

# Silencio en la Casa-escondite de Yolanda Ríos Coello

*Silence in the hiding-house of Yolanda Ríos Coello*

VENTURA ALEJANDRO PÉREZ SUÁREZ\*

Artigo completo submetido a 23 de dezembro de 2015 e aprobado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, artista visual. Bachillerato artístico en el Instituto de Educación Secundaria Politécnico de Vigo, (IESPV) grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (FBAUV).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Calle de la Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España. E-mail: ven-tu@hotmail.es

**Resumen:** El objetivo de este artículo es acercarse a la obra “Habitar las obsesiones” de Yolanda Ríos, abordándolo desde la relación interfacial, las manos y el silencio como métodos de construcción espaciales. Para eso, se desarrollan diferentes enfoques teóricos relacionados con la arquitectura, la pintura y filosofía. Concluye este recorrido conceptual reflejando la unidad común que conforma la obra en su polisemia: La idea de que relacionarse o evitarse entre cuerpos es un modo de construir espacios.

**Palabras clave:** arquitectura / cuerpo / espacio.

**Abstract:** *The aim of this article is to approach the work “Habitar las obsesiones” which is made by Yolanda Ríos. The text approaches it with the interfacial sphere, the hands and the silence as spatial construction methods. For that, different theoretical sights to architecture, painting and philosophy are developed. This conceptual way concludes reflecting the basic unit that makes up the work in its multiple meanings: The idea that related or avoided between bodies is a manner of building spaces.*

**Keywords:** *architecture / body / space.*

## 1. Introducción

*Los efectos ideológicos de mayor éxito son aquellos que carecen de palabras y no demandan más que un silencio cómplice* (Bourdieu, 1977: 188).

Silencio cómplice que a la vez recorre dos sillas enfrentadas bajo una mesa, alrededor de la cual, se expande una aparentemente frágil construcción de naipes. Levantamientos que llevan implícito otro silencio tenso a la hora de generar estructuras cuya resistencia pende de la respiración y habla de sus creadores. Cualquier soplo, cualquier movimiento en falso, hará perecer su equilibrio.

La obra de Yolanda Ríos (Moaña, 1979) titulada "Habitar las obsesiones" (Figura 1 y Figura 2) nos ofrece los indicios de un juego expandido que no respeta los límites de la mesa como fin de "tablero lúdico", sino que se desborda hacia la modificación de su entorno, generando grandes tabiques transformadores de miradas, silencios y espacios.

## 2. Cara a cara

¿Qué espacio divide el muro de naipes una vez construido? ¿Cuál es el propósito por el que dos en una mesa se hayan propuesto el juego excesivo que acaba en aislamiento?

La mesa y las sillas se establece como un dispositivo cuya zona privilegia a las caras y las manos para generar espacio íntimo. Entre los diversos modos de coexistir con individuos en un espacio dado, encontramos el "espacio íntimo interfacial" (Sloterdijk, 2011: 135) como aquel espacio que es generado a partir de un encuentro entre rostros y el "Quirotopo" como el generado mediante las manos (Sloterdijk, 2006: 280).

Estos espacios faciales y manuales se conciben como unas localizaciones *a posteriori* a una relación mutua entre personas. Alejándose del término físico del espacio ya presupuesto o independiente a los cuerpos que en él se sitúan, la creación de espacialidades se genera a partir de diferentes métodos en relación a los cuerpos que interactúan en reciprocidad. (Sloterdijk, 2011: 541)

En este juego de dos en el espacio íntimo de encaramiento no existe lugar para personas ajenas. Terceros son dirigidos, en el mejor de los casos, a impresiones laterales de este encaramiento en la mesa. La obra titulada "La resurrección de Lázaro" de Aelbert van Ouwater (Figura 3) guarda similitudes con la dinámica de visión que ofrece esta perspectiva lateral en la obra de Yolanda.

En el cuadro aparecen figuras de asistencia enmarcadas por una ventana en un segundo plano a la escena principal, que ven a través al igual que el espectador

ve por la “ventana” enfrentada que es el propio cuadro (Stoichita, 2005: 20). Esta pintura genera un mirada que empieza en el espacio exterior donde se situa el espectador a través del interior pictórico para luego finalizar hacia la representatividad de otro espacio exterior, más allá donde se encontraba el observador. Ese atravesar el cuadro como un encadenamiento de espacios no es ajeno a épocas más recientes como por ejemplo los “Concetto spaziale” de Lucio Fontana o en Gutai con Saburo Murakami atravesando una fila de bastidores con su cuerpo (Figura 4).

En la instalación de Yolanda, se hace presente el posicionamiento del observador apartado del espacio interfacial, similar a las figuras de asistencia que ven por las ventanas el espacio interior de la escena central. Más allá de la escena entre caras, otros *voyeurs* podrán intentar ver lo que sucede en el interior de “Habitar las obsesiones” sin llegar a formar parte de la esfera de intimidad que ofrece el mobiliario.

Otros modos de ver como el de soslayo, de posicionamientos oblicuos en el espacio o a escorzo de la construcción aumentan la pérdida de visión de lo que está al otro lado, esto es debido a la perspectiva demasiado fugada del diseño (Figura 5). Desde estos últimos posicionamientos, las paredes entramadas dejan de ser ventanas para transformarse en muros opacos que sugieren una solidez arquitectónica.

La celosía actúa o como modulador de lo que fue un espacio de intimidad con un *feedback* de miradas o como en el cuadro de Albert van Ouwater, vertiendo una visión que acerca al espectador al espacio interior principal, sin esperar respuesta por el o los que pertenecen a ese interior.

Cabe ahora preguntar si el juego que excede de la mesa hacia una arquitectura leve es un método de incomodidad para aquellos que son ajenos y participan al diálogo espacial íntimo dual. Y si realmente este par se conforman en su distanciamiento con desigualdad o como encuentro amable entre ese límite de naipes. Ya que en la esfera sensible de proximidad bipolar entre rostros no sólo se mantiene una relación afable entre los mismos, sino que pueden existir bloqueos y escudos faciales relacionados con las máscaras, los muros (Sloterdijk, 2011: 177), las evasiones, el juego y donde el ver pasa a un vigilar.

### 3. Dos vías al espacio incómodo

Alejada del posicionamiento de fondo inocuo entre los cuerpos que la habitan, las construcciones de naipes que conforman la instalación recuerdan que la arquitectura no sólo gira en torno a los que la residen, sino que intercepta y condiciona sus actitudes y experiencias.

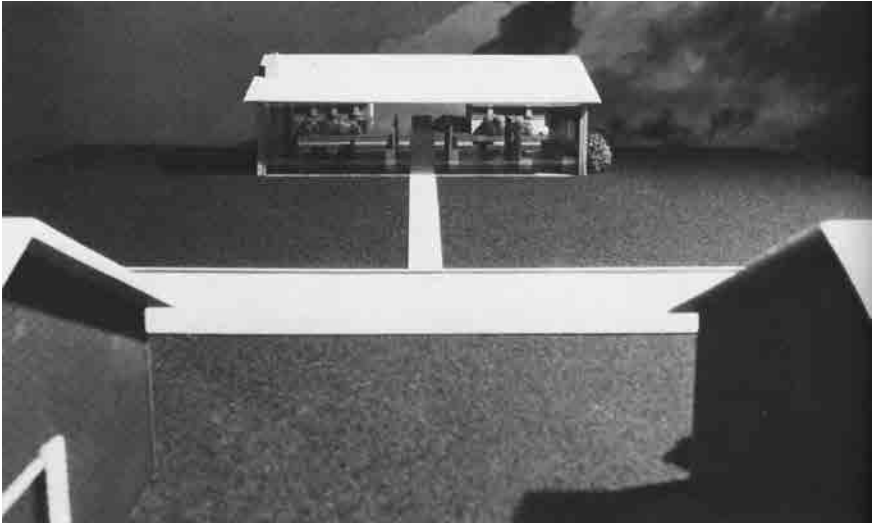
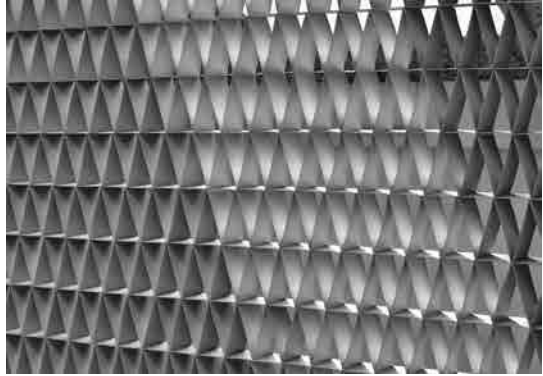
El objetivo trata de analizar las dos vertientes conceptuales que confluyen en la pieza: Las actitudes del cuerpo como constructor de arquitectura o la construcción



**Figura 1** · Yolanda Ríos Coello, Vista general de *Habitat las obsesiones*, 2013, Instalación. (Cartón piedra, madera y cola). Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España. Fuente cedida por la autora.

**Figura 2** · Yolanda Ríos Coello, Vista lateral de *Habitat las obsesiones*, 2013, Instalación. (Cartón piedra, madera y cola). Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España. Fuente cedida por la autora.

**Figura 3** · Aelbert van Ouwater, detalle de *La resurrección de Lázaro*, 1455, Oléo sobre tabla. Gemäldegalerie de Berlín, Alemania. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Albert\\_van\\_Ouwater](https://es.wikipedia.org/wiki/Albert_van_Ouwater)



**Figura 4** · Saburo Murakami, *Laceration of paper* 1955. Performance. (Papel, bastidor) Fuente: <http://10vro.tumblr.com/post/40185850585/murakami-saburo-laceration-of-paper-1955>

**Figura 5** · Yolanda Ríos Coello, Vista en detalle de *Habitar las obsesiones*, 2013, Instalación. (Cartón piedra, madera y cola). Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, España. Fuente cedida por la autora.

**Figura 6** · Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978. Maqueta (Madera pintada, tejido, plástico, fibra vulcanizada, papel y cristal). Moma collection, Nueva York. Fuente: <http://www.renaissancesociety.org/exhibitions/314/dan-graham-selected-works/>

de espacios como generador del cuerpo pasivo (Sennett, 2007: 18), entendido este último concepto como aquellos individuos sensibles a las relaciones espaciales que entre ellos se establecen en directa relación a la visión, escucha, olfato o tacto.

### 3.1 Juego de miradas en silencio cómplice

*El viejo esquema simple del encierro y de la clausura — del muro grueso, de la puerta sólida que impiden entrar o salir — comienza a ser sustituido por el cálculo de las aberturas, de los plenos y de los vacíos, de los pasos y de las transparencias (Foucault, 1998: 218).*

Si bien en anteriores apartados se aborda el espacio que se genera entre la proxémica de los cuerpos en relación a sus modos de mirar “uno en frente del otro” o “de soslayo”, la pregunta se centra ahora en ¿qué muro es el que divide ahora esos espacios generados, y por lo tanto, esos cuerpos?

La pantalla es el concepto clave a la pregunta anteriormente formulada, se trata de una superficie transformadora de la vista que la atraviesa. Zola designaba a la pintura la función de pantalla que dada a su transparencia sutilmente subjetivista por las percepciones o carácter del autor, dejaba ver tras de sí alguna representación (Stoichita, 2005). Pantalla que desde el impresionismo comienza a conformarse hacia un tamizado donde la mirada quedase interceptada sin poder atravesar la supuesta nitidez del cuadro.

A la inversa, la arquitectura jugará con pantallas opacas, muros cuya función importante es la de aislar un interior íntimo a un exterior público. Ofreciendo puntuales transparencias y huecos de tránsito interiores/exteriores como puertas, ventanas o balcones. Pantallas que desde la “Casa Warnsworth” hasta la obra de Dan Graham, “Alteration to a Suburban House” (Figura 6) se hace presente que “la ventana se ha ampliado hasta cubrir todo el muro” (Colomina, 2006: 195).

Entre estas dos superficies que van intercambiando sus cualidades hasta formar casas transparentes y cuadros opacos, encontramos la celosía como esa pantalla intermedia que recoge tanto lo íntimo del muro sin rechazar la capacidad escópica de la ventana.

Actitudes del ver sin ser visto que toma el panoptismo de Foucault y que hacen de la pieza abordada una revisión acerca de la función de la arquitectura a través de cuerpos pasivos, cuyo mecanismo de vigilancia se introduce hacia la complicidad de un silencio entre dos. ¿El mejor método de vigilancia no es aquello que se introduce y mimetiza con el espacio más íntimo entre personas y que tienen como vigilante a sus compañeros más cercanos?

Lo que va más allá de las arquitecturas que el pensador francés ya calificaría de “viejos esquemas simples del encierro y de la clausura” (Foucault, 1998: 218)

es el posicionamiento que ofrece la obra de Yolanda cuando nos topamos con una construcción cuya única entrada al interior es la de un espacio donde cabe la posibilidad de encaramiento con otro cuerpo. Ya no es la idea de vigilar pasando desapercibido. Tampoco la de terceros que observan y cuyos posicionamientos tratados anteriormente no llegan acoplarse íntegramente entre visión y privacidad en la obra. Es la idea de vigilar y ser vigilado por el dúo íntimo en intimidad. Se trata de un juego de miradas vigilantes en un silencio cómplice.

### 3.2 Juego de mesa en silencio tenso

La metodología de este tipo de construcciones opera desde el silencio tenso como forma de llevar a cabo una arquitectura que en apariencia se debería derrumbar por cualquier voz o gesto brusco. Metodología que además ya no se centra en la vigilancia y modos de ver de un espacio interfacial, sino desde la posibilidad de las manos en construir distancias o acercamientos partiendo del tablero que ofrece la mesa hacia un exterior más amplio.

Si Lucio Fontana o Saburo Murakami rasgaban o atravesaban con su cuerpo y gesto el cuadro como pantalla que da a otro espacio. ¿Es posible seguir los mismos pasos de apertura en esta arquitectura de apariencia frágil? ¿Y que puede significar atravesar esta obra?

Este enfoque diferente se da en la instalación como un método de aislación mediante la construcción con las manos. Desde actitudes corporales creadoras de espacio, se puede tratar de la materialización de un silencio incómodo entre dos, levantando un frágil tabique de desconexión. Del mismo modo, algunos juegos de mesa se pueden entender como un evitar verse cara a cara, esquivar silencios incómodos y palabras mediante la evasión de las manos ocupadas que manipulan o construyen sobre la superficie compartida.

La instalación radica es el hecho de que aparte de generar el testimonio de un juego de naipes entre dos, también deja tras de sí la consiguiente transformación del modus espacial en ese juego y su habitar. Se podría definir que lo que dos han construido en conjuntos es, en definitiva, lo que les separa.

Como materialización de los límites de proxémica y de confianza que se ofrece hacia el público, quien pretenda “romper el hielo” con el que construye al otro lado de la mesa deberá derrumbar la arquitectura, y por tanto el silencio, que la mantiene estable.

### 4. Conclusión

“Habitar las obsesiones” parte de la mesa como eje central que divide los actos de la vista y de la mano a dos conclusiones: desde la vista, se establece el

espacio interfacial como base donde se construye un dispositivo del acto de ver en sus dos vertientes (ver — ser visto) y de modo (ver — no ver). Desde estos actos se aporta un enfoque que dialoga con métodos de vigilancia sociales. Autovigilancia que se diluye imperceptiblemente en la esfera íntima y que junto con las celosías hacen patentes que “la incapacidad de cuestionamiento es lo que convierte a la arquitectura en una de las estructuras ideológicas y una de las representaciones del poder más eficaces y poderosas” (G. Cortés, 2010: 25).

La obra toma las pantallas necesarias para poder modular la mirada según la situación que ocupe el cuerpo espectador en el espacio. La celosía construida se mueve entre la pantalla nítida que según Zola debería conformar la pintura como ventana, hasta la arquitectura cuya pantalla opaca aísla de un exterior público a un interior íntimo. Ideas que durante el curso de los años el cuadro se tamiza y la arquitectura se trasluce, manteniéndose la celosía como un mediador que agrupa cualidades de los dos últimos. Desde la mano, la metodología que genera toda la estructura de la obra se enfoca en una construcción obsesiva cuyo medio y fin es evitar el encuentro interfacial. La obra no se traduce aquí a construcciones de vigilancia, sino en la aislación que confiere la mano en su hacer evasivo.

Juego de miradas, de manos, de habitar un espacio, la idea esencial de construcción en la pieza se mantiene, pese a los diversos enfoques que se han recorrido, como una ayuda de vincular y desvincular los cuerpos que generan su espacio. Construir no es sólo una unidad en la tríada del habitar y pensar heideggerianos, sino que también construir es coexistir entre un “nosotros” y un aislarse de “otros”. “Habitar las obsesiones” alude a que relacionarse o evitarse entre cuerpos son también modos de generar espacios.

## Referencias

- Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Londres: Cambridge University Press. ISBN 9780521291644
- Colomina, Beatriz (2006) *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo. ISBN 9788446016298
- Foucault, Michel (1998) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: SigloXXI. ISBN 987-98701-4-X
- G. Cortés, José Miguel (2010) *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo. ISBN 9788446027850
- Sennett, Richard (2007) *Carne y Piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 9788420694894
- Sloterdijk, Peter (2011) *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela. ISBN 9788478446544
- Sloterdijk, Peter (2006) *Esferas III: Espumas. Esferología plural*. Madrid: Siruela. ISBN 9788478449514
- Stoichita, Victor (2005) *Ver y no ver*. Madrid: Siruela. ISBN 9788478448661