



proyecto, progreso, arquitectura  
ISSN: 2171-6897  
revistappa.direccion@gmail.com  
Universidad de Sevilla  
España

Mayoral Campa, Esther  
PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE  
proyecto, progreso, arquitectura, núm. 11, noviembre, 2014, pp. 64-75  
Universidad de Sevilla  
Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517651580006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

## 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.

**L**a espiral de destrucción y violencia que desencadenó 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 Cobra<sup>1</sup>. 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 postguerra*. 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*<sup>2</sup>. 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 Lucebert. 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 aplinar 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*<sup>3</sup>.

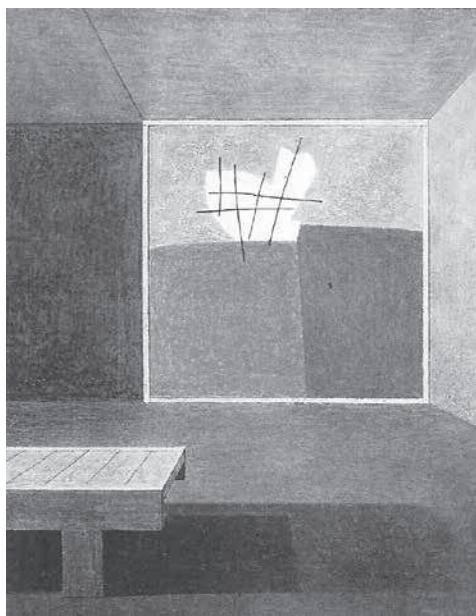
En el caso de *The Cube Project* (figura 2) la experimentación espacial tiene como alter ego al sonido. Se trata de una habitación de unos 10 m<sup>2</sup>, con paredes forradas con planchas de acero oscuro y el suelo de arena. Los límites verticales del espacio no llegan a tocarse en las esquinas, aprovechando 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 indisoluble<sup>4</sup>, 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,

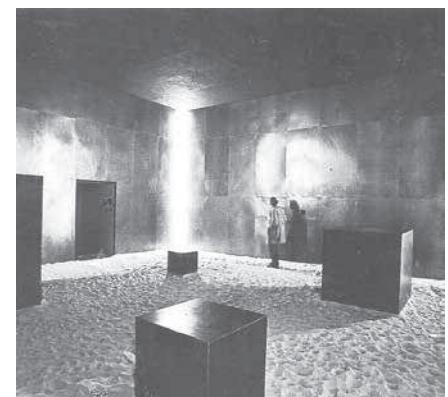
2. Este texto fue escrito por Van Eyck en junio de 1955 en preparación para su participación en una mesa redonda con Constant y Gerrit Rielveld, con motivo de la exposición Arquitectura y artes plásticas, que tuvo lugar en el Stedelijk Museum. Ligetijin Vicent; Strauven, Francis: *Aldo van Eyck. Writings.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

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

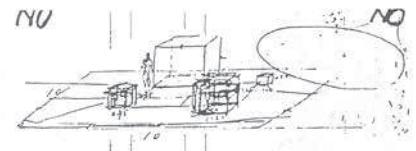
4. En alusión a la explicación desarrollada en el citado manifiesto “*El color es más que el color de la forma y la forma es más que la forma del color. Así que una concepción espacial del color implica más que el uso del color en la creación de efectos espaciales arquitectónicos. La unidad absoluta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



1



2



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*<sup>5</sup>, 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 niño<sup>6</sup>.

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. Ligelijn 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

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.

vertido mural de Karel Appel *Questioning Children*, cuya defensa por parte de Aldo van Eyck sirve como inicio de su relación con Cobra<sup>7</sup> (figura 3).

La revisión del papel del niño<sup>8</sup> 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 XX<sup>9</sup>. La exposición celebrada en Hamburgo en 1898 titulada *El niño como artista*<sup>10</sup>, 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

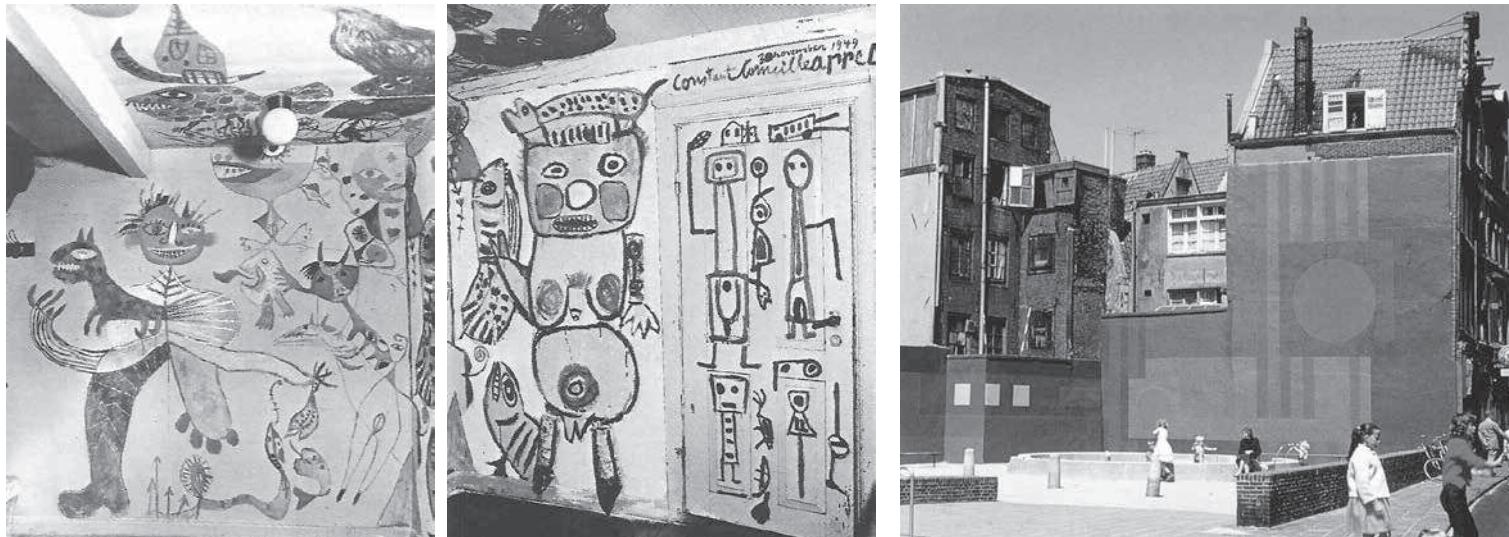
familia es determinante en su forma de entender la vida, alejada de totalitarismos y polaridades. El interés de sus padres por la relación entre vida y arte será fundamental, ya que son ellos los que introducen a Van Eyck en otra forma de ver la realidad, opuesta a una asfixiante sociedad burguesa marcada 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 App(e)al 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 betweening 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.



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 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”<sup>11</sup>. 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 ciudad<sup>12</sup>. Este reproche al funcionalismo es una constante en el pensamiento teórico de Van Eyck, que desde su primera intervención en los CIAM 6 en Bridgewater<sup>13</sup>, reclama la imaginación como única facultad capaz de dar forma a una nueva conciencia anti racionalista, valor a tener en cuenta en la ciudad.

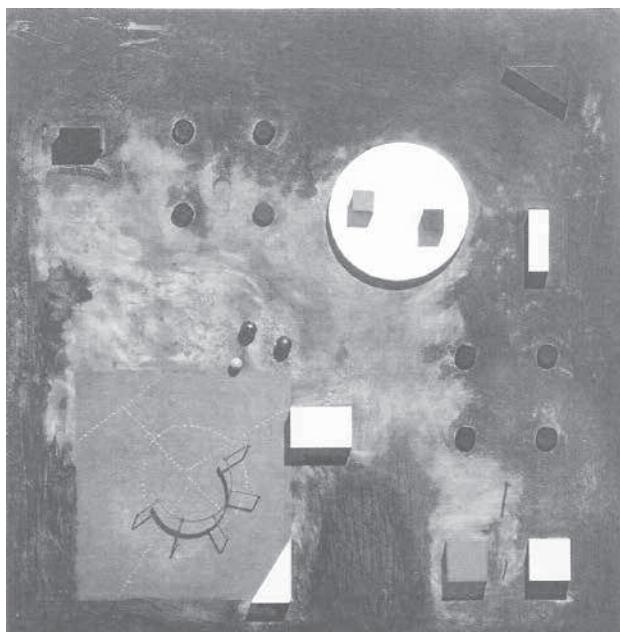
Estas ideas se reflejan en numerosos proyectos de Van Eyck pero, quizás, el más sencillo y ambicioso en ese sentido sea el de los *Playgrounds* en Ámsterdam. El proyecto aborda la recuperación de espacios intersticiales de la ciudad de Ámsterdam, vacíos aparecidos tras el bombardeo de la ciudad en la 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 pensada 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 traspase 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).

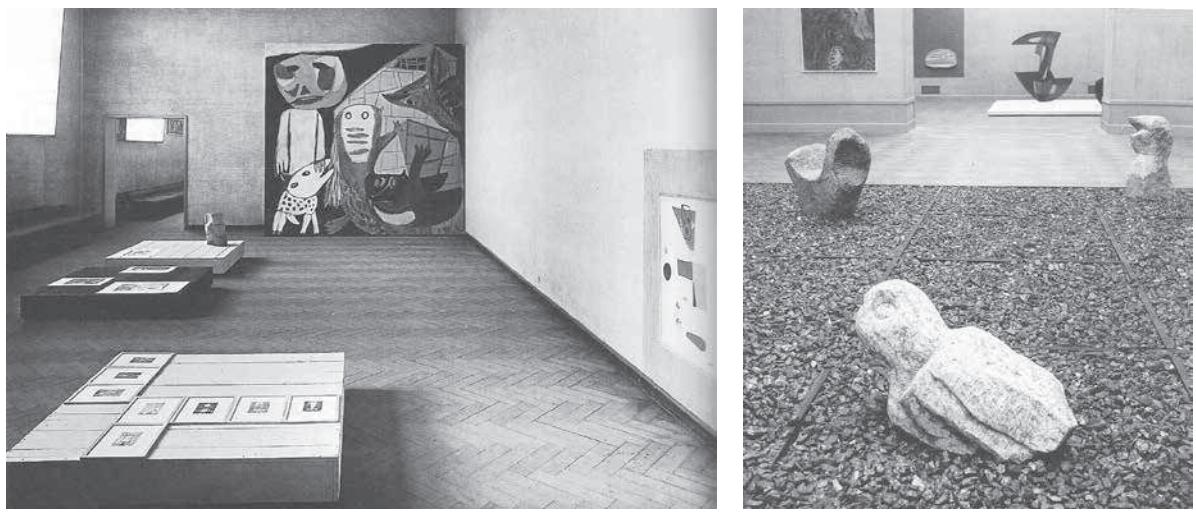
**EL PENSAMIENTO INTERMEDIO Y EL TIEMPO CÍCLICO. LAS EXPOSICIONES DE COBRA, SHINKICHI TAJIRI Y EL PABELLÓN SONSBEK, LUGARES DE ENCUENTRO ENTRE EL ARTE Y LA GENTE**  
 Además de una clara influencia sobre los planteamientos del grupo Cobra, Aldo van Eyck realizó el diseño de alguna de sus exposiciones 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”<sup>14</sup> 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*. 7<sup>a</sup>ed. 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<sup>15</sup>. Por tanto su aportación esencial a la arquitectura contemporánea es precisamente construir un pensamiento que recorre ese espacio intermedio entre dualidades<sup>16</sup>, 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<sup>17</sup> 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. Esta 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.

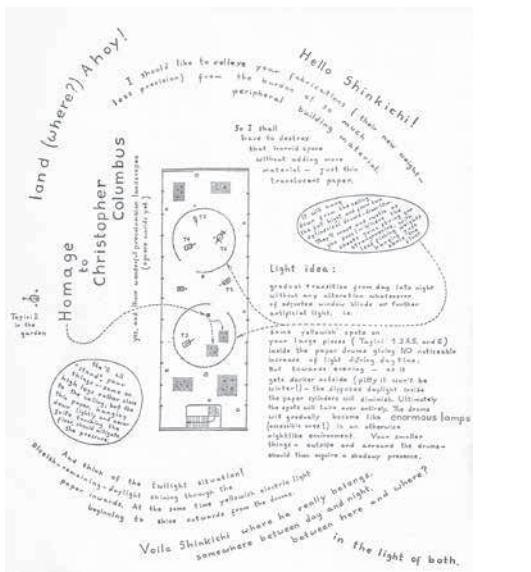
El segundo trabajo de Van Eyck en relación con Cobra es la Exposición Internacional de Arte Experimental realizada en Lieja en 1951 (figura 9). El proyecto plantea unas pautas parecidas a las seguidas en Ámsterdam pero las condiciones, tanto del contenido como del continente, serán algo diferentes. El 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 a los Smithson, 1954. Ligtelijn Vincent; 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.

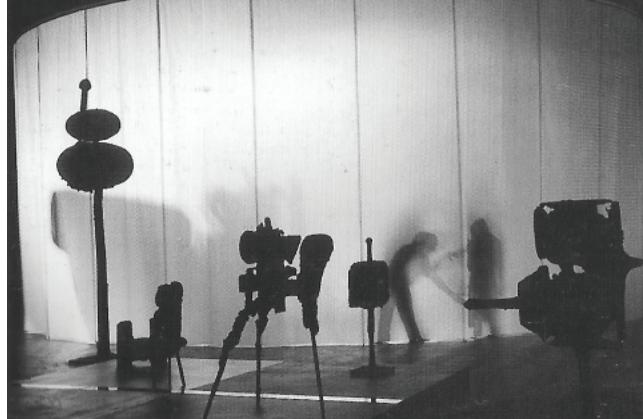
12 Imagen del espacio expositivo de noche.

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.

11

12

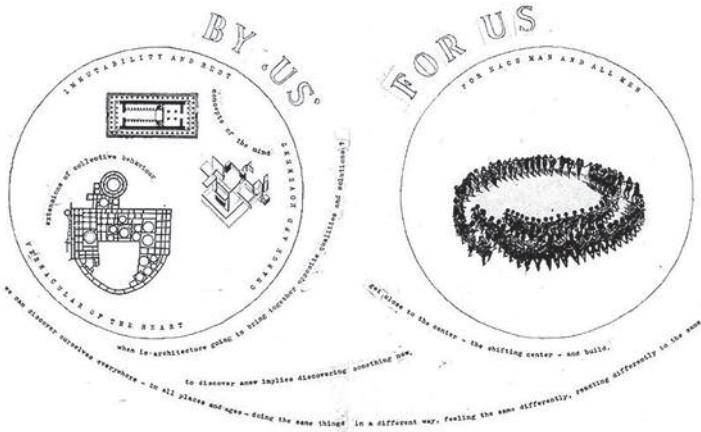


sitúan contrapuestas en el espacio y muestran las piezas de forma diferente. Al igual que en la primera exposición, Aldo van Eyck pone en práctica parte del discurso teórico ya enunciado en el CIAM 6, acerca de la relación entre las diferentes artes. Una colaboración basada en la autonomía del discurso de cada una de ellas y en la explotación de la misma realidad a través de sus significados específicos<sup>18</sup>. 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 constituyen el límite exterior del espacio y establecen diferentes

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



13 14



estancias. Así mismo, aparece ese elemento en el proyecto expositivo de la 15<sup>a</sup> 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).

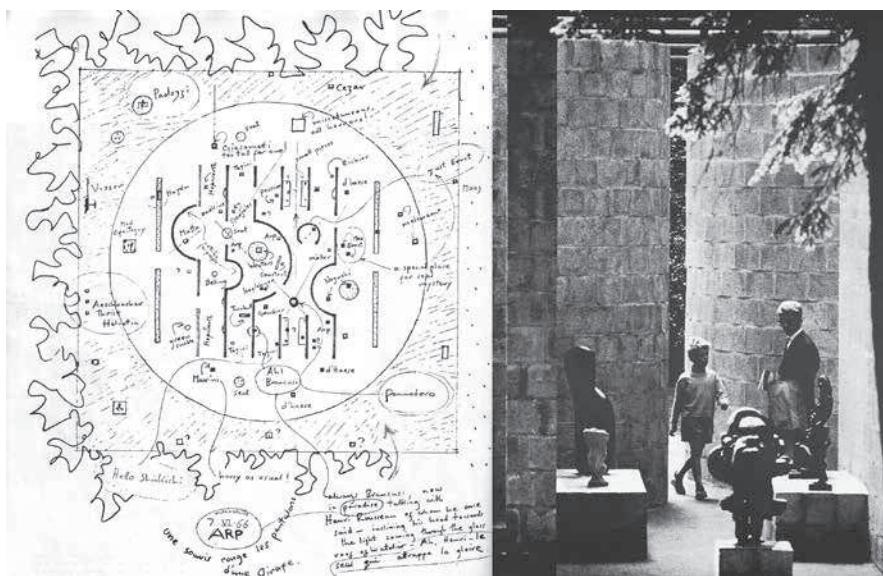
En su artículo *El interior del tiempo*<sup>19</sup>, Van Eyck establece las bases de esa visión temporal, en la que sitúa en el mismo orden de importancia diversas culturas y diferentes temporalidades. Una especie de antídoto para el historicismo, el modernismo o el utopismo, estableciendo una relación de continuidad que trasciende 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

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



15. Planta e imagen interior.

15

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.<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup>, 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 expansiva 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?*”<sup>22</sup> (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: *Projekten 1948-61*. Gromingen: Johan van de Beek, 1983.
- Lefavre, Liane; Tzonis, Alexander: Aldo van Eyck Humanist Revel. *In betweening in the postward wordl*. Rotterdam: 010 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*. 7ºed. 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.