallasmaa.

El arquitecto finlandés parte de la idea de que el ojo narcisista y nihilista trata de dominar todos los campos de la producción cultural, a la vez que parece debilitar al ser humano y su capacidad de ser empático, compasivo y partícipe del mundo. El ojo narcisista ve la arquitectura sólo como un medio de autoexpresión, como un juego intelectual, y el ojo nihilista aumenta la distancia sensorial y la alienación. En su escrito aboga por volver a una arquitectura donde la piel no sea una frontera que separe a nuestro yo del mundo. Recoge de manera muy acertada las diferentes expresiones de Merleau-Ponty, que vio una relación osmótica entre el yo y el mundo y enfatizó la simultaneidad e interacción de los sentidos. Nuestro cuerpo es tanto un objeto entre objetos como aquel que los ve y los toca;

17 Aurora Fernández, *op. cit.*, p. 27.

18 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 8.

19 *Ibid.*, p. 10.

20 John Berger, *op. cit.*, Gustavo Gili, 2001, p. 167.

21 Félix Ruiz de la Puerta, *op. cit.*, p. 18.

mi percepción no es una suma de datos conocidos, visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez.²²

La nueva visión que se plantea ahora y trata de avanzar como si de una contracultura se tratara, comienza con planteamientos que confrontan el ojo perspectívico de Alberti, el ojo central y esquematizador. Planteamientos como la arquitectura cinestésica y textural de Frank Lloyd Wright, la arquitectura táctil de Alvar Aalto o también la geométrica de Louis Kahn son ejemplos definitorios para Pallasmaa que preceden a una nueva forma de mirar: la visión desenfocada, una mirada liberada del deseo implícito de control y poder del ojo. Esta visión periférica, junto con la hapticidad, moldea la esencia misma de la experiencia vivida. La percepción periférica inconsciente transforma la Gestalt retiniana en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión desenfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores.²³ A continuación, Pallasmaa complementa esta forma de ver con la visión en penumbra o sin nitidez. Aquí las sombras profundas y la oscuridad –entendida como ausencia de luz– son las protagonistas. Entonces se producen dos fenómenos: la ya mencionada visión periférica inconsciente y la fantasía táctil.

La bruma y la penumbra despiertan la imaginación y la mirada desenfocada evoca un estado meditativo como de trance. Las brumas en la montaña o la arena rastrillada de un jardín Zen. La mirada con la mente ausente penetra la superficie de la imagen física y enfoca el infinito.

Junichiro Tanizaki, en *El elogio de la sombra*, reflexiona amplia y profundamente sobre la importancia de la transparencia, la oscuridad, la sombra, la imaginación, la penumbra y lo desenfocado en la tradición cultural japonesa.²⁴

Ruiz de la Puerta enriquece estos conceptos al introducir el concepto de profundidad y volumetría. Dice que la frontalidad nos separa del mundo, mientras que la volumetría nos sumerge en él. La frontalidad apela a un mundo racional y la volumetría a uno emocional. La frontalidad trata con lo particular y la volumetría con la totalidad y en la medida en que nos alejamos de lo particular la realidad se vuelve más borrosa; la borrosidad

no es una negación, sino un alejamiento de la forma.²⁵ En una experiencia real del espacio, la frontalidad visual del dibujo se pierde y el contorno y el perfil –según evoca Pallasmaa a Le Corbusier– son las piedras de toque del arquitecto.

Buscamos por lo tanto la volumetría, la tridimensionalidad, utilizando esa visión desenfocada, no frontal, que genera vacíos y que –como remarca Ruiz de la Puerta– llena y enlaza los objetos o espacios no vacíos, para permitir que nuestra imaginación dé contenido a los huecos... Así se consigue un efecto como en los paisajes de la dinastía Sung, que brotan del corazón y no de la reflexión.²⁶ De este modo, la realidad se nos presenta como un texto a medio escribir, como un texto cabalístico que rellenamos en su hermenéutica tratando de llegar al conocimiento de su ser profundo; un conocimiento que es mezcla de lo percibido y de lo intuitivo. Aquí se entremezcla lo que somos, lo que fuimos, lo que vemos y captamos con todos los sentidos, con todo el cuerpo y, por supuesto, con el ojo de la mente.

Conclusiones

Podríamos considerar todos los apartados anteriores –esas diferentes formas de mirar– como estrategias de conocimiento del objeto. Hablamos de un esfuerzo fenomenológico en el que el conocimiento final o la comprensión por parte del espectador necesita de la intuición como amalgama que conjunte todas las piezas, siempre con la mediación de los sentidos. Aplicadas estas estrategias sobre los espacios o arquitecturas mínimas, nos damos cuenta de que éstos no son, como dice Solá Morales, meros contenedores de significado jungianos, parte de una arquitectura intempestiva; sino que pueden apelar al espectador según múltiples caminos y abrir interesantísimas y fructíferas experiencias estéticas.

Argumenta Solá Morales que, más que cuerpos teóricos, lo que encontramos son situaciones, propuestas. Ya no hay sistemas generales –ni de valores ni de principios políticos– desde los que enjuiciar la arquitectura. En esta difusa heterogeneidad, más que hallarnos ante una obra, se nos presenta un cruce, un punto de interacción que produce una deflagración simultánea, que es el objeto concreto.

La arquitectura, para el autor de este texto, no es más un árbol, sino un acontecimiento resultado del cruce de fuerzas. Al aplicar los conceptos aquí expuestos a la noción de carácter y a la mediación de las imágenes, procedentes sobre todo de las artes plásticas, las obras actuales pueden desplegar su forma a través de contenedores formales que actúan como

22 Juhani Pallasmaa, *op. cit.*, p. 20.

23 *Ibid.*, p. 13.

24 Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 2013, pp. 44-95.

25 Félix Ruiz de la Puerta, *op. cit.*, p. 106.

26 Félix Ruiz de la Puerta, *op. cit.*, p. 110.

los arquetipos jungianos.²⁷ Todos estos rasgos, ejemplos experimentados por el minimalismo y ejemplificados en arquitecturas como las de Tadao Ando, empujan a que ya no se trate de hacer evidente la función práctica del edificio. En su lugar, establecemos conexiones con las raíces profundas de nuestro psiquismo y sus estructuras, evocándolas a través de imágenes arquetípicas mediante las cuales se desvela el carácter de las arquitecturas de un modo poderoso y anterior a todo discurso lógico o narrativo. Se produce un código propio y un desplazamiento de lo superficial a lo profundo.

Referencias

- AZNAR, Yayo y MARTÍNEZ, Joaquín
2009 *Últimas tendencias del arte*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.
- BERGER, John
2001 *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- DANTO, Arthur C.
1999 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- DE SOLÁ-MORALES, Ignasi
2003 *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- 2006 *Intervenciones*, Barcelona, Gustavo Gili.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix
1995 *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- FERNÁNDEZ, Aurora
2004a *Formas de mirar en el arte actual*, Madrid, Edilupa.
2004b "Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968", *Espacio tiempo y forma. Serie VII*, número 14.
- GREENBERG, Clement
2002 *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José
2016 *La deshumanización del arte*. Barcelona: SLU Espasa libros.
- PALLASMAA, Juhani
2006 *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili.
- RUIZ DE LA PUERTA, Félix
2020 *El jardín japonés. Una mirada fenomenológica*, Madrid, Ediciones asimétricas.
- TANIZAKI, Junichiro.
2013 *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela.
- WALLIS, Brian
2001 *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal.
- ZUMTHOR, Peter
2004 *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili.

²⁷ Ignasi de Solá-Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 98.