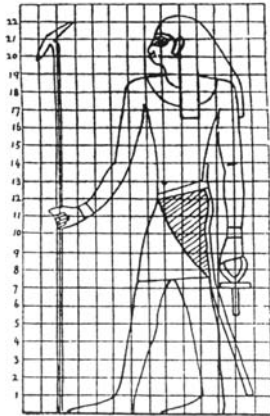




- ◆ Trabajo realizado por la Biblioteca Digital de la Universidad CEU-San Pablo
- ◆ Me comprometo a utilizar esta copia privada sin finalidad lucrativa, para fines de investigación y docencia, de acuerdo con el art. 37 de la M.T.R.L.P.I. (Modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual del 7 julio del 2006)

MATERIA RITMADA: la retícula como sistema de orden

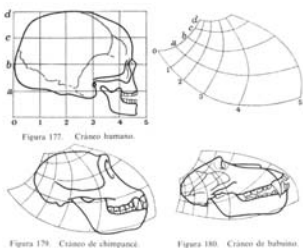
Santiago de Molina



El "canon tardío" del arte egipcio según *Travaux relatifs à la philologie et archéologie égyptiennes*



Alberto Durero, *estudio*, 1527



D´Arcy Thompson, Sobre el crecimiento de la forma

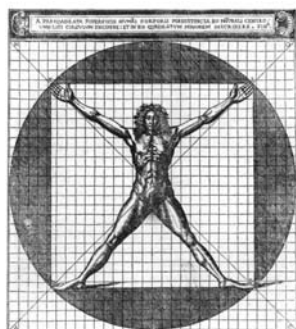


Figura vitruviana en la edición de Cesariano de 1521

Nietzsche, en 1874, se burló de la tesis pitagórica de que la historia se repite cíclicamente (Von Nutzen und Nachtheil der Historie, 2); en 1881, en un sendero de los bosques de Silvaplana, concibió de pronto esa tesis (Ecce Homo, 9). Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio; Nietzsche, interrogado, replicaría que lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla.¹

En la historia de Occidente, ningún sistema compositivo ha sido más persistentemente explotado que la retícula. Desde luego, desde ningún otro se han generado tantas desilusiones y tantas grandezas en cuanto a tareas artísticas se refiere.

Antes incluso del urbanismo de Hippodamos en Mileto, en Pireo o en Rodas, la retícula ya existía en las civilizaciones egipcias, indostánicas y mesopotámicas². Sabemos que el arte egipcio empleaba la retícula como sistema compositivo mediante una subdivisión en cuadrados iguales para la representación de seres humanos y de animales. Algo diferente del *mise au carreau*, utilizado por el artista moderno para trasladar la composición del boceto a una superficie mayor, puesto que el arte egipcio hacía depender de ella incluso la definición del movimiento de la figura.

En el Renacimiento, la retícula se incorpora por medio de las ideas de Masaccio y Brunelleschi como imagen de un espacio perspectivo tramado y matemático³. Wittkower demostró que las trazas de Palladio en sus villas obedecían a ciertas retículas con proporciones matemáticas precisas.

No hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado tan implacablemente y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula. Lo sorprendente no es el elevado número de personas que se han dedicado a explorarla, sino el hecho de que hayan elegido un campo de investigación de tan escasa fertilidad. Como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo⁴.

Sin embargo y a pesar de la profusión de ejemplos, la mayor parte de la naturaleza de la retícula como sistema compositivo quedaría bien condensada en dos imágenes: una es la malla empleada por D´Arcy Thompson para explicar la evolución de especies animales en su célebre estudio sobre *el crecimiento de la*

forma. La otra, una figura que acompañaba la ilustración a los *libri* de Vitruvio en la edición de Cesariano de 1521.

Creo que existe una diferencia trascendente que puede ayudarnos a entender la distancia entre ambas. La retícula de D´Arcy Thompson se superpone a las formas, las abraza y se funde con ellas de manera tan firme que arrastra lo atrapado hasta deformarlo. La otra es una base sobre la que se proporciona una figura. Una raíz germinal de la que acaba deslizándose buscando autonomía.

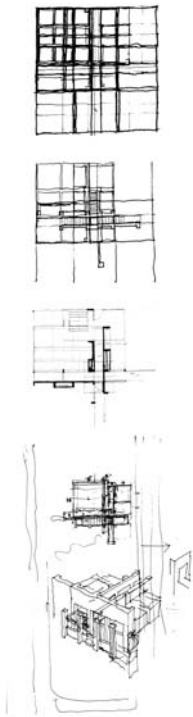
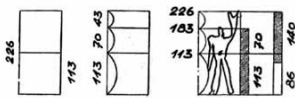
Para D´Arcy Thompson evolución significa deformación. La retícula es algo superpuesto que actúa de manera retrospectiva, mientras que la figura vitruviana nace a partir de su encaje sobre esa urdimbre. En la interpretación de Cesariano, - como para Vitruvio-, lo humano tiene una necesaria base geométrica. Cesariano llega al punto de malformar el organismo: agranda manos, disminuye la cabeza, fuerza extremidades... Sin la trama, su figura llega a rozar la deformidad. Conserva su punto de origen de una manera más evidente de la que lo hacía la arquitectura fruto de los *tracés régulateurs* corbuserianos.

En cualquier caso no podemos obviar que, en ambas, la trama es un elemento secundario que ha intentado desaparecer. Operan en direcciones inversas, pero, a fin de cuentas, lo hacen de manera instrumental.

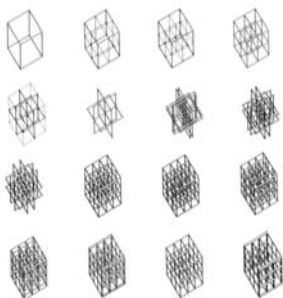
En el último tercio del siglo XX, Peter Eisenman ha empleado la trama de un modo que bien puede resumir estos conflictos. En sus primeras obras trabajó directamente con la retícula como forma. De hecho ese fue el punto de partida de toda la serie de sus casas en los años setenta. El impulso inicial de su malla sufre deslizamientos, dislocaciones y giros con la intención de construir un proceso desde una raíz estructural profunda⁵. Para él trazar una retícula significó convertirla en hecho construido tras haberla sometido a una densa secuencia de transformaciones. Ese proceso le condujo a solidificar un esquema, relegando la forma a un hecho indirecto producto de su operatividad en el que aparecerá la retícula como un apéndice o un fósil del gesto inicial.

Si bien con el tiempo, el interés de Eisenman por la malla se ha ido desplazando hasta convertirse en algo anecdótico, su mecanismo de trabajo ha continuado acumulando los gestos del proceso sin eliminarlos del objeto construido. En cierto sentido, respecto a la retícula como estructura progresivamente emergente y el trabajo como fruto de un proceso, las obras de Eisenman pueden fácilmente relacionarse con las de muchos de los artistas contemporáneos. Al menos en cuanto a la búsqueda de cierta sinceridad metodológica como inimitable último refugio del arte moderno.

El caso de Gerhard Richter se sitúa en otro extremo en cuanto al instante de aparición de la trama en el proceso. Richter se ha dedicado a disparar y recortar de manera incansable miles de fotografías. Posteriormente elige de entre ellas cuales convertir en pintura, aunque no por un criterio de belleza entendida, digamos, de manera académica, sino por cierto grado de neutralidad por el que ha llegado a



Peter Eisenman,
Casa IV, Cornwall,
1972-1973



Peter Eisenman. Esquemas
Casa IV

reconocerlas. “Veo incontables paisajes de los que fotografío apenas uno de cada 100.000 y pinto apenas uno de cada 100 fotografiados, por lo tanto busco algo muy definido; de todo esto puedo concluir que sé lo que quiero”⁶. En medio del ingente proceso de captura, organizó una exposición con el material. Acumuló sobre las paredes 600 paneles con más de 5000 fotografías distribuidas en una retícula y lo llamó *Atlas*⁷.

Seguramente más importante que la temática o la significación de este proceso, es como sobre una colección enciclopédica de objetos, que contenía desde fotografías de sus propias exposiciones, imágenes de paisajes, de Hitler o de pornografía, surgía de pronto la malla como sistema de organización atrapándolo todo y haciéndolo desaparecer.

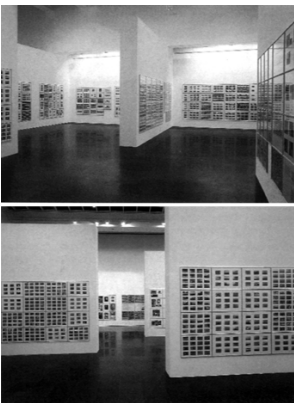
Richter nos descubre otra cualidad estructural de la retícula que permite reconocerla más allá incluso de su aparente ausencia. Si el “grado cero” de orden del lenguaje tal vez es el alfabético, indudablemente para el mundo de las imágenes es la retícula⁸.

A pesar de que podamos encontrar ciertas cualidades estructurales que permitan identificar de algún modo, la retícula de *surgencia* y de *exterioridad*, como los dos extremos más profundos de este sistema de orden, parece que la trama arrastra siempre algún significado por desvelar. Nacida de la repetición y lo tautológico, es su atavismo quien la colma de significados puesto que en realidad se trata del sistema mudo por antonomasia. Tanto que se convirtió en el ideal compositivo del arte más in-significante de la historia: el *Pop*.

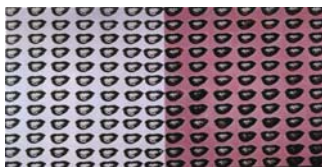
Para todo el *Pop*, y para Andy Warhol en particular, el procedimiento de la repetición pareció siempre bordear la *destrucción del arte* desde dentro. ¿Qué otra cosa podía ser si no el deslizar el valor ideal de la imagen a una figura plana privada de su alma y su cuerpo?. No solo se trataba de una destrucción premeditada, también se ponía en juego una concepción diferente del sujeto moderno.

Todo el procedimiento usado por Warhol intentaba deshacer los mitos por repetición. Para el *Pop* el doble ya no es tanto un poder aterrador ni una amenaza, si no que al estar en el mismo plano que otro doble, se convierte en algo inofensivo: sin su poder maléfico, no es más que otra representación hueca puesta en paralelo. Ciertamente la misión más clara de Warhol y todo el *Pop* no era otra que la de completar el proceso de vaciado de las imágenes. Si bien se trataba de unas imágenes rescatadas de un mundo mediático en que apenas conservaban algo de vida y donde la misma mancha azul podía ser los labios de Marilyn Monroe o cualquier otra cosa. Unas imágenes que “significan que no significan nada”⁹.

En este sentido, la obra de los almacenes para *Ricola*, de los arquitectos Herzog y De Meuron, parece guardar cierta relación con un mecanismo semejante al de esas serigrafías y al modo de acumulación de Richter en cuanto a la utilización de la malla¹⁰.



Gerhard Richter, *Exposición en el MACBA*, abril-julio 1999



Andy Warhol, *Los labios de Marilyn Monroe*, 1962



Karl Blossfeldt, *Achillea Umbellata*

La obra de *Ricola* en Mulhouse (1992-1994) procede de una estrategia en que se utiliza el poder iconológico del logo de una manera semejante. Sobre techo y pared se acumula, multiplicada, una fotografía de las colecciones de Blossfeldt. Una fotografía escogida antes incluso de haber desarrollado el proyecto¹¹.



Herzog y de Meuron, *Ricola Mulhouse*, 1994. Thomas Ruff

Al contrario que el Pop, la fachada de *Ricola* posee unos fundamentos constructivos íntimamente relacionados con su modo de composición. La vista se desliza hacia una retícula que solo en apariencia permanece oculta, pero que acaba emergiendo como hecho único. En la *Marilyn* de Warhol, por ejemplo, cada imagen es repetición, no tanto de la primera de la serie como de la repetición misma. Paradójicamente, la primera de sus imágenes nunca es la primera, “es el primer nenúfar de Monet quien repite todos los demás”¹².

La retícula de Warhol es ciega y neutra. La diferencia se encuentra fuera del cuadro y la retícula no puede ser leída con un orden, ni siquiera el cronológico. Sin embargo en *Ricola* la trama aparece con una fuerza insólita. Se apropia de la imagen y la reduce a un sistema de manchas traslúcidas y ritmadas. En este caso, la repetición no impulsa a preguntarse siquiera cual es la primera de la serie, sino por los tipos de repetición. La cadencia de claros y sombras acaba siendo la cualidad estructural más notable de la fachada, puesto que allí las imágenes se han vuelto a convertir en una sustancia plana. Esa operación habla de su configuración material de una manera directa. Es decir, de su potencia ornamental.



Herzog y de Meuron. *Edificio Prada*, Aoyama, Tokio, 2000-2003

Seguramente el interés de la trama en los últimos tiempos culmina en dos obras que pueden condensar la densidad de los contrastes que acabamos de observar.

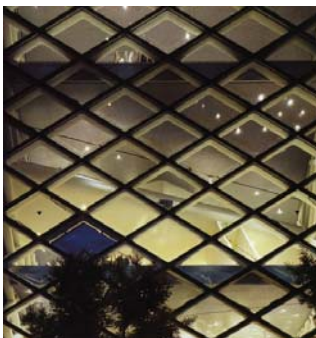
La combinación de esa decidida materialidad con la aparición de una malla establece la antítesis de partida en la tienda para la firma *Prada* en Japón (2000-2003), también de Herzog y de Meuron.

Uno de los aspectos más interesantes del edificio de *Prada* quizá sea esa vocación fundamental de sólido a pesar de los contradictorios medios empleados para conseguirlo. Y se dice que *Prada* es sólido de igual manera que el ser íntimo de un diamante no es la transparencia sino el brillo.

Paradójicamente, el edificio de *Prada* es sólido y no transparente porque ha conseguido hacer del vidrio un material denso, permitiendo ver solo un cuerpo indiferenciado y lleno de luces. Apenas se intuye un fondo blanco sobre la retícula diagonal que lo hace consistente. Pero, un fondo que se refleja sobre los vidrios curvos y que lo vuelve opaco a la mirada por medio de los reflejos.

Prada también es un enorme fragmento de chapa *déployé*.

En una época en la que inventar cada día nuevos materiales ha resultado notoriamente extenuante para Herzog y de Meuron, el empleo de operatividades cercanas al microscopio o al telescopio, ha multiplicado el campo de acción. Así lo muestran los últimos proyectos de píxeles aumentados miles de veces en el *muelle de Santa Cruz de Tenerife*, en la fachada del *Museo de Young en San Francisco*, o del *centro cultural Óscar Domínguez*.



Herzog y de Meuron. *Edificio Prada*.



Roy Lichtenstein, *Brochazos*, 1965

Ante la estrategia de los cambios de escala, el material se revuelve exigiendo unas juntas que, se quiera o no, siempre son referencia física de la operación. Ante este atolladero solo cabe multiplicar hasta el infinito las uniones, o disolverlas. En *Prada* se ha jugado con su continuidad extrema para evitar la referencia táctil que desbaratase el ejercicio. Sorprendentemente, un material escalado una veintena de veces se ha convertido en el modo de soporte de toda la construcción: La estructura transfigurada en ornamento.

Por otro lado y como contraste, el proyecto de la *Biblioteca Central de Seattle* de Rem Koolhaas, ha logrado otros objetivos por un procedimiento compositivo semejante. Frente a la intencionada tosquedad interior de la retícula extendida por su fachada, *Prada* parece un ejercicio de pura orfebrería.

A Rem Koolhaas hace tiempo que parece no interesarle la cuestión ornamental, – al menos en su acepción clásica -. Para Koolhaas la decoración no solo ha llegado a identificarse con el *tamaño* en el *Congrexpo* de *Lille*, si no que en *Seattle*, se ha hermanado con el programa encadenando el vertiginoso silogismo: uso=ornamento.

Contrariamente a la continuidad de *Prada*, la *Biblioteca de Seattle* deshace sus fachadas en planos. Lejos del proyecto inicial que envolvía con un tejido flexible cajas de usos apiladas, la realidad de la malla unifica el aspecto general de lo construido subrayando claramente los límites entre paños de fachada. A nivel compositivo la retícula se perfora, se une en las aristas sin buscar coincidencias con los nervios de otras. Aparecen roblones y refuerzos en una fachada voluntariamente desaliñada hacia su interior. El resultado es un sumatorio de piezas contenidas en una piel flexible. Una piel que por la pura repetición de su estrategia logra una apariencia unitaria y una rotundidad poética innegable donde todo el discurso se sostiene sobre la práctica del *collage*.

Es innecesario señalar el aire de virtualidad que vuela sobre todas las imágenes de esta obra. Eso parece confirmar de una vez lo accesorio de la construcción para confirmar los efectos finales de la obra. En este caso *renderizar* es construir.

Efectivamente parece que los compromisos con el lugar de ambos quedan como un eco de esa toma de decisiones sobre la fachada. La *biblioteca* propone una revalorización de Seattle desde una enriquecedora visión a media altura. Una ciudad gris que vista a través de un velo metálico cobra una riqueza de matices sorprendente. Y se hace desde la trama entendida como vector de *exterioridad* hacia la ciudad. *Prada*, por su parte, se engarza con esa tradición del tallado de los sólidos de la normativa de Nueva York en los hermosos dibujos de Ferriss como ejercicio de luces y reflejos.

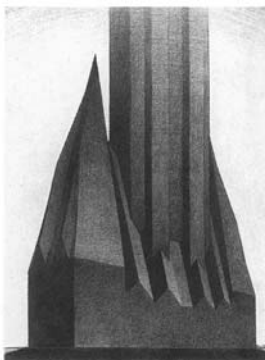
Curiosamente, las secciones de ambos edificios contienen ciertas similitudes. *Prada*, se deja atravesar por tubos de sección romboidal que contienen almacenes específicos. Tubos ciegos que se perciben como cuerpos extraños atravesando el sólido, como las betas en un mineral. En la biblioteca encontramos sin embargo,



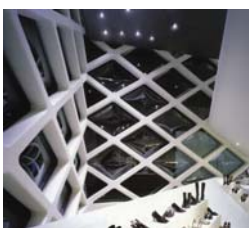
Rem Koolhaas. *Biblioteca de Seattle*. 2004



Rem Koolhaas. *Biblioteca de Seattle*. 2004. Interior



H. Ferriss. Sólido capaz según la ley de edificación de Nueva York de 1916



Herzog y de Meuron. *Edificio Prada*. 2000-2003. Interior

que son esos cuerpos opacos quienes encierran los usos fuertes. Allí la arquitectura es lo que queda entre esas cajas flotantes y el cerramiento. Es decir, las sobras del espacio.

Que duda cabe que la tienda de *Prada* habla de lo sólido y lo opaco y la *biblioteca de Seattle* lo hace de la transparencia y de lo tejido: sin embargo lo más interesante desde nuestra perspectiva es que con idéntico sistema desvelan facetas operativas que se abren hacia desarrollos contrarios.

En el transcurso de la modernidad hemos contemplado como la retícula ha oscilado desde su empleo como estructura, a las sugerencias de cierta repetición industrializada, a su invisibilidad aparente, y finalmente, a su capacidad de constituirse en un inquietante y nuevo territorio ornamental.

Con el transcurso de los siglos, tal vez eso sea la prueba más palpable de la permanencia de cierta intención trascendente de orden. Quizá la retícula sea el intento más elemental y persistente en la búsqueda de esa sintaxis. Como parte de ese intento, merece la consideración de haber logrado, en ocasiones, materia ritmada.

Santiago de Molina

Publicado originalmente en *Arquitectura COAM n° 340*, Revista del colegio de Arquitectos de Madrid, 2º trimestre 2005, p. 106 a 111. ISSN- 0004-2706

Autor: Santiago de Molina
Doctor Arquitecto
Profesor Adjunto Proyectos Universidad CEU San Pablo

Santiago de Molina Rodríguez is an architect, having graduated from the ETSAM in 1997, and a PhD cum laude in 2001, with a doctoral thesis about Collage and Architecture, awarded with the extraordinary prize of PhD studies of the UPM. He works both as a practicing architect and a professor of design studios at the San Pablo CEU University of Madrid. Since collaborating in Rafael Moneo's studio from 2001 to 2007, he maintains his own practice. He is director of a research group called "context in architecture" and co-director of The Master in Advanced Studies of Architectural Projects CEU (MASAP). He combines this professional activity with that of a writer, currently at "la ciudad viva". He is editor in chief of "múltiples estrategias de arquitectura" (www.santiagodemolina.com)

Contacto: estudio@santiagodemolina.com

Web: www.santiagodemolina.com

Tel: 0034630954893

¹ BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Alianza editorial, Madrid, 1976, pg 108

² En cuanto a la ciudad reticular véase el artículo de CAPITEL, Antón, “Elogio de la ciudad reticular”, en *Arquitectura COAM 336*, Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2º trimestre 2004, pg. 112 y ss. Respecto a la retícula en el arte egipcio son interesantes las notas de PANOFKY, Erwin, *El Significado En Las Artes Visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979, pg 82. (Título original, *Meaning in the Visual Arts*).

³ Asentadas más tarde por Alberti en su tratado de pintura. Pueden encontrarse multitud de estudios a este respecto, por no dejar de citar alguno véase el clásico de PANOFKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1999, (título original, *Die Perspektivr als “Symbolische Form”*, Leipzig-Berlín, 1927), es sin embargo destacable el escepticismo mostrado por Rosalind Krauss: desde su punto de vista, la malla perspectiva no es en realidad una retícula desde el punto de vista estructural, KRAUSS, Rosalind E., “Retículas” en, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, pg 23 y ss. (Título original, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985). Sobre la base de la retícula se encuentran muchas de las lecciones *beauxartianas* del XVIII, de las investigaciones sobre la óptica fisiológica del siglo XIX y la mayor parte de las obras de los artistas del siglo XX: Todo el cubismo, De Stijl, Malevich, Warhol, Mondrian, Jasper Johns, Joseph Cornell, Ad Reinhardt...

⁴ Para Rosalind E. Krauss el argumento más estable del discurso de la vanguardia es el de la originalidad. Si la vanguardia no podía sino renunciar a los antepasados, si no podía más que ser una “autocreación absoluta” e incesante, la práctica real de la vanguardia no fue otra cosa que recurrencia y repetición. Y para ella, la retícula fue la encarnación de esa paradoja. Véanse sus argumentos en KRAUSS, Rosalind E., “Retículas”, Op cit., pg 23 y ss.

⁵ EISENMAN, Peter, *Diagram Diaries*, Thames&Hudson, New York, 2001, (1st edition, Universe, 1999), pg 172

⁶ Anotación del 12 de Octubre de 1986 en el diario de Gerhard Richter, citado en ZWEITE, Armin, “El Atlas de fotografías, collages y bocetos de Gerhard Richter”, en BUCHLOH, B.H.D.; CHEVRIER, J.F.; ZWEITE, A.; ROCHLIZ, R., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: Cuatro ensayos a propósito de Atlas*, Llibres de Recerca, Consorci del Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999, pg. 199. Si las notas tienen algo de lugares donde reconocer deudas, tengo que agradecer a Juan Herreros la mía respecto a Richter.

⁷ RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Lenbachhaus, Munich, 1989.

⁸ Barthes argumenta, sin embargo, como parece no existir ese grado cero de la imagen, véase BARTHES, Roland, *Como vivir juntos*, editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, pg 183.

⁹ Op. Cit., BARTHES, pg. 207

¹⁰ Se ha estudiado esta relación entre el *Pop*, Richter y Herzog y de Meuron en HÜRZELER, Catherine, “Herzog & de Meuron and Gerhard Richter’s Atlas”, en HERZOG & DE MEURON, *Natural History*, Canadian Centre for Architecture and Lars Müller Publishers, (Philip Ursprung editor), Montreal, 2002, pg. 205

¹¹ Op. Cit., HERZOG & DE MEURON, pg 244

¹² PÉGUY, Charles, *Clio*, 1917, citado en DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2002, pg. 22