

• **EDITORIAL • UN FUTURO COMÚN / A FUTURE IN COMMON.** Juan José López de la Cruz • **ARTÍCULOS • ¿EXISTE UN URBANISMO DEL GATCPAC SIN LE CORBUSIER? / CAN WE TALK ABOUT A GATCPAC URBANISM WITHOUT LE CORBUSIER'S INFLUENCE?.** Roger Joan Sauquet Llonch • **ODAM – A CONSTRUÇÃO DO MODERNO EM PORTUGAL: ENTRE O UNIVERSAL E O SINGULAR / O DAM – THE CONSTRUCTION OF THE MODERN IN PORTUGAL: BETWEEN UNIVERSAL AND SINGULAR.** Edite Maria Figueiredo e Rosa • **LA SILLA DEL GATEPAC: UN VIAJE COLECTIVO DE IDA Y VUELTA / THE GATEPAC CHAIR: A COLLECTIVE JOURNEY THERE AND BACK AGAIN.** María Villanueva Fernández; Héctor García–Diego Villarías • **EL ESPACIO INTERMEDIO Y LOS ORÍGENES DEL TEAM X / The Space Between and the origins of Team X.** Antonio Juárez Chicote; Fernando Rodríguez Ramírez • **PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE / SHARED THOUGHTS. ALDO VAN EYCK, THE COBRA GROUP, AND ART.** Esther Mayoral Campa • **CLAUDE PARENT EN NUEVA FORMA: LA RECEPCIÓN DE ARCHITECTURE PRINCIPE EN ESPAÑA / CLAUDE PARENT AT NUEVA FORMA: THE READING OF ARCHITECTURE PRINCIPE IN SPAIN.** Lucía C. Pérez Moreno • **CONSTRUYENDO UNA UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 AÑOS DE ZOOM! / ZZZRRRTT! / THUD! / BLAAM!] / BUILDING A UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 YEARS OF ZOOM! / ZZZRRRTT! / THUD! / BLAAM!].** Luis Miguel Lus Arana • **TAN CERCA, TAN LEJOS: ALDO ROSSI Y EL GRUPO 2C. ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y DISIDENCIAS EN LA BARCELONA DE LOS 70 / SO CLOSE, SO FAR: ALDO ROSSI AND THE 2C GROUP. ARCHITECTURE, IDEOLOGY AND DISSENTS IN THE BARCELONA OF THE 70S.** Carolina Beatriz García Estévez • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS • G. ASPLUND, W. GAHN, S. MARKELIUS, G. PAULSSON, E. SUNDAHL, U. ÅHRÉN: ACCEPTERA.** Pablo López Santana

arquitecturas en común

N11

20
14



editorial

UN FUTURO COMÚN / A FUTURE IN COMMON

Juan José López de la Cruz

12

artículos

¿EXISTE UN URBANISMO DEL GATCPAC SIN LE CORBUSIER? / CAN WE TALK ABOUT A GATCPAC URBANISM WITHOUT LE CORBUSIER'S INFLUENCE?

Roger Joan Sauquet Llonch – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.01>)

16

ODAM – A CONSTRUÇÃO DO MODERNO EM PORTUGAL: ENTRE O UNIVERSAL E O SINGULAR / O DAM – THE CONSTRUCTION OF THE MODERN IN PORTUGAL: BETWEEN UNIVERSAL AND SINGULAR

Edite Maria Figueiredo e Rosa – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.02>)

26

LA SILLA DEL GATEPAC: UN VIAJE COLECTIVO DE IDA Y VUELTA / THE GATEPAC CHAIR: A COLLECTIVE JOURNEY THERE AND BACK AGAIN

María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarías. – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.03>)

40

EL ESPACIO INTERMEDIO Y LOS ORÍGENES DEL TEAM X / THE SPACE BETWEEN AND THE ORIGINS OF TEAM X

Antonio Juárez Chicote; Fernando Rodríguez Ramírez – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.04>)

52

PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE / SHARED THOUGHTS. ALDO VAN EYCK, THE COBRA GROUP, AND ART

Esther Mayoral Campa – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.05>)

64

CLAUDE PARENT EN NUEVA FORMA: LA RECEPCIÓN DE ARCHITECTURE PRINCIPE EN ESPAÑA / CLAUDE PARENT AT NUEVA FORMA: THE READING OF ARCHITECTURE PRINCIPE IN SPAIN

Lucía C. Pérez Moreno – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.06>)

76

CONSTRUYENDO UNA UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 AÑOS DE ZOOM! / ZZZRRRTT! THUD! BLAAM!] / BUILDING A UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 YEARS OF ZOOM! ZZZRRRTT! THUD! BLAAM!]

Luis Miguel Lus Arana – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.07>)

90

TAN CERCA, TAN LEJOS: ALDO ROSSI Y EL GRUPO 2C. ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y DISIDENCIAS EN LA BARCELONA DE LOS 70 / SO CLOSE, SO FAR: ALDO ROSSI AND THE 2C GROUP. ARCHITECTURE, IDEOLOGY AND DISSENTS IN THE BARCELONA OF THE 70S

Carolina Beatriz García Estévez – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2014.i11.08>)

104

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

G. ASPLUND, W. GAHN, S. MARKELIUS, G. PAULSSON, E. SUNDAHL, U. ÅHRÉN: ACCEPTERA

Pablo López Santana

120

PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE

SHARED THOUGHTS. ALDO VAN EYCK, THE COBRA GROUP, AND ART

Esther Mayoral Campa

RESUMEN El periodo inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial es uno de los episodios más interesantes desde el punto de vista cultural del siglo XX, un momento vivido por muchos de los intelectuales europeos coetáneos a esta época como un punto de inflexión, una oportunidad para repensar el mundo, para comenzar de nuevo tras el cataclismo bélico. En ese contexto comienza su andadura como arquitecto Aldo van Eyck, así como su colaboración con el breve, pero intenso, movimiento Cobra, grupo esencial para comprender el panorama cultural europeo de posguerra y una de las últimas vanguardias del siglo XX. Este artículo explora la vinculación del arquitecto holandés Aldo van Eyck con el mundo del arte. Una relación poliédrica, parte esencial de su discurso, que engloba su formación cultural, sus relaciones de amistad, su pensamiento crítico y su obra. En esa correlación entre la arquitectura y las artes será determinante la vinculación del arquitecto con Cobra, con el que compartirá una mirada común sobre la realidad, una relación compleja con líneas de investigación comunes, escritos, exposiciones y trabajos compartidos. A todo ello se suma la aportación fundamental que supone un trasvase de valores constantes entre la arquitectura y el mundo del arte, que caracterizó la relación entre el arquitecto y los miembros del grupo.

PALABRAS CLAVE Cobra; Aldo van Eyck, vanguardias; arte; arquitectura; umbrales.

SUMMARY The period immediately subsequent to the Second World War is one of the most interesting episodes of the 20th century from the cultural point of view. It was a time of reflection for many contemporary European intellectuals, an opportunity to rethink the world, to begin again after the cataclysm of war. It was in this context that Aldo van Eyck began his career as an architect, as well as his collaboration with the short-lived, but intense, Cobra Movement, a group essential for understanding the post-war European cultural panorama and one of the last avant-gardes of the 20th century. This article explores the involvement of the Dutch architect, Aldo van Eyck, with the world of art. A multi-faceted relationship, an essential part of his discourse, which encompasses his cultural formation, his friendships, his critical thought, and his work. The involvement of the architect with Cobra would be a determinant in that correlation between architecture and the arts. It was a group with which he would share a common view of reality, a complex relationship with common lines of research, shared writings, exhibitions and works. To this is added the fundamental contribution of the transfer of constant values between architecture and the world of art, which characterised the relationship between the architect and the members of the group.

KEY WORDS Cobra; Aldo van Eyck; avant-gardes; art; architecture; beginnings.

Persona de contacto/Corresponding autor: esthermc@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

La espiral de destrucción y violencia que desencadena la II Guerra Mundial llevó a numerosos grupos de intelectuales y artistas a cuestionarse un modelo social, económico y cultural que la contienda bélica había mostrado como fracasado. Un modelo basado en el pensamiento racional, en una concepción del tiempo lineal, polarizado por un pasado de una densidad imposible y un futuro lanzado hacia una idea de progreso, donde la condición humana apenas tenía cabida. Este momento de profunda crisis de identidad sería el caldo de cultivo para una serie de movimientos culturales de gran activismo intelectual y enorme influencia hasta nuestros días, que ponían en cuestión, desde diferentes disciplinas, los valores hasta ese momento establecidos.

En ese contexto surge la figura del arquitecto Aldo van Eyck cuya actividad creativa abarca una prolífica producción teórica, así como la pertenencia a casi todos los movimientos culturales relevantes en el periodo de posguerra en el ámbito centro europeo: los 8 de Holanda, los CIAM, el Team X o el grupo Cobra. En su extensa producción arquitectónica, se ensayan cada una de sus propuestas formuladas a nivel teórico. Una tarea edito-

rial muy activa en la revista Forum entre 1959 y 1963, así como su labor docente en el Politécnico de Delft desde 1966 hasta 1985, harán que su influencia trascienda su contexto histórico, ejerciendo de puente entre los primeros movimientos de vanguardia y una nueva tradición moderna encarnada por el *Estructuralismo* holandés, donde arquitectos como Herman Hertzberger darán continuidad a su pensamiento y su obra.

Este artículo explora la vinculación del arquitecto holandés Aldo van Eyck con el mundo del arte, una relación que tiene múltiples puntos de vista y diversos ámbitos de estudio. A partir de proyectos que a distintas escalas relacionan arte y arquitectura, se realiza un recorrido por aquellos temas transversales y comunes de su ideario, que abarcarán su formación personal y cultural, su pensamiento crítico y su obra, sus relaciones con artistas, principalmente con el grupo Cobra¹. Una perspectiva común sobre la realidad y una serie de trabajos, donde se mezclan ideas, obra y vida. Una posición ideológica que busca espacios intermedios donde reconciliar la compleja y parcial visión de una parte predominante de la cultura contemporánea.

1. El grupo Cobra es un movimiento artístico que se desarrolla tras la II Guerra Mundial, en un breve pero intenso periodo de tiempo 1948-1951. El nombre de Cobra es el acrónimo de las tres ciudades de los artistas que formaron el grupo: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Sus tres principales mentores fueron: el pintor y filósofo danés Asger Jorn, el poeta y calígrafo belga Christian Dotremont y el pintor holandés Constant Nieuwenhuys. Su filosofía de corte marxista consiguió una unión de carácter internacional, rara vez tan clara en un movimiento vanguardista. El grupo sirvió como plataforma para el lanzamiento individual de sus miembros. Christian Dotremont, secretario general del movimiento serviría desde la disolución como enlace entre los demás miembros. Sus ideas influenciaron la Internacional Situacionista, y han tenido una enorme repercusión en todos los movimientos culturales alternativos. Stokvis, Willemijn: *Cobra. Movimiento artístico internacional de la segunda posguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987, p.7.

1. The Purple-Blue Room, pintura de Constant Nieuwenhuys, Museo Stedelijk, Ámsterdam 1952.
2. The Cube Project. Aldo van Eyck, Ton Bruynel. Museo Stedelijk, Ámsterdam 1971.

LA NUEVA REALIDAD Y LA BÚSQUEDA DE UN ESPACIO COMÚN CON LAS ARTES. PURPLE-BLUE ROOM Y THE CUBE PROJECT

Para Van Eyck contactar con Cobra supone poner en práctica parte de su pensamiento relativo a la colaboración entre las artes. Tanto el grupo Cobra, como el arquitecto Aldo van Eyck se inscriben en aquellos movimientos que rechazan la visión racional de la cultura que había caracterizado a Occidente. En esa necesidad de partir de cero, de regenerar las formas de expresión artísticas y de encontrar un nuevo lenguaje, de crear una *nueva realidad*, Van Eyck y Cobra hallan líneas comunes de investigación, que se caracterizan por una huida desde lo racional a lo emocional.

En 1952 Van Eyck diseña junto al artista Cobra Constant Nieuwenhuys la *Purple-Blue Room*, veinte años más tarde realizará *The Cube Project* instalación proyectada en colaboración con los artistas Carel Visser y Ton Bruynel en 1971. Proyectos exhibidos en el Museo Stedelijk de Ámsterdam. Ambos trabajos recogen parte de los principios expresados en el artículo del arquitecto *Sobre la cooperación entre las artes*². Como ideas principales del artículo podemos destacar su afirmación de que el arte verdadero siempre nace de la subjetividad, ya sea individual o colectiva. Si no es capaz de ser subjetivo, de implicar lo emocional, el arte se transforma en algo puramente decorativo. Cada uno de los proyectos analizados hace una apuesta por esa idea, construyendo su mundo de significados a través de la experiencia subjetiva del espectador.

Como si de un truco de magia se tratara, *Purple-Blue Room* (figura 1) construye una habitación entrelazando la dos mitades de un cubo, a cada una se le asigna un color diferente, morado intenso y azul respectivamente, la composición se termina de construir con una pintura de Constant en una de las paredes y una poesía de Luciebert. Constant y Van Eyck proponen un juego, invertir la relación entre pintura y espacio. La forma de utilizar el

color en la instalación produce el efecto de aplanar visualmente el espacio, haciendo el recorrido inverso al que hace la pintura. Van Eyck cree en la necesidad de aumentar la capacidad plástica de la arquitectura y las otras artes, pero desde la propia disciplina. Para él no hay ámbitos explícitamente ligados a cada una de las artes, rechaza que el dominio del espacio pertenezca a la arquitectura, el del color a la pintura o el sonido a la música. En ese sentido, esta instalación apuesta por una cooperación entre color y espacio desde su inicio. Proponen una concepción espacial del color que lo supere como elemento decorativo, construyendo una nueva disciplina mixta donde color y espacio sean una realidad única, un instrumento capaz de humanizar el contexto y de reconocer la verdadera naturaleza del espacio, como defienden en su manifiesto *Spatial Colorism*³.

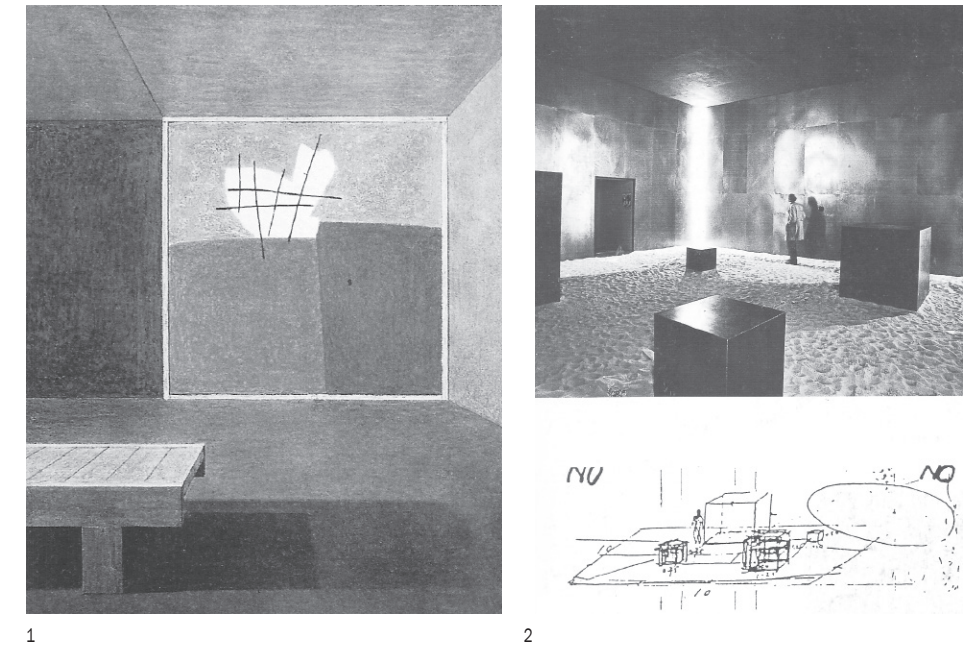
En el caso de *The Cube Project* (figura 2) la experimentación espacial tiene como alter ego al sonido. Se trata de una habitación de unos 10 m², con paredes forradas con planchas de acero oscuro y el suelo de arena. Los límites verticales del espacio no llegan a tocarse en las esquinas, aprovechando esas fisuras para introducir una luz indirecta que acentúa la condición abstracta del mismo. Cuatro cubos de diferentes tamaños se disponen en él. De nuevo un truco, unos elementos ocultos hacen vibrar las piezas, cuyo sonido queda recogido en una grabación. Esas grabaciones se mezclan hasta conseguir estructuras sonoras complejas, que el visitante puede manipular a su antojo. Si la *Purple-Blue Room* proponía el binomio color-forma como realidad indisoluble⁴, aquí la materia y la forma son las que condicionan al sonido, convirtiendo la instalación en una especie de *sonido espacial*.

La colaboración con artistas de otras disciplinas, la creación de una obra difícil de clasificar dentro de la arquitectura, el valor que se le atribuye al observador,

2. Este texto fue escrito por Van Eyck en junio de 1955 en preparación para su participación en una mesa redonda con Constant y Gerrit Rietveld, con motivo de la exposición *Arquitectura y artes plásticas*, que tuvo lugar en el Stedelijk Museum. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writings*. Collected Articles and Other Writings 1947-1998. Ámsterdam. Sun Publishers, 2008, pp.124-126.

3. Manifiesto escrito en colaboración con Constant en 1953. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, pp. 96-97.

4. En alusión a la explicación desarrollada en el citado manifiesto "El color es más que el color de la forma y la forma es más que la forma del color. Así que una concepción espacial del color implica más que el uso del color en la creación de efectos espaciales arquitectónicos. La unidad absoluta de la forma y el color, es decir el uso puramente plástico de color, toma el arquitecto en el dominio de la pintura". Ídem.



como parte activa de la intervención, son características enunciadas aquí de forma abstracta. Estas se verán reforzadas en otros proyectos de Van Eyck con estrategias siempre vinculadas a la experimentación del espacio, a lo subjetivo y a la figura del usuario como elemento determinante en la configuración del mismo.

COBRA, ALDO VAN EYCK Y LOS NIÑOS. LOS PLAYGROUNDS DE ÁMSTERDAM O LA CRÍTICA A LA CIUDAD RACIONAL

Cuando los artistas Cobra aparecen en escena hacia 1948, enseguida son apoyados por Aldo van Eyck, que reconoce en su trabajo una conexión directa con los artistas de las primeras vanguardias. Aunque Van Eyck nunca perteneció al grupo, su relación con sus miembros fue muy estrecha, sobre todo con el grupo de artistas holandeses de Cobra: Appel, Corneille y Constant. Su cooperación fue intensa a nivel conceptual y artístico. El planteamiento radical, colectivo y multidisciplinar de Cobra conectó con la sensibilidad de Van Eyck. La atracción fue mutua y el arquitecto ejerció como agitador cultural con una notable influencia sobre el grupo.

Al igual que Van Eyck los artistas Cobra establecen una fuerte complicidad con los artistas del *Great Gang*⁵, compartiendo con ellos la inquietud por construir una *nueva realidad* a través de un nuevo lenguaje. Esa búsqueda encuentra respuesta en las culturas alejadas de

la tradición occidental. Sociedades que no habían tenido contacto con Occidente y que el matrimonio Van Eyck descubre en los sucesivos viajes que realizan al norte y el interior de África con los miembros de Cobra.

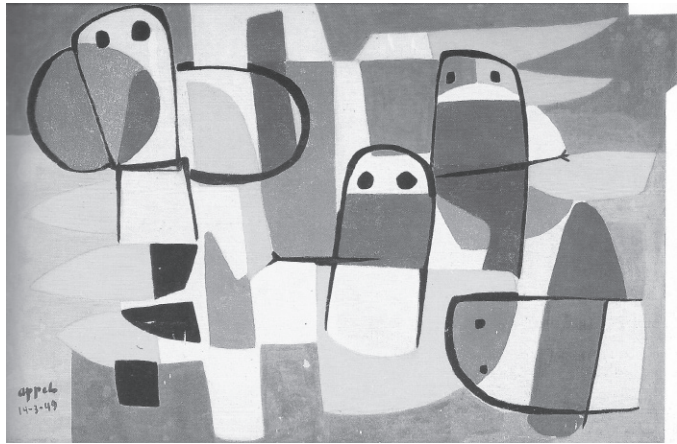
Pero la principal fuente de inspiración, tanto de Cobra como de Aldo van Eyck, es una búsqueda que se instala en el interior del hombre, en su subconsciente, una forma de arte que tiene en la espontaneidad de disminuidos psíquicos y de los niños, su fuente de inspiración.

El tema transversal de la infancia presente en la obra de Aldo van Eyck al igual que en la de los artistas Cobra, se erige en motor de búsqueda de un desconocido lenguaje artístico, una nueva forma de mirar que encuentra referentes claros en artistas de las primeras vanguardias como Paul Klee, Picasso o Miró. Sin embargo, Klee será el principal referente del movimiento, como muestra la exposición realizada por el Centro Paul Klee de Berna en 2011 *Klee and Cobra: Child's Play*. Los artistas del grupo Cobra encuentran en Klee a un creador de una sencillez extrema, con una propensión natural a la fantasía y a la transgresión de lo normativo, alguien que olvida lo que conoce para transformarse de nuevo en niño⁶.

Para todos ellos lo infantil no solo representa la pureza o la inocencia, sino también una sinceridad capaz de expresar con crudeza lo peor del hombre, un instrumento para emitir un juicio implacable sobre la sociedad de su tiempo. Como el cuadro de Constant *War I* o el contro-

5. Nombre que utiliza Aldo van Eyck para referirse a los artistas que desde principio del siglo XX están rompiendo con los valores establecidos por la sociedad burguesa, Joyce, Schoenberg, Picasso, Brancusi, Klee, Schwitters, etc. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, p.13.

6. Baumgartner, Michael; Fineberg, Jonathan; Fuchs, Rudi. *Klee and Cobra: Child's Play*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.



3

vertido mural de Karel Appel *Questioning Children*, cuya defensa por parte de Aldo van Eyck sirve como inicio de su relación con Cobra⁷ (figura 3).

La revisión del papel del niño⁸ en la sociedad será un tema recurrente a lo largo del siglo XX hasta nuestros días, como muestra la exposición *El siglo de los niños* celebrada en el MOMA de Nueva York en 2012. El cambio de paradigma sobre el niño hunde sus raíces en el siglo XIX, con una transformación procedente del mundo de la educación. Pedagogos como Pestalozzi, Froebel o Ellen Key inician una silenciosa e imparable revolución. Transforman la visión del mundo de los niños de su época, futuros protagonistas de los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX⁹. La exposición celebrada en Hamburgo en 1898 titulada *El niño como artista*¹⁰, supone el arranque de una puesta en valor de la capacidad del niño para ofrecer otra mirada sobre el mundo. Experiencias recogidas por la pintura, el cine, la literatura y la arquitectura en una transgresión constante entre el mundo de la infancia y el de los adultos. Una actitud que borra esos límites y que sitúa al niño en el centro de la acción, para analizar, descubrir, o transformar el entorno.

El interés de Van Eyck por el mundo infantil, por esa forma alternativa de mirar, no sólo proviene de su interés por los artistas de las primeras vanguardias, sino que hay que buscarlo en su propia niñez. La influencia de su

familia es determinante en su forma de entender la vida, alejada de totalitarismos y polaridades. El interés de sus padres por la relación entre vida y arte será fundamental, ya que son ellos los que introducen a Van Eyck en otra forma de ver la realidad, opuesta a una asfixiante sociedad burguesa marcada por lo racional y lo religioso. Eligen una educación alternativa para su hijo en el King Alfred School, escuela vinculada a las nuevas corrientes pedagógicas de la *Escuela Activa* iniciada por Froebel. Un método pedagógico que considera a los niños no como seres inferiores, sino como parte imprescindible de la sociedad. Los educa en libertad, utilizando el juego como parte del aprendizaje, el arte como estímulo de la imaginación y la enseñanza al aire libre como instrumento para la inserción del niño en su entorno. Estas características del método educativo encuentran un trasunto en los futuros intereses del arquitecto y explican su inmediato entendimiento con los artistas de Cobra. Además, será la semilla de algunos de los temas que marcarán su trabajo teórico y arquitectónico: la infancia, como herramienta de lectura de la realidad a través de la imaginación, la espontaneidad y la libertad. El niño por su lenguaje esencial o como usuario central de su arquitectura. A esto se suma el interés por el espacio exterior, por lo intersticial, por la ambigüedad de los límites dentro fuera; así como la importancia del arte en la vida.

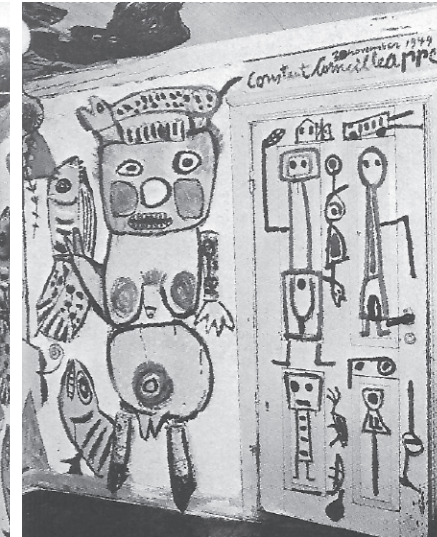
7. Aldo van Eyck se erige en uno de los principales defensores de Appel, cuando su mural *Questioning Children*, situado en la cafetería del ayuntamiento de Ámsterdam, es criticado por los usuarios de la cafetería y está a punto de ser sustituido, esa defensa está recogida en el artículo "An Appe(a) to the Imagination" publicado en Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, p.62.

8. En el capítulo 1 se explican detenidamente los Playgrounds de Aldo van Eyck se hace un recorrido por las influencias sociológicas, psicológicas, arquitectónicas y artísticas, con multitud de referencias, del cambio de mirada sobre la figura del niño, sobre todo en el periodo de posguerra. Lefavre, Liane; Tzonis, Alexander: *Aldo van Eyck. Humanist Rebel, In between in the Post War world*. Rotterdam: 010 Publisher, 1999. p.58.

9. Idea defendida en el libro Brosterman, Norman: *Inventing Kindergarten*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1997.

10. Lupton, Ellen; J., Abbott Miller: *El ABC de las Bauhaus y la Teoría del diseño*. Méjico: Gustavo Gili, 1996, p. 19.

3. *Questioning Children*, mural de Karel Appel para la cafetería del Ayuntamiento de Ámsterdam, 1949.
4. Primera pintura colectiva de Cobra en la que participan adultos y niños. Bregnerød 1949.
5. Zeedijk Playground. Proyecto de Aldo van Eyck y pinturas murales de Joost van Rooijen. Ámsterdam 1955.



4 5



Los artistas de Cobra y Aldo van Eyck no solo consideran la infancia como un lugar donde encontrar un lenguaje común. Los niños como individuos adquieren relevancia, convirtiéndose en vehículos para sus obras e incluso en parte de una metodología de trabajo. En el caso de Cobra esto se pone de manifiesto en una de sus primeras acciones colectivas junto a sus hijos: la transformación del interior de la casa en Bregnerød donde pasan el verano de 1949 (figura 4).

Esto también se evidencia en el texto *Constant and the abstracts*, escrito por Van Eyck para la inauguración de una exposición de Constant en Ámsterdam en 1951. El texto describe las sensaciones de Constant en París, haciendo una crítica a la abstracción y la impersonalidad de la ciudad, a través del tratamiento que reciben los niños: "a ellos no les gustan los niños, por eso pintan abstracto"¹¹. Este comentario enlaza con las ideas de Van Eyck sobre los niños como vehículo de crítica del urbanismo funcionalista. Si Constant criticaba la abstracción como símbolo de un arte racional y anti espontáneo, para Van Eyck una ciudad que no está pensada para los niños no es una ciudad¹². Este reproche al funcionalismo es una constante en el pensamiento teórico de Van Eyck, que desde su primera intervención en los CIAM 6 en Bridgewater¹³, reclama la imaginación como única facultad capaz de dar forma a una nueva consciencia anti racionalista, valor a tener en cuenta en la ciudad.

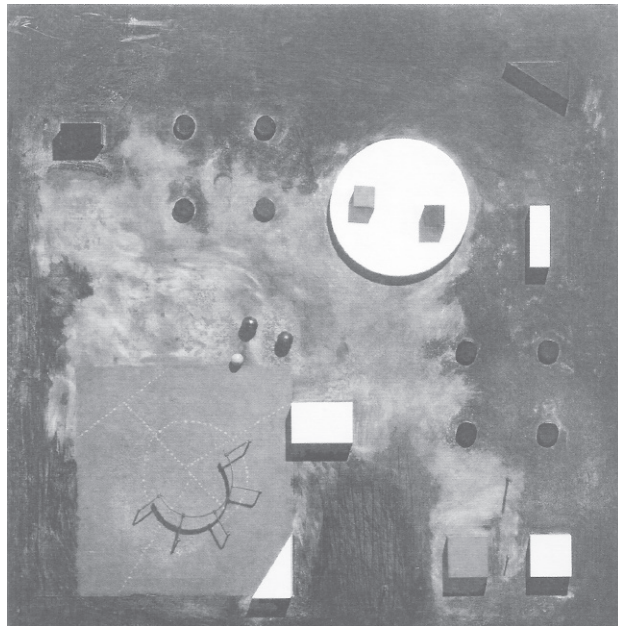
Estas ideas se reflejan en numerosos proyectos de Van Eyck pero, quizás, el más sencillo y ambicioso en ese sentido sea el de los *Playgrounds* en Ámsterdam. El proyecto aborda la recuperación de espacios intersticiales de la ciudad de Ámsterdam, vacíos aparecidos tras el bombardeo de la ciudad en la II Guerra Mundial. Se trata de 730 intervenciones de escala muy pequeña, y con un programa de espacios de juego infantil, que tiene al niño como usuario principal. A través de un proyecto coral, el arquitecto consigue la transformación del espacio público, incorporando conceptos, como el valor de lo cotidiano y de lo pequeño. Toda la intervención se sustenta en una arquitectura apenas perceptible por unas marcas en el suelo, con un lenguaje primario de formas geométricas puras y donde también podemos encontrar colaboraciones interesantes como la realizada con el pintor Joost van Rooijen en el *Zeedijk Playground* realizado en 1955 (figura 5). Leves topografías que convierten la acción y no lo construido en motor de cambio del espacio y el juego en terapia urbana tras la guerra.

Esa idea de la transformación de la ciudad a través del juego, como crítica a la ciudad racional, será muy influyente para movimientos tan importantes como el Situacionismo. En ella se apoyan posteriores proyectos teóricos de Constant, como su diseño para un parque

11. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, p. 64.

12. En referencia a la ciudad dice: "Si no están pensadas para los niños tampoco están pensadas para los ciudadanos. Si no las pensamos para los ciudadanos no son ciudades". Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writings. The Child, the City and the Artist*. Ámsterdam: Sun, cop. 2008, p. 131.

13. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, nota 2, p. 30.



6 7



6. Ambiance de jeu. Constant Nieuwenhuys, 1956
7. Party Room en el Orfanato de Ámsterdam, Aldo van Eyck 1955-60.
8. Exposición de Cobra, Museo Stedelijk, Ámsterdam 1949. Diseño Aldo van Eyck
9 Exposición Internacional de Arte Experimental. Palacio de Bellas Artes de Lieja, Bélgica 1951. Diseño expositivo Aldo van Eyck

Ambiance de jeu (figura 6) en 1956, donde se puede reconocer la conexión con los *Playgrounds* incluso a nivel formal; o en el proyecto *New Babylon*, propuesta de una ciudad nómada, donde el juego es una de las bases del urbanismo. Se establece, por tanto, un trasvase de valores a la inversa de lo habitual: desde la arquitectura, desde un proyecto real, los *Playgrounds*, se alimentará una de las propuestas utópicas más influyentes del siglo XX. La relevancia actual de estos proyectos se pone de manifiesto en su inclusión en la exposición *Playgrounds. Reinventar la plaza*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante el presente 2014.

Para Aldo van Eyck la figura del niño cierra un círculo, desde su propia infancia pasando por sus reflexiones sobre la ciudad, hasta la sensibilidad que destilan sus proyectos, donde el niño es la principal referencia en el espacio, en imágenes como las de la Escuela de Nagele o el orfanato de Ámsterdam (figura 7).

EL PENSAMIENTO INTERMEDIO Y EL TIEMPO CÍCLICO. LAS EXPOSICIONES DE COBRA, SHINKICHI TAJIRI Y EL PABELLÓN SONSBECK, LUGARES DE ENCUENTRO ENTRE EL ARTE Y LA GENTE

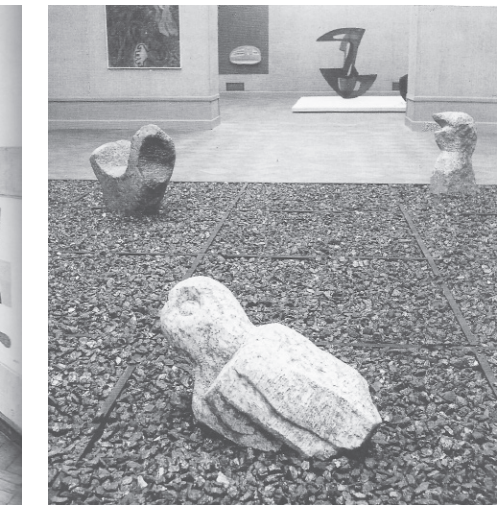
Además de una clara influencia sobre los planteamientos del grupo Cobra, Aldo van Eyck realizó el diseño de alguna de sus exposiciones más importantes. Con esos trabajos

se inicia otro campo de reflexión dentro de su obra, también relacionado con el arte. Una serie de proyectos que hablan de cómo mostrar el arte y cómo construir el espacio expositivo.

El primero de estos proyectos es el diseño de la exposición del grupo Cobra en el Museo Stedelijk de Ámsterdam en 1949 (figura 8). Aldo van Eyck establece un diseño basado en un patrón geométrico, con una alusión directa a la obra de Mondrian. Una estrategia contraria al espíritu imaginativo y espontáneo de Cobra, que busca resaltar ese carácter desde lo diametralmente opuesto. Esa aparente incoherencia entre el discurso expositivo y el contenido produce, sin embargo, el efecto de reforzar el trabajo de los artistas de Cobra.

La propuesta expositiva se basa en una idea transgresora, la de ligar conceptos antagónicos, tan presente en el pensamiento y obra de Aldo van Eyck. Si algo caracterizó su personalidad, fue la capacidad de buscar lo intermedio en el contexto cultural de la modernidad. Decía Susan Sontag que “*los dos polos de lo inconfundiblemente moderno son la nostalgia y la utopía*”¹⁴ y Aldo van Eyck encontró la manera de reconciliar ambas polaridades, haciendo del pensamiento que conjuga extremos, parte esencial de su ideario y su obra, como podemos ver en el planteamiento de la exposición. Van Eyck defendía la necesidad de superar esa idea dual de la realidad. “*Los*

14. Sontag, Susan: *Contra la interpretación*. 7ªed. Mexico: Alfaguara, 1996, p. 15.



8 9

proyectos deben manifestar, en términos arquitectónicos, el deseo real de superar las polaridades que realmente no existen individuo-colectivo, material-emocional, permanencia-cambio, interior-exterior. No son dualidades ni polaridades. Este hecho debe ser expresado en cualquier planteamiento”¹⁵. Por tanto su aportación esencial a la arquitectura contemporánea es precisamente construir un pensamiento que recorre ese espacio intermedio entre dualidades¹⁶, una idea que ensaya de forma constante en su obra, como en *Wheels of heaven*, en la que el valor de lo intermedio, la idea del espacio *entre*¹⁷ polaridades invade todo el proyecto. En ese sentido, el diseño de la exposición construye una estructura argumental, una especie de tejido, de malla en la que se inserta la obra de Cobra y que nos permite establecer algunos paralelismos con obras más complejas del autor. Puede verse en el orfanato de Ámsterdam, donde la estructura general responde a un patrón geométrico, pero cuyas unidades espaciales, al igual que los cuadros de Cobra en la exposición, nos acercan al sugerente mundo de la infancia.

Para Van Eyck el contenido de la exposición y el espacio expositivo forman parte de un mismo proyecto: transformar toda la superficie que configura el espacio del museo en soporte de la exposición. Así, rompe con la idea del espacio y el objeto como realidades independientes. Los cuadros se sitúan suspendidos a diferentes alturas, algunos apoyados sobre el suelo, en otras ocasiones expuestos en horizontal, dialogando con esculturas, sobre las plataformas que colonizan el suelo. La posición que

ocupa el espectador en el espacio alude a la relación de las obras con el artista en la informalidad de su estudio, recordando a la estrategia utilizada por Lina Bo Bardi en el MASP, donde el espectador también establece una relación directa con la obra, la del artista con su cuadro. Proyectos que generan así un recorrido dinámico y espontáneo, una experiencia que propone al observador como elemento activo de la exposición. Esa experiencia sensitiva refuerza la idea de la muestra de arte como una experiencia espacial total, donde espacio, obra y observador forman parte de una realidad compleja.

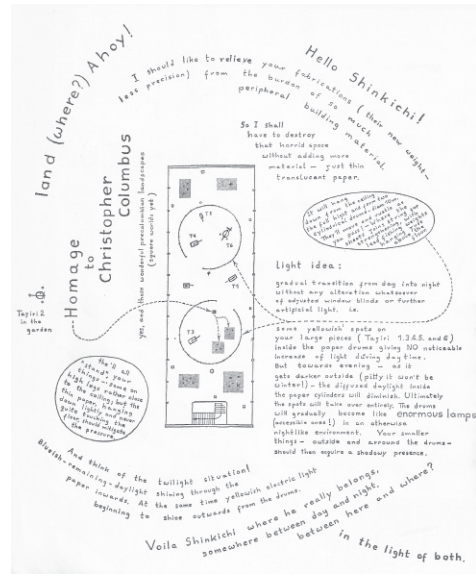
El segundo trabajo de Van Eyck en relación con Cobra es la Exposición Internacional de Arte Experimental realizada en Lieja en 1951 (figura 9). El proyecto plantea unas pautas parecidas a las seguidas en Ámsterdam pero las condiciones, tanto del contenido como del continente, serán algo diferentes. El espacio disponible para la exposición es el Palacio de Bellas Artes de Lieja; un edificio monumental mucho menos neutro que el Museo Stedelijk. Una muestra que incorpora, además de las obras del grupo Cobra, trabajos de Giacometti o Miró, como antecesores del mismo.

La estrategia de intervención volverá a ser un patrón geométrico, basado en plataformas y superficies rectangulares, que construyen un discurso común. En este caso se dialoga con el espacio neoclásico del edificio, dándole un carácter más tectónico a las superficies donde se sitúan las piezas artísticas. Plataformas construidas con fragmentos blancos y negros de piedra local, que se

15. Extracto de una carta de Aldo van Eyck a los Smithson, 1954. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis, op. cit. supra, nota 2, p. 187.

16. Strauven, Francis. “Aldo van Eyck. Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number.” *Study Centre Mellon Lectures*. California College of the Arts. 24. Mayo 2007, p. 1.

17. Sobre este proyecto Aldo van Eyck escribe “*Estaba pensando acerca de fenómenos gemelos como fuera-dentro; abierto-cerrado; muchos-pocos; solos-juntos; individual-colectivo*”. Van Eyck, Aldo: “*The Wheels of heaven*”. *Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, p. 4.



10

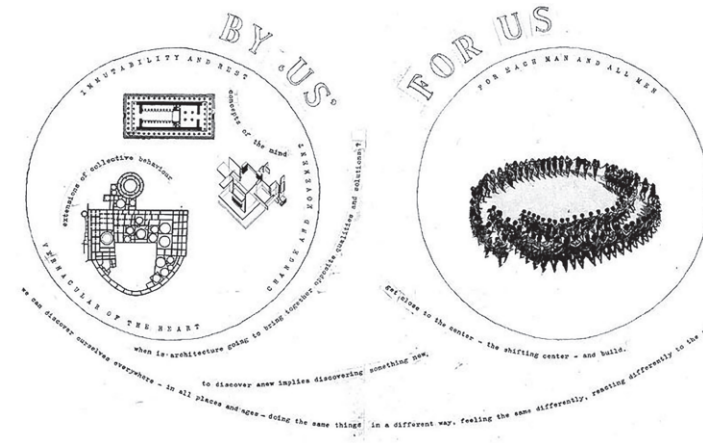
10. Exposición de Shinkichi Tajiri. Museo Stedelijk, Ámsterdam 1967. Diseño expositivo Aldo van Eyck. Dibujo de la planta del proyecto.

11. *Wheels of Heaven*. Iglesia Protestante en Driebergen, Holanda 1963. Aldo van Eyck. Croquis del proyecto.

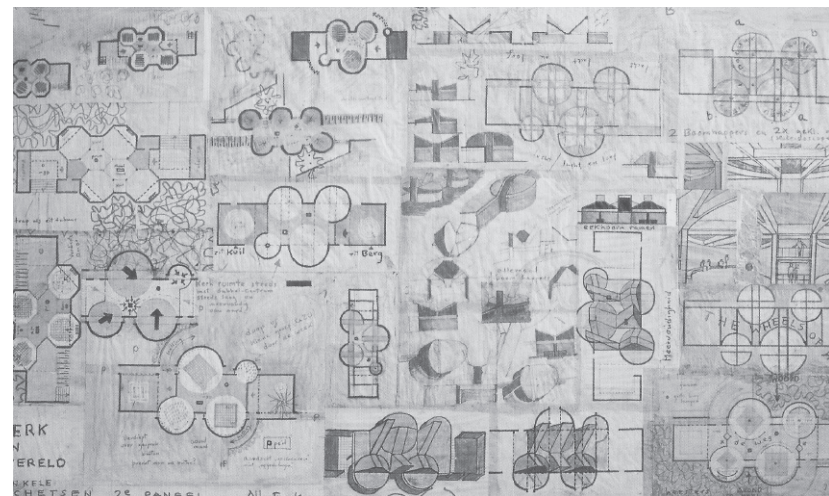
12. Imagen del espacio expositivo de noche.

13 Otterlo Circle. CIAM 1959. Aldo van Eyck.

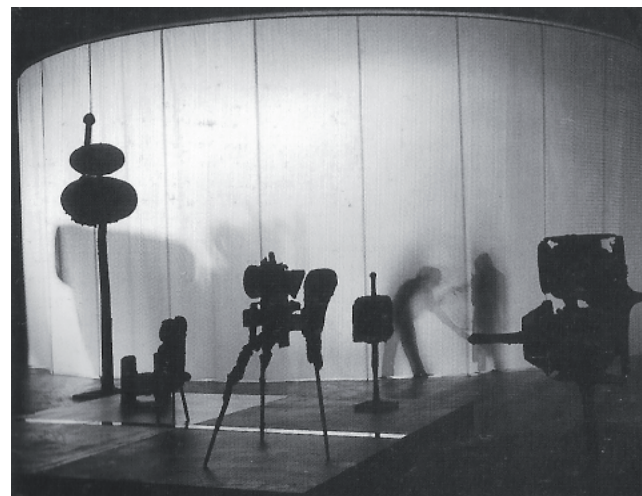
14 Pabellón Temporal de Sonsbeek. Arnhem, Holanda 1965-66. Aldo van Eyck. Fotografía y plano de situación.



13 14



11 12



sitúan contrapuestas en el espacio y muestran las piezas de forma diferente. Al igual que en la primera exposición, Aldo van Eyck pone en práctica parte del discurso teórico ya enunciado en el CIAM 6, acerca de la relación entre las diferentes artes. Una colaboración basada en la autonomía del discurso de cada una de ellas y en la exploración de la misma realidad a través de sus significados específicos¹⁸. La relación entre continente y contenido se centra en los mismos temas de trabajo: la construcción de un discurso intermedio que relaciona diferentes tiempos artísticos, el neoclasicismo del edificio, las primeras vanguardias y el trabajo de Cobra.

Cuando Aldo van Eyck diseña la exposición de los trabajos del artista Cobra Shinkichi Tajiri (figura 10) en el

Museo Stedelijk en 1967, toda la estrategia proyectual se convierte en una crítica al espacio expositivo. Este se modifica de forma sencilla con la incorporación al mismo de dos cilindros abiertos de papel, recurso recurrente en otros proyectos de Van Eyck donde se busca la diferenciación espacial, sin perder la continuidad. El círculo como espacio de inclusión capaz de relacionar situaciones diversas: empleado de forma diferente, según su disposición respecto a los límites del espacio. Podemos ver esa táctica en proyectos como la exposición retrospectiva de su obra en la Bolsa de Ámsterdam en 1989, en lo referente a la disposición espacial, no al material; o en *Wheel of heaven* (figura 11), donde los elementos circulares construyen el límite exterior del espacio y establecen diferentes

estancias. Así mismo, aparece ese elemento en el proyecto expositivo de la 15ª Trienal de Milán, pero vinculado a otros planos construyendo el final de un recorrido. Esa capacidad inclusiva del círculo también se emplea en la ampliación de la casa Visser de Rietveld. Pero, quizás, donde alcance su máxima expresión sea en las capillas y lucernarios cilíndricos de la Iglesia Católica de la Haya.

La búsqueda de la continuidad espacial propone dos situaciones diferentes: la del interior de los espacios propuestos y el exterior de los mismos. En este caso, Van Eyck se sirve de un artificio de papel para reorganizar la estructura espacial de una sala que considera mediocre, en relación a la calidad de lo que va a exponer. La inserción de esos dos cilindros modifica la percepción espacial, e introduce un interesante juego lumínico, que incorpora el tiempo al proyecto.

Una concepción del tiempo que en el ideario de Van Eyck huye de la linealidad y que reconcilia pasado, presente y futuro, en un entendimiento del espacio tiempo como un *continuum* que supera esa visión parcial tan frecuente en la cultura Occidental. Van Eyck trata de recuperar una idea cíclica del tiempo, conciliando conceptos y situaciones de diferentes naturalezas. Ilustrando esto, el espacio expositivo habla de un lugar donde la luz transfigura el espacio mostrando los ciclos diarios. De día, el papel matiza la luz exterior en el interior del espacio propuesto y sirve de fondo a las figuras de Tajiri.

De noche, como dos enormes lámparas, cualifican el espacio circundante y lo transforman en un enorme teatro de sombras chinescas. De nuevo, el diálogo con el espectador y la obra. El entendimiento del espacio expositivo y lo expuesto como partes de una misma realidad (figura 12).

En su artículo *El interior del tiempo*¹⁹, Van Eyck establece las bases de esa visión temporal, en la que sitúa en el mismo orden de importancia diversas culturas y diferentes temporalidades. Una especie de antídoto para el historicismo, el modernismo o el utopismo, estableciendo una relación de continuidad que trascienda la propia cultura y sitúe al hombre en una posición central, cuya esencia es atemporal y apenas ha cambiado. Eso le permite construir una nueva identidad cultural integrando elementos hasta ese momento irreconciliables, como las culturas primitivas, el mundo clásico o las primeras vanguardias del siglo XX.

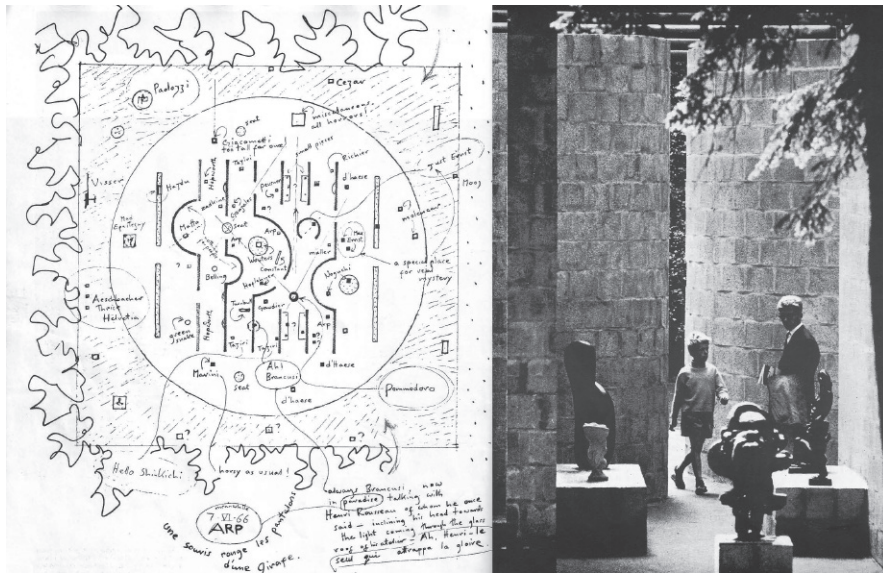
En este sentido, hay que destacar la capacidad de Van Eyck de sintetizar parte de ese pensamiento complejo, tanto en los títulos de sus numerosos artículos como en ideogramas de forma gráfica. El *Otterlo Circle* (figura 13), presentado en el congreso CIAM de 1959 en Otterlo, expresa esa idea de la integración cultural. Así, Van Eyck vincula su arquitectura a tres grandes tradiciones: la clásica, la moderna y la arcaica. Entiende que esas tres realidades culturales son las tres partes integrantes de un sustrato cultural poliédrico, que debe dar respuesta a la compleja vida contemporánea. A su vez, debe establecer una relación a través de la arquitectura con otro campo de investigación, el de las relaciones humanas, que simboliza los valores inmutables y mutables de la sociedad, como parte esencial de la reflexión arquitectónica.

En ese discurso integrador es importante la presencia de otras disciplinas y, en especial del arte. Van Eyck consigue trazar un círculo invisible que une los movimientos de las primeras vanguardias del siglo XX con los movimientos artísticos de la segunda posguerra.

El pabellón temporal de Sonsbeek en Arnhem (figura 14), realizado entre 1965-66, es un proyecto marcado

18. Strauven, Francis: Aldo van Eyck. *The Shape of Reality*. Ámsterdam: Architectura & Natura, 1998, p. 137.

19. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis. Op. cit. supra, nota 2, p.187.



15. Planta e imagen interior.

por una existencia singular. Construido en el mismo lugar que el desaparecido pabellón de Gerrit Rietveld años antes, será demolido y más tarde reconstruido en el Museo Kröller-Müller de Otterlo, cohabitando con la réplica del primer pabellón de Rietveld, en una metáfora de su idea cíclica del tiempo.

Este proyecto es un homenaje a la relación de Van Eyck con el arte y en especial, con los artistas de las primeras vanguardias y Cobra; una relación muy influenciada por la figura de Carola Giedion-Welcker. La visión de C. W.²⁰ modifica sustancialmente la mirada del arquitecto sobre el arte. Para ella, todas las corrientes artísticas de las vanguardias están abonando un terreno común, basado en un patrón de pensamiento conjunto que desvela una nueva visión del mundo. Situados todos en un mismo universo de valores, donde lo coral y lo cíclico sustituyen al pensamiento único; donde las partes, y las relaciones producidas entre ellas son tan importantes como el todo. Esta visión es parte esencial del pensamiento de Van Eyck y se reflejará en su arquitectura. También en artículos como *Tree and Leaf*, o *Labyrinthian Clarity*²¹, construyendo un pensamiento que reconoce estructuras de la misma complejidad a diferentes escalas; donde las piezas que componen la realidad, trabajan de forma colaborativa y simultánea. Una propuesta de pensamiento arquitectónico, que desde lo ínfimo a lo enorme, reclama lo múltiple y lo fragmentario.

En este proyecto el arquitecto diseña la estrategia expositiva y el espacio contenedor, volviendo a incidir en algunos conceptos ya tratados con anterioridad: el es-

pacio intermedio, la relación dentro-fuera, la interacción entre obra, espacio y visitante, como partes integrantes de una misma narración. El espacio propuesto investiga en el concepto de umbral, entendido como lugar de encuentro, a través de una serie de muros longitudinales dispuestos en paralelo, construyendo un filtro. Un lugar de paso acentuado por la interrupción de los muros mediante elementos cilíndricos, otra vez el círculo como espacio de integración, un lugar donde detenerse.

Las piezas se disponen espontáneamente, alejadas de los formalismos de un museo convencional. La ambigüedad del espacio se refuerza con la ausencia de límites y con la colocación de las esculturas, alternativamente en el interior y el exterior de la estructura proyectada. La cubierta translúcida acentúa esa indefinición de lo que significa estar dentro o fuera del espacio, generando una atmósfera de luz difusa, que fomenta la idea de continuidad. El espacio se plantea como una serie de calles cubiertas que se pueden recorrer libremente, una especie de laberinto, donde encontramos dilataciones y recovecos, esculturas y visitantes. La frase “¿Perdone escultura, me permite el paso?”²² (figura 15), habla de una posición de igualdad entre el observador y la obra, situados en un lugar extrañamente urbano. En clara referencia a la transgresión de escalas, en este caso, se alude a la idea de *la ciudad como museo y un museo como ciudad*. En definitiva, un lugar necesario para el diálogo, entre el espacio y la luz, entre el observador y lo observado, entre el arte y la arquitectura. ■

20. C.W. es el diminutivo con el que Carola Giedion-Welcker quería que se refirieran a ella. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Op. cit. supra, nota 2, p.12.

21. Artículos publicados, ambos en Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Ibid., pp. 443,472.

22. Strauven, Francis: Op. cit. supra, nota 18, p. 500.

Bibliografía:

- Brosterman, Norman: *Inventing Kindergarten*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1997.
- Baumgartner, Michael; Fineberg, Jonathan; Fuchs, Rudi: *Klee and Cobra: Child's Play*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- Eyck, Aldo van: *Projeten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983.
- Lefavre, Liane; Tzonis, Alexander: Aldo van Eyck Humanist Revel. *In betweening in the postward wordl*. Rotterdam: O10 Publisher, 1999. pp58.
- Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Aldo van Eyck. *Writings. Collected articles and other Writings 1947-1998*. Ámsterdam: Sun, cop. 2008.
- Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Aldo van Eyck. *Writings. The Child, the City and the Artist*. Ámsterdam: Sun, cop. 2008.
- Lupton, Ellen; J., Abbott Miller: *El ABC de las Bauhaus y la Teoría del diseño*. Méjico: Gustavo Gili, 1996.
- Sontag, Susan: *Contra la interpretación*. 7ªed. Mexico: Alfaguara, 1996.
- Stokvis, Willemijn: *Cobra. Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987.
- Strauven, Francis. “Aldo van Eyck. Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number”. *Study Centre Mellon Lectures*. California: College of the Arts, 24 May 2007.
- Strauven, Francis. *Aldo van Eyck. The Shape of Reality*. Ámsterdam: Architectura & Natura, 1998.

Esther Mayoral Campa (Sevilla, 1971). Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla. Obtiene el título de Arquitecto en 1996 y el de Doctora en Arquitectura en el año 2001, ambos en la Universidad de Sevilla. Profesora del Dpto. de Proyectos Arquitectónicos desde el año 2001 primero como Profesora Asociada hasta el año 2005, como Profesora Colaboradora desde 2005 hasta 2012, Profesora Contratada Doctora desde 2012 hasta la actualidad. Participación en Seminarios de Arquitectura, como Tutora en V Taller Internacional de Arquitectura. Patrimonio Industrial, territorio y Proyecto Arquitectónico, UNIA, Baeza 2008, en Taller Internacional Itálica: Tiempo y Paisaje UNIA Sevilla-Venecia 2012, Taller Thextile ETSAS 2013. Profesora Invitada del Master BTU de Cottbus Alemania en los cursos 2011-12, 2012-13.

PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE / SHARED THOUGHTS. ALDO VAN EYCK, THE COBRA GROUP, AND ART

Esther Mayoral Campa

p.65 The spiral of destruction and violence unleashed by the Second World War led numerous groups of intellectuals and artists to question a social, economic and cultural model that the War had shown to be failed. A model based on rational thought, on a conception of linear time, polarised by a past of an impossible density and a future launched towards an idea of progress, where the human condition scarcely had a place. This moment of deep crisis of identity would be the culture medium for a series of cultural movements of great intellectual activism and enormous influence to the present time, which brought into question, from different disciplines, the established values of the time.

In that context arose the figure of the architect Aldo van Eyck whose creative activity spans a prolific theoretical production, and who was a member of almost all the important cultural movements in the post-war period in the central European sphere: the Dutch 8, CIAM, Team X or the Cobra group. In his extensive architectural production, each one of his formulated designs were tested at the theoretical level. A very active editorial role in the Forum magazine between 1959 and 1963, as well as his teaching work in the Delft Polytechnic from 1966 to 1985, meant that his influence extended beyond his historical context, forming a bridge between the first avant-garde movements and a new modern tradition incarnated by the Dutch Structuralism, where architects such as Herman Hertzberger would give continuity to his thought and his work.

This article explores the involvement of the Dutch architect Aldo van Eyck with the world of art, a relationship that has multiple points of view and diverse spheres of study. From projects that relate art and architecture at different scales, a tour is made through those transverse and common themes of his ideology, which will include his personal and cultural development, his critical thought and his work, and his relationships with artists, mainly with those of the Cobra group¹. A common perspective on reality and a series of works, where ideas, work and life are mixed. An ideological position that seeks intermediate spaces in which to reconcile the complex and partial vision of a predominant part of contemporary culture.

THE NEW REALITY AND THE SEARCH FOR A COMMON SPACE WITH THE ARTS. PURPLE- BLUE ROOM AND THE CUBE PROJECT

p.66 For Van Eyck, contact with Cobra represents the putting into practice of part of his thinking relating to collaboration between the arts. Both the Cobra group and the architect Aldo van Eyck were associated with those movements that rejected the rational vision of the culture which had characterised the West. With the need to start from zero, to regenerate the artistic forms of expression and to find a new language, to create a *new reality*, Van Eyck and Cobra found common lines of research, which are characterised by an escape from the rational to the emotional.

In 1952, Van Eyck designed the *Purple-Blue Room* together with the Cobra artist Constant Nieuwenhuys, and twenty years later, in 1971, he would undertake *The Cube Project*, an installation planned in collaboration with the artists Carel Visser and Ton Bruynel. These projects are exhibited in the Stedelijk Museum, Amsterdam. Both works reflect part of the principles expressed in the architect's article: '*On cooperation between the arts*'². His affirmation that true art is always born of subjectivity, be it individual or collective, can be highlighted as the main idea of the article. If it is not capable of being subjective, of involving the emotional, art is transformed into something purely decorative. Each of the analysed projects states a commitment to that idea, constructing its world of meaning through the subjective experience of the spectator.

As if dealing with a magic trick, the *Purple-Blue Room* (Image 1) constructs a room interlacing two halves of a cube, assigning a different colour to each, of intense purple and blue respectively; the composition is finished with a painting by Constant on one of the walls and poetry by Lucebert. Constant and Van Eyck proposed a game, inverting the relationship between painting and space. The way of using colour in the installation produces the effect of visually flattening the space, taking the inverse route to that of the painting. Van Eyck believed in the need to increase the plastic capacity of architecture and the other arts, but from the discipline itself. For him there were no spheres explicitly related to each of the arts, and he rejected that the domain of space belongs to architecture, that of colour to painting, or sound to music. In that sense, this installation makes a commitment to cooperation between colour and space from its beginning. They proposed a spatial conception of the colour that surpassed it as a decorative element, constructing a new mixed discipline where colour and space are a unique reality, an instrument capable of humanising the context and of recognising the true nature of the space, as they defended it in their manifesto *Spatial Colourism*³.

In the case of *The Cube Project* (Image 2) the spatial experimentation had sound as its alter ego. It was a room of about 10m², with walls covered in dark steel plates and a floor of sand. The vertical limits of the space did not touch in the corners, with those fissures used to introduce indirect light which accentuated its abstract condition. Four different sized cubes were arranged within it. Again a trick, hidden elements made the pieces vibrate, the sound of which was recorded. Those recordings were mixed until complex sonorous structures were obtained, which the visitor could manipulate at will. If the *Purple-Blue Room* proposed the colour-form binomial as a binding reality⁴, here, matter and form were those that conditioned the sound, turning the installation into a kind of *spatial sound*.

p.67 The collaboration with artists of other disciplines, the creation of a work difficult to classify within architecture, the value that is attributed to the observer as an active part of the intervention, are characteristics that were stated here in an abstract manner. These would be seen to be reinforced in other projects of Van Eyck with strategies always linked to experimentation with space, to the subjective and to the figure of the user as a determining element in their configuration.

COBRA, ALDO VAN EYCK AND THE CHILDREN. THE PLAYGROUNDS OF AMSTERDAM OR THE CRITIQUE OF THE RATIONAL CITY. When the Cobra artists appeared on the scene towards 1948, they were immediately supported by Aldo van Eyck, who recognised a direct connection between his work and the artists of the first avant-gardes. Although Van Eyck never belonged to the group, his relationship with

its members was very close, mainly with the group of Dutch artists of Cobra: Appel, Corneille and Constant. His cooperation was intense at the conceptual and artistic level. The radical, collective and multidisciplinary approach of Cobra connected with Van Eyck's sensitivity. The attraction was mutual and the architect acted as a cultural agitator with a remarkable influence on the group.

As with Van Eyck, the Cobra artists established a strong mutual understanding with the artists of the *Great Gang*⁵, sharing their concern to construct a *new reality* through a new language. This search found an answer in the distant cultures of the western tradition. Societies that had not had contact with the West, and which Van Eyck and his wife discovered in their successive trips made to the north and the interior of Africa with the Cobra members.

However, the main source of inspiration, both for Cobra and for Aldo van Eyck, was a search that settles within the man, in his subconscious, an art form that had its source of inspiration in the spontaneity of the mentally disabled, and of children.

The transverse theme of childhood present in the work of Aldo van Eyck, as in that of the Cobra artists, was driven by the search for an unknown artistic language, a new way of seeing which found clear references in the artists of the first avant-gardes, such as Paul Klee, Picasso and Miró. Nevertheless, Klee would be the main guide of the movement, as shown by the exhibition at the Paul Klee Centre of Bern in 2011, Klee and Cobra: Child's Play. In Klee, the artists of the Cobra group found a creator of extreme simplicity, with a natural propensity for fantasy and rule breaking, somebody who had forgotten what they knew, to become a child again⁶.

For all of them, childishness not only represented purity and innocence, but also a sincerity capable of crudely expressing the worst of human kind, an instrument to issue an implacable judgement on the society of the time. Aldo van Eyck's defence of Constant's War I, or the controversial mural of Karel Appel, Questioning Children, serves as a beginning of his relationship with Cobra⁷. (Image 3)

The review of the role of the child⁸ in society would be a recurrent theme throughout the 20th century to the present time, as shown by the exhibition, 'The century of the children', held at the MOMA in New York in 2012. The paradigm shift on the child has its roots in the 19th century, with a transformation coming from the world of education. Educators such as Pestalozzi, Froebel or Ellen Key initiated a quiet and unstoppable revolution. They transformed the contemporary view of the world of children, future protagonists of the avant-garde artistic movements of the 20th century⁹. The exhibition held in Hamburg in 1898, entitled 'The child as artist'¹⁰, represents the start of giving value to the capacity of the child to offer another view of the world. Experiences gathered by painting, cinema, literature and architecture, in a constant transgression between the world of childhood and that of adults. An attitude that erased those boundaries and which placed the child at the centre of the action, to analyse, discover, and transform the surroundings.

Van Eyck's interest in the world of childhood, in that alternative way of seeing, comes not only from his interest in the artists of the first avant-gardes, but it must be sought in his own childhood. The influence of his family was a determinant in his way of understanding life, far removed from totalitarianisms and polarities. The interest of his parents in the relationship between life and art would be fundamental, as they were the ones who introduced Van Eyck to another way of seeing reality, different to a suffocating bourgeois society marked by the rational and the religious. They chose an alternative education for their son in the King Alfred School, a school linked to the new pedagogical currents of the Active School initiated by Froebel. The school used a pedagogical method that considers children not as inferior beings, but as an essential part of society. The method educates in freedom, using play as part of learning, art as a stimulus to the imagination and outdoor teaching as a tool for the insertion of the child in its surroundings. These characteristics of the educational method are mirrored in the future interests of the architect and explain his immediate understanding with the Cobra artists. In addition, it would be the seed of some of the themes that would mark his theoretical and architectural work: childhood, as a tool for reading reality through imagination, spontaneity and freedom. The child, for its essential language or as a central user of his architecture. To this is added the interest in the exterior space, in the interstitial, in the ambiguity of the inner and outer boundaries, as well as the importance of art in life.

The Cobra artists and Aldo van Eyck did not consider childhood as only a place to find a common language. The children as individuals acquired relevance, becoming vehicles for their works and even as part of a work methodology. In the case of Cobra, this is shown in one of their first collective actions together with their children: the transformation of the interior of the house in Brengnerød where they spent the summer of 1949 (Image 4).

This is also evident in the text Constant and the abstracts, written by Van Eyck for the inauguration of an exhibition of Constant in Amsterdam in 1951. The text describes Constant's sensations in Paris, making a critique of the abstraction and the impersonality of the city, through the treatment that the children receive: "*they do not like children, that's why they paint abstract*"¹¹. This comment connects with the ideas of Van Eyck on children as a vehicle for the critique of functionalist urbanism. If Constant criticised abstraction as a symbol of a rational and anti-spontaneous art, for Van Eyck a city that is not meant for children is not a city¹². This reproach of functionalism is a constant in the theoretical thought of Van Eyck, which, from his first intervention in CIAM 6 in Bridgewater¹³, claimed that the imagination is the only faculty capable of giving form to a new anti-rationalist conscience, a value to be taken into account in the city.

These ideas are reflected in numerous projects of Van Eyck but, perhaps, the simplest and most ambitious in that sense is that of the *Playgrounds* in Amsterdam. The project approached the recovery of the interstitial spaces of the City of Amsterdam, the bombsites of the Second World War. There were 730 very small scale interventions, with a programme of children's playgrounds which had the child as the main user. Through an ensemble project, the architect achieved the transformation of the public space, incorporating concepts, such as the value of the everyday and of the young. The whole intervention was based on an architecture barely perceivable as some marks on the ground, with a primary language of pure geometric forms and where we can also find interesting collaborations, such as those made by the painter Joost van Rooijen in the *Zeedijk Playground* made in 1955 (Image 5). It was small changes of topography, and not construction, which became the motor of change of the space, and play became the post-war urban therapy.

p.68

p.69

p.70 The idea of the transformation of the city through play, as a critique of the rational city, would be very influential for important movements, such as Situationism. It supported later theoretical projects of Constant, such as his design for a park, *Ambiance de jeu* (Image 6), in 1956, where the connection with the Playgrounds can be recognised even at the formal level, or in the *New Babylon* project, a design for a nomadic city, where play was one of the bases of urbanism. Therefore, a transfer of values to the inverse of the habitual was established, from architecture, from a real project, the *Playgrounds* would feed one of the more influential utopian designs of the 20th century. The current relevance of these projects is shown by their inclusion in the exhibition *Playgrounds. Reinventar la plaza*, held in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía during 2014.

For Aldo van Eyck the figure of the child closes a circle, from his own childhood passing through his reflections on the city, to the sensitivity that his projects exude where the child is the main reference in the space, images such as those of the Nagele School or the Amsterdam orphanage. (Image 7)

THE INTERMEDIATE THOUGHT AND CYCLICAL TIME. THE EXHIBITIONS OF COBRA, SHINKICHI TAJIRI AND THE SONSBECK PAVILION, PLACES WHERE ART AND PEOPLE MEET.

In addition to a clear influence on the proposals of the Cobra group, Aldo van Eyck designed some of their more important exhibitions. With those tasks, another field of reflection within his work began which was also related to art: a series of projects that addressed how to show art and how to construct the exhibition space.

The first of these projects was the design of the exhibition of the Cobra group in the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1949 (Image 8). Aldo van Eyck established a design based on a geometric pattern, with a direct allusion to the work of Mondrian. A strategy contrary to the imaginative and spontaneous spirit of Cobra, which sought to emphasise that character from what was diametrically opposed. However, that apparent incoherence between the exhibition design and the content had the effect of reinforcing the work of the Cobra artists.

The exhibition design was based on a transgressive idea, that of linking antagonistic concepts, heavily present in the thought and work of Aldo van Eyck. If something characterised his personality, it was the capacity to look for the intermediate in the cultural context of modernity. Susan Sontag said that "*the two poles of distinctively modern sentiment are nostalgia and utopia*"¹⁴ and Aldo van Eyck found the way to reconcile both polarities, making thought bring extremes together, an essential part of his ideology and his work, as we can see in the approach of the exhibition. Van Eyck defended the need to overcome that dual idea of reality. "*The projects must state, in architectural terms, the real desire to overcome the individual– group, material– emotional, permanence– change, interior– exterior polarities that really do not exist. They are not dualities nor polarities. This fact must be expressed in any proposal*"¹⁵. Therefore, his essential contribution to contemporary architecture is precisely to construct a thought which crosses that intermediate space between dualities¹⁶, an idea that he constantly tested in his work, as in *Wheels of heaven*, in which the value of the interval, the idea of the space *between*¹⁷, where polarities invade the whole project. Hence, the design of the exhibition builds a structured line of argument, a kind of fabric, a mesh into which the work of Cobra is inserted and which allows us to establish some parallelisms with more complex works of the author. It can be seen in the Amsterdam orphanage, where the general structure responds to a geometric pattern, but whose spatial units, like the pictures of Cobra in the exhibition, bring us closer to the intriguing world of childhood.

p.71 For Van Eyck the exhibition content and the exhibition space comprise the same project: to transform all the surface of the museum space to support the exhibition. Thus, he broke with the idea of space and object as independent realities. The pictures were suspended at different heights, some supported on the floor, some shown horizontally, engaging in a dialogue with sculptures, on the platforms that colonised the floor. The position occupied by the spectator in the space alludes to the relationship of the works with the artist in the informality of his studio, recalling the strategy used by Lina Bo Bardi in the MASP, where the spectator also established a direct relationship with the work, that of the artist with their picture. Projects that thus generate a dynamic and spontaneous tour, an experience that proposes the observer as an active element of the exhibition. This sensitive experience reinforces the idea of the art exhibition as a total spatial experience, where space, work and observer form part of a complex reality.

The second work of Van Eyck in relation to Cobra was the International Exhibition of Experimental Art held in Liege in 1951 (Image 9). The project set out similar guidelines to those followed in Amsterdam but the conditions, both of the content and the container, would be something different. The space available for the exhibition was the Fine Arts Museum of Liege, a monumental building much less neutral than the Stedelijk Museum. It was a showing that incorporated, in addition to works of the Cobra group, works by Giacometti and Miró, as its predecessors.

The intervention strategy would return to a geometric pattern, based on platforms and rectangular surfaces, which constructed a common presentation. It engaged with the neoclassical space of the building, giving a more tectonic character to the surfaces where the artistic pieces were located. Platforms were constructed with black and white fragments of local stone, which were opposed in the space and showed the pieces differently. As in the first exhibition, Aldo van Eyck put into practice part of the theoretical discourse, already formulated in CIAM 6, about the relationship between the different arts. A collaboration based on the autonomy of the discourse of each one of them and on the exploration of the same reality through their specific meanings¹⁸. The relationship between container and content is focused on the same work themes: the construction of an intermediate discourse which relates different artistic times, the neoclassicism of the building, the first avant– gardes and the work of Cobra.

p.72 When Aldo van Eyck designed the exhibition of the works of the Cobra artist, Shinkichi Tajiri (Image 10), in the Stedelijk Museum in 1967, the whole project strategy became a critique of the exhibition space. This was simply modified with the incorporation of two open paper cylinders, a recurrent resource in other projects of Van Eyck where a differentiation of space was sought, without losing continuity. The circle as a space of inclusion capable of relating diverse, differently used situations, according to its arrangement with respect to the limits of the space. We can see that tactic in projects such as the retrospective exhibition of his work in the Amsterdam Stock– Exchange in 1989, with respect to the spatial arrangement, not to the material, or in *Wheels of heaven* (Image 11), where the circular elements construct the outer limit of the space and establish different rooms. This element also appears in the exhibition project of the 15th Triennial of Milan,

but linked to other plans constructing the end of a route. The inclusive capacity of the circle was also used in the extension of the Visser de Rietveld House. However, perhaps where it reached its maximum expression was in the cylindrical chapels and skylights of the Catholic Church of The Hague.

p.73 The search for spatial continuity suggested two different situations: that of the interior of the proposed spaces, and that of their exterior. In this case, Van Eyck used an artifice of paper to reorganise the spatial structure of a room that he considered mediocre, in relation to the quality of what was going to be shown. The insertion of those two cylinders modified the spatial perception, and introduced an interesting play of light, which incorporated time to the project.

A concept of time which, in Van Eyck's ideology, evades linearity and reconciles past, present and future, in an understanding of space time as a *continuum* which overcomes the partial vision that is so frequent in Western culture. Van Eyck tries to recover a cyclical idea of time, conciliating concepts and situations of different natures. Illustrating this, the exhibition space speaks of a place where light transfigures the space showing the daily cycles. In the daytime, the paper matches the exterior light in the interior of the proposed space and serves as a background to the figures of Tajiri.

At night, like two enormous lamps, they qualify the surrounding space and transform it into an enormous Chinese shadow theatre. Again, the dialogue is with the spectator and the work. The understanding of the exhibition space and the exhibits as parts of the same reality. (Image 12)

In his article, *The interior of time*¹⁹, Van Eyck establishes the bases of that temporal vision, in which he places diverse cultures and different temporalities in the same order of importance. A kind of antidote for historicism, modernism and utopianism, establishing a relationship of continuity that transcends culture itself and places humankind in a central position, whose essence is timeless and has hardly changed. This allows a new cultural identity to be constructed, integrating elements until that irreconcilable moment, like primitive cultures, the classical world or the first avant– gardes of the 20th century.

Hence, it is necessary to emphasise the capacity of Van Eyck to synthesise part of that complex thought, as much in the titles of his numerous articles, as in graphical ideograms. The *Otterlo Circle* (Image 13), presented in the CIAM Congress of 1959 in Otterlo, expresses that idea of cultural integration. Thus, Van Eyck linked his architecture to three great traditions: the classical, the modern and the archaic. He understood that those three cultural realities are the three integral parts of a multifaceted cultural substratum, which must respond to complex contemporary life. Also, a relationship must be established between architecture and another field of research, that of human relationships, which symbolises the mutable and immutable values of society, as an essential part of the architectural reflection.

The presence of other disciplines, especially of art, is important in that integrating discourse. Van Eyck was able to draw an invisible circle which united the movements of the first avant– gardes of the 20th century with the artistic movements of the post– Second World War period. The Sonsbeek temporary pavilion in Arnhem (Image 14), made in 1965– 66, was a project marked by a singular existence. It was constructed in the same place as the pavilion of Gerrit Rietveld which had disappeared years before, and would be demolished and later reconstructed in the Kröller– Müller Museum of Otterlo. This then coexisted with a replica of the first pavilion of Rietveld, in a metaphor of his cyclical idea of time.

p.74 This project is a tribute to Van Eyck's relationship with art and especially with the artists of the first avant– gardes and Cobra, a relationship very much influenced by the figure of Carola Giedion– Welcker. The vision of C.W.²⁰ substantially modified the architect's view on art. For her, all the artistic currents of the avant– gardes were fertilising a common land, based on a joint pattern of thought that revealed a new vision of the world. All situated in the same universe of values, where the ensemble and the cyclical replace the unique thought, where the parts, and the relationships produced among them, are as important as the whole. This vision was an essential part of Van Eyck's thinking and it would be reflected in his architecture. Also, in articles such as *Tree and Leaf*, or *Labyrinthian Clarity*²¹, constructing thinking that recognised structures of the same complexity at different scales, where the pieces that compose the reality work in a collaborative and simultaneous manner. A design of architectural thought which, from the very small to the enormous, demands the multiple and the fragmentary.

In this project the architect designed the exhibition strategy and the containing space, returning to affect some concepts already treated previously: the intermediate space, the interior– exterior relationship, the interaction between work, space and visitor, as integral parts of the same narration. The proposed space investigated the concept of beginnings, understood as a meeting place, through a series of longitudinal walls arranged in parallel, constructing a filter. A crossing site was accentuated by the interruption of the walls by means of cylindrical elements, again the circle as an integration space, a place to pause.

The pieces were arranged spontaneously, remote from the formalities of a conventional museum. The ambiguity of the space was reinforced with the absence of limits and the positioning of the sculptures, alternately in the interior and the exterior of the projected structure. The translucent roof accentuated that lack of definition of being inside or outside the space, generating an atmosphere of diffuse light, which promoted the idea of continuity. The space suggested a series of covered streets that could be crossed freely, a kind of labyrinth, in which expansions, nooks, sculptures and visitors were found. The phrase "Excuse me sculpture, may I pass?"²² (Image 15), speaks of a position of equality between the observer and the work, located in a strangely urban place. In clear reference to the transgression of scales, this case alludes to the idea of the city as a museum and a museum as a city. In short, a necessary place for dialogue, between the space and the light, the observer and the observed, the art and the architecture. ■

The pieces were arranged spontaneously, remote from the formalities of a conventional museum. The ambiguity of the space was reinforced with the absence of limits and the positioning of the sculptures, alternately in the interior and the exterior of the projected structure. The translucent roof accentuated that lack of definition of being inside or outside the space, generating an atmosphere of diffuse light, which promoted the idea of continuity. The space suggested a series of covered streets that could be crossed freely, a kind of labyrinth, in which expansions, nooks, sculptures and visitors were found. The phrase "Excuse me sculpture, may I pass?"²² (Image 15), speaks of a position of equality between the observer and the work, located in a strangely urban place. In clear reference to the transgression of scales, this case alludes to the idea of the city as a museum and a museum as a city. In short, a necessary place for dialogue, between the space and the light, the observer and the observed, the art and the architecture. ■

The pieces were arranged spontaneously, remote from the formalities of a conventional museum. The ambiguity of the space was reinforced with the absence of limits and the positioning of the sculptures, alternately in the interior and the exterior of the projected structure. The translucent roof accentuated that lack of definition of being inside or outside the space, generating an atmosphere of diffuse light, which promoted the idea of continuity. The space suggested a series of covered streets that could be crossed freely, a kind of labyrinth, in which expansions, nooks, sculptures and visitors were found. The phrase "Excuse me sculpture, may I pass?"²² (Image 15), speaks of a position of equality between the observer and the work, located in a strangely urban place. In clear reference to the transgression of scales, this case alludes to the idea of the city as a museum and a museum as a city. In short, a necessary place for dialogue, between the space and the light, the observer and the observed, the art and the architecture. ■

1. The Cobra group was an artistic movement that developed after the Second World War, in a brief but intense period of time, 1948– 1951. The name of Cobra is the acronym of the three cities of the artists who formed the group: Copenhagen, Brussels and Amsterdam. Their three main mentors were: the Danish painter and philosopher Asger Jorn, the Belgian poet and calligrapher Christian Dotremont and the Dutch painter Constant Nieuwenhuys. Its Marxist style philosophy achieved a union of international character, rarely so clear in an avant– garde movement. The group served as a platform for the individual launching of its members. Christian Dotremont, Secretary General of the movement, would serve, from the dissolution, as a link between the other members. Their ideas influenced the Situationist International, and had an enormous repercussion in all the alternative cultural movements. Stokvis, Willemijn; Cobra. *Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987, p.7

2. This text was written by Van Eyck in June 1955 in preparation for his participation in a round table with Constant and Gerrit Rietveld, for the exhibition *Architecture and plastic arts*, which took place in the Stedelijk Museum. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writings. Collected Articles and Other Writings 1947– 1998*. Amsterdam: Sun Publishers, 2008, pp.124– 126.

3. Manifiesto written in collaboration with Constant in 1953. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, note 2, pp. 96- 97.
4. In reference to the explanation developed in the mentioned manifesto "Colour is more than the colour of the form and the form is more than the form of the colour. Such that a spatial conception of the colour implies more than the use of the colour in the creation of architectural spatial effects. The absolute unit of the form and the colour, that is to say, the purely plastic use of colour, takes the architect into the domain of painting". Idem.
5. Name that Aldo van Eyck used to refer to the artists who, from the start of the 20th century, were breaking with the values established by bourgeois society: Joyce, Schoenberg, Picasso, Brancusi, Klee, Schwitters, etc. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, note 2, p.13.
6. Baumgartner, Michael; Fineberg, Jonathan; Fuchs, Rudi. *Klee and Cobra: Child's Play*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
7. Aldo van Eyck stood as one of the main defenders of Appel, when his mural *Questioning Children*, hung in the cafeteria of the Amsterdam Town Hall, was criticised by the users of the cafeteria and was on the verge of being replaced, that defence was noted in "An Appe(a)l to the Imagination" published in Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, note 2. p.62.
8. Chapter 1 gives a detailed explanation of the *Playgrounds* of Aldo van Eyck, exploring the sociological, psychological, architectural and artistic influences, with a multitude of references, of the change of outlook on the figure of the child, mainly in the post- war period. Lefavre, Liane; Tzonis, Alexander: Aldo van Eyck. *Humanist Rebel, Inbetweening in a Postwar World*. Rotterdam: O10 Publisher, 1999. p.58.
9. Idea defended in the book Brosterman, Norman: *Inventing Kindergarten*. New York: Harry N. Abrams, 1997.
10. Lupton, Ellen; J., Abbott Miller: *El ABC de las Bauhaus y la Teoría del diseño*. Mexico: Gustavo Gili, 1996, p. 19.
11. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, note 2, p. 64.
12. In reference to the city he said: "If they are not meant for children they are not meant for citizens either. If they are not meant for citizens - ourselves - they are not cities". Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Aldo van Eyck. *Writings. The Child, the City and the Artist*. Amsterdam: Sun, cop. 2008, p. 131
13. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: op. cit. supra, note 2, p. 30.
14. Sontag, Susan; *Contra la interpretación*. 7th ed. Mexico: Alfaguara, 1996, p. 15.
15. Extract of a letter from Aldo van Eyck to Alison and Peter Smithson, 1954. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis, op. cit. supra, note 2, p. 187.
16. Strauven, Francis. "Aldo van Eyck. Shaping the New Reality From the In- between to the Aesthetics of Number." *Study Centre Mellon Lectures*. California College of the Arts. 24. May 2007, p. 1.
17. On this project Aldo van Eyck wrote "I was thinking about twin phenomena such as outside- inside; open- closed; many- few; alone- together; individual- group". Van Eyck, Aldo: "The Wheels of heaven". *Projekten 1948- 61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, p. 4.
18. Strauven, Francis: Aldo van Eyck. *The Shape of Reality*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998, p. 137.
19. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis. Op. cit. supra, note 2, p.187.
20. C.W. is the diminutive with which Carola Giedion- Welcker wanted them to refer to her. Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: Op. cit. supra, note 2, p.12.
21. Published articles, both in Ligtelijn Vicent; Strauven, Francis: *Ibid.*, pp. 443, 472.
22. Strauven, Francis: Op. cit. supra, note 18, p. 500.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 18, 1 (GATEPAC, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, número 4, p. 24), 2 (LLOBET, Xavier, 2007: *Hilberseimer y Mies. La metrópolis como ciudad jardín*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p. 67); página 19, 3 (GATEPAC, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, número 13), 4 (Le Corbusier, [1935] 1964: *La ville radieuse*. París: Ed. Vincent, p. 34); página 20, 5 (GATEPAC, *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, número 7), 6 ("КОМИНТЕРHOBCKA", en *SA Sovremennaia Arkhitektura*, 1930, n. 3); página 22, 7 (VVAA, *AC La revista del GATEPAC 1931-1937*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, p. 203), 8 (TERÁN, Fernando de: *Historia del Urbanismo en España: siglos XIX y XX*. Ed. Cátedra, 1999); página 23, 9 (Archivo fotográfico, Fondo GATEPAC del COAC-Barcelona), 10 (LE CORBUSIER, [1935] 1964: *La ville radieuse*. París: Ed. Vincent, p. 307); página 27, 1 (Fotografía original cedida por Eduardo Matos (elemento da ODAM)), página 31, 2 (Amorim, Delfim: "A minha casa". Em *RA: Revista de Arquitectura*. Outubro 1987, N° 0. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), 3 (Losa, Arménio; Barbosa, Cassiano: "Edifício da Carvalhosa". Em *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, 2.ª série, ano XX. Junho 1953, N° 47. Lisboa: s.e.); página 32, 4 (Martins, Luís Oliveira "Habitação para uma família da classe média". Em *RA: Revista de Arquitectura*. Outubro 1987, N° 0. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto); página 33, 5 (Fotografía Edite Rosa. Costa Cabral, F.R.G. "Viana de Lima", 1953, Porto, Portugal. FAUP/CDUA/Fundo Viana de Lima), 6 (Fotografía Edite Rosa); página 34, 7 (Fotografía Edite Rosa. Arquivo Histórico Municipal do Porto, processo camarário, licença n°14 - 8081/51), 8 (Fotografía Edite Rosa), 9 (Pereira da Costa, Francisco: "Imóvel de habitação". Em *RA: Revista de Arquitectura*. Outubro 1987, N° 0. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto); página 35, 10 (Deseños cedidos por Cristiano Moreira do Arquivo João Andersen); página 36, 11 (Groupe CIAM Porto, Paineil 2. Em *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, 2.ª série, ano XX. Janeiro-Fevereiro 1959, N° 64. Lisboa: s.e.); página 37, 12 (Groupe CIAM Porto, Paineil 3. Em *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, 2.ª série, ano XX. Janeiro-Fevereiro 1959, N° 64. Lisboa: s.e.); página 37, 13 (Deseño cedido por José Carlos Loureiro), 14 (Fotografía Edite Rosa); página 38, 15 (Deseños cedidos por Fernando Távora); página 43, 1 (María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías); página 44, 2 (A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*); página 45, 3 (Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya); 4 (María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías a partir de Silla Joyería Roca (Museu Nacional d'Art de Catalunya) y sillón Standard (A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*)); página 46, 5 (A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*); página 47, 6 (*Viviendas: Revista del hogar*), 7 (A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*); página 48, 8 (A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*), 9 (Mari, Bartomeu: *Raoul Hausmann: architecte = architect: Ibaiza 1933-1936*. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1990); página 49, 10 (A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*), 11 (Gutmann, Robert; Koch, Alexander: *Ausstellungsstände: exhibitionstands*. Stuttgart: Koch, 1964); página 50, 12 (María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías); página 54, 1 (Vidotto, Marco: *Alison + Peter Smithson, Obras y Proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. © *The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate School of Design. Harvard University, Cambridge*), 2 (Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives of the University of Pennsylvania, no publicado. © Louis I. Kahn Collection. *Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Philadelphia*); página 55, 3 (Van den Heuvel, Dirk; Risselada, Max: *Team 10: In Search of a Utopia of the Present*. Rotterdam: Nai Publishers, 2005. © Centre Pompidou Archives, Paris); página 56, 4 (*This is tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, 1956. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate School of Design. Harvard University, Cambridge), página 57, 5 (Brownlee, David, *In The Realm of Architecture*, Rizzoli, 2005. © Louis I. Kahn Collection. *Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Philadelphia*), 6 (Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism*. Londres: Penguin Books, 1975. © Shadrach Woods Archive. *Avery Library Special Collections. Columbia University, New York*); página 57, 7 (Curtis, William: *Le Corbusier. Ideas and Forms*. Londres: Phaidon, 1986. Original en la Fondation Le Corbusier de Paris. © *Fondation Le Corbusier, Paris*), 8 (Smithson, Alison y Peter: *The Charged Void: Architecture*. Nueva York: The Monacelli Press, 2001. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate School of Design. Harvard University, Cambridge); página 60, 9 (Smithson, Alison: *Team 10 Primer*. Cambridge: MIT Press, 1968. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate School of Design. Harvard University, Cambridge), 10 (Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism*. Londres: Penguin Books, 1975. © Shadrach Woods Archive. *Avery Library Special Collections. Columbia University, New York*), 11 (Woods, Shadrach: *The Man in the Street. A Polemic on Urbanism*. Londres: Penguin Books, 1975. © Shadrach Woods Archive. *Avery Library Special Collections. Columbia University, New York*); página 61, 12 (Smithson, Alison y Peter: *The Charged Void: Urbanism*. Nueva York: The Monacelli Press, 2005. © The Alison and Peter Smithson Archive, Special Collections. Frances Loeb Library, Graduate School of Design. Harvard University, Cambridge); página 62, 13 (Ronner, Heinz: *Louis I. Kahn: Complete Work 1935-1974*. Zurich: Institute for the History and Theory of Architecture, 1987 (primera edición 1977), p. 70. © Louis I. Kahn Collection. *Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Philadelphia*); página 67, 1 (Fotógrafo Jan Versnel. Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. The Shape of Reality*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998, p.203), 2 (Créditos fotográficos de Kors van Benneke. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck*. Works. Basel: Boston; Berlín: Birkhäuser, 1999, p. 179); página 68, 3 (Stokvis, Willemijn: *Cobra. Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987, p.75); página 68, 4 (Stokvis, Willemijn: *Cobra. Movimiento artístico internacional de la segunda postguerra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1987, p.37), 5 (Créditos fotográficos de Har Oudejans. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck*. Works. Basel; Boston; Berlín: Birkhäuser, 1999, p.72); página 70, 6 (Créditos fotográficos de la Colección Gemeentemuseum Den Haag. AAVV: *Playgrounds, reinventar la plaza*. Madrid: Siruela 2014, p.141), 7 (Créditos fotográficos Amsterdam Fotomuseum. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck*. Works. Basel; Boston; Berlín: Birkhäuser, 1999, p.105); página 71, 8 (Fotografía de J. D'Olivera. Ligtelijn Vincent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writings. Collected articles and other Writings 1947-1998*. Amsterdam : Sun, cop. 2008, pp.61-78), 9 (Fotografía Violette Cornelius. Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. The Shape of Reality*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998, p. 398); página 72, 10 (Eyck, Aldo van: *Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, p.80), 11 (Créditos fotográficos Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck*. Works. Basel; Boston; Berlín: Birkhäuser, 1999, p.122), 12 (Fotografía y créditos Aldo van Eyck. Ligtelijn, Vincent: *Aldo van Eyck*. Works. Basel; Boston; Berlín: Birkhäuser, 1999, p.122); página 73, 13 (Ligtelijn Vincent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck writings. The Child, the City and the Artist. Collected articles and other Writings 1947-1998*. Amsterdam : Sun, cop. 2008, p. 131), 14 (Eyck, Aldo van: *Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, pp.15-17); página 74, 15 (Eyck, Aldo van: *Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983, pp.15-17); página 78, 1 (Archivo *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 79, 2 (*Architecture Principe*. Febrero 1966, N° 1. París. *Architecture Principe*. Marzo 1966, N° 2. París. Portada), 3 (*Architecture Principe*. Marzo 1966, N° 2. París. pp.7-8), 4

(Archivo *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 80, 5 (Fullaondo, Juan Daniel (Ed.): *Claude Parent y Paul Virilio, 1955-1968, arquitectos*. Madrid: Alfaguara, 1968. Portada), 6 (Archivo *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 81, 7 (Parent, Claude; Virilio, Paul: "Nevers". En *Nueva Forma*. Abril 1968, N°27. pp. 44-45), 8 (Archivo *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 82, 9 (Parent, Claude; Virilio, Paul: "Charleville". En *Nueva Forma*. Marzo 1968, N°26. pp. 66-67); página 83, 10 (Colección particular familia Fullaondo-Buigas), 11 (Archivo *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 84, 12 (*Nueva Forma*. Febrero 1968, N° 25. Madrid. p. 77), 13 (*Nueva Forma*. Febrero 1968, N° 25. Madrid. p. 70); página 85, 14 (Archivo *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid); página 87, 15 (*Nueva Forma*. Julio-agosto 1972, N° 78-79); página 92, 1 (Fuente online: Archigram Archival Project <http://archigram.westminster.ac.uk/>); página 95, 2 (Fuente online: Archigram Archival Project <http://archigram.westminster.ac.uk/>), 3 (Cook, Peter (Ed.): *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973; 26); página 97, 4 (Warren Chalk: "Space Probe!", *Archigram*. Op. Cit.; 27. "Okay, Hot-Shot, Okay! I'm Pouring!" (1963). Flickr, galería de clo2, abril de 2005; *Strange Tales* n° 92 (Marvel Comics, enero de 1962); *Mystery in Space* n° 74, pág. 6 (DC Comics, marzo de 1962); *Mystery in Space* n° 80, pág. 27 (diciembre de 1962); *Magnus Mystery in Space* n° 86 pág. 8 (DC Comics, septiembre de 1963); *Magnus, Robot Fighter* n° 4 (Gold Key Comics, noviembre de 1963); página 99, 5 (*Action Comics* n° 203 (DC Comics, abril de 1955), 6 (*Mystery in Space* n° 86 (DC Comics, septiembre de 1963), 7 (Cook, Peter: *Archigram*. Op. Cit.; 27); página 100, 8 (Cook, Peter (Ed.): *Archigram*. New York: Praeger Publishers, 1973; 126-7), 9 (*Amazing Archigram* 4, Op. Cit.), 10 (Cook, Peter (Ed.): *Archigram*; 23); página 102, 11 (VV.AA (Warren Chalk, Peter Cook; Dennis Crompton, Ben Fether, Rae Fether, David Green, Ron Herron, Mike Webb et al): *Archigram: Metropolis* (otoño de 1964). Página 17 (desplegable)), 12 (Fuente online: Archigram Archival Project <http://archigram.westminster.ac.uk/>), 13 (Fuente online: Wikimedia Commons), 14 (Fuente online: <http://www.lunadude.com/>); página 105, 1 (De derecha a izquierda: AA.VV.: *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press, 2008, p.141; 2C. *Construcción de la Ciudad*. Abril 1975, N°2. Barcelona: Novographos, 1975, portada; 2C. *Construcción de la Ciudad*. Octubre 1975, N°5. Barcelona: Novographos, 1975, portada; 2C. *Construcción de la Ciudad*. Diciembre 1979, N°14. Barcelona: Novographos, 1979, portada); página 106, 2 (Izquierda, arriba: Archivo Lluís Domènech; abajo: archivo Lluís Clotet; derecha: *Arquitecturas Bis*. Mayo 1974, N°1. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974, portada), página 107, 3 (Mapa: Carolina B. García. Imágenes procedentes de: 2C. *Construcción de la ciudad*. Junio 1978, N°11. Barcelona: Novographos, 1978, p.26; Casanovas, Jordi; Quílez, Francesc M.: *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006, p. 134; Rossi, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 255, 298, 300); página 108, 4 (Arriba: 2C. *Construcción de la ciudad*. Junio 1978, N°11. Barcelona: Novographos, 1978, p.26; abajo: Ferlenga, Alberto: *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*. Milano: Electa, 1987, p. 51), 5 (*Controspazio*. Diciembre 1973, N°6. Bari: Edizioni Dedalo. 1973. Portada y p.28); página 110, 6 (AA.VV. *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Forma, 1979, pp.107, 110, 115, 116), 7 (Izquierda: [En línea, 12 junio 2014]. <<http://www.archiexpo.es/prod/bd-barcelona-design/campanas-extractoras-pared-50941-1246767.html>> Derecha: [En línea, 12 junio 2014]. Disponible en internet: <http://www.youtube.com/watch?v=YCV7HK8mmuE>); página 111, 8 (Izquierda: *Arquitecturas Bis*. Noviembre 1974, N°4. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974, portada; derecha: *Arquitecturas Bis*. Enero 1975, N°5. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975, portada), 9 (*Oppositions*. Summer 1976, N°5. New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, 1976. Portada y página interior); página 112, 10 (Bescós, Ramón: *Bankinter 1972-1977*. Edición a cargo de Enrique Granell. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 1994), 11 (2C *Construcción de la Ciudad*. Marzo 1977, N°8. Barcelona: Novographos, 1977); página 113, 12 (2C. *Construcción de la ciudad*. Marzo 1977, N°8. Barcelona: Novographos, 1977. pp.24-25, 29, 36), 13 (AA.VV. *Actas del I Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC), Santiago de Compostela, 27 septiembre - 9 octubre 1976*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1976, portada y pp.118-119); página 114, 14 (De izquierda a derecha: Eisenman, Peter; Rossi, Aldo: *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*. New York: The Institute of the Architecture and Urban Studies, 1979, portada; Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*. Cambridge: Oppositions Books, The MIT Press, 1984, portada; Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*. Cambridge: Oppositions Books, The MIT Press, 1981, portada), página 115, 15 (Salvador Tarragó y Lorenzo Soler, fotogramas del film *I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela* [en línea]. Barcelona: Laboratorios Fotofilm, 1976 [21 junio 2014]. Disponible en internet: < <http://vimeo.com/29308522>>)