

# **Aldo van Eyck: *le Musée imaginaire***

La casa de Aldo y Hannie van Eyck en Loenen aan de Vecht

Alejandro Campos Uribe

Tesis Doctoral

Director: Jorge Torres Cueco

Universitat Politècnica de València

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Julio 2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA





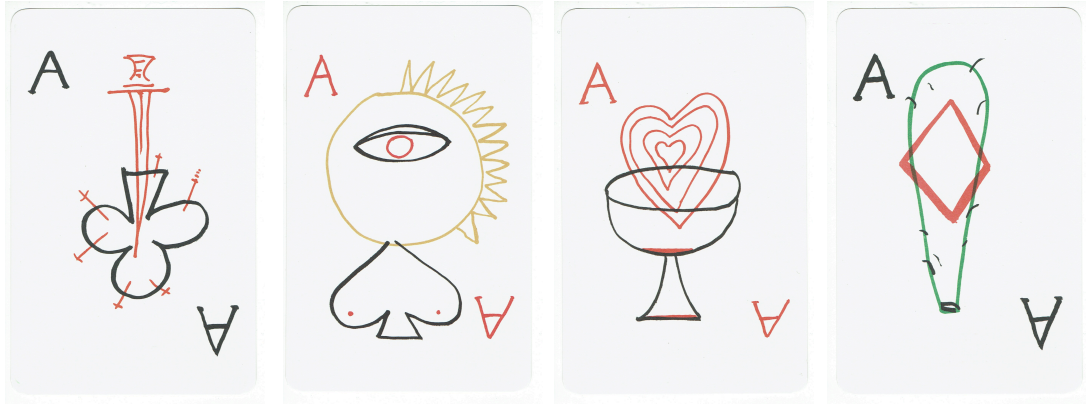


Esta tesis ha sido **posible materialmente** gracias a la financiación de la *Conselleria de Educació, Investigació, Cultura y Deporte* de la Comunidad Valenciana a través de un contrato predoctoral y dos ayudas para estancias en centros de investigación fuera de España. También gracias al apoyo del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, la ETSAV y la Universidad Politécnica de Valencia. Sobre todo, gracias a la disposición de la Fundación Aldo y Hannie van Eyck, que ha prestado toda la documentación necesaria para su desarrollo. Aunque todo eso podría haber sido distinto.

Sin embargo, la tesis habría sido **imposible** sin Aldo, Paula, Jorge, Tess, Julyan, Juan, Josep, Marijke, Miguel y José María, Juan Carlos y Natalia, Clara, Jacqueline y muchas otras personas a las que he leído o escuchado entre 2014 y 2018. Gracias por vuestras conversaciones, de palabras o silencios.

# índice.

0. <u>Resumen</u> / abstract	008
1. <u>Introducción</u> (qué es esta tesis, qué es esta casa)	011
· Intro	
· Bio	
· Nota breve sobre la casa	
· Metodología	
· A la casa como <i>bricoleur</i>	
· <i>Seis (hipo)tesis sobre la casa, la estructura del trabajo</i>	
· Casa bis	
· <i>Say people, say house</i>	
· Anexos (qué es investigar arquitectura)	039
· Sobre el ensayo y la crítica inferencial	
· Sobre el concepto de historia en la tesis	
· Sobre la realización y ejecución de los dibujos	
· Sobre las fotografías	
· Sobre el discurso paralelo de imágenes	
· Sobre la coherencia de lo seleccionado	
· Bibliografía	087
2. <u>Atlas</u> (base objetiva de la tesis, anexo gráfico)	A-1
· La casa en Zurich (1943)	A-2
· fotografías de Van Eyck	
· La casa en Binnenkant (1948)	A-8
· planos y dibujos originales	
· fotografías de Van Eyck	
· La casa en Baambrugge (1958)	A-30
· planos y dibujos originales	
· La casa en Loenen aan de Vecht (1964)	A-66
· cartografías históricas	
· planos y dibujos originales	
· fotografías	
· lista de obras de arte	
· catálogo de libros	



### 3. Museo imaginario (interpretación del proyecto)

(caja)

· **Superponer** (12 folletos + 1 dibujo)

TESIS 1: Que la casa no es un hecho aislado, sino que es parte de una lista de casas habitadas por el arquitecto.

· **La casa, las cosas y los casos** (16 folletos + 1 dibujo)

TESIS 2: Que la casa está formada por un montaje de elementos individuales conectados dos a dos.

· **Todo cambia** (10 folletos + 1 dibujo)

TESIS 3: Que las estrategias de transformación del marco existente no lo destruyen, que producen la convivencia en el mismo lugar de dos formas de entender el espacio.

· **Abrir horizontes** (4 folletos + 1 dibujo)

TESIS 4: Que la casa, a través de sus elementos y los objetos de sus paredes, contiene el mundo.

· **Entremuros** (4 folletos + 1 dibujo)

TESIS 5: Que la casa no es más que una acumulación de espacios intermedios claramente articulados.

· **El viaje de Dommó** (7 folletos + 1 dibujo)

TESIS 6: Que la casa activa y transforma los elementos a su alrededor, que sirve a los que la visitan para encadenarse en el relato de sus vidas y cambia su percepción de las cosas.

TOTAL: 53 folletos

### 4. Conclusiones

(caja)

## 0. resumen

En 1964, tras más de 20 años viviendo en Amsterdam con su familia, Aldo van Eyck se traslada a Loenen aan de Vecht. Meses antes había adquirido una construcción modesta, de unos 200 metros cuadrados repartidos en dos plantas y un desván, construida en el siglo XVII y remodelada en el XVIII. La suya será la tercera transformación de un edificio, protegido actualmente como monumento, para convertirlo en una vivienda en la que, junto a Hannie, vivió hasta 1999. La casa de Loenen ha permanecido hasta hoy inédita y sin publicar, como el único proyecto de Van Eyck ocupado por él mismo como proceso permanente durante 35 años: una casa que no es más que una casa.

Esta tesis toma el proyecto como objeto de estudio, intentando fijar la casa como casa antes de su desaparición y simultáneamente abrir la casa como libro publicado para sucesivas lecturas e interpretaciones. Esto significa que el trabajo resulta en una suma de tres esfuerzos. El primero que documenta, levanta, cataloga, fotografía, graba y archiva la materia física que conforma la casa para poner todo el material a disposición del que quiera visitarla virtualmente. El segundo que entrevista, conversa, escucha, comprende a sus habitantes y sus preocupaciones para recoger la casa que aún queda, comprendiendo la importancia de lo cotidiano en la reconstrucción del hogar. El tercero que lanza una interpretación sobre el material elaborado, que lo ordena según una mirada intencional, que vuelve a proyectar la casa para descubrir el proceso de generación de la obra, para hacerla legible al público.

En definitiva, la investigación propone una larga estancia en el interior de la casa de Loenen aan de Vecht. A través de ella, de la colección de arte vernáculo, la biblioteca, las maquetas, las pinturas de vanguardia, las fotografías del archivo; la tesis se asoma al **museo imaginario** de Aldo van Eyck.

Al fin y al cabo, la historia de un hombre es un largo rodeo alrededor de su casa.

## 0. resum

En 1964, després de més de 20 anys vivint a Amsterdam amb la seua família, Aldo Van Eyck es trasllada a Loenen aan de Vecht. Mesos abans havia adquirit una construcció modesta, de uns 200 metres quadrats repartits en dos plantes i una cambra, construïda en el segle XVII i remodelada en el XVIII. La seua era la tercera transformació d'un edifici, protegit actualment com a monument, per a convertir-ho en un habitatge on, junt a Hannie, visqué fins 1999. La casa de Loenen ha romàs fins hui inèdita i sense publicar, com l'únic projecte de Van Eyck ocupat per ell mateix com a procés permanent durant 35 anys: una casa que no es més que una casa.

Esta tesi pren el projecte com a subjecte d'estudi, intentant fixar la casa com a casa abans de la seua desaparició i al mateix temps obrir la casa com a llibre publicat per a successives lectures i interpretacions. Açò significa que el treball resulta en una suma de tres esforços. El primer que documenta, alça, cataloga, fotografia, grava i arxiva la matèria física que conforma la casa per a posar tot el material a la disposició de qui vullga visitar-la virtualment. El segon que entrevista, conversa, escolta, comprén als seus habitants i les seues preocupacions per a recollir la casa que encara queda, comprenent la importància d'allò quotidià en la reconstrucció del llar. El tercer que llança una interpretació sobre el material elaborat, que l'ordena segons la mirada internacional, que torna a projectar la casa per a descobrir el procés de generació de l'obra, per a fer-la llegible al públic.

En definitiva, la investigació proposa una llarga estància a l'interior de la casa de Loenen aan de Vecht. A través d'ella, de la col·lecció d'art vernacle, la biblioteca, les maquetes, les pintures de vanguardia, les fotografies de l'arxiu; la tesis aguaita el **museu imaginari** de Aldo Van Eyck.

Al cap i a la fi, la història d'un home es una llarga volta entorn a sa casa.

## 0. abstract

In 1964, after more than 20 years living in Amsterdam with his family, Aldo van Eyck moved to *Loenen aan de Vecht*. Months before they had acquired a modest construction, about 200 square meters spread over two floors and an attic, built in the seventeenth century and refurbished in the eighteenth. His will be the third transformation of a building, currently protected as a *rijksmonument*, to turn it into a house in which he and Hannie lived until 1999. The house has remained unpublished and unknown, as the last place lived by the Van Eyck's family, inhabited as a permanent process, for 35 years: a house that's just a *house*.

This thesis takes the project as an object of study, trying to record the house as a *house* before its disappearance and simultaneously to open it as a published material for successive readings and interpretations. This means that the research results in a sum of three efforts. The first one that documents, raises, catalogs, photographs, records and archives the physical reality of the house to provide all the material to those who want to visit it virtually. The second that interviews, talks, listens, understands its inhabitants and their concerns to capture the *house* that still remains, understanding the importance of the everydayness in the making of a home. And the third that performs an interpretation based on the data collection, which orders the documents according to an intentional gaze, which designs the house from scratch to discover its generation process, to make it readable to the public.

In short, this research proposes a long stay inside the house in Loenen aan de Vecht. From its insides, from the collection of vernacular art, the library, the architectural models, the avant-garde paintings, the photographs of the archive; the thesis builds Aldo van Eyck's **musée imaginaire**.

After all, a man's story is a long detour around his house.



# 1. **introducción**

## qué es esta tesis, qué es esta casa

^	tesis en tres partes	10
^	4 notas	11
I	introducción	12
;	bio	17
;	nota breve sobre la casa	18
;	metodología	23
;	las seis (hipo)tesis de la casa, la estructura del trabajo	28
;	a la casa como bricoleur	30
;	casa bis	32
.	say People	33
.		
—	anexos, estados de la cuestión	36
;	sobre cómo contar la casa como vida	38
;	sobre el ensayo y la crítica inferencial	42
;	sobre el concepto de historia en la tesis	49
;	sobre el concepto de historia en Aldo van Eyck	53
;	sobre la realización de los dibujos	64
;	sobre la ejecución de los dibujos	67
;	sobre la realización de las fotografías	69
;	sobre el discurso paralelo de imágenes	70
;	sobre la coherencia de lo seleccionado	76
;	sobre el trabajo, contra la arquitectura	77
;	última nota, justo antes del amanecer	78
.		
.	Bibliografía	82

^ tesis en tres partes

Esta tesis analiza la casa de Aldo y Hannie van Eyck en Loenen aan de Vecht, un proyecto de 1964 en el que los arquitectos vivieron hasta 1999 y 2015. Con la voluntad de ordenar todo el material elaborado, se ha decidido presentar el trabajo en tres partes:

1. Una **introducción** a la tesis, este documento, que explica los planteamientos de la investigación, presenta la casa y describe los documentos existentes. Un anexo que explora la metodología empleada. Fundamentalmente texto.
2. Un **atlas** de la casa, que presenta todos los documentos gráficos, catálogos de objetos, listas de libros, fotografías o levantamientos. Esta información, con aspiración de objetividad, permite a cualquiera comprobar la pertinencia de las afirmaciones posteriores. Una primera visita a la casa, sin guía. Fundamentalmente imágenes o dibujos.
3. Una **interpretación**, un *Juego de Cartas*<sup>1</sup> ordenadas en seis grupos, con ayuda de seis dibujos. Cincuenta y tres fragmentos impresos en folletos que exploran los significados de la casa, trazando conexiones con otros proyectos y textos de Van Eyck. Una visita a la casa con hilo de Ariadna: el museo imaginario.

Finalmente, se cierra con un breve fragmento a modo de conclusiones, impreso en papel amarillo y sin ilustrar, como muestra de cortesía al lector. Verdaderamente, las conclusiones se encuentran repartidas a lo largo del trabajo.

Materialmente, las primeras dos partes se imprimen en un mismo documento (este) que presenta la base objetiva de análisis, es decir, el marco teórico y la información sobre la que luego se elabora la interpretación. La interpretación se imprime en breves fascículos a modo de cartas, ordenados según criterios propios no enunciados. Se considera que el orden finalmente elegido funciona como manera de iniciarse en la casa, pero puede abordarse la lectura de manera desordenada, mezclando la baraja. Cada uno de esos fragmentos abre y cierra un tema, es autónomo pero solo se explica como parte de una colección. Tesis *policéntrica*, como los proyectos de Aldo van Eyck.

---

<sup>1</sup> Tomando como referencia el *Juego de Cartas* de Max Aub de 1964

^ 4 notas

y...

*Un.*

Habría que añadir, desde el principio, que la tesis se encuentra la casa de Loenen (el objeto de estudio) a mitad de su redacción. Al principio, el planteamiento era comprender el pensamiento de Aldo van Eyck a través de sus fuentes (leyendo sus fuentes), pero la casa se mostró como vehículo perfecto para ordenar las innumerables reflexiones en torno a su figura, para buscarles una respuesta construida. La información elaborada hasta ese momento ha terminado fuera del trabajo<sup>1</sup>.

*Dos.*

Quien habla soy yo, y no tengo la intención de enmascarar la subjetividad de mi discurso. Cuando emprendemos el análisis de una obra, se trata de ayudar a mirar mejor esa obra, afinar la percepción del proyecto, no de desvelar todas sus causas (tarea imposible).

*Tres.*

No valga la nota anterior para justificar omisión o error alguno, porque no hay excusa para la ignorancia. Se somete al autor de este texto a una mirada intensa que lo desentrañe, bajo aviso de incendio.

*Cuatro.*

«Yo no quiero aprenderme los proyectos de» Aldo van Eyck, «sino, quizás, llegar a ver y sentir por sus ojos y sentimientos, transformándome en él - manteniendo al mismo tiempo la conciencia de no ser él»<sup>2</sup>.

...

---

<sup>1</sup> Entre otras cosas, esas 130 páginas ilustradas exploraban el nacimiento del entramado teórico de la arquitectura de Van Eyck desde sus intereses literarios: Joyce, Baudelaire, Blake, Eliot, Pound, Tzara... <https://www.dropbox.com/s/d1bjwewyxjv7v9/PomesPenyeach.pdf?dl=0>

<sup>2</sup> Josep Quetglas, Artículos de Ocasión (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 83.

## I introducción

Esta tesis podría comenzar con las palabras que empleaba Proust en 1904 para prologar *La Biblia de Amiens* de Ruskin: «quisiera suscitar en el lector el deseo de ir a pasar una jornada en Amiens, en una especie de peregrinación ruskiniana, y darle los medios para ello»<sup>1</sup>. Así, con este trabajo quisiera suscitar en el lector el deseo de ir a pasar una jornada a la casa de Aldo van Eyck en Loenen aan de Vecht, en una especie de peregrinación vaneyckiana, y darle los medios para ello. La cita podría seguir, pues también «he tratado de permitir al lector colocarse en la situación de alguien que no se encontrase en presencia de Ruskin (Aldo van Eyck) por primera vez, sino que, habiendo mantenido con él conversaciones anteriores, pudiese reconocer en sus palabras aquello que es permanente y fundamenta en él»<sup>2</sup>. Por eso la casa se transforma en una especie de caja de resonancia en la que las decisiones de Van Eyck pudieran tener mayor repercusión al despertar ecos fraternales. En el fondo, ayudar al lector a emocionarse con estos rasgos singulares, colocar ante sus ojos trazos similares que le permitan considerarlos como los trazos esenciales del genio de un arquitecto, debería ser la primera parte de la tarea de todo investigador de proyectos<sup>3</sup>.

La casa de Loenen no es un prototipo ni una tipología enmarcada en un trayecto de obras de arquitectura ordenadas cronológicamente, sino simplemente una casa, la casa de la familia Van Eyck habitada desde 1964 hasta hoy, un proyecto inédito, desconocido para la crítica arquitectónica. Habrá que considerar que es la muerte del arquitecto, en 1999, y el traslado de la arquitecta (Hannie van Eyck), en 2015, lo que abre por primera vez la casa a una mirada ajena que la transforma, en su interpretación consciente y pormenorizada, en un proyecto de arquitectura. En este sentido la tesis implica una captura de la vida en texto, una pérdida de intensidad insalvable e inevitable. Hasta ahora la casa tenía interés en tanto que soportaba las pequeñas alegrías y las grandes tragedias de la vida de la gente<sup>4</sup>. A partir de esta tesis la casa pasa a formar parte de un conjunto de obras abiertas a su disección desde la academia, como si los científicos fuesen forenses. Al diseccionar el cadáver, la casa se transforma en arquitectura.

La muchacha se ha quitado la vida, tumbada en el suelo de madera. Una mano agarrotada todavía sostiene el revólver humeante. Sobre la mesa, una carta. La carta de despedida. La habitación donde eso sucede, ¿es de buen gusto? ¿Quién lo pregunta? ¿Quién se preocupará por ello? ¡Es una habitación, basta!<sup>5</sup>

La tesis se escribe en ese momento terminal de la casa. La familia que aún la habita piensa ya en su venta y en su traslado. Aunque podría ser una tarea imposible, el trabajo pretende fijar la casa como casa antes de su desaparición y simultáneamente abrir la casa como libro publicado para sucesivas lecturas e interpretaciones. Esto significa que el trabajo resulta en una suma de tres esfuerzos. El primero que documenta, levanta, cataloga, fotografía, graba y archiva la materia física que conforma la casa para poner todo el material a disposición del que quiera visitarla virtualmente. El segundo que entrevista, conversa, escucha, comprende a sus habitantes y sus preocupaciones para recoger la casa que aún hoy

---

<sup>1</sup> John Ruskin, y Marcel Proust, *La Biblia de Amiens*. (Madrid: Abada Editores S.L., 2006), 64.

<sup>2</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 60.

<sup>3</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 60.

<sup>4</sup> Adolf Loos, *Escritos I*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 270-271.

<sup>5</sup> Loos, *Escritos I*, 270-271.

queda, comprendiendo la importancia de lo cotidiano en la reconstrucción del hogar<sup>6</sup>. El tercero que lanza una interpretación sobre el material elaborado, que lo ordena según una mirada intencional, que vuelve a proyectar la casa para descubrir el proceso de generación de la obra, para «hacerla legible al público»<sup>7</sup>.

A cada uno de esos esfuerzos le corresponde un lugar en la tesis. Toda la documentación de la casa, los dibujos y las fotografías, se numera y se ordena en un archivo digital disponible para uso académico como anexo a esta tesis y en la Fundación Aldo van Eyck: **el atlas**. La interpretación, realizada sobre este material de base, con ayuda de las entrevistas, forma el grueso del trabajo. En sus 53 folletos se configura, tras enunciar brevemente el marco crítico teórico, una posible visita a la casa que brinda la oportunidad de conocer a su autor, pues en la casa, habitada durante 36 años, se vierten las múltiples preocupaciones y experiencias que Van Eyck expone en sus textos y trata de construir en sus proyectos. Vuelvo a Ruskin:

(La casa) me lleva a descender hasta el fondo de mí mismo para rastrear sus huellas, para estudiar su carácter. [...] Me daba cuenta de que si un día el encanto del pensamiento de Ruskin (Van Eyck) se extendía, para mí, sobre todo lo que había tocado, en una palabra, si yo me impregnaba totalmente de su pensamiento, el universo se enriquecería con todo lo que yo ignoraba hasta entonces...<sup>8</sup>

Así, sería necesario reconocer que leer y mirar a Aldo van Eyck, comprender su pensamiento, es el único instrumento para entender la casa. No se trata de transformarnos en él<sup>9</sup>, pues como aconseja Pierre Menard<sup>10</sup>, autor del Quijote, eso sería demasiado fácil. Como Menard, queremos construir la casa nosotros mismos, en los años 10 del siglo XXI, dejar que el arquitecto hable a través de nosotros. Para eso, necesitamos comprender a Van Eyck.

*Pero el tema del trabajo no es Aldo van Eyck, sino su casa. La tesis viene a ser una documentación exhaustiva de su vivienda. Cuando se dice exhaustiva, se refiere no solamente a una toma de datos física y gráfica del proyecto como arquitectura, sino a su extensión vital, es decir, a la documentación de todos los objetos y libros que hay en su interior. Teniendo en cuenta que Aldo van Eyck fue, además de arquitecto, un ávido lector y un incansable viajero, se entiende que la casa no es solo la materia construida, sino sobre todo una especie de museo con todos los objetos que coleccionaba, las obras de arte que le regalaban, los libros en los que buscaba nuevos caminos y las personas con las que compartió su vida. Un verdadero **museo imaginario**.*

---

<sup>6</sup> A. van den Heuvel, y Max Risselada, *Alison and Peter Smithson : de la casa del futuro a la casa de hoy*. (Barcelona: Polígrafa, 2007), 37.

<sup>7</sup> Jorge Torres Cueco, «El proyecto de arquitectura como investigación académica. Una aproximación crítica», en Vázquez Avellaneda, Juan José & Añón Abajas, Rosa María. *IdPa\_03 2017. Colección investigaciones*. (Sevilla: RU-books, 2017), 13-28.

<sup>8</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 126-127.

<sup>9</sup> Se trata de transformarnos en él, sin dejar de ser conscientes de que no somos él.

<sup>10</sup> «Pierre Menard, autor del Quijote» en Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1923-1972*. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1978).

Se investiga entonces la casa. Y eso quiere decir que se investiga: la casa como proyecto, los objetos como referencias arquitectónicas, los libros como biblioteca de ideas, sus autores como referencias y las personas como testigos de su trayectoria. Eso quiere decir que en esta colección de textos habrá: descripciones de la casa acompañadas de dibujos y fotografías, catálogos de objetos, análisis de algunos de los autores que le interesaban y de las posibles relaciones con su arquitectura, conversaciones con los que le conocieron.

Porque, al fin y al cabo, «**la historia de un hombre es un largo rodeo alrededor de su casa**»<sup>11</sup>, pues él ha puesto esos límites al mundo y dentro de esos límites lo ha ahondado. La premisa es que se empieza en la casa, pero la casa nos lleva en un viaje a la deriva por sus proyectos y sus textos. *Pero el tema del trabajo no es entonces* su casa, sino Aldo van Eyck. Se entiende la casa como extensión de un individuo, refugio en el que el arquitecto guarda sus secretos. La interpretación empieza en la casa pero se expande incontroladamente para hablar del arquitecto, su vida y su obra. En ella encontramos rastros de su paso, arañazos, agujeros, tablonces desordenados, pues la casa, para que sea casa, ha de estar habitada, y habitar es residir entre las cosas, junto a las cosas, dejar impronta, afanar hábitos. Habitar es vivir, existir con permanencia en un lugar<sup>12</sup>. *Pero el tema del trabajo no es entonces* Aldo van Eyck, sino el habitar, o sea la arquitectura. Se entiende la obra de Van Eyck como oportunidad para conocer a sus contemporáneos, para explorar la historia de la arquitectura.

El esquema es el siguiente: describir la casa es describir a Van Eyck, describir a Van Eyck es describir su época, describir su época es describir el conjunto de la historia de la arquitectura.

Es muy importante aclarar, antes de comenzar a hablar de la casa, que todo lo que se explique aquí serán fundamentalmente las consecuencias de la arquitectura de la casa, sus efectos. En muy pocos casos podrán transformarse efectos en causas, es difícil saber hoy por qué Aldo van Eyck hizo su casa como la hizo. Más bien debemos limitarlos a explicar la función que desempeñan las decisiones que se tomaron, el impacto del espacio una vez hecho y vivido. Solo así podremos aventurar algunas de las posibles causas de la realidad de la casa. Los sistemas y acontecimientos sociales, como una casa, son indefinidos: «en cuanto vividos por los individuos, observados por los historiadores o los sociólogos, no están parcelados de suyo en subsistemas definidos, ni reducidos a un pequeño número de variables susceptibles de ser organizadas en un conjunto de proposiciones ligadas unas con otras»<sup>13</sup>.

Además, no se pretende solo explicar la apariencia de la obra o algunas de sus causas, sino descubrir el lugar que tiene que ocupar hoy en nuestro conocimiento<sup>14</sup>, es decir, comprender por qué es importante hoy contar esta casa y cuál es exactamente su capacidad transformadora. En este sentido, el pasado se afrontará en términos *benjaminianos*, como material con potencial utópico que hay que desentrañar y presentar, salvándolo de una mirada que lo congele y lo neutralice. Se aprovecha el carácter inédito de la

---

<sup>11</sup> De Héctor Tizón en *La casa y el viento*, citado por Francisco J. Nieto Edo, «Una casa es una casa,» en *Casa por casa*, 206-23. (General de Ediciones de Arquitectura, 2009).

<sup>12</sup> Nieto, *Casa por casa*, 206-223.

<sup>13</sup> De Raymond Aron citado por Rendueles en *En Bruto* César Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*. (Madrid: Catarata, 2016).

<sup>14</sup> Berger, *La Apariencia de Las Cosas*, 95.

casa para huir de las conclusiones cerradas y definitivas. Toda la tesis es provisional. Seguramente todas las palabras que se suceden en este documento terminan por describir a un Aldo van Eyck que nunca existió.

Todo análisis será, pues, provisional; todo análisis sólo espera comprobar los efectos que produce para cambiarse, inmediatamente, en razón de las alteraciones ocurridas. Las certezas que presenta la historia las interpretamos como obstáculos que apartar: no son más que las defensas o barreras que esconden la realidad de la escritura histórica. Una escritura que incorpora la duda: una historia veraz no es la que se arrebuja en indiscutibles pruebas filológicas, sino la que reconoce su propia arbitrariedad, la que se reconoce como edificio inseguro.<sup>15</sup>

Finalmente, la interpretación es el producto de la lucha de dos tensiones opuestas, que John Berger explica bien cuando distingue entre la obra del artista muerto y del artista vivo<sup>16</sup>. En vida del artista, todas sus obras, incluso las terminadas, se ven como partes de una obra en curso; al contemplarlas, las relacionamos con una imaginación que todavía existe y todavía funciona: las obras trazan un recorrido, reflejan un progreso. Después de su muerte, se hacen definitivas, finales, ya no reflejan ningún recorrido, sino que se unen para formar el destino del artista. El artista vivo está abierto a la intervención, a la persuasión, al cuestionamiento, razón por la cual su obra puede tener para nosotros una urgencia que es muy diferente de la que nos ofrece las obras del pasado. De estas últimas solo podemos aprender.

Aldo van Eyck sigue vivo, en cierto sentido, a través de su casa. Aún habitada, la casa está sometida a las transformaciones cotidianas. Aún se siguen cambiando las pinturas colgadas de las paredes en función de la estación. Aún se come y se cena bajo el lucernario, se mantienen conversaciones que continúan las que él inició. La casa, por eso, está abierta a la intervención, al cuestionamiento que habitualmente ejercen sus ocupantes con enorme respeto hacia sus padres (biológicos o políticos). Pero Aldo van Eyck falleció en 1999, por lo que será inevitable comprender partes de la casa como estrategias definitivas, finales, que se ponen en relación con otros proyectos del arquitecto. Entre las dos fuerzas se escribe la tesis, casa como casa y casa como arquitectura. Eso explica la convivencia de capítulos con un carácter más narrativo y otros más descriptivos que se limitan a enumerar o relacionar la materia que la forma.

Se trata más bien de esclarecer el potencial secreto contenido en el corazón de la casa (la arquitectura) de Aldo van Eyck, redescubrir los momentos utópicos o subversivos ocultos. Evitar que sean embalsamados, neutralizados, academizados: impedir que las llamas de la cultura pasada se extingan<sup>17</sup>.

En cualquier caso, tal y como señala Berger<sup>18</sup>, el crítico apenas puede enseñar nada de arquitectura: para aprender hay que ir a las obras o estudiarse (uno mismo) los proyectos. Lo que el crítico puede hacer es intentar revelar y describir las causas y las consecuencias y, así, estimular y guiar la acción. No es ni un juez que dicta la última sentencia ni un proveedor de apreciación artística de salón. El crítico es un moralista que aplaude el talento bien aprovechado y condena el desaprovechado. La dureza de sus conclusiones no pretende ser altiva, sino útil: si se recalcan las consecuencias nocivas, serán menos los que

---

<sup>15</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio, I*. (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 111.

<sup>16</sup> Berger, *La Apariencia de Las Cosas*, 57.

<sup>17</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*. (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2005), 93.

<sup>18</sup> Berger, *La Apariencia de Las Cosas*, 189.

tomen la senda que conduce a ellas. Por eso este trabajo pretende ser original, no en el sentido de originalidad como impulso de ser diferente de los demás, de producir algo completamente nuevo, sino como comprensión del origen, de las raíces del proyecto de arquitectura.

La tesis intenta comprender la casa de Van Eyck, no conocerla.

Terminamos como empezamos, leyendo a Proust cerrar su prólogo a Ruskin, en el que define a la perfección la actitud del investigador. Me parece que no es necesario reescribir lo que ya alguien ha dicho de manera tan clara, pero he sustituido, eso sí, Ruskin por Van Eyck, trayendo la cita a la tesis.

Las personas mediocres creen, por lo general, que dejarse así guiar por los libros que uno admira arrebata a nuestra facultad de juzgar una parte de su independencia: 'Qué puede importarte lo que sienta Van Eyck; siente por ti mismo'. Pero semejante opinión se basa en un error psicológico que desterrarán todos los que, habiendo aceptado una tal disciplina espiritual, se den cuenta de que su poder de comprender y de sentir se acrecienta infinitamente sin que su sentido crítico, en cambio, se vea paralizado. Nos encontramos, entonces, en un estado de gracia en el que todas nuestras facultades resultan reforzadas. Así, esta servidumbre voluntaria es el comienzo de la libertad. No hay mejor manera de llegar a la consciencia de lo que se siente que tratar de recrear en uno mismo lo que ha sentido un maestro. Con este esfuerzo profundo, es nuestro pensamiento el que, junto con el suyo, sacamos a la luz. [...]

Pero, cuando hablo de esta pasión mía por el pensamiento de Van Eyck, un tanto artificial al principio pero tan profunda luego, hablo con ayuda de la memoria, y de una memoria que no recuerda más que los hechos, 'pero del pasado profundo nada puede recuperar'. Solo cuando algunos períodos de nuestra vida están cerrados para siempre, cuando, incluso en los momentos en que el poder y la libertad nos parecen dados, nos está prohibido volver a abrir furtivamente sus puertas, sólo entonces somos incapaces de volver a situarnos por un instante en el estado en que por tan largo tiempo estuvimos, sólo entonces nos negamos a que tales cosas sean enteramente abolidas. No podemos ya cantarlas por haber ignorado la sabia advertencia de Goethe de que no hay poesía más que de las cosas que todavía sienten. Pero, si no podemos volver a despertar las llamas del pasado, queremos al menos recoger sus cenizas. A falta de una resurrección que escapa a nuestro poder, con la memoria helada que de esas cosas hemos conservado —la memoria de los hechos, que nos dice 'eras así' sin permitirnos volver a serlo, que nos afirma la realidad *de un paraíso perdido* en lugar de devolvérselo en un recuerdo—, queremos al menos describirlo y constituir su ciencia. Es cuando Van Eyck se encuentra ya lejos de nosotros cuando traducimos su casa y tratamos de fijar en una imagen con parecido los rasgos de su pensamiento. Así, no conoceréis los acentos de nuestra fe o de nuestro amor; solo percibiréis nuestra piedad aquí y allá, fría y furtiva, ocupada, como la Virgen tebana, en restaurar una tumba.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 131.



; bio

Nota biográfica

Aldo van Eyck «nació, trabajó y murió»<sup>1</sup>

*Se trata de cederle todo nuestro cuerpo a quien ha muerto, para que éste pueda seguir viendo por nuestros ojos, hablando por nuestra garganta, trabajando por nuestras manos. Para que su modo de imaginar, sentir, proponer siga estando en pie, en activo entre nosotros. Para que siga viviendo.*

«Contentémonos por el momento con poner los pies en la tierra. Lo que tenemos entre manos es una casa. Se trata de estudiar todas sus partes. La tarea es más que suficiente»<sup>2</sup>.

Como en Aristóteles, importa lo que Van Eyck hizo, no lo que le ocurrió.

---

<sup>1</sup> Según Dario Sztajnszrajber, así es como Heidegger resume la biografía de Aristóteles <https://www.youtube.com/watch?v=RHJH35jPJ3w>

<sup>2</sup> Violet-le-Duc, *Historia de una casa*. (Madrid: Abada Editores, S.L., 2004), 180.

; nota breve sobre la casa

1984 había sido un año de mierda. Antes del infarto, me habían operado la espalda; y Helena había perdido un niño a medio hacer. Cuando Helena perdió el niño, se nos secó el rosal de la terraza. Las demás plantas también murieron, todas, una tras otra, a pesar de que las regábamos cada día.

La casa parecía maldita. Y sin embargo, Nani y Alfredo Ahuerma habían estado allí, por unos días, y al irse habían escrito en el espejo: «en esta casa fuimos felices».

Y también nosotros habíamos encontrado la alegría en esa casa ahora jodida por la mala racha, y la alegría había sabido ser más poderosa que la duda y mejor que la memoria, así que esa casa



Aldo van Eyck en el Orfanato, AHvEF

entristecida, esa casa barata y fea, en un barrio barato y feo, **era sagrada**.<sup>1</sup>

La casa, nada más que un lugar en el mundo en el que guardar nuestras vivencias, escribe Galeano, es sagrada. La casa es extensión del individuo, y presente en su memoria se le aparece en

---

<sup>1</sup> Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos: imágenes y palabras*. (Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1989).

todas sus experiencias<sup>2</sup>. Contar una casa es asomarnos al lugar secreto de los recuerdos y los anhelos, descubrir en las estanterías llenas de libros el orden irrepetible del pensamiento, en los movimientos de los objetos las decisiones desatadas por los afectos<sup>3</sup>.

La casa citada, a unos 20km de Amsterdam, se nos presenta oculta tras una fachada cualquiera. Como todas las casas, se va desenrollando al ritmo que la recorremos, desvelándose más rica y compleja de lo que un análisis lejano concluiría. Hay aquí un primer aviso: contar esta casa requiere toda la tesis.

En la casa vive aún Aldo van Eyck, como vivían los habitantes de Comala que sorprenden a Juan Preciado. Su presencia se hace, por primera vez, corpórea. Agachado sobre su mesa de dibujo, sentado en el rincón de leer poesía, escribiendo, cocinando, nos lo imaginamos, también ordenando los objetos tras la última añadidura, comiendo bajo el sol. El arquitecto, trazado hasta ahora con letras, palabras y materia construida, se puede buscar también, con mucha mayor nitidez, en el lugar que habitó y en los ojos de los que le acompañaron.

Conocer implica ponerse en el lugar del otro. Vivir sus paredes. Comprender significa en este caso utilizar todos los dispositivos a nuestra disposición para alumbrar una forma de vida, pues seguramente el valor de su figura reside más allá de su mera producción arquitectónica.

Nos acercamos a una casa habitada aún por la hija, Tess van Eyck, en la que la posición de cualquier objeto es considerada un acto vital sagrado (quizás hasta raya la esquizofrenia). Un lugar que nunca se ha dejado de vivir, que exuda humanidad, que rechaza con fuerza la mirada de un ojo académico y distante. En un trabajo que plantea ser de estructura abierta, la casa se erige con la potencia de una pirámide, se muestra como un caleidoscopio construido<sup>4</sup>, un trozo, el único que aún existe, ordenado con las leyes del pensamiento de Aldo van Eyck. En ella conviven sus lecturas con su arquitectura, con su colección de arte, máscaras, cuencos y alfombras, con las fotografías de sus viajes, con sus libros de poesía, con su familia, con el sol, el cielo, con sus dibujos. Un lugar, al fin y al cabo, que es exactamente lo que este trabajo quería ser, pero con mucho mayor grado de autenticidad.

Habiendo entrado uno ya no puede hacer la misma tesis, pues descubrir el escenario en el que todos los elementos simultáneamente se suceden, en el que todas las relaciones adquieren un halo de realidad, hace que Aldo van Eyck, al que creía desaparecido, recobre súbitamente la voluntad.

Surge así el anhelo de entrevistarle (a él, que es ahora su casa), de tomarle nota, de documentarlo mientras se cuenta, de alumbrar la tesis con la casa, o la casa con la tesis, de utilizar su estructura (orden

---

<sup>2</sup> Eso es exactamente lo que intenta atrapar el concepto «lugar» de Aldo van Eyck. El espacio se transforma en lugar cuando es interiorizado, es decir, cuando pasa a formar parte del cuerpo de experiencias de un sujeto, transformando su percepción de las cosas, apareciéndose en su conciencia en relación a otros lugares. Por eso Van Eyck define la arquitectura como *built homecoming*, pues la transformación en casa, como casa fenomenológica, es la aspiración final de todos sus proyectos.

<sup>3</sup> Esta manera de acercarse a la casa es un requisito indispensable para todo aquel que quiera comprender el núcleo más profundo de la arquitectura de Van Eyck.

<sup>4</sup> Concepto utilizado habitualmente por Van Eyck, así como ese de la *claridad laberíntica*, que explica bien la formalización final de esta tesis.

## Casas, habitaciones



Pieter de Hooch

Antonello da Messina



Edward Hooper



Vincent Van Gogh

ininteligible) para estructurar también los fragmentos que van destellando en estas páginas. Las relaciones están ahí, construidas y a punto de desaparecer. Por mi parte, pasar tiempo entre esos muros es la mejor manera de conocer mejor al arquitecto que me había dispuesto a contar.

¿Se descubre aquí la casa? ¿O se descubre al ser humano? ¿O son las dos cosas, la misma cosa? Se descubre la casa como lugar físico, se descubre a sus habitantes en largas conversaciones (reales y ficticias), se descubre a los autores de los libros que allí se ocultan a través de lecturas complementarias, se descubre su obra construida a través de sus dibujos, sus maquetas y la experiencia personal de sus espacios. Está ahora mismo todo allí contenido. Solo hay que acercarse, con cuidado, desempolvar las cosas y las palabras.

No solo está contenida una vida, sino sobre todo un mundo. La casa recoge el tiempo (distintos tiempos), reduce la heterogeneidad del mundo y se vuelve procesión. «En la procesión coinciden dos temporalidades, la casual, fugaz y aventurera de los cuerpos y los objetos de la casa y, simultáneamente, un latido hondísimo, un timbal sordo: el tiempo del mundo»<sup>5</sup>. La casa de Aldo van Eyck custodia en su interior ese latido.

Si contar a Aldo es toda la tesis, y contar la casa también, quizás sea porque su casa (y sus pertenencias) es lo más cercano que nos queda a él. Que este trabajo se organice como una casa imaginaria, que ponga juntas ideas que en Loenen aparecen físicamente juntas, es por todo eso algo intencionado. La casa ordena el trabajo de investigación. Porque es necesario liberar a todos los objetos de su encierro.

«Fruto del amor del hombre con la Tierra nace la casa, esa tierra ordenada en la que el hombre se guarece cuando la tierra tiembla -cuando pintan bastos- para seguir amándola»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 153

<sup>6</sup> Camilo José Cela citado por Saenz de Oiza en una conferencia impartida el 29/02/2000 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Aldo van Eyck. Casa de *Loenen*





; metodología

En 1964, tras más de 20 años viviendo en Amsterdam con su familia, Aldo van Eyck se traslada a Loenen aan de Vecht. Meses antes había adquirido una construcción modesta, de unos 200 metros cuadrados repartidos en dos plantas y un desván, construida en el siglo XVII y remodelada en el XVIII. La suya será la tercera transformación de un contenedor, protegido hoy como monumento, para convertirlo en una vivienda en la que, junto a Hannie, vivió hasta 1999. La casa de Loenen ha permanecido hasta hoy inédita y sin publicar, como el último proyecto de Van Eyck ocupado como proceso permanente durante 35 años.

### **Descubriendo la casa, breve exposición de hechos**

Antes de explicar la metodología del trabajo, sería importante explicar cómo llego exactamente a la casa. Decía que la casa surge a mitad de la tesis, pues la investigación comienza estudiando a los integrantes del Team10. En el *Team 10 Primer*, descubro que los textos que más me interesan son los de Aldo van Eyck. Empiezo a leerle solo a él. Me intereso por sus referencias. Leo a Joyce, Blake, Bergson, Ortega, Kandinsky. Empiezo a definir una posible tesis: comprender a Van Eyck a través de sus referencias y explicar alguno de sus proyectos.

Para ello, empiezo a trazar los caminos de las ideas de los textos de Van Eyck a las ideas de los textos de esos filósofos, escritores y artistas. Me interesan sobre todo los tres primeros y desde ellos viajo a Eliot, Pound, Baudelaire. Todos son autores apreciados por Van Eyck y muy leídos en sus años de formación. Quiero fijar rigurosamente algunas de esas relaciones, para definir partes del contorno de Aldo van Eyck, construirlo por acumulación de ideas: perímetro flexible y abierto. Con ello, comienzo una primera redacción que resulta en unas 200 páginas ilustradas que trazan el camino de las ideas literarias a la arquitectura de Van Eyck<sup>1</sup>. Encuentro muchas cosas de interés, pero creo que es necesario, tras varios meses, comprobar si es verdad que el arquitecto los ha leído atentamente.

El 20 de marzo de 2016 envió un email a Tess van Eyck, encargada del Archivo van Eyck:

I decided to research only him and particularly to study his sources of information (the books he read, the places he visited, the works he studied) with the idea of understanding his way of thinking. And then to give some clues to their work, so the person who wants to understand the rich associations in his projects will have a certain map to them. ¿do you still have, in the archive, the books he read? ¿Did he take notes on them? ...

Finalmente, termino visitando La Fundación Aldo van Eyck, que está en una edificación junto al río Vecht. Se accede a través de un pasaje, dejando una casa a la derecha. Pero los libros no están en la Fundación. Están en la casa. La casa está actualmente habitada por Tess van Eyck y Julyan Wickham (su marido). Era la casa de sus padres: Hannie y Aldo. En la casa están los libros y la colección de arte de los Van Eyck (taburetes, tejidos, vasijas, escudos, figuritas, colgantes, remos, pinturas). La casa es el lugar en que todas las referencias del arquitecto están concentradas: la casa es lo más cercano que queda al pensamiento de Aldo van Eyck.

---

<sup>1</sup> <https://www.dropbox.com/s/d1bjwewyxjv7v9/PomesPenyeach.pdf?dl=0>

La investigación, tras varias conversaciones con la hija del arquitecto, gira para dedicarse fundamentalmente a analizar este proyecto, su marco construido y su contenido. En la casa, la tesis encuentra todos los autores mencionados, todos los viajes y las referencias. La tesis vira considerablemente, pues ahora se trata de rescatar un proyecto para la historia.

### **El enfoque, sobre la idea de historia**

La tesis, al fin y al cabo, está escribiendo historia, y eso obliga, antes de comenzar, a aclarar exactamente qué idea de historia se trabaja, para que las conclusiones del texto puedan objetivarse. Que la investigación se realice sobre un objeto del pasado no implica que la tesis entienda la historia como una serie homogénea de cajones vacíos (años, meses, días) que hay que ir llenando de acontecimientos. Muy al contrario, el punto de partida de la investigación son las tesis VI y XVII de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin. A saber:

Tesis VI:

‘Describir el pasado tal como ha sido’, ésa es, según Ranke, la tarea del historiador. Es una definición completamente quimérica. El conocimiento del pasado se parecería, más bien, al acto por el cual al hombre, en el momento de un súbito peligro, se le presenta un recuerdo que lo salva...

Tesis XVII:

...el historiador materialista, captando esa oportunidad, llegará a hacer estallar la continuidad histórica, para desprender de ella una época dada; llegará a hacer estallar igualmente la continuidad de una época, para desprender de ella una vida individual; llegará, por fin, a hacer estallar esa vida individual, para desprender de ella un hecho o una obra dada. Conseguirá así llegar a hacer ver cómo la vida entera de un individuo cabe en una de sus obras, en uno de sus hechos; cómo, en esa vida, cabe una época entera; y cómo, en esa época, cabe el conjunto de la historia humana...<sup>2</sup>

Las tesis proponen una idea de historia o tiempo en donde el pasado está sucediendo en el presente, exigente: «todo aquello que alguna vez ha sucedido está sucediendo, posee una duración interminable»<sup>3</sup>. Del pasado tomamos, sin cronologías, aquello que pueda hacer más afilada nuestra percepción de la obra.

Las referencias de esta investigación son los textos de John Berger<sup>4</sup> o Josep Quetglas<sup>5</sup>, en particular aquellos que centran su análisis en obras concretas<sup>6</sup>. En ellos se reproduce la Tesis XVII, es decir, desde una obra es posible contar la vida entera de un individuo; desde esa vida, una época entera; desde esa época, el conjunto de la historia humana. Esto significa que, al analizar un solo proyecto, estamos mirando toda la obra de Aldo van Eyck, en toda su obra, la obra de sus contemporáneos, en la obra de sus contemporáneos, la historia de la arquitectura. Por eso, a lo largo de la tesis, se relaciona la casa de Loenen con otras obras de Van Eyck, con la de otros arquitectos e incluso con realizaciones que no

---

<sup>2</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*. (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2005).

<sup>3</sup> Josep Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*. (Barcelona: Arcadia, 2017), 118.

<sup>4</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2014).

<sup>5</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio, I*. (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999).

<sup>6</sup> Josep Quetglas, *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. (Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees, 2009).



existían cuando la casa fue proyectada. Nos da igual. El pasado se encuentra presente en su totalidad hoy. Unas cosas aclaran las otras, ayudan a proponer una manera de mirar la Casa, a detectar en ella algo que nos resulte extraño, peculiar, en nuestro tiempo; a tirar de ese hilo para desenrollar sus posibles razones.

El objetivo es comprender la casa, no conocerla. No hay que tratar de verificar obsesivamente las hipótesis con documentos, sino comprobar su utilidad. Es imposible averiguar exactamente por qué Van Eyck hizo su casa así (cuáles fueron sus referencias), por lo que solo nos queda intentar comprenderla. Para ello puede ser más útil leer un libro de Rudofsky escrito después de la construcción de la casa que uno de Mies van der Rohe escrito antes. Aunque el arquitecto no lo hubiese leído, comprender lo que dice Rudofsky, desde Loos, nos permite comprender mejor lo que hace Van Eyck en su casa:

Si propongo una visita al dolmen de la Table des Marchands, en Locmariaquer, no es para ir en busca de algún precedente de Ronchamp, sino todo lo contrario: para entender el megalito bretón a partir de la capilla; para llegar a ver, con la ayuda de una arquitectura del siglo XX, otra arquitectura de alrededor del 4000 antes de nuestra era, o mejor aún, para que la analogía entre ambas permita acceder a la mutua comprensión de su común arquitectura.<sup>7</sup>

Con el pasado condensado en el presente, todas las arquitecturas se explican unas a otras, como si los distintos proyectos emergidos de fuentes diversas trataran de una única y misma arquitectura. Esa idea de tiempo es la que sustenta las relaciones establecidas en la investigación, hecha de constelaciones de fotografías y textos: ordenaciones de imágenes y conceptos a través de las que se manifiestan las ideas, haces de relaciones conceptuales que no aspiran a ninguna estabilidad más allá de una cristalización momentánea, a la búsqueda de un momento fulgurante en el que entendemos algo.

### **El método, ensanchando la casa**

Reunir datos no es construir la representación de los procesos vividos y contradictorios que los han determinado.

«No es eso lo que un historiador entiende por comprender. Para él, comprender **no es clarificar**, simplificar, reducir a esquema lógico perfectamente nítido: trazar un dibujo elegante y abstracto. **Comprender es complicar**. Es enriquecer en profundidad. Es **ensanchar poco a poco**. Es mezclar con la vida».<sup>8</sup>

En este sentido, la tesis nunca parece aclarar nada, sino complicar cada vez más las cosas. Cada vez es más difícil sintetizar las conclusiones en unas pocas líneas, explicar la obra en una frase. Es porque la tesis, todo el tiempo, está ensanchando poco a poco la casa, enriqueciéndola en profundidad y mezclándola con la vida de sus habitantes.

Puede resultar extraño que una sola casa, además una reforma, ocupe toda una tesis. Ha sido así porque el método de análisis ha sido peculiar. No he intentado objetivar, sintetizar, resumir y clarificar la casa, tratando de extraer de ella unas pocas cosas importantes que la sitúen en la historia, en relación a otros proyectos de Van Eyck. Al contrario, me he acercado a la casa, habitándola durante 90 días en períodos de

---

<sup>7</sup> Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017), 173.

<sup>8</sup> Josep Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, 115.

tres o cuatro semanas. Es el tiempo vivido en el interior de la casa el que aclara sus razones, desvelando su potencial. El proceso seguido ha sido el siguiente:

Me acerco a la casa y tomo la chimenea. La miro a la luz de otras chimeneas de otras casas de Van Eyck, de otras chimeneas de otras casas de Venturi, Le Corbusier, Breuer. La chimenea es simultáneamente el germen del proyecto y uno más de los múltiples centros desde los que iniciar el trayecto interior.

Me acerco a una librería y tomo el *Ulysses* de James Joyce. Lo leo a la luz de los *Círculos de Otterlo*, de la idea de presente extendido de Henri Bergson, de los conceptos de espacio y tiempo de Van Eyck: lugar y ocasión.

Me acerco a la fachada de la casa del vecino y lanzó una mirada furtiva a su interior. Me pregunto por qué la casa de Van Eyck no se ve desde la calle, estudio las construcciones históricas holandesas. Van Eyck ha transformado por completo, con su reforma, la manera de entender la casa original.

Me acerco a la escalera y tomo el felpudo sobre el podio. Lo escruto a la luz de los textos de Van Eyck sobre el espacio intermedio. Comprendo que la casa no es más que una acumulación de espacios intermedios claramente articulados.

...

La casa nos permite coser o encolar materiales conceptuales y ejemplos concretos que proceden de ámbitos diversos, de distintas artes y de diferentes prácticas, sin necesidad de atender a las dos variables deterministas que imponen la geografía y la historia: el espacio y el tiempo. Esto, ya desde un punto de vista más práctico, supone que la investigación ha sido concebida desde el principio como una colección de reflexiones en torno a Aldo van Eyck, a sus referencias y a su casa de Loenen. Una colección que puede leerse sin orden aparente porque a conciencia lo evita, que tiene la intención de ir descubriendo al arquitecto como suma de acontecimientos, pero desligados ya de una relación causa-efecto o un relato biográfico. Una decisión que convierte a la tesis en un eterno trabajo inacabado, pues siempre puede añadirse algo más; pero en una retrospectiva definitiva, porque no hace falta añadir más para comprender lo fundamental.

Esa es la metodología del trabajo. ¿Cómo asegurar la rigurosidad y transmisibilidad exigibles a todo trabajo de investigación? Para delimitar esas exigencias sería más fácil leer a Michael Baxandall, que en su libro *Patterns of Intention*<sup>9</sup>, desarrolla lo que denomina «crítica inferencial»<sup>10</sup>.

### **Contra el reduccionismo positivista**

En el tercer capítulo de *La buena vida*<sup>11</sup>, titulado «La máquina de habitar de Jacques Tati: la casa positivista», Iñaki Ábalos desarrolla la impugnación al positivismo de Husserl y Bergson, después

---

<sup>9</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. (New Haven: Yale University Press, 1985).

<sup>10</sup> He desarrollado esas exigencias en el anexo de metodología.

<sup>11</sup> Iñaki Ábalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000).

Heidegger y Merleau-Ponty. Ábalos identifica el positivismo con la visión más ortodoxa del Movimiento Moderno, la Carta de Atenas o la Ville Radieuse, criticando el funcionalismo como una pesadilla de la razón que compartiría raíz filosófica con el mecanicismo que llevó a la bomba de Hiroshima. Contra esta visión, Ábalos menciona la arquitectura del Team 10. Efectivamente, Aldo van Eyck luchó durante toda su vida contra el mecanismo funcionalista, incluso realizando las mismas analogías con bombas y guerras<sup>12</sup>.

Esta tesis defiende que esta casa, toda su arquitectura, no es otra cosa que una impugnación a la ortodoxia moderna de la vivienda mínima, la familia modelo, el higienismo o las casas en serie. Del mismo modo, el método de investigación quiere alejarse de un academicismo positivista que cree posible analizar un proyecto de arquitectura de forma completamente sistemática, a través de parámetros observables y objetivos que nos permitirían evaluar sus causas y consecuencias, incorporando la casa a una lista de proyectos ordenados en tipologías.

Por el contrario, siguiendo las reflexiones de los textos de Van Eyck, este análisis propone un acercamiento fenomenológico a la casa, una narración que construye la teoría desde la praxis, desde dentro del proyecto, llenándolo con experiencias, estableciendo relaciones que nos permitan comprender mejor su núcleo arquitectónico, el modo de proyectar de Aldo van Eyck. Al fin y al cabo, la tesis pertenece al área de Proyectos Arquitectónicos y un proyecto no se aborda como el despeja la incógnita de una ecuación.

### **Hacia una cierta objetividad, el atlas**

Aún así, junto al grueso de la tesis se elabora un documento que recoge toda la información existente sobre la casa: fotografías originales, dibujos y bocetos de Van Eyck, cartografías y otros documentos históricos. A ella se añaden las fotografías tomadas a lo largo de la investigación, el catálogo elaborado de toda la biblioteca y una lista de su colección de arte (moderno y vernáculo).

Ese documento, independiente de la interpretación crítica de la casa, pasa a llamarse *Atlas*. El *Atlas* compendia lo que podríamos llamar «base de trabajo objetiva». Se presenta como elemento independiente, desgajado del texto principal, que permite al lector comprobar por sí mismo las afirmaciones sobre la casa que elaboro en otras partes del trabajo.

La yuxtaposición de *Interpretación* y *Atlas* permite atenuar la subjetividad de las relaciones establecidas, asegurar que la investigación, tal y como propone Baxandall, es racional, sociable y democrática. Es decir, que sigue argumentaciones apoyadas en la razón, que es transmisible y comprensible por terceros y, por último, que facilita los datos necesarios para que cualquiera pueda analizarlos por su cuenta, que es reproducible. Se trata de acompañar un paseo por la casa, abrir la casa, presentarla para su discusión.

(Este texto no es más que un resumen de todo lo recogido en el anexo a la introducción, que extiende la discusión para aclarar las dudas en torno al método, para construir rigurosamente todo el entramado teórico que permite abordar la casa).

---

<sup>12</sup> Sin embargo, al contrario que Ábalos, Van Eyck identificaba a Le Corbusier con un pensamiento alejado de esas ortodoxias. Quetglas opina lo mismo, y propone diferenciar muy claramente entre los textos que Le Corbusier escribía para conseguir un encargo y los lugares que finalmente construía.

; las seis (hipo)tesis de la casa, la estructura del trabajo

Finalmente, este trabajo propone seis formas de comprender y narrar la casa, construidas a lo largo de su estudio apoyado en los textos del arquitecto. En realidad, **seis tesis** sobre la casa de Aldo van Eyck en Loenen:

1. Que la casa no es un hecho aislado, sino que es parte de **un conjunto de casas** habitadas por el arquitecto. Que de todas esas casas hay objetos e ideas que se llevan a la siguiente. «La configuración de una cosa no es solamente la imagen de su naturaleza, es la palabra de su destino y el trazado de su historia»<sup>1</sup>.
2. Que la casa está formada por **un montaje de elementos individuales** conectados dos a dos. Que cada uno de esos elementos puede ser el centro de la casa y por tanto el lugar desde el que iniciar su análisis. Que esos fragmentos son autónomos pero solo adquieren sentido como partes de un conjunto.
3. Que la casa está dentro de una casa más antigua. Que las estrategias de transformación del marco existente no lo destruyen, que producen la convivencia en el mismo lugar de **dos formas de entender el espacio**. Que la casa está pensada como un artilugio que atrapa y guarda el tiempo, la historia de las cosas y el paso de sus habitantes.
4. Que la casa, a través de sus elementos y los objetos de sus paredes, **contiene el mundo**. Que su interior se extiende en todas direcciones con ayuda de la conciencia para transformarse en «una platea en el teatro del mundo»<sup>2</sup>. Que su interior representa el universo.
5. Que la arquitectura de la casa es el espacio que queda cargado de potencialidad de acción. Que son **los acontecimientos** que se desarrollan en el interior los que fundan y forman la casa. Que los **muros** atrapan un trozo de tierra habitada, entre medio. Que la casa es la forma de habitar la casa.
6. Que la casa no solo contiene el mundo, sino que es parte de ese mundo. Que la casa activa y transforma los elementos a su alrededor, que se sirve a los que la visitan para encadenarse en el relato de sus vidas y cambia su percepción de las cosas. Que el interior es también un lugar **desde el que transformar el exterior**.

La tesis se estructura con seis capítulos, juegos de textos que atienden a esas seis cualidades, acompañados de seis dibujos. Por lo tanto, cada capítulo comienza con un dibujo que intenta construir la casa, atendiendo a una de sus cualidades. A cada dibujo se le adjunta un texto que lo explica e introduce el capítulo, sin ilustrar. Después, dentro de cada capítulo, se ordenan una serie de folletos, fragmentos ilustrados que exploran las posibilidades de la casa centrándose en las ideas enunciadas. Por último un texto cierra cada grupo, tratando de configurar conclusiones provisionales sobre la casa en Loenen y la arquitectura de Aldo van Eyck.

---

<sup>1</sup> John Ruskin, y Marcel Proust, *La Biblia de Amiens*. (Madrid: Abada Editores S.L., 2006), 98.

<sup>2</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 95.

La casa se dibuja y se cuenta, entonces:

- Estudiando las otras casas de los Van Eyck, encontrando las similitudes, comprendiendo su arquitectura. Este primer capítulo, con su dibujo, se titula **Superponer**.
- Fijando con precisión sus fragmentos, por trozos, intentando explicar su significado individual. **La casa, las cosas y los casos.**
- Posicionándolas en un marco existente y analizando los cambios que generan en él. **Todo cambia.**
- Abriendo horizontes desde el interior hacia fuera, para que la casa guarde el mundo. **Abrir horizontes.**
- Describiendo el espacio vacío que queda entre las cosas, potencialmente lleno, tamizado, interrumpido. Intentando atraparlo. **Entremuros.**
- Intentando comprender como todas esas cosas se encadenan narrativamente en un relato, como las cosas y el marco hacen lugares con nombre propio que transforman la percepción de los habitantes. **El viaje de Dommo.**

Seis dibujos y por tanto seis capítulos que estructuran las reflexiones de la casa en seis juegos de interpretaciones. Pero dividir esta interpretación de la casa en paquetes pautados con ayuda de los dibujos supone un problema adicional. Si bien cualquier elemento de la casa es una cosa (por ejemplo, la chimenea), al mismo tiempo es también un objeto que permite evocar otros lugares y tiempos (*abre horizontes*), está sujeto a cambios y transformaciones (*todo cambia*), forma parte de las capas que interrumpen y por tanto activan el espacio vacío (*entremuros*), adquiere un nombre y ayuda a construir un relato (como en *el viaje de Dommo*) y es el centro de superposición (*superponer*) de todas las casas de Aldo van Eyck.

Dicho de otra forma: cada uno de los textos agrupados en juegos de fragmentos similares y bajo el paraguas de uno de los *dibujos/ideas/maneras de entender la casa* podría colocarse seguramente en cualquier otro grupo, generando nuevas relaciones y proponiendo distintos modos de ver. Por esa razón los fragmentos se imprimen a modo de breves fascículos, sueltos unos de otros. En el interior de cada juego de textos, más allá de un principio y un final, no existe una orden correcto para leer los folletos. Tampoco existe un orden para leer los juegos de textos. Ni siquiera es cierto que cada folleto solo pueda estar en un juego de textos.

Se propone, al cerrar la caja que contiene la tesis, una posible agrupación de textos según criterios propios. Es esta agrupación que vas a leer, la que se ha considerado más esclarecedora. Pero quizás otra podría funcionar, y se anima así a mover las piezas para componer otra figura, como en esos puzzles que no tienen una única solución. Juegos de construcción. O juegos de cartas, libros de los pasajes, novelas abiertas. O tantas casas.

Las portadas de todos esos folletos, no por casualidad, se ilustran con los dibujos del *Juego de Cartas*<sup>3</sup> de Max Aub: 53 textos/dibujos todos distintos, exactamente una baraja. El orden (oros, copas, espadas y bastos) aclara el orden de lectura propuesto. Pero las cartas están hechas para barajarse.

---

<sup>3</sup> Max Aub, *Juego de cartas*. (Granada: Cuadernos del Vigía, 2014).

; a la casa como bricoleur

Por otra parte, a la casa se entra como *bricoleur*, más que como arquitecto. El *bricoleur*, afirma Santiago de Molina<sup>1</sup>, no necesita conocer las cosas, solamente necesita atraparlas:

Contemplémoslo en acción (al bricoleur): excitado por su proyecto, su primera acción práctica es sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia el conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y materiales; **hacer, o rehacer, el inventario**; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que él le plantea. Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro, son **interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría significar**, contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar, pero que, finalmente, no diferirá del conjunto instrumental más que por la distribución interna de sus partes.<sup>2</sup>

Visto así el proceso nunca se termina, sólo se abandona en un estado concreto de partes en relación. El documento final fija un pensamiento pero siempre de manera vaga, esboza los contornos sin poder nunca definirlos: es (por ahora) imposible definir nítidamente la casa.

El juego surrealista de la libre asociación comienza sólo con **el combinar**, el construir la **colección**, tras el reunir y el dar la vuelta, en el momento de poner al lado de.<sup>3</sup>

Interrogar cada objeto, interpretarlo más allá de sus límites, en relación sobre todo a lo que le excede y no a lo que discriminan nuestros ojos. Construir una red que explique a Van Eyck a través de su casa, y a la casa a través de Van Eyck. Conectar los focos de su pensamiento a través de una penumbra inexplorada que solo se rellena con la ayuda de lecturas y conversaciones.

El collage acabado posee una suerte de colosal efecto Zeigarnik, en que todos los fragmentos se ordenan sólo en el momento en que el deslizamiento de todos ellos se detiene. Y sólo con la mirada puesta hacia atrás. Sólo de manera **reminiscente**.<sup>4</sup>

Martin Heidegger nos anima a no penetrar hasta dentro de la obra para averiguar su verdad, sino ir acercándonos a ella, reconociéndola en un movimiento envolvente. «La cosa, inaparente, escapa tozudísimamente al pensamiento»<sup>5</sup>. El trabajo deberá desarrollar al máximo el arte de «citar sin comillas». Reunión de retales y desechos (fragmentos) para darle justicia del único modo posible: usándolos. Asistimos así a la imagen de Aldo van Eyck como construcción, no como recuperación de una realidad perdida (irrecuperable).

Mirar debe equivaler a **proyectar de nuevo** el edificio, sin arqueología, sino siendo un edificio de nuestro tiempo y de aquél en que fue edificado.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Santiago de Molina, *Collage y arquitectura*. (Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, 2014), 23.

<sup>2</sup> Claude Levi-Strauss, *El pensamiento Salvaje*. (Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1997), 38.

<sup>3</sup> Dirk van den Heuvel, y Max Risselada, Alison and Peter Smithson : de la casa del futuro a la casa de hoy. (Barcelona: Polígrafa, 2007), 27.

<sup>4</sup> de Molina, *Collage y arquitectura*, 169.

<sup>5</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio, I*. (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 30.

<sup>6</sup> Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 243.

En el umbral



; casa bis

Queriendo transportar hacia el futuro la casa como ente en sí, definida y razonada, explicada y transparente. O mejor, entendiendo que la arquitectura de la casa aparece cuando alguien se anima a interpretarla y que por tanto lo deseable sería fijar aquí todos sus datos, músculos, tendones, pensamientos, huesos, rasgaduras, ropas. Pero sabiendo que eso no se puede. Asumiendo la imposibilidad de la tarea.

Todo dato escrito, cualquier observación, pasa ya por el lenguaje y la mirada de quien lo toma y lo transcribe. La conciencia, selectiva, ilumina lo que espera mientras aparta en las sombras lo inesperado. Solo con la suma infinita de ojos, miradas y conciencias de todos los humanos que existen o existirán se agotarían las posibilidades de la casa. Todo análisis es provisional, a la espera de nuevas pruebas, y la casa va a desaparecer. Sólo quedará de ella lo que aquí se escriba. Ante ambos juegos de ideas quedan claras dos cosas.

En primer lugar hay que fijar todo lo que sea posible: transcribir, aunque sea con la letra particular del que escribe y con estos dedos que pulsan las fotografías, el máximo número posible de datos sin procesar (consciente y excesivamente). Por eso a la parte del trabajo que explora la casa se le adjuntan numerosas listas de cuadros o libros, inventarios de muebles y objetos, fotografías obsesivas de todo rincón en diferentes tiempos, dibujos técnicos y acotados, entrevistas, mapas.

Y en segundo lugar hay que admitir la parcialidad de lo expuesto y dar al lector pistas para que pueda completarla (en parte), proporcionando un material en bruto disponible para su propia interpretación, esto es, para su acción de proyectar con la imaginación su propia casa y por tanto de construir su arquitectura.

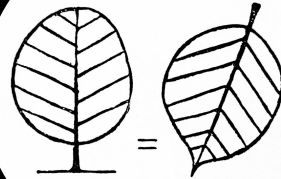
Por eso se ha decidido coger todo ese material y elaborar una interpretación propia. Esta exploración personal de la casa, organizada a través de dibujos y reflexiones, referencias a otros proyectos o arquitecturas, no trata de coger una teoría (de los textos del arquitecto) y aplicarla a esta casa como un ejemplo práctico. Se propone una construcción de la teoría desde la experiencia del espacio, imitando al propio Aldo van Eyck, y por tanto la interpretación se embarca en una exploración de tierra incógnita, abierta sin rumbo y profundamente interesada. Se trata de volver a proyectar la casa, pero yo mismo, construir su arquitectura como si fuera mía, tratando de elaborar en el viaje una teoría de la casa. Esta interpretación, profundamente obsesiva y parcial, apasionada y política, permitirá al lector (en dirección contraria a lo expuesto más arriba) reconocer con claridad el proceso de apropiación de la casa. Meterse dentro de mi cabeza para poder volver a los datos «objetivos» y quitarles la parcialidad que aún los tenía.

Comprender, también, cómo uno puede hacer una casa sin apilar (físicamente) ladrillos. Después, mirar de nuevo las fotografías y las listas, pasear por los inventarios y los dibujos, por los bocetos del arquitecto, los catálogos de libros, estudiar las entrevistas a sus habitantes. Coger todo eso y hacer su propia casa. Sólo así la arquitectura de este proyecto de Aldo van Eyck (próximamente desaparecido) puede sobrevivir a su desaparición como entidad física anclada a un lugar para viajar hacia un futuro en el que, haciéndose arquitectura una y otra vez en la cabeza de los que la leen, se salve mientras siga siendo útil.



say People

tree is  
leaf and leaf  
is tree- house is  
city and city is house  
- a tree is a tree but it  
is also a huge leaf - a  
leaf is a leaf, but it is  
also a tiny tree- a city  
is not a city unless it  
is also a huge house-  
a house is a house  
only if it is also  
a tiny city.

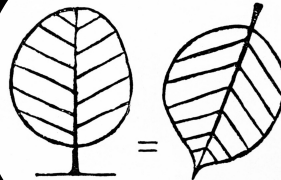


Say leaf-say tree  
say a few leaves still and  
many leaves soon - say leafers tree  
- say heap of leaves - say this tree  
when I grow up and that tree when  
I was a child - say one tree, lots of  
trees, all sorts of trees, trees in the  
forest - say forest (hear: dark, lost,  
nest, fire, fairy, owl's host, toadstool,  
tiger, timber) - say orchard, apples,  
apple pie - say fig tree - say fig leaf  
- say NUTS! - say house - say  
city - say anything - but  
say PEOPLE !

Say House!

place is  
life and life  
is place- house is  
Aldo and Aldo is house  
- a place is a place but it  
is also a mirror for life -  
life is a life, but it is  
always in place - his house  
is not his house unless it  
is also a huge Aldo -  
a house is his house  
only if it is also  
a built Aldo.

Say him-say house  
say a few rooms still and  
many him soon - say homeless them  
- say heap of stones - say this house  
when I meet him and that house when  
she was a child - say one, house, lots of  
houses, all sort of things, books in the  
shelves - say shelve (look: dark, lost,  
mask, mat, pendant, Hannie's chair, cook,  
picture, timber) - say art, models,  
cheese- say house sketch -say his sketch  
- say GRAPES! - say house - say  
life - say anything - but  
say ALDO!



Say Aldo!

**anexos**

estados de la cuestión, metodologías

— anexos, estados de la cuestión

(Se inician aquí una serie de textos que pretenden construir en detalle el marco teórico del método de investigación. No son necesarios para seguir el grueso del trabajo y por eso se han desgajado de su cuerpo principal. Generaban en el lector cierta desazón, «al sentir continuamente el anuncio de lo que va a hacerse y no hacerse, y no poder hacerse, y hacerse, sin que nunca ocurra nada»<sup>1</sup>. Lo sensato sería saltárselos y volver a ellos luego, si surge alguna duda)

Cubrir simultáneamente todos los objetivos de este trabajo, visto el método previsto, ha resultado sencillamente imposible. Por una parte preguntarse por el qué y cómo se hace un trabajo de estas características, tal y como se recoge en esta primera constelación de fragmentos. Por otra contar algo sobre Aldo van Eyck y su pensamiento, en relación a las referencias que maneja. Por otra profundizar en su casa, como objeto de arquitectura, armario de sus pertenencias y marco de presentación del arquitecto.

No puede haber análisis histórico (y esto en parte lo es) que no se pregunte en general por la historia, es decir, investigación consciente de sí misma. No puede haber análisis de un arquitecto sin preguntarse directamente por su arquitectura construida (y sus dibujos, y sus fotografías, y los objetos que coloca en su interior). No puede haber análisis de un pensamiento sin preguntarse por sus fuentes (sin entenderlas con una relación de causalidad, sino como focos que pueden ir quitando sombras). Ante la enorme dificultad de elaborar un discurso que contuviera a la vez y al mismo tiempo, en sucesión o constelación, todas estas variables, se ha terminado estructurando el trabajo de la mejor manera posible, o sea, de la manera en la que mejor se puede entender y elaborar sin traicionar la hipótesis de partida.

Merecería la pena apuntar, a modo de breve *estado de la cuestión*, que sobre cada uno de esos puntos hay ya textos escritos mucho mejores que estos. Sobre la obra construida de Aldo van Eyck y sus razones hay ya publicadas varias tesis<sup>2</sup> (y otras en proceso de elaboración), una preciosa monografía que supervisó él

---

<sup>1</sup> Palabras de J. Quetglas

<sup>2</sup> Luis Palacios Labrador, «Hacia un método de configuración» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017).

José Fernández-Llebrez, «La dimensión humana de Aldo van Eyck» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2017).

Juan-Luis Valderrabano-Montañés, «The Dialectic Form: Avant-Garde & Architecture in Aldo van Eyck vs. Alison & Peter Smithson (1947-1960)» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010).

Luis Gil Guinea, «Lugares intermedios. La “filosofía del umbral” en la arquitectura del Team 10» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016).

Dimitra Konstantopoulou, «La huella del montaje. Aby Warburg, Aldo van Eyck, Jerzy Grotowski» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Barcelona, 2011).

Enrique Abad, «Nagele: un nuevo asentamiento en un paisaje artificial» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014).

Raphaël Labrunye, «Médiatisation, réinterprétations et analyse d'un édifice-événement : l'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam» (tesis doctoral, Versailles-St Quentin en Yvelines., 2009).

Me dejo varias.

mismo<sup>3</sup> y una extensa biografía ilustrada<sup>4</sup>. Sobre su faceta de ensayista, aunque hay alguna investigación reciente que la analiza<sup>5</sup> (algo superficialmente en mi opinión), el documento que mejor la fija, documenta y explica es sin duda la tesis que leyó Peter D E Clarke en 1982<sup>6</sup>, sin la que esta investigación no sería igual. Este trabajo, por advertirlo desde el principio, toma como punto de partida esos textos, y más que traducirlos o repetirlos los da por leídos para intentar dar un paso hacia lo que queda.

Porque entre todo, no hay nada escrito sobre la casa. El proyecto, que debería recoger todas las preocupaciones de Van Eyck, ha pasado desapercibido (o escondido) hasta ahora. Esta tesis se dedica a reparar esa omisión. Al lector le deseo, con toda sinceridad, que este texto no le cierre; que se sienta incómodo al leerlo. Si venía en busca de una simplificación (de una conclusión), espero que se encuentre una apertura<sup>7</sup>.

«En lugar de convertir su trabajo en una reliquia escribiendo una historia definitiva, nos gustaría liberar la energía y la vitalidad que hay encerradas en él para la siguiente generación»<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999*. (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999).

<sup>4</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*. (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998).

<sup>5</sup> Harm Lammers, «Potentially unravelling and reconnecting Aldo van Eyck in search of an approach for tomorrow» (tesis de máster, Eindhoven University of Technology, 2012).

<sup>6</sup> Peter Clarke, «The Writings of Aldo Van Eyck: A Modernist Sensibility Introduced Into Architecture» (tesis doctoral, University of Bristol, 1985).

<sup>7</sup> Tampoco la obra del arquitecto cierra. Más bien cambia, varía edificio en edificio.

“Idea transcends form until it finds one; only then are they identified and become architecture. I am therefore concerned primarily with the validity of the idea; the form is the business of each individual architect”  
Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998*. (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 125-126.

<sup>8</sup> Dirk van den Heuvel, y Max Risselada, *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. (Barcelona: Polígrafa, 2007), 15.

; sobre cómo contar la casa como vida

Hemos dicho que va a utilizarse la casa como marco para hablar del arquitecto: la excusa de la casa para explicar la arquitectura de Aldo van Eyck. Pues bien, la dificultad de esta tarea y la necesidad de hacerla independiente de una apreciación personal propia, pero abierta todas las apreciaciones personales impropias, requiere cierta dosis de sinceridad.

Por una parte, habría que explicar la importancia de la figura de Aldo van Eyck y las particularidades que hacen necesaria una investigación de este tipo. También importante explicar por qué se ha abordado su figura de esta forma: de manera tangencial analizando sus referentes literarios, artísticos, filosóficos, científicos y arquitectónicos, pero también secante analizando las tres casas que habitó con su familia. Como veremos, la búsqueda vital de Aldo van Eyck se encamina a reconciliar multitud de ideas en un intento de comprender la naturaleza humana, para construir lugares capaces de albergarla.

Este ejercicio de explicar lo que uno hace es al mismo tiempo un explicar lo que Aldo hace durante toda su vida a través de su enorme producción prosaica (y en ocasiones poética). Nos puede servir, por una parte, para que el lector entienda lo que va a leer, pero sobre todo para explicarnos a nosotros mismos lo que estamos haciendo para hacerlo lo mejor posible. Así Van Eyck se explicó durante muchos años lo que estaba haciendo, más a él mismo que a los demás (que en numerosas ocasiones no podían comprenderlo), y eso le ayudó, sin duda, a saber lo que tenía que hacer. Los escritos de Aldo van Eyck, aunque no son objeto explícito de estudio de este trabajo de investigación, constituyen el lugar en el que la relación entre lo que Aldo van Eyck lee (o mira); y lo que Aldo van Eyck construye (a veces con sus manos), se hace evidente. En ocasiones tan evidente que uno acaba por preguntarse si todo este análisis resultaría realmente necesario, pues al final las ideas que se descubren estaban ya explicadas en textos del arquitecto que han pasado a la historia de la teoría arquitectónica. Sin embargo, aclarar esas ideas y su procedencia puede ser casi tan valioso como comprenderlas y utilizarlas, con la seguridad de que ponerse en el lugar de otro (de Aldo) no es leer lo que escribe, sino leer lo que leyó e intentar construir de nuevo (como ejercicio de arquitectura) lo que construyó<sup>1</sup>.

Quizás en ese ir y venir entre lo que Aldo lee y lo que hace, pasando de puntillas sobre lo que dice, exista una oportunidad para traer al presente, que es pasado recordado y futuro contenido, lo que Van Eyck propuso, con la esperanza de aprender y poder utilizar lo aprendido. El objetivo de esta tesis es contar a Aldo Van Eyck. Cómo contar una vida, o por evitar pretensiones, cómo contar parte de una vida, es el interrogante fundamental de este trabajo.

*How can we build the counterform if society has no form?* (Aldo van Eyck)

Al inicio de la modernidad, de forma simultánea en todas las disciplinas del conocimiento, se vuelve imposible referir la vida a una sucesión lógica de hechos objetivos en la que toda decisión puede deducirse

---

<sup>1</sup> “ Toda la enseñanza literaria debería realizarse mediante la presentación y la yuxtaposición de trozos literarios y no por la discusión de lo que algún otro discutió sobre la importancia de un poeta o autor”.

Ezra Pound, *El arte de la poesía*. (México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1986), 92.

Y por eso, habiéndolos leído, se ha evitado citar en exceso a los que han estudiado la obra de Van Eyck.

de una acción anterior y toda acción posterior de un hecho presente. También la linealidad del tiempo se ve amenazada por los descubrimientos científicos. El conocido tedio de Baudelaire viene a ser un grito de auxilio en un mundo en el que todo cambia y nada parece ser capaz de resistir el paso del tiempo. Cómo contar una vida, si una vida nunca puede conocerse del todo (ni siquiera la propia), para arrojar luz sobre unas ideas. Debería haber en el Cómo se cuenta algo también de lo que se pretende contar. (Forma=Contenido).

La decisión de evitar una narración cronológica de la casa o el arquitecto ha sido difícil pero apoyada por la existencia de la extensa biografía de Francis Strauven en *Aldo van Eyck. The shape of relativity*. La propia personalidad del arquitecto hace difícil una narración sucesiva de hechos, pues Aldo pasó la vida dando tumbos, volviendo de una cosa a otra o yendo hacia sitios inesperados.

Organizar el trabajo a través de ideas o conceptos repetidas en sus escritos era otra de las posibilidades, abandonada también. Seguramente cuando comprendemos lo que los propios conceptos significan se hace imposible organizar su enumeración en paquetes separados e independientes. El hecho fundamental, el germen que explica todo el trabajo de Aldo van Eyck y que cimienta su pensamiento, es justamente la interrelación de todas las cosas (en una emulación de Mondrian) que haría imposible su categorización. El pensamiento, eminentemente moderno, de Van Eyck, impide una comprensión puramente lógica y racional (mecanicista diría él) de su transcurrir por la vida, del mismo modo que la impide del transcurrir de cualquier vida.

Estos dos rechazos nos sitúan en una encrucijada ya muy concurrida que puede considerarse la primera duda que confrontamos. Si hablo aquí de Baudelaire, de Einstein, de Joyce o de Tzara no es porque introduzco la mano en la chistera y saco una lente para mirar la realidad, sino porque el propio arquitecto los cita con fruición y nos dice, por el momento debemos creerle, son sus padres intelectuales.

Descartadas una enumeración cronológica de acontecimientos que falla justo en pretender abarcar la totalidad (en tener principio y final) y una de conceptos que falla en separar en paquetes independientes (y no podríamos dejarnos ninguno); nos queda asumir la primera renuncia: no se trata tanto de definir el contorno de la figura de Aldo van Eyck, se trata más bien de desdibujar el perímetro que cada uno ya se había formado. Haciéndolo así confuso, o dicho de otro modo, narrando hechos concretos rigurosamente, sumando acontecimientos que no tendrían por qué estar relacionados más allá de su orbitar en torno al arquitecto, podría hacerse patente que Aldo van Eyck no es sólo lo que pensamos que es, también algo más, pero tampoco es tanto como nos gustaría, quizás un poco menos. Ante la imposibilidad de contar una vida, o una producción artística, solo queda optar por dibujar bien definidos algunos trozos y por emborronar los que parecían definidos, de forma que Van Eyck se transforme en un perímetro cambiante (no difuso) que se sitúa, como un electrón, al mismo tiempo en varios lugares.

Quetglas utiliza una imagen similar: «todo el arte moderno está sostenido por un mismo principio, el de la indeterminación del objeto artístico, el de la desdefinición de la obra. La obra se dispersa, desflecada en un campo de relaciones que fabrica un espectador a su imagen y semejanza, obligado a una consideración diseminada, desorientada, amplia y vaga, de lo que es la obra. El arte moderno trata de producir un objeto deshilachado, acoplable, sin bordes estrictos, indefinido; y produce a su autor, un montador, un ensamblador de piezas predispuestas; y produce a su espectador, un sujeto que ha sustituido la percepción

enfocada y concentrada por una percepción diseminada, indeterminable»<sup>2</sup>. Recuerda también mucho a las reflexiones de Benjamin sobre el cine, como aparato que se percibe en actitud distraída, desenfocada. La actitud a la hora de afrontar este trabajo ha sido similar, un intento de desdefinición, apertura, del arquitecto Aldo van Eyck y sus casas.

Lo que ahora se entiende como una colección de fragmentos podría tener varias definiciones concretas, tantas como enfoques ha habido de parte de los escritores que Aldo van Eyck pretendía imitar, pero en todo caso lo evidente en su pensamiento es la búsqueda de un marco que de significado a los hechos aparentemente independientes, o como diría él: la reconciliación de lo individual con lo colectivo. Podríamos emprender varios caminos.

El camino de Leonard Bloom a través de las calles de Dublín, lleno de percepciones personales, que interrumpen los hechos del presente para ampliarlo a través de la memoria y la anticipación, que nos cuentan su percepción particular de la realidad y las relaciones que establece. Un camino tortuoso pero que se circunscribe a varios marcos de referencia. El relato se limitaría a los acontecimientos a lo largo de un solo día, desde la mañana hasta la noche, y se construiría en relación simbólica a un relato universal: la Odisea de Homero. Estos dos marcos son suficientes, cuando se descifran, para dar sentido a toda la suma de estilos, palabras, lenguajes, experiencias. La vida pero contada en un día, la vida pero en relación a un relato universal que le da significado, que lo hace valioso. Marco cerrado que está concienzudamente construido desde el principio y que pretende desvelarnos algo. **Toda una vida en una sola casa.**

O podríamos, por el camino de Swann, descubrir a Van Eyck a chispazos, cada cual contando hechos diferenciados, para así construir el personaje a través de una matización constante, para no conocerlo hasta que todos los chispazos lo hacen finalmente visible. El marco sería aquí la percepción cambiante del narrador a lo largo de toda su vida en función de su tiempo, su ánimo, su compañía. Marco abierto que aparentemente no nos lleva a ningún sitio más que de nuevo al comienzo. **La casa según la lee el autor de esta tesis.**

Habrà que explicar la casa, el arquitecto, como una yuxtaposición de descubrimientos, que no un picoteo de hechos, que nos vaya mostrando lo que es y lo que no es y así nos vaya construyendo su figura desde las certezas hacia los interrogantes, sobre hechos seguros hacia otros menos claros, en degradado abierto que no termine de fijarlo para que luego cada uno pueda seguir caminando. Pero sin brújula.

Esto, y ya desde un punto de vista más práctico, supone que este trabajo de investigación ha sido concebido desde el principio como una colección de reflexiones en torno a Aldo van Eyck, a sus referencias y sobre todo a su casa de Loenen. Una colección que puede leerse sin orden aparente porque a conciencia va a evitarlo, y que tiene la intención de ir descubriendo al arquitecto como suma de acontecimientos pero desligados ya de una relación causa-efecto o un relato biográfico. Una decisión que convierte a este tesis en un eterno trabajo inacabado, pues siempre puede añadirse algo más, pero en una retrospectiva definitiva porque no hace falta añadir más para comprender lo fundamental. Así como en el Ulises la historia de Homero se convierte en el marco simbólico que significa el relato, aquí **lo que significa la colección de textos es siempre el retorno a la casa de Loenen.** La casa nos permite

---

<sup>2</sup> Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 136.



coser o encolar materiales conceptuales y ejemplos concretos que proceden de ámbitos diversos, de distintas artes y de diferentes prácticas, sin necesidad de atender a las dos variables deterministas que imponen la geografía y la historia: el espacio y el tiempo. El primer marco del trabajo es por tanto la casa, el segundo será el arquitecto.

Pero «la desmembración (de la tesis) en piezas no aspira a una reintegración posterior más sólida, sino que intenta imaginar otro concepto de forma: como relación, como idea, como campo de fuerzas del que los fragmentos no serían sino condensaciones, pliegues, secciones»<sup>3</sup>. Una colección que reúne y recoge cosas que giran alrededor de Aldo van Eyck y sus casas. Siempre cerrada pero nunca terminada. «Lo verdaderamente importante es la configuración»<sup>4</sup>.

El método va a ser ese. La casa es una excusa, llena de principios de hilos de los que ir tirando para iniciar distintos caminos. Es imposible transitar y descubrir todos esos hilos, por eso la casa (y la tesis) queda pendiente, cerrada provisionalmente por falta de tiempo. A partir de ahora a los paquetes (piezas, folletos, libritos, cuadernos) de esta tesis se les va a llamar «Fragmentos», porque:

«Cuanto más marchan los hombres, tanto más se alejan de la meta. Gastan sus fuerzas en vano. Piensan que andan, pero sólo se precipitan —sin avanzar— hacia el vacío. Eso es todo».

Estas frases parecen hablar de lo que me pasa en este diario (en este trabajo) por el que **voy a la deriva**, navegando por los mares del maldito embrollo del síndrome Bartleby (de la casa de Loenen): tema laberíntico que carece de centro... Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en **lo fragmentario** y en **el hallazgo casual** o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del **laberinto sin centro**.

Vivimos como un explorador. Cuanto más avanzo en la búsqueda del centro del laberinto, más me alejo de él.

Soy como un explorador y mi austeridad es propia de un ermitaño y, al igual que monsieur Teste, siento que no estoy hecho para las novelas (para las tesis), pues sus grandes escenas, cóleras, pasiones y momentos trágicos, lejos de entusiasmarme, «me llegan como míseros estallidos, estados rudimentarios en que toda necesidad se desata, en los que el ser se simplifica hasta la memez».

Soy como un explorador que avanza hacia el vacío. Eso es todo.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Quetglas, *Artículos de Ocasión*, 174.

<sup>4</sup> Kurt Schwitters, *Catálogo de exposición en Fundación Juan March* (Madrid: Fundación Juan March, 1982), 48

<sup>5</sup> Enrique Vila-Matas, *Bartleby compañía*. (Barcelona, Spain: Seix Barral, 2015), 159.

; sobre el ensayo y la crítica inferencial

Antes de comenzar la investigación, sería necesario preguntarse qué es exactamente investigar en el campo de los proyectos de arquitectura, o cómo se afronta la investigación en este trabajo. Jorge Torres, catedrático de Proyectos, ha escrito al respecto:

Toda investigación supone la realización de actividades intelectuales y experimentales de modo ordenado con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia. Es indagación porque trata de encontrar respuestas a determinadas preguntas. Es sistemática porque sigue un determinado plan y se ejecuta con rigor. Tiene un objetivo, es decir, posee un determinado fin describable, el conocimiento, que además debe ser transmisible para una audiencia apropiada. Y, en el caso del área de proyectos de arquitectura, debe encerrar una acción proyectual.<sup>1</sup>

Habría que tener en cuenta además que la investigación del proyecto de arquitectura está sometida a unas leyes distintas que la de otros campos estudiados por las ciencias naturales (como la física o la biología), ya que esta forma de conocimiento, la de proyectos, no tiene un carácter acumulativo ni progresivo; ni se traduce en enunciados directamente demostrables o refutables; ni siquiera desemboca en soluciones únicas, sino que pueden ser múltiples e incluso contrarias<sup>2</sup>. En eso el campo de *Proyectos Arquitectónicos* podría enmarcarse, tal y como hace César Rendueles con la sociología<sup>3</sup>, en la dialéctica de Aristóteles:

En el modelo de filosofía de la ciencia de Aristóteles hay un espacio delimitado para esta clase de saberes no científicos, pero potencialmente sólidos, productivos y susceptibles de avance. Curiosamente, Aristóteles llama a ese tipo de conocimiento «dialéctica» y constituye el punto de ruptura con la escuela platónica inmediatamente anterior. En efecto, en la República, Platón defiende la dialéctica como un saber científico universal. Aristóteles se opuso a esta comprensión especulativa, [...] defiende que fuera del ámbito del conocimiento científico es posible un tipo de incremento cognoscitivo que no se da a través de la demostración, sino de la argumentación. Aristóteles llama «dialéctica» a ese método que permite razonar no a partir de enunciados verdaderos y mediante demostraciones, sino a partir de opiniones establecidas y mediante argumentaciones, una estrategia que conduce a conocimientos probables, plausibles, aproximados.<sup>4</sup>

Para ello J. Torres defiende la teoría y señala, siguiendo a Carlos Martí, que su objeto no es hallar fórmulas para resolver problemas definitivamente, sino «ensanchar la práctica del proyecto y su campo problemático<sup>5</sup>», dando instrumentos que permitan plantear los problemas con mayor claridad y justeza. Una vez fijados estos planteamientos, sería interesante analizar qué tipos de tesis doctorales suelen ser más frecuentes en los departamentos de proyectos, para analizar dónde quedaría enmarcada esta tesis. Torres las divide en cuatro grupos:

---

<sup>1</sup> Jorge Torres Cuelco, «El proyecto de arquitectura como investigación académica. Una aproximación crítica», en Vázquez Avellaneda, Juan José & Añón Abajas, Rosa María. *IdPa\_03 2017. Colección investigaciones*. (Sevilla: RU-books, 2017), 13-28.

<sup>2</sup> Torres, «El proyecto de arquitectura como investigación académica», 13-28.

<sup>3</sup> César Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*. (Madrid: Catarata, 2016), 66.

<sup>4</sup> Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*, 69-70.

<sup>5</sup> Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*. (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 22.

Las primeras, muy habituales, son las que tienen un enfoque tipológico, donde el objeto es el análisis y clasificación de tipos de una serie. La clasificación obedece «a una exigencia más general de establecer un fundamento lógico en la arquitectura como una condición objetiva para su conocimiento»<sup>6</sup>. Un análisis de la casa con enfoque tipológico habría hecho necesaria su comparación con un número importante de viviendas propias de arquitectos, como se hace por ejemplo en el libro *Aprendiendo de todas sus casas*<sup>7</sup>, o su estudio como elemento de una serie de transformaciones (rehabilitaciones) de viviendas históricas. Si el trabajo tiene algo de tipológico solo es por casualidad, al haberse considerado imprescindible analizar la casa de Loenen como eslabón de la cadena de cuatro casas que Aldo van Eyck habitó con su familia a lo largo de su vida.

La investigación histórica constituye el fundamento del segundo grupo de tesis. La biografía de un autor, la transformación de un territorio, etc. Son trabajos en donde «el análisis concreto de las obras de arquitectura asume un papel menor, frente a la extensión del trabajo propuesto»<sup>8</sup>. La acción proyectual no es, propiamente, el objeto a seguir. Tampoco se puede enmarcar en este grupo este trabajo, pues lo que hace precisamente es «hacer saltar el continuum de la historia»<sup>9</sup>, utilizar un concepto de presente en el que todo el pasado aparece contenido. La tesis no trata de rellenar el vacío de un recipiente constituido por el tiempo homogéneo sino que intenta, tal y como explica Benjamin, que toda la vida de Aldo van Eyck quepa solo en una de sus obras, que en su vida queda una época entera y que en esa época quepa el conjunto de la historia humana. Dicho de otro modo. El trabajo se salta toda ley temporal para incorporar en una casa innumerables referencias que ni siquiera pudieron estar ahí cuando la casa se hizo. La tesis parte de un análisis concreto del proyecto y hace lo opuesto a «hacer como si no se supiese nada de todo lo que hubiese ocurrido después de ella»<sup>10</sup>. Por el contrario, la tesis sabe lo que ha ocurrido después de la casa, y es justamente por eso por lo que decide centrarse en ella y analizarla en profundidad: como la casa que ya no se construye de un habitante que hoy ya no existe.

En tercer lugar estaría el análisis proyectual. «El objeto de la investigación se centra en el proyecto, en los principios subyacentes en él, aunque pueda venir acompañado de algún asunto y sesgo determinados»<sup>11</sup>. En un análisis que se centra en el proyecto, la investigación podría dirigirse a lugares muy dispares en los que tomaran partido la historia, los sistemas compositivos, las cuestiones sociales e incluso biográficas pero siempre como trasfondo de la elaboración de un proyecto y siempre colaborando en su entendimiento. Es lo que M. Baxandall ha llamado *crítica inferencial*. Aunque indudablemente existirán trazas de crítica inferencial en el trabajo de investigación, el objetivo único de esta tesis no es explorar la genealogía de una obra concreta, sino que más bien se toma la obra de arquitectura como recipiente, baúl lleno de pistas/hilos de los que tirar para ir construyendo el pensamiento de Aldo van Eyck. Sin embargo, dado que con las reflexiones generales sobre el arquitecto se mezclan reflexiones concretas sobre el origen de la casa de

---

<sup>6</sup> Giorgio Grassi citado por Jorge Torres

Torres, «El proyecto de arquitectura como investigación académica», 13-28.

<sup>7</sup> Iñaki Alday, *Aprendiendo de todas sus casas*. (Barcelona: Ediciones UPC, 1996).

<sup>8</sup> Torres, «El proyecto de arquitectura como investigación académica», 13-28.

<sup>9</sup> Tesis XVI de *Sobre el Concepto de Historia*, por Walter Benjamin. Traducción de J. Quetglas

<sup>10</sup> Tesis VII de Walter Benjamin

<sup>11</sup> Torres, «El proyecto de arquitectura como investigación académica», 13-28.

Loenen, sí que será importante comprender qué es exactamente eso de «crítica inferencial». Para ello leeremos posteriormente a Baxandall.

Por último<sup>12</sup>, Torres habla del ensayo. En su proposición más radical y consciente, el ensayo «niega toda idea tradicional de verdad, para ofrecer un pensar hipotético regido por una lógica incierta, borrosa, indeterminada y un discurso aproximativo, provisional y sujeto a la experiencia subjetiva del autor»<sup>13</sup>. Aunque es cierto que el ensayo choca con los parámetros objetivos y científicos del mundo académico, algunos de los libros más influyentes de la arquitectura reciente se mueven dentro de este marco. El autor avisa de la necesidad de deslindar la ocurrencia subjetiva, autorreferencial y ensimismada, de un discurso reflexivo que tenga fundamentos lógicos, experienciales o racionales con un proyecto como objeto<sup>14</sup>. La adecuación del ensayo como tesis se probará en su «transmisibilidad y en la posibilidad de ofrecer un conocimiento que pudiera ser compartido o discutido con otros interlocutores»<sup>15</sup>.

En este último caso sí que podríamos estar ya planteando los márgenes de este trabajo. La subjetividad del discurso viene avisada en numerosas ocasiones. La manera en que las referencias aparecen para ocupar posiciones importantes en el trabajo, las relaciones cruzadas entre arquitectos que posiblemente no se conocieron o, directamente, la mezcla en ocasiones violenta de disciplinas, encajan esta tesis en un saber ensayístico que no por eso debería ser gratuito o carente de lógica. A lo largo de la tesis se buscan y exponen las citas que podrían ayudar al lector a comprender la casa como el autor, mientras se proporcionan todos los datos (planos, fotografías, listas de libros) que facilitarían la construcción de su propia interpretación. Desde el principio me ha parecido que esta era la forma más coherente de explicar al arquitecto del lugar y la ocasión frente al tiempo y el espacio. Si para Aldo van Eyck un lugar solo existe cuando hay una persona en su interior que interpreta su densidad de significados, entonces esta casa solo podía contarse ya interpretada, desvelada y hecha lugar en mi cabeza.

En la introducción de su tesis doctoral<sup>16</sup>, Francisco J. Nieto Edo señala un capítulo de un libro de Fernando Rodríguez Genovés titulado *El ensayo y lo sopesado*<sup>17</sup> en el que el autor explora las posibilidades del ensayo como herramienta de conocimiento. Generalmente el ensayo no ha recibido gran consideración, pues se trabaja el significado negativo del término, aquello que aún no es, materia sin forma, pero sería imprescindible reconocer como punto de partida que la parcialidad del ensayo proviene de condiciones específicas que le otorgan su propiedad: «en primer término, un ensayo nunca es impersonal, muestra un punto de vista, el del ensayista y la parte de realidad en la que vive y piensa; en segundo término, un ensayo se encamina al ámbito de la experiencia y ésta siempre es apropiada por

---

<sup>12</sup> En realidad él lo coloca en tercer lugar, pero para la lectura del texto nos conviene desordenarlos y volverlos a ordenar así.

<sup>13</sup> Torres, «El proyecto de arquitectura como investigación académica», 13-28.

<sup>14</sup> Torres, «El proyecto de arquitectura como investigación académica», 13-28.

<sup>15</sup> Torres, «El proyecto de arquitectura como investigación académica», 13-28.

<sup>16</sup> Francisco J. Nieto Edo, «El sol del membrillo, una lección de arquitectura». (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015).

<sup>17</sup> Fernando Rodríguez Genovés, «El ensayo y lo sopesado,» en *Saber del ámbito: sobre dominios y esferas en el orbe de la filosofía*, 33-57. (Madrid: Síntesis Editorial, 2001).

partes»<sup>18</sup>. Es interesante seguir el texto de Genovés porque da claves para comprender lo que ha terminado siendo esta tesis doctoral. Como sucede en todo ensayo, no se puede considerar que esta tesis aporte un saber que haya alcanzado su finalidad y expresión más elevada, sino que más bien se ha afrontado el proceso de la investigación como búsqueda, ya que si la investigación es una aventura del pensamiento, «lo propio de ella es arriesgarse sin complejos ni retraimientos»<sup>19</sup>, el ensayo invita a la curiosidad y la intromisión.

Que sea introspectivo o desde una mirada particular no quiere decir que se desentiende de la descripción de un mundo objetivo. Genovés defiende que el ensayo permite otra manera de conocer, por la cual «no se conoce desde otro (el tratado), o desde una mirada despersonalizada (la experimentación científica), sino desde uno mismo, y no para quedarse en sí mismo, sino para abrirse a la realidad mediante el instrumento intersubjetivo del lenguaje y la fuerza universalizadora de la racionalidad»<sup>20</sup>. Aunque estoy presente en cada uno de los párrafos, el intento de ordenar en ellos unas ideas con ayuda de la racionalidad, buscando causas plausibles y efectos a esperar, hace posible la existencia de cierto grado de saber objetivo. El que visita la casa de Van Eyck a través de los textos es capaz de reconocer dónde se interpone la mirada subjetiva del autor pero también de identificar y evaluar la racionalidad (por tanto adecuación) de las relaciones encontradas. «Como en la literatura, el autor escribe desde la subjetividad y desde la experiencia, y no tiene nada que demostrar; como en el conocimiento, el texto se estructura y articula con pruebas (con razones) y comparece en cuanto tal ante el lector **con una aspiración de verdad y de discernimiento racional**, es decir, de comprensión»<sup>21</sup>. En suma, existe una voluntad de hacerse entender (incluso de convencer). Voluntad peligrosa, pues aunque el ensayista debe ganarse la atención del lector, nunca debe distanciarse de la reflexión y del conocimiento. Así, el ensayo se localiza entre el conocimiento práctico y la escritura libre y personal. Aunque sepa que no puede abarcar toda la razón, sí las siente como instancias próximas. Por ello «traslada las razones al lector, con quien busca compartir su experiencia, el cual la aceptará o la refutará, pero, sin duda, acabará haciéndola más plena, posibilitando así una experiencia común, raíz y base constituyente con la que instaurar un mundo objetivo»<sup>22</sup>. Ya hemos mencionado que el documento de la tesis, que ha terminado siendo una acumulación de fragmentos entrelazados (a veces más, a veces menos), no ofrece la tarea hecha. Como ensayo, presenta pensamientos para hacer pensar, cuenta con la participación del que pone orden a las reflexiones y las asimila en su memoria.

El capítulo de Genovés termina con unas afirmaciones que bastarían para explicar la necesidad de haberse ido a la casa de Van Eyck, de haberla utilizado, vivido, recorrido, de haber conversado sobre ella, haberla dibujado, fotografiado, incluso de haberla llenado de anécdotas (recuerdos).

El ensayo posee una base material y una intelectual. Por la primera, se trata de verificar la cualidad de algo mediante la aproximación, es decir, consiste en situarse literalmente debajo de las cosas para sentir

---

<sup>18</sup> Rodríguez Genovés, «El ensayo y lo sopesado», 33-57.

<sup>19</sup> Rodríguez Genovés, «El ensayo y lo sopesado», 33-57.

<sup>20</sup> Rodríguez Genovés, «El ensayo y lo sopesado», 33-57.

<sup>21</sup> Rodríguez Genovés, «El ensayo y lo sopesado», 33-57.

<sup>22</sup> Rodríguez Genovés, «El ensayo y lo sopesado», 33-57.

su peso: soportamos la realidad sopesándola. El ensayo se involucra con aquello que aborda, pues apreciar su sentido implica tantear su peso. Con ese esfuerzo, el ensayista siente la realidad porque la toca, porque mete las manos en ella, la palpa y la vive desde dentro, donde con atrevida audacia se entromete. Ese ejercicio asegura la fuerza y la ley del sujeto y del objeto, de tal forma que el tema examinado y el ensayista salen juntos marcados por un valor, el más importante, a saber: haberse medido con el mundo y en el mundo.<sup>23</sup>

Pero, como anunciaba, todo esto no me exime de la rigurosidad y transmisibilidad exigibles a un trabajo de investigación de este tipo. Al fin y al cabo, voy a contar a la vez la casa y la persona. Para delimitar esas exigencias tenemos a Michael Baxandall, que en su libro *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*<sup>24</sup>, desarrolla lo que denomina *crítica inferencial*. En particular resulta interesante el capítulo IV, que aplica el método al *Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca.

Baxandall inicia la discusión preguntándose hasta qué punto seremos capaces de penetrar en las intenciones de artistas viviendo en sociedades muy distintas a la nuestra, si será posible verificar o validar nuestras interpretaciones. A través de la exploración del cuadro de Piero della Francesca, Baxandall intenta enunciar una manera de acercarse a realizaciones ajenas sin perder cierto grado de objetividad.

En primer lugar, sería necesario reconocer y establecer una distancia entre nuestra mirada y la del pintor, entre España en 2018 y Holanda en 1963. «La primera tarea de cualquier mirada histórica a una obra debe ser reconocer cómo de extraños son la obra y su autor; debemos empujar a Piero hacia detrás, antes de acercarnos a él»<sup>25</sup>. No debemos suponer nada, pues la estructura mental de Aldo van Eyck, sus referencias, sus recuerdos, su modo de pensar, no tiene por qué coincidir con la nuestra. Lo que podemos detectar son aquellas características que destacan al holandés sobre los arquitectos de su tiempo. También, en el caso de Piero, era necesario separar las exigencias del que encarga el cuadro de las exigencias propias (artísticas) del pintor. Este es un caso especial, ya que en la casa de Loenen Van Eyck no es simplemente la causa eficiente (personas o cosas que por su actuación producen efectos), sino también la causa final (objetivos a los que va dirigida una actividad). El entramado intencional tendrá que ser aquí más extenso y complejo. El arquitecto, junto con su familia, toma la mayoría de decisiones, o lo que es lo mismo: el arquitecto elabora enunciado y solución del problema. Pero, ¿hasta dónde podemos rastrear las intenciones de Van Eyck, un hombre muy diferente a nosotros en su conocimiento de la arquitectura, en su noción de casa, en sus habilidades y disposiciones?

Baxandall se responde, en primer lugar, que nuestra perspectiva investigadora es peculiar y limitada: es imposible llegar a descubrir las causas últimas de la casa. Sin embargo, no es eso lo que nos interesa, sino conocer mejor las intenciones del arquitecto para **afilas nuestra percepción** de la arquitectura, hoy. No queremos narrar lo que sucedió en la mente del autor. Queremos construir analíticamente unas causas y fines posibles, conforme las inferimos de la relación de la casa con sus circunstancias objetivas. Debemos partir de la diferencia irreconciliable entre participante y observador. En los primeros capítulos de *Puerca Tierra*, John Berger explica el enfoque teórico, su manera de acercarse a las experiencias que describe en el

---

<sup>23</sup> Rodríguez Genovés, «El ensayo y lo sopesado», 33-57.

<sup>24</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. (New Haven: Yale University Press, 1985).

<sup>25</sup> Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, 115.

libro: «el acto de aproximarme a un momento dado de la experiencia implica escrutinio (cercanía) y capacidad de conectar (distancia); el movimiento de la escritura se parece al de lanzadera en los telares: se acerca y se aleja una y otra vez, viene y va. [...] El hecho de escribir acerca de los campesinos me separa y asimismo me aproxima a ellos»<sup>26</sup>. Existe pues un doble papel, de novicios ignorantes y de testigos independientes. Es imposible que actuemos en el interior de los estándares de la cultura que estudiamos sin destruirlos al explicitarlos y transformarlos en reglas rígidas, pero es precisamente nuestra lejanía con el objeto de estudio lo que permite que las explicaciones que damos puedan ser escrutadas y evaluadas. Pierre Menard tampoco quería transformarse en Cervantes para escribir el Quijote, sino escribir el Quijote él, habiendo leído a Nietzsche. La distancia con la casa nos permite conectarla con otras casas, otras culturas, particularmente la nuestra (apuntando precisamente a lo que es distinto entre ambas).

Lo interesante es que aquello que consideramos importante ha nacido en relación al *Bautismo de Cristo* o la *Casa de Loenen*. Hemos empezado en ella, aquello que decimos en el curso del proceso de crítica inferencial toma su significado y precisión de la relación entre nuestras palabras y la propia obra. Aunque nuestros conceptos sean rígidos, simplistas o externos, la casa sigue ofreciendo el conocimiento completo de Van Eyck, complejo, fluido e implícito. Somos, pues, observadores, no participantes. Usamos los conceptos para apuntar de maneras diferentes a la obra, de forma que su significado se va definiendo por la relación entre *la casa y la casa que nosotros percibimos*. Ese proceso de ida y vuelta nos acerca a una percepción más clara de lo que estudiamos, y debemos evitar todo discurso accesorio.

Pero, ¿cuánto de cierto hay en lo que inferimos? ¿Cómo aseguramos la adecuación de nuestra interpretación de intenciones con la verdad? No queremos acercarnos a la *Casa de Loenen* como un texto con significados, sino como un objeto histórico del que identificamos una selección de causas que nunca será completa. La cuestión no es que las causas expliquen la totalidad de una realidad compleja, sino que dentro de sus propios límites sean correctas, tanto como el mapa del metro de Londres corresponde a la realidad que trata de describir, sin representarla en su totalidad. Tampoco se trata de alcanzar conclusiones evidentes, débiles o directas. Lo que pretendemos es resolver un enigma observable en el objeto o alertar de una peculiaridad que no había sido previamente señalada. Para ello, será muy interesante leer todo lo que el autor haya escrito sobre su intención y, sobre todo, comparar la obra con otras del mismo autor, pues aquello que encontremos en común no habrá sido causado por las circunstancias que no son comunes (programa, usuario, lugar, materiales), sino por las características propias de su arquitectura. A modo de guía, Baxandall enuncia tres criterios para comprobar la validez de nuestras interpretaciones.

En primer lugar, su *legitimidad*. No debemos suponer cosas en la cultura del autor, que no estén allí. Miraremos una obra a la luz de otras obras suyas, esperando cierta continuidad. Pero será necesaria cierta delicadeza, pues no debemos demandar *legitimidad* tan intensamente que la originalidad y la provocación desaparezcan. En segundo lugar, el *orden o coherencia*. Es importante que la estructura interna del objeto que miramos sea comprendida y reflejada en la naturaleza de la propia explicación. Buscamos la coherencia interna de objeto y su explicación, sin preocuparnos por el alto grado de juicio e hipótesis que requiere. Lo que aparece como falta de unidad y organización en la obra analizada, indica seguramente una explicación incompleta por nuestra parte. En tercer lugar, la *necesidad o fertilidad*. No tiene sentido alcanzar

---

<sup>26</sup> John Berger, *Puerca Tierra*. (Barcelona: Alfaguara, 2016), 19.

conclusiones explicativas de tipo inferencial si no contribuyen a una experiencia más completa de la obra. Este último criterio es, en cierta medida, una demanda de *actualidad*. Del mismo modo, los errores más habituales son dos: haber olvidado la premisa de que una obra debe construirse como un puzzle a resolver; cayendo en el hábito de buscar significados a través de signos que inmediatamente encontramos; y no haber atendido suficientemente a las peculiaridades del autor de la obra.

Así, para Baxandall sí que es posible analizar una obra tratando de descubrir sus motivos, sin que el análisis se vuelva irracional y salvaje. Precisamente ese equilibrio precario es la base que hace a las observaciones provocadoras. En ocasiones la descripción está diseñada para ser cuestionable, pues quiere provocar reservas en el que la recibe. Para Baxandall la interpretación será más científica cuanto más tienda a la crítica, pues el científico no solo debe hacer públicos sus resultados, sino también el procedimiento que ha utilizado para conseguirlos: la cuestión es que el experimento sea reproducible, abierto al escrutinio de otros investigadores. La explicación de los motivos de una obra está atada inexorablemente a la propia obra, que puede ser contemplada para comprobar su efectividad. Si toda la información histórica que ponemos sobre la mesa no lleva a otras personas hacia una percepción más afinada de la obra, entonces la crítica ha fallado. La crítica inferencial obliga al que la recibe a comprobar sus resultados. En ese sentido es racional, sociable y democrática. Racional porque se apoya en los procedimientos de la razón; sociable porque está hecha para ser contada, comprendida, es transmisible; democrática porque está abierta al escrutinio, desvela su método para ser reproducible.

Solo bajo estas premisas cobra importancia este juego de textos, que explican el procedimiento por el que se construye la tesis, la manera en que se aborda la investigación y la casa. Estos textos son el sustento teórico que permite reproducir el experimento.

Junto a todo el despliegue de razones inferidas, relaciones entre obras y autores, provocaciones y conclusiones provisionales, se ajunta una gran cantidad de información casi objetiva (dibujos originales, fotografías de la casa, inventarios de libros y objetos). El que lee la tesis puede comprobar la validez de las afirmaciones, siempre referidas a la obra analizada. Aunque se construye a modo de ensayo, la tesis ha querido desarrollar esta crítica inferencial expuesta por Baxandall. De modo que si el trabajo no lleva a una comprensión más completa de la *Casa de Loenen*, entonces habrá ha fallado.



; sobre el concepto de historia en la tesis

La investigación se realiza sobre un objeto del pasado, esto es, histórico, pero eso no implica que la tesis entienda la historia como una serie homogénea de cajones vacíos (años, meses, días) que hay que ir llenando de acontecimientos. La tesis, al fin y al cabo, está escribiendo historia, y eso obliga, antes de comenzar, a aclarar exactamente qué idea de historia se trabaja, para que las conclusiones del texto puedan sacarse de sus condiciones particulares: puedan objetivarse. Para no extender este breve epígrafe en exceso, me limitaré a señalar que aquí se afronta la historia tal y como sugiere Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*<sup>1</sup>, esto es, el pasado como algo condensado todo en el presente simultáneamente, exigiendo su redención. Pasado que nos exige que estemos a su altura.

En el fondo, lo que pretende esta investigación histórica es reproducir las tesis de Benjamin (la número 6):

«Describir el pasado tal como ha sido», ésa es, según Ranke, la tarea del historiador. Es una definición completamente quimérica. El conocimiento del pasado se parecería, más bien, al acto por el cual al hombre, en el momento de un súbito peligro, se le presenta un recuerdo que lo salva. El materialista histórico está ocupado por completo en captar una imagen del pasado como se le presentara al sujeto, imprevista y en el mismo instante de un supremo peligro. Peligro que amenaza tanto a los datos de la tradición como a los hombres para quienes están destinados. Se presenta a ambos como único y el mismo: es decir, como peligro de ser puestos al servicio de la opresión. Cada época debe enfrentarse de nuevo a esta dura tarea: liberar del conformismo una tradición que está siendo violada por él.<sup>2</sup>

El conocimiento de la casa sería el recuerdo que se nos presenta para salvarnos hoy de un súbito peligro: la arquitectura como publicidad, producto en unas revistas. Además, el método trataría de reproducir la número 17:

Es en la historia universal donde el historicismo encuentra su cumplida realización. Nada más opuesto al concepto de historia propio del materialismo histórico. La historia universal carece de armadura teórica. Procede por vía de adición, [...] trata de rellenar el vacío de ese recipiente que está constituido por el tiempo homogéneo. Completamente distinto es el materialismo histórico. Dispone, por su parte, de un principio de construcción. El acto de pensar no se funda solamente en el movimiento de los pensamientos, sino también en su bloqueo. [...] El historiador materialista, captando esa oportunidad, llegará a hacer estallar la continuidad histórica, para desprender de ella una época dada; llegará a hacer estallar igualmente la continuidad de una época, para desprender de ella una vida individual; llegará, por fin, a hacer estallar esa vida individual, para desprender de ella un hecho o una obra dada. Conseguirá así llegar a hacer ver cómo la vida entera de un individuo cabe en una de sus obras, en uno de sus hechos; cómo, en esa vida, cabe una época entera; y cómo, en esa época, cabe el conjunto de la historia humana. Los frutos nutrientes del árbol de conocimiento son, pues, los que llevan encerrado en su pulpa, como una semilla preciosa pero desprovista de gusto, el Tiempo histórico.<sup>3</sup>

Esto significa que al analizar la casa estamos mirando toda la obra de Aldo van Eyck, en toda su obra, la obra de sus contemporáneos, en la obra de sus contemporáneos, la historia de la arquitectura. Por eso, a lo largo de la tesis, se relaciona la *Casa de Loenen* con otras obras de Van Eyck, con la de otros arquitectos e

---

<sup>1</sup> Pueden leerse, desarrolladas, en Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*. (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2005).

<sup>2</sup> Tesis VI de W.Benjamin traducida por J.Q.

<sup>3</sup> Tesis VII de W.Benjamin traducida por J.Q.

incluso con realizaciones que no existían cuando la casa fue proyectada. Nos da igual. El pasado se encuentra presente en su totalidad hoy. Unas cosas aclaran las otras, ayudan a proponer una manera de mirar la *Casa*, a detectar en ella algo que nos resulte extraño, peculiar, en nuestro tiempo; a tirar de ese hilo para desenrollar sus posibles razones.

Estas tesis de Benjamin se pueden leer en los textos del propio Benjamin o en los de Josep Quetglas, que a propósito de Aurora Picornell, apoyándose en Febvre y Benjamin, escribe unas notas *Contra la historia*. Febvre avisaba contra una historia automática, a favor de una problemática. Benjamin contra el burdel del historicismo, lleno de historiadores «para quienes conocer el pasado significa ir llenando con datos un cronología predispuesta, método que encuentra campo de cultivo idóneo en la biografía, donde la supuesta sucesión de hechos de la vida del biografiado disimula la falta de apoyo teórico del historiador historicista»<sup>4</sup>. Contra ese procedimiento, que para Benjamin<sup>5</sup> carece de armadura teórica, su procedimiento es aditivo. Y «comprender no es conocer, reunir datos no es construir la representación de los procesos vividos y contradictorios que los han determinado»<sup>6</sup>. Para Febvre, comprender es complicar, enriquecer en profundidad:

Cada tesis (de Benjamin) repite lo mismo: que el instrumento para cambiar el presente no es construir el futuro, sino redimir el pasado, y que el conocimiento del pasado llega como re-presentación, como un volver a hacer presente o seguir haciendo presente el pasado, según un modelo de tiempo en que todo aquello que alguna vez ha sucedido está sucediendo, posee una duración interminable. [...] ¿Por qué es tan importante romper con el modelo de tiempo lineal? Porque cuando los sucesos quedan ligados uno tras otro, como eslabones, llevan encadenado inexorablemente, al final de la hilera, el presente; justifican este presente como un resultado inevitable, lo producen. [...] Aquel que no esté de acuerdo con su presente hará bien en apartarse de esta idea de tiempo lineal.<sup>7</sup>

Con el pasado condensado en el presente, todas las arquitecturas se explican unas a otras, como si los distintos proyectos emergidos desde fuentes diversas trataran de una única y misma arquitectura. Esa idea de tiempo es la que sustenta las relaciones establecidas en esta tesis, hecha de constelaciones de imágenes y textos: ordenaciones de imágenes y conceptos a través de las que se manifiestan las ideas, haces de relaciones conceptuales que no aspiran a ninguna estabilidad más allá de una cristalización momentánea, a la búsqueda de un momento fulgurante en el que entendemos algo.

A todas esta lectura de Benjamin, a través de Quetglas, se le pueden añadir las que Johan Huizinga hace en *El Concepto de la historia*<sup>8</sup>. Podría ser interesante, pues Huizinga escribió también el conocido *Homo Ludens*, referencia fundamental para toda una generación de artistas y pensadores holandeses entre los que están Aldo van Eyck y todos los integrantes del grupo CoBrA<sup>9</sup>. Me limito a copiar aquí algunos extractos que han sido tomados en consideración a la hora de abordar esta investigación.

---

<sup>4</sup> Josep Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*. (Barcelona: Arcadia, 2017), 114.

<sup>5</sup> Tesis XVI

<sup>6</sup> Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, 115.

<sup>7</sup> Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, 118.

<sup>8</sup> Johan Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*. (México D.F.: Fondo de cultura económica, 1977).

<sup>9</sup> En la casa de Loenen podemos encontrar un ejemplar de *Homo Ludens* editado en 1958.

Sobre el carácter potencial del saber histórico, contra la idea de historia de Ranke:

El saber histórico es siempre **puramente potencial**. No sólo en el sentido de que **nadie conoce ni puede conocer la historia del mundo** o la historia de un gran reino en todos los detalles susceptibles de ser conocidos, sino en el sentido mucho más profundo de que todo conocimiento histórico se refleja en la cabeza de A de un modo distinto que en la de B, aún suponiendo que ambos hayan leído todo lo legible acerca de ese tema. Y no sólo eso, sino que ese conocimiento proyectado en la cabeza de A hoy difiere del que proyectaba en ella ayer. Ese conocimiento, sorprendido en un determinado cerebro, no será nunca más que una memoria susceptible de evocar imágenes. *In actu*, existe solamente para el examinado, que lo identifica con lo que dice el libro por él estudiado.<sup>10</sup>

La historia no puede ni quiere reproducir el enmarañado pasado, **ni pretende siquiera dar al pasado una fisonomía que desee ser considerada como la verdadera con exclusión a otras posibles**. ¿Es realmente nuestra función histórica la vivencia de un fragmento de realidad pasada? Hay en la comprensión histórica un elemento muy importante que puede expresarse con las palabras «vivencia de lo histórico». Este contacto con el pasado, difícil de definir, es el adentrarse en una esfera ajena a nosotros, **una de las muchas formas de que el hombre dispone para salirse de sí mismo, para vivir la verdad**. Es algo que está detrás del libro de Historia y no en él. Es el lector quien lo aporta al autor, como respuesta a su llamada.<sup>11</sup>

Sobre la historia como establecimiento reflexivo de conexiones a través de los procedimientos de la razón, pues comprender es complicar, ensanchar, enriquecer en profundidad:

(Pero) comprender históricamente y exponer históricamente es algo más que el simple hecho de experimentar y despertar en otros esta sugestión. Su efecto no consiste precisamente en transmitir estados de espíritu, sino en **hacer comprender conexiones**. La intención de hacer al lector vivir el pasado se trasluce muy rara vez, pero se acusa constantemente la de hacerle comprenderlo. Toda obra de Historia construye conexiones mediante la **ordenación reflexiva de los hechos**.<sup>12</sup>

A la historia no le interesa lo que mantiene la cohesión interior del hombre sino lo que engarza a unos hombres con otros, **las relaciones** entre los hombres.<sup>13</sup>

Lo único que nos ofrece la Historia es una cierta idea de un cierto pasado, una imagen inteligible de un fragmento del pasado. No es nunca la reconstrucción o la reproducción de un pasado dado. El pasado no es dado nunca. La imagen histórica surge cuando se indagan determinadas conexiones, cuya naturaleza se determina por el valor que se les atribuye. La historia **es siempre, por lo que se refiere al pasado, una manera de darle forma, y no puede aspirar a ser otra cosa**. Es siempre la captación e interpretación de un sentido que se busca en el pasado. También el simple relato es ya la transmisión de un sentido.<sup>14</sup>

**La historia es la interpretación del sentido que el pasado tiene para nosotros.**<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 13.

<sup>11</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 53-55.

<sup>12</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 56.

<sup>13</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 59.

<sup>14</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 91-92.

<sup>15</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 59.

Sobre el motivo último de toda investigación histórica:

El hecho de que esta labor dé frutos tangibles para la investigación posterior es relativamente secundario. Por el solo hecho de pulir aunque sólo sea una faceta entre miles y millones de ellas, sirve a la ciencia histórica de su tiempo. Establece el contacto vivo del espíritu con un pasado auténtico y preñado de consecuencias. En su trato devoto con las cosas muertas de ayer, **ve brotar verdades pequeñas, pero vivas**, cada una de ellas tan preciosa y tan tierna como una planta que se cultivara amorosamente.<sup>16</sup>

Cada nuevo momento histórico que se comprende, diferente y desigual en cuanto a su valor como lo son siempre los hechos históricos sueltos, es, una vez que se enlaza con la concepción de un complejo histórico, **como cada nueva flor que se descubre y se añade al manojo**: hace cambiar el aspecto de todo el ramillete.<sup>17</sup>

Sobre el peligro del escepticismo histórico, la voluntad universal de la historia:

El partidario de la amena literatura histórica objetará: ¿pero acaso vosotros, historiadores, no veis el elemento fuertemente subjetivo que hay en toda gestación del conocimiento histórico? ¿En qué se distingue entonces mi trabajo y el vuestro, sino en la vitalidad y en la capacidad inventiva de la imaginación, indispensable también para vosotros? He aquí la respuesta: la diferencia radica en el impulso espiritual de que brota la obra. Lo único que convierte a un libro en Historia es **la necesidad absolutamente honrada de llegar a comprender el pasado** lo mejor posible sin que se mezcle en ello el propio espíritu.<sup>18</sup>

La historia de la cultura se distingue de la económica y la política en el sentido de que sólo es acreedora de su nombre si sabe mantenerse consciente de **su orientación hacia lo profundo y lo universal**.<sup>19</sup>

Por último, sobre la historia como rendición de cuentas, muy similar a la redención del pasado postulada por Walter Benjamin:

El modo como la Historia se sitúa ante el pasado podría designarse sobre todo como **una rendición de cuentas hecha ante uno mismo**. Cada cual rinde cuentas del pasado con arreglo a las pautas que le señalan su cultura y su concepción del mundo. Cada cultura crea y tiene necesariamente que crear su propia forma de Historia.<sup>20</sup>

La Historia es un conocimiento **manifiestamente dirigido hacia un fin**. El pasado se delimita en cada caso concreto por la clase de sujeto que se esfuerza en comprenderlo. El pasado solo puede convertirse en Historia para una cultura en la medida en que llegue a comprenderlo. **Historia es la forma espiritual en que una cultura se rinde cuentas de su pasado**.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 17.

<sup>17</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 36.

<sup>18</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 49.

<sup>19</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 22.

<sup>20</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 93.

<sup>21</sup> Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, 94-95.

; sobre el concepto de historia en Aldo van Eyck

Aunque los Círculos de Otterlo son en realidad el intento de síntesis (a través de signos) del cuerpo teórico con el que Aldo van Eyck quiere explicarnos su arquitectura; y como síntesis su lugar debería ser la conclusión, aparecen aquí desde el principio como apunte de lo que vendrá. Anunciación de la lectura próxima, clasificación previa de ideas ante la imposibilidad de clasificarlas una vez expuestas.

Cuando decimos Otterlo Circles hay que saber que los círculos no tratan en absoluto del espacio sino fundamentalmente del tiempo: de una concepción de tiempo e historia que Aldo van Eyck hereda de Joyce, Bergson, o desde Dada: «un modelo rastreable en la obra de los poetas, los profetas o las revoluciones, según el cual cada instante tiene en sí la densidad de todos los instantes producidos, cada momento presenta, hace presente, todos los tiempos»<sup>1</sup>. La propuesta de Otterlo solo puede interpretarse desde el interés de Aldo van Eyck por hacer al tiempo denso en significado, de evitar el tiempo homogéneo y vacío en el que el empuje penetrante de cada instante<sup>2</sup> pospone el presente en el futuro y produce un ser humano que pierde su sentido y por tanto su identidad.

Quetglas ha señalado que ese tiempo en el que cada instante tiene en sí la densidad de todos los instantes producidos, que hace presente todos los tiempos; puede rastrearse en la obra de algunos arquitectos como Friedrich Kiesler o Rafael Moneo. También en la propuesta de Aldo van Eyck:

Un concepto temporal que ata la experiencia del presente a una localización en el tiempo sin dimensión temporal, moviéndose hacia delante de instante en instante, separando lo que es de lo que fue mientras el reloj marca los segundos; sostiene no solo una noción estática del pasado —y por tanto de la historia y la cultura— sino también de la memoria. La comprensión del presente —la experiencia del ahora o la sensación de ser y convertirse— es cortada por el afilado filo de cada instante consecutivo.

El presente nunca debería entenderse como el instante en continuo cambio entre pasado y futuro, sino como una experiencia temporal más amplia, moviéndose en el continuo de la conciencia donde el pasado y el futuro convergen. Solo cuando se participa del tiempo completamente, cuando la capacidad asociativa de la conciencia se carga y extiende la percepción, volviéndola transparente y profunda a través de la memoria y la anticipación; se consigue ser consciente de la duración. La percepción de la duración es tan gratificante como opresiva es la percepción del instante. La primera abre el tiempo, lo vuelve transparente, mientras que la segunda lo cierra volviéndolo impenetrable, sin dimensión.

La relatividad ha cambiado nuestro concepto del pasado, abriendo la mente no solo a la validez humana de soluciones aparentemente incompatibles desarrolladas a lo largo de la historia en la batalla del hombre por interiorizar el espacio; sino también a la posibilidad de recoger todo ese significado esencial de esas soluciones básicas en el presente y por tanto inevitablemente en el futuro.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Josep Quetglas, «La danza y la procesión,» en *Artículos de Ocasión*, 141-159 (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004).

<sup>2</sup> *The piercing thrust of each passing instant.*

Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998*. (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 89.

<sup>3</sup> Traducción de algunos fragmentos del capítulo cuatro. Aunque conviene leerlo completo. Van Eyck, *Collected articles and other writings*.

La propuesta de Van Eyck es justamente llenar ese presente que hasta ahora estaba vacío, esto es: conjurar el pasado para redimir el futuro. Y en su arquitectura se intenta en una triple dimensión: el tiempo en los que la recorren; el tiempo como constitutivo de la obra; y el tiempo como pasado, en cuanto a historia de la arquitectura.

El tiempo en los que la recorren: en Van Eyck explica los conceptos de lugar y ocasión, desarrollados a partir de la *durée* de Henri Bergson, que responden directamente a las ideas de tiempo y espacio interiorizados. La arquitectura no sucede fuera sino en el interior del ser humano, en un tiempo que al desarrollarse en un lugar se vuelve ocasión con potencial de acción y en un espacio que al ser asimilado por el individuo se vuelve lugar de construcción de identidad. El espacio se vuelve un lugar que ahora ya no está fuera del hombre y existe sin él, sino que es parte constituyente del individuo: que ha sido introducido en la conciencia y relacionado con otros espacios, que ha sido llenado por tanto de sentido y que a partir de ahí se le aparecerá en los próximos espacios que vengan. La insistente utilización de referencias escondidas en sus edificios, o los detalles que intentan volverlos transparentes a la conciencia, están pensados como disparadores de asociación e identificación. Solo desde ahí pueden entenderse los espejos del Orfanato o la posición de las esculturas en Sonsbeek que ayudan a ordenar el paso en el interior del laberinto, que dilatan o contraen el tiempo entre ellas, que actúan como paradas intermedias en la búsqueda de un tesoro que nunca llega, que construyen a su alrededor en cada visita un edificio distinto que aún así mantiene su forma. El tiempo y espacio interiorizados, o sea el lugar y la ocasión, necesitan una arquitectura que solo se completa con la presencia del habitante en sus múltiples centros, con sus múltiples miradas.

El tiempo en la obra: en Van Eyck se manifiesta en la idea del ciclo y el *multimeaning*, a través de la acumulación en los elementos materiales del edificio de las respuestas a todos esos tiempos. Para el sol y la lluvia, la infancia y la vejez, la noche y el día. Solo desde el tiempo como elemento constitutivo de la obra puede entenderse la iluminación artificial del Orfanato, que pretende ser (de noche) una calle oscura entre luces; o el rosal que al crecer va tapando la fachada de la iglesia en Deventer para ocultar su condición de envés del espacio interior, tallado desde dentro; o la cubierta del pabellón de esculturas que, por el contrario, intenta neutralizar todo agente exterior (transformar en sol en luz, la lluvia en simple ruido de fondo) para que en el interior las esculturas sigan cantando la misma canción; o su casa, que está hecha de puro tiempo improductivo: de lectura, de viajes y de reflexión.

El tiempo como pasado: en Van Eyck explica su interés por la arquitectura de otros tiempos, su búsqueda de sentido en el arte primitivo y sus numerosos viajes, su interés en las técnicas compositivas clásicas o en Palladio. Y explica, por tanto, el conjunto columna-basa-capitel del Orfanato de Amsterdam como una traducción de la idea de orden clásico; la estrategia en planta de la iglesia en La Haya como la reconciliación de las posibilidades espaciales de un esquema de tipo basilical con las de otro aditivo (la Mezquita de Córdoba) con las de otro de tipo centralizado; el acceso a la Hubertus House como una preocupación descubierta en San Giorgio Maggiore, en Venecia. Esa idea de tiempo como pasado que bajo la lente de la relatividad se convierte en experiencia traducible está sintetizada en los Círculos de Otterlo. «Aldo no se aísla del pasado. No piensa que “ahora estamos en el presente y ya está”, sino que tiene en cuenta pasado y presente. No concibe la historia o el mundo con una estructura uniforme, unidireccional o piramidal, sino como una espiral: como una estructura de eterna recurrencia como la que

Giambattista Vico proponía en su filosofía de la historia; la recurrencia de las cosas pasadas que no se han ido para siempre, que están siempre preparadas para volver»<sup>4</sup>. Reunir todo el pasado en el presente:

Deberíamos, de tiempo en tiempo, buscar los embarcaderos del futuro en los puertos del pasado (los puertos viven de sus embarcaderos) ... pues el presente se vuelve tangible al asaltar el futuro en el pasado. Deberíamos partir del ahora cargados de provisiones y reforzados por todo lo que vimos.<sup>5</sup>

Merecía la pena empezar por aquí, porque los Círculos de Otterlo son efectivamente el resultado sintético de este concepto temporal. Recogen, fundamentalmente, la idea de tiempo como pasado, y la arquitectura como reconciliación de múltiples pasados; pero también la importancia del sujeto (tiempo en el que la recorre) y el carácter cíclico de la naturaleza humana (el tiempo en la obra) en las frases que actúan de líneas de fuerza entre los círculos. Pero primero, reconocer que hay al menos tres versiones de los círculos:

La presentada en Otterlo en 1959 en el (último) CIAM resulta más enigmática. Los círculos son verdaderamente círculos: superficies de color. Dentro del círculo de la izquierda aparecen otros círculos (policentrismo). El círculo de la izquierda es más grande que el de la derecha y aparece contorneado: una especie de reconocimiento del papel del arquitecto (como humano pero como arquitecto), más en una charla para arquitectos, pero sobre todo parece reafirmar una confianza en la capacidad de la arquitectura para provocar cambios más allá de ella, y en la posibilidad de llegar a imaginar edificios en los que todo tiene su lugar. El primer “*nous*” aparece entre comillas, reconociendo de nuevo al sujeto que está escuchando, frente al segundo que es un nosotros mucho más genérico. Aún así de ese segundo nosotros no se elige cualquier cosa como signo: es el arte de ese nosotros ancestral el que nos representa como raza; y es por tanto de nuevo un rastro de la confianza que en ese momento depositaba el arquitecto en el arte moderno. Hay tres cosas en cada círculo, o sea dos grupos de tres cosas, en referencia a ese juego numérico tan suyo que podemos ver bien en las escuelas proyectadas (y construidas) en Nagele. Hay simplemente dos frases, crípticas. “Is architecture going to reconcile basic values / Man still breathes in an f out. Is architecture going to do the same?” Un grito, sencillamente, por la reconciliación de los opuestos, por la simultaneidad de conceptos contradictorios, que se representa gráficamente con las tres imágenes en el círculo izquierdo, y que sintetiza su pensamiento de aquellos años. *Maison Particulière* (1923) de Van Doesburg. El templo de Nike (424 a.c) en Atenas. Unas casas en Aoulef, en el Sahara Argelino. O un símbolo del pensamiento no Euclidiano, el concepto dinámico de espacio. Del las maravillas del pensamiento Euclidiano, clásico. Y del deseo fundamental del hombre de recogimiento, cierre, protección, recinto.

La modificada para el libro *The Child, the City, and the Artist* en 1962 es más explícita. Los círculos ahora son circunferencias, aunque como siempre Van Eyck evita fijarlos con su centro o sus radios. Pero ya no son superficies, y tampoco hay en su interior superficies más pequeñas. Las fotos ya no son fotos sino dibujos, un medio más especializado aún para el receptor del mensaje, y que se puede trabajar para forzar las relaciones entre entidades tan distantes (la planta de una ciudad, la de un templo y una axonométrica). Cada uno viene nombrado (sentido ya otorgado). «Inmutabilidad y descanso» para lo clásico. «Lo

---

<sup>4</sup> Carola Giedion-Welcker sobre Aldo van Eyck en Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999*. (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 297.

<sup>5</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 310.

vernáculo del corazón» para lo primitivo. «Cambio y movimiento» para lo moderno. En realidad Van Doesburg y el Parthenon parecen oponerse en esa definición, mientras que Pueblo Arroyo puede ser el tercer elemento capaz de reconciliar ambas tensiones opuestas. Los dos círculos del mismo tamaño, ahora sí, la confianza en la arquitectura ha disminuido a lo largo de los años. Y los rótulos en inglés (el cambio en la arquitectura del siglo XX a partir de 1959 podría también explicarse con el cambio de idioma). A la derecha ya no es el arte el que es signo de los logros de la raza, sino el acto de reunirse alrededor, el hecho de la comunidad que repite el círculo en el interior del otro círculo. Para cada hombre y para todos los hombres. Parcial abandono del arte, en el que ya no insistirá tanto. Interés ahora por la antropología<sup>6</sup>. Se cambian algunas frases. “When is architecture going to reconcile essential aspects?” Ya no se pregunta si la arquitectura los va a reconciliar (es evidente que es la única arquitectura posible) sino cuándo. Ya no son valores básicos sino aspectos esenciales, extraídos de lo contingente, cepillados de la historia. La segunda se cambia. “We can discover ourselves everywhere - in all places and ages - doing the same thing in a different way, feeling the same differently, reacting to the same”. No tanto reconciliar los opuestos como comprender antropológicamente al ser humano. Reconocimiento en parte de la idea de *ciclocosmos*, pero no en un presente eterno sino en la repetición con variaciones de unos mismos esquemas junto a la acumulación de experiencias. “To discover anew implies discovering something new. Get close to the center and build”. En esta versión se da una idea más exacta de su idea de tiempo y del papel del arquitecto como recolector de experiencias. Se abandona parte del aire misterioso para fijar con mayor precisión el significado de cada dibujo, de cada círculo y de cada palabra. Se abandona, en realidad, la indeterminación que en el otro nos permitía construir nuestro propio sentido.

La última, de 1967, en la que simplemente se cambian algunas palabras y se añaden algunas ideas. Cambia una frase: “When is architecture going to bring together opposite qualities and solutions?” Ya no es reconciliar. Y ya no son aspectos esenciales sino cualidades y soluciones opuestas. Se añaden: “extensions of collective behaviour” para concretar la idea de vernáculo; “concepts of the mind” para las otras dos, o sea. Construcción de arquitectura de manera inconsciente (anónima) frente a construcción intelectualizada (y con nombre).

Pero habiéndolo explicado así, resultaría fascinante entenderlo desde otro sitio.

Aldo van Eyck siempre reconoció la figura de Le Corbusier frente a otros integrantes de los CIAM a los que sencillamente detestaba (por ejemplo Gropius). Ya en su primer congreso, en Bridgewater, en el que defendió la imaginación frente a la razón analítica, identificaba en Le Corbusier una actitud heroica y lo situaba en el selecto grupo de intelectuales y artistas (Great Gang) que había descubierto la nueva realidad. Aunque en aquellos años el holandés aún proyectaba en los CIAM sus inquietudes, identificando el espíritu del maestro francés con el movimiento que se formó a su alrededor, años más tarde, confianza perdida, separaría a los CIAM de Le Corbusier, sin perder nunca el interés por su obra y su pensamiento<sup>7</sup>. Digo esto porque Aldo van Eyck encontraba la Carta de Atenas y la separación de funciones profundamente equivocadas y el funcionalismo (así a secas) un enfoque simplista a evitar; y veía en Le

---

<sup>6</sup> Hasta el punto de convencer a su hija para que estudiase Antropología, estudios que nunca terminó para pasarse finalmente a la Arquitectura.

<sup>7</sup> Parte de esa admiración se vio correspondido en algunas afirmaciones de Le Corbusier sobre Aldo que quedan recogidas en uno de los anexos de esta tesis.



Corbusier el mismo rechazo a esos valores que se defendían en su nombre (otros autores han escrito sobre esto, encuentran también en Le Corbusier un arquitecto que encontraba el funcionalismo infantil: «esa distribución del suelo me parece muy *funktional*, muy idiota»<sup>8</sup>).

Aldo van Eyck no se equivocaba, porque Le Corbusier ya había dibujado los círculos de Otterlo pero 30 años antes. Están en una fotografía y los ha encontrado J. Quetglas. O he encontrado yo el pescado en los círculos de Otterlo y lo he reconocido. Lo copio aquí y luego lo comento:

Sobre la mesa de la cocina alguien ha dejado cuatro objetos, que luego fotografía. Son: un besugo boquiabierto, un ventilador eléctrico, una jarra de loza, una aceitera de latón. En el rarificado ambiente de una cocina por estrenar, ese heterogéneo grupo ocupa la mesa en primer plano, con la espontánea aparatosidad de una compañía de cómicos subida al tablado donde desatarán sus piruetas. Va a empezar la representación. Quietos en sus posiciones, sólo por un instante, están los cuatro.

Es tan fuerte la carga plástica del grupo, fija tanto la atención la inesperada asamblea de esas cuatro fantasías, que uno tiende a seguir mirándolas un rato más, sólo para comprobar que en verdad se ve lo que se ve.

A la derecha, el ventilador. Una forma clásica, porque construye una geometría estricta y regular; porque tiene centro, aislada, independiente y distraída de cuanto no sea ella misma; porque no es inerte sino que incorpora en sí el movimiento - y la velocidad, vertiginosa y disolvente para cualquier otra figura, no hace sino reforzar su trazado, concretándolo hasta dibujar una pura circunferencia y un punto central, y entonces se oye el zumbido de las esferas-.

Al fondo, la aceitera. Caricatura nerviosa, garabato zancudo, quiebro de esgrima. Se vería igual si fuese una plancha plana, una sombra china o una moneda. Se ofrece de perfil, como punto de vista que caracteriza más resueltamente su figura, como una rúbrica. Cualquier otra posición superpondría líneas, enmarañaría su silueta de trazo continuo.

A la izquierda, la jarra. Un bulto sin carácter, un saco que se ofrece siempre bajo el mismo envoltorio neutro, cilíndrico, se le mire desde donde se le mire. Volumen contagiado por la infinita maleabilidad de los líquidos que contiene, refleja en su superficie blanca el color y el cuadrulado de la mesa que lo sostiene.

Delante, cerrando el corro, el pescado. Un muelle a punto de saltar, una ballesta cargada, un arco combado por el resorte del espinazo, como si tanta ansia no cupiera en tan poca carne, como si un exceso de tensión mantuviera abierta la mandíbula, retenida por una brida.

La oposición entre esas cuatro figuras, cada una contraria a las otras, negativos formales todos entre sí, es lo que prende la atención de la mirada, lo que dificulta desengancharse del cuadro apartando los ojos, como si cada objeto saliera al exterior como polo de una corriente eléctrica, y el contacto necesario para producir la descarga fuera, precisamente, la mirada de un espectador. Sólo cuando alguien los mira, los cuatro objetos entran en contacto entre sí, reaccionan unos con otros, descargan su oposición formal.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Quetglas, *Artículos de Ocasión*, 148-149.

El adjetivo «funktional» es el utilizado por Le Corbusier, seguramente haciendo referencia al *Funktionalisme*. Reseñado también en un texto de Tim Benton, «Funktionnel», publicado en Jorge Torres, ed., *Le Corbusier mise au point* (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012), 252-281.

<sup>9</sup> Quetglas, *Artículos de Ocasión*, 99-103.

Podemos ahora utilizar la misma estructura, con palabras casi idénticas, para describir desde otro punto de vista los Círculos de Otterlo:

Al fondo, el Parthenon (o el Atenea Nike). Una forma clásica, porque construye una geometría estricta y regular; porque tiene eje, aislada, independiente y distraída de cuanto no sea ella misma. Una forma inmutable que descansa sobre sus propias leyes, que pone nombre a un lugar al disponerse en él, que marca una cruz en la extensa tierra anónima. Forma cerrada, autónoma, con sentido.

En medio, la *Maison Particulière*. Caricatura nerviosa, garabato zancudo, quiebro de esgrima. Se ofrece en axonométrica, como punto de vista que mejor enmaraña su silueta y mezcla sus líneas. Armonía en movimiento, o sea, cambio constante sobre un marco que lo sostiene. Rotura de lo ortogonal, superación de lo geométrico, balanza de formas en equilibrio, en cuanto formas, sostenidas por las líneas invisibles que las unen. La relatividad del arte moderno que ampara la pluralidad de puntos de vista.

A la izquierda, Pueblo Arroyo (o las casas en Auolef). Un bulto sin carácter, un saco que se ofrece siempre bajo el mismo envoltorio neutro, rectangular, se le mire desde donde se le mire. Volumen contagiado por la infinita maleabilidad de las personas que contiene, comportamiento construido, expresión de comunidad hecha piedra; refleja en su superficie el color y el cuadriculado del pueblo que lo sostiene. Vernacular del corazón, única forma de recuperar el contacto perdido con las fuerzas colectivas. Único ejemplo histórico en el que la arquitectura se ha ocupado de problemas colectivos sin perderse en la aventura individual. Nunca los arquitectos habían construido para un cliente anónimo.

A la derecha, cerrando el corro, un grupo de Kayapos bailando en la cuenca del Orinoco (o el arte). Un muelle a punto de saltar, una ballesta cargada, un grupo combado por el resorte de la unión comunal, de la música y del rito (como fecha que fija en el calendario un tiempo presente de celebración y al mismo tiempo recuerda todos los mismos tiempos pasados), como si tanta potencia revolucionaria no cupiera en tan poca gente, como si un exceso de tensión mantuviera abierta la mandíbula, la posibilidad de cambio. Para cada hombre y todos los hombres, para nosotros que somos todos.

La oposición entre esas cuatro figuras, entre el grupo de tres y la espiral humana, cada una aparentemente contraria a las otras, hasta el momento falsas alternativas, es lo que prende la significación de la mirada, como si cada aspecto esencial de arquitectura saliera al exterior como polo de una corriente eléctrica, y el contacto necesario para producir la descarga fuera, precisamente, la mirada de un espectador. Sólo cuando alguien les da sentido, los cuatro objetos entran en contacto entre sí, reaccionan unos con otros. No para superarse en un concepto nuevo sino para convivir simultáneamente, para superponerse en un mismo cuerpo como los diferentes puntos de vista de una guitarra se superponen en un solo cuadro. Ese cuerpo, significado construido<sup>10</sup>, profundo en posibilidad interpretativa, guardará una arquitectura que nunca se termina porque nunca se desvelará del todo.

Por eso la primera versión de los círculos guarda la mayor potencia arquitectónica. Por quedar enigmática, innominada e innumerable, indeterminada; necesita violentamente la mirada del espectador que la complete, y se vuelve arquitectura. Por eso la versión de los círculos de Le Corbusier es aún más arquitectura.

---

<sup>10</sup> Al respecto se podría añadir eso que dice Vincent Scully en su nota a la segunda edición de *Complejidad y Contradicción*:

*No hay manera de separar forma de significado; una no puede existir sin el otro*

Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1992), 16.

Los Círculos de Otterlo tratan en realidad de una arquitectura que recoja además del espacio también el tiempo, que habla del tiempo, que se construye en el tiempo y se piensa con tiempo; que entiende que el espacio solo es lugar con el tiempo, y que el tiempo solo es ocasión con el espacio. Tratan en realidad de una arquitectura que recoge al ser humano, que es fundamentalmente ente que da sentido al tiempo y en el tiempo: que recuerda tiempo, que anticipa tiempo, que intenta explicarse el tiempo, que intenta comprender su inexorable fin de los tiempos. «Sospecho que el espacio, en realidad, no forma parte de nuestras preocupaciones vitales. Sólo el tiempo, que se derrama y se escapa entre los dedos cuando intentamos atraparlo»<sup>11</sup>.

Visto así, tremendo alegato benjaminiano. Así se entiende que Aldo van Eyck no repita el mismo edificio porque pertenece a distintos tiempos y recoge distintos tiempos. Cada edificio como la semilla que recoge todo lo que ha sido y lo redime en todo lo que puede ser.

A las cosas de su especie, capaces de atraer y fijar la mirada del espectador, capaces de excitarse ante sus ojos y de estallar por sobresaturación de oposiciones formales, Le Corbusier las llamaba «*objects à réaction poétique*», y a la emoción que provocaban en el espectador, cuando los objetos no eran pescados o ventiladores sino hechos plásticos, la llamaba arquitectura.<sup>12</sup>

Para Le Corbusier la arquitectura reconstruye la perdida unidad del mundo, reconcilia instinto y razón. La fotografía con los cuatro objetos, entendidos como signos de algo que traen dentro, es la representación gráfica de esa unión de aspectos complementarios que recomponen la realidad fragmentada. Aunque los objetos no se refieran exactamente a lo mismo que los dibujos en el interior de los Círculos de Otterlo, ambos arquitectos han reunido en una misma constelación, simultáneamente (epifánicamente), aspectos básicos de lo que debe ser una nueva arquitectura. Le Corbusier ya había dibujado los círculos de Otterlo, una versión 0, previa, que seguramente Van Eyck desconocía.

Los círculos de Otterlo son por eso dos cosas. Primero la convivencia explícita de fuego, agua, tierra y aire, la reconsideración de aquello que se creía contrario y que se asemeja y acerca si se entiende como contenedor de sentido humano: la convivencia, en todo lo real, de la cosa y su contraria. Segundo una idea de historia y de tiempo, lleno y heterogéneo frente al tiempo vacío y homogéneo (consecutivo) de la idea de progreso, y frente al presente eterno del tiempo circular. O sea, la llamada a una arquitectura entendida como dentro del ser humano, y no como hecho autónomo que sucede en su exterior sin su ayuda: la muerte de una arquitectura fuera del hombre. «Dibujo lo que hago y pienso desde todo lo que he experimentado; desde lo que otros en el pasado y en el presente han pensado, fabricado y hecho: los poetas a los que conocí de niño; los pintores y escultores, los lugares que he visitado cerca y lejos...»<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Palabras de Luis Moreno Mansilla, *pocas horas antes de abandonarnos en este mundo* Emilio Tuñón, «El tiempo que se escapa entre los dedos,» en *Circo* n.º 176 (2012).

<sup>12</sup> Quetglas, *Artículos de Ocasión*, 101.

<sup>13</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 152.

O también son, mejor (dice Le Corbusier):

Las obras del espíritu no envejecen. Por períodos, ciclos, series, los retornos se producen: las mismas horas pasan, una vez más, a minutos en concordancia. Así son emparentadas, son unas, las obras que anima un mismo potencial de energía. La unidad no está en la uniformidad de los estilos: está en la equivalencia de los potenciales. Lo contemporáneo se establece en la profundidad de las épocas.<sup>14</sup>

O también (dice Loos):

La casa también ha cambiado. Ni más ni menos. Es decir, muy poco.<sup>15</sup>

El hoy se construye sobre el ayer, así como el ayer se construyó sobre el anteaer. [...] La naturaleza solo se vincula con la verdad, [...] no temas ser tachado de inmoderno. Sólo se permiten cambios en la antigua manera de construir si representan una mejora, si no, quédate con el antiguo. Pues la verdad, aunque tenga cientos de años, tiene más relación íntima con nosotros que la mentira que avanza a nuestro lado.<sup>16</sup>

Los tres arquitectos (Le Corbusier, Adolf Loos o Aldo van Eyck) esconden una idea de tiempo muy similar: el maestro es el pasado<sup>17</sup>. Hemos definido ya la idea de historia (de tiempo) que actúa de marco de esta tesis, construida fundamentalmente en la lectura de las Tesis de W. Benjamin. Sabemos que las tesis se refieren a un cepillado del pasado con un objetivo emancipatorio, es decir, a un traer el pasado hacia el presente para transformar el mundo hacia una sociedad sin clases. ¿Hasta qué punto son similares las ideas de historia de Benjamin y Van Eyck, o mejor, hasta qué punto podrían llevarnos por cauces distintos a los mismos mares?

Quizás haya pistas que puedan esclarecer esta discusión en un texto del arquitecto:

Los arquitectos fueron siempre los aliados de los reyes, los papas y los tiranos. Nos maravillamos ante los milagros que nos legaron. Pero los milagros que necesitamos hoy no son de la misma clase, ni necesitamos maravillarnos ante ellos de la misma forma. Si reunimos todos los esfuerzos creativos - esfuerzos que individualmente no tienen por que ser milagros - aún podemos conseguir algo que hoy en día hemos llegado a considerar una quimera: ciudades de las que podamos decir, sin exagerar, que son lugares realmente habitables - para todos los ciudadanos.

Hoy el arquitecto es el aliado de cada hombre y de todos los hombres.<sup>18</sup>

Podríamos aplicar a este texto la Tesis III: «el cronista que narra los acontecimientos, sin nunca querer distinguir entre los pequeños y los grandes, tiene en cuenta esa verdad mayor de que no debe quedar

---

<sup>14</sup> Por Le Corbusier, leído en Jorge Torres, *Pensar la arquitectura: Mise au point de Le Corbusier*. (Abada Editores, S.L., 2014), 133.

<sup>15</sup> Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 56.

<sup>16</sup> Loos, *Escritos II*, 75-78.

<sup>17</sup> Lo dice claramente Le Corbusier en *Precisions*

«No he tenido nunca más que un maestro: el pasado; una sola formación: el estudio del pasado»  
Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 49.

<sup>18</sup> Aldo van Eyck, *The child, the city and the artist*. (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 128.

perdido para la historia nada que alguna vez se produjera»<sup>19</sup>. Aldo van Eyck está reivindicando esos pequeños esfuerzos creativos de los humildes, que con sus manos han construido las ciudades que tanto admiraba. Cuando se refiere a los reyes, papas y tiranos, Van Eyck repite la tesis VII: «¿Con quién es que deberán identificarse los maestros del historicismo? Con el vencedor. (Pero) cualquiera que haya alcanzado la victoria formará parte del cortejo triunfal que pasa por encima de quienes jalonan el suelo. [...] Esa herencia encontrará en la persona del historiador materialista un experto algo distante. [...] Jamás hay un documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. [...] Por ello, el materialista histórico se aparta de él, en la medida de lo posible. Está encargado de cepillar a contrapelo el pelo demasiado reluciente de la historia»<sup>20</sup>. El conocido cepillado a contrapelo, en el caso de Aldo van Eyck, supondría la atención no a los monumentos (de reyes, papas y tiranos), sino a la suma de pequeños esfuerzos individuales que aún podemos rastrear en la historia, al estudio, atento y profundo, de lo vernáculo:

La civilización europea desde los griegos, el Islam temprano, así como la presente época industrial, por ejemplo, han sido muy fructíferas en cuanto a la aventura de las mentes individuales. Sería equivocado, aún así, desde el punto de vista del valor cultural, puntuar una civilización mejor o peor que otra según el principio por el cual se favorece más la aventura intelectual de los individuos particulares. Las culturas que no han favorecido tal aventura normalmente poseen mayor igualdad y homogeneidad espiritual.

De hecho **fueron justamente esas culturas las que construyeron las humildes y homogéneas casas y ciudades que tanto admiro**, de forma tan diferente a los edificios aislados o espacios abiertos que resultaron de la aventura personal en nuestra cultura. Ya que hemos perdido el contacto, hoy, con las fuerzas colectivas que generaron las primeras pero no con las fuerzas individuales que generaron los últimos; ese fenómeno que abraza la diversidad entre unidades y la unidad en la diversidad, que se manifiesta en las ciudades antiguas, no puede más que provocar una especial admiración que **es al mismo tiempo nostálgica y estimulante**.<sup>21</sup>

En este sentido, tal y como se nombra en la Tesis A, «el historiador materialista (Aldo) capta la constelación en la cual ha entrado su época con una época anterior perfectamente determinada. Funda así un concepto del presente como tiempo actual en el que han penetrado astillas del tiempo mesiánico»<sup>22</sup>. O dicho de otra forma, descubre en las comunidades primitivas una realidad inseparable de la lucha moderna por la nueva comunidad, y descubre «un lazo privilegiado entre el pasado y el presente que no es el de la casualidad ni el del progreso - para el cual la comunidad arcaica sólo es una etapa atrasada sin interés actual - sino un pacto secreto en el que brilla la chispa de la esperanza»<sup>23</sup>.

Aldo van Eyck también ejerció una crítica al progreso como concepto que privilegia ciertas ideas sobre otras por el mero hecho de haber sobrevivido, sin entenderlas como la idea que los ganadores impusieron como sentido dominante. Y sobre todo, mostró asombro ante el potencial de los esfuerzos colectivos.

Para terminar esta búsqueda de relaciones, citamos otros dos textos, uno de Benjamin y otro de Aldo van Eyck. En la tesis XV del texto *Sobre el concepto de historia*, escrito por Benjamin en 1940, se lee:

---

<sup>19</sup> *Sobre el concepto de historia*. Tesis III de Walter Benjamin traducida por J. Quetglas

<sup>20</sup> *Sobre el concepto de historia*. Tesis VII de Walter Benjamin traducida por J. Quetglas

<sup>21</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 132-133.

<sup>22</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*. (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2005), 160-161.

<sup>23</sup> Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, 160-161.

Así, los calendarios **no cuentan el tiempo como los relojes**. Son monumentos de una conciencia de la historia de la que, desde hace cien años, parece haber desaparecido en Europa hasta la más mínima huella. La revolución de julio representó aún un episodio en el que esa conciencia pudo hacer valer su derecho. En el anochecer del primer día de combate se comprobó que en varios lugares de París, independientemente y en el mismo momento, se habían efectuado disparos contra los relojes de los muros. Un testigo presencial, que acaso deba su acierto a la rima, escribió entonces:

Qui le croirait? On dit qu'irrités conte l'heure  
De nouveaux Josué, au pied de chaque tour,  
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.<sup>24</sup>

Disparar contra los relojes es en realidad la metáfora del ataque al tiempo homogéneo y vacío del historiador (historicista) frente a un tiempo heterogéneo y lleno de momentos excepcionales, explosivos, revolucionarios, que se deben recuperar en el presente. En un texto de 1952, presentando una exposición del artista Corneille, Aldo nos anima también a romper en pedazos los relojes<sup>25</sup>:

*Tick tock - tick tock*  
*Tick tock - tick tock*

*Clocks are always concerned with eternity.*  
*And so in eternity it ticks eternally.*  
[...]

*Imagine*  
*that two billion people*  
*(including you)*  
*were together busy trampling two billion clocks to pieces*  
*pulverizing them*  
*tearing them apart*  
*smashing them ever more obsessively until not one clock goes tick-*  
*tick-tick*  
[...]

*But there are others too*  
*a few who were not there when the clocks were smashed*  
*because in their bodies the heart beats*  
*and doesn't tick*

*Because everything has a heart*  
*and because one expects a heart*  
*to beat*  
*not tick.*

Tick tock - tick tock  
Tick tock - tick tock

Relojes siempre preocupados por la eternidad.  
Y en la eternidad tictaquean eternamente.  
[...]

Imagina  
que dos billones de personas  
(incluido tú)  
se ocupasen juntos en pisotear dos billones de relojes  
pulverizándolos  
haciéndolos pedazos  
aplastándolos obsesivamente hasta que ninguno de ellos  
haga tic-tac-tic-tac  
[...]

Pero había otros también  
algunos pocos que no estuvieron allí cuando los relojes  
fueron destruidos  
pues en sus cuerpos el corazón late  
y no hace tic

Pues todo tiene un corazón  
y uno espera escuchar a un corazón  
latir  
no hacer tic-tac

---

<sup>24</sup> Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, 143.

<sup>25</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 71-73.

Más allá de la metáfora utilizada (el reloj) que es exactamente la misma, en ambos casos se reconoce la existencia de algunos individuos, o momentos de la historia que encierran potencial emancipatorio, que no se guían por el segundero del reloj, eterno y constante, sino por los latidos de sus voluntades. Aldo van Eyck habla del «tiempo mecánico de metrónomo»<sup>26</sup>, medición exacta y estrictamente cuantitativa que ha descargado las significaciones cualitativas que tenía el tiempo antes del proceso de industrialización. A ese tiempo, que en su promesa de progreso ejerce un «empuje penetrante»<sup>27</sup> en el presente, Aldo antepone el nuevo tiempo en el que «cada estrella y cada piedra» es un Otro, en el que «un mito es una unidad de medida tan concreta como un miligramo o un milímetro»<sup>28</sup>, descubierto (según él) por los artistas vanguardistas y los últimos avances científicos. Benjamin por su parte antepone al tiempo del reloj el tiempo del calendario, que conserva en sus fiestas las huellas de la conciencia histórica del tiempo<sup>29</sup>, tiempo por tanto lleno de acción, de contenido humano capaz de transformar el presente:

Por esa razón creo que ha llegado el momento de absorber y volver a experimentar las soluciones encontradas, dónde sean y cuándo sean, por lo valiosas que son en términos de validez humana; pues juntas forman la totalidad de la experiencia constructiva del ser humano reunida en el presente<sup>30</sup>.

Para el arquitecto el pasado y el futuro el futuro deben ser incluidos en el presente a través de la memoria y la anticipación. La memoria esconde el potencial para transformar el presente en un nuevo futuro.

Ahora bien, concebir el presente como una creación de la consciencia es incompatible con un tiempo absoluto y cuantitativo. El vacío formidable en el que cada instante previo se desvanece y se pierde - el tiempo vacío que separa espacio de lugar - adquiere dimensión sólo cuando el tiempo es interiorizado. El tiempo desde su interior se siente como duración, pues se evapora el empuje penetrante de cada instante que pasa (el tiempo desde fuera). En el vacío del tiempo y espacio exteriorizados, las cosas se vuelven objetos impenetrables y pierden su identidad. Un mundo de 'ellos'<sup>31</sup>. La transparencia del tiempo interiorizado ha surgido de la idea de relatividad. Ha abierto nuestra comprensión del pasado, presente y futuro, de la historia, de la cultura y de la diversidad de la cultura<sup>32</sup>.

Contra ese *empuje penetrante de cada instante que pasa*, Benjamin defiende, como el arquitecto, «un presente que no es transcurso (que no pasa), sino que se mantiene inmóvil en el umbral del tiempo»<sup>33</sup>. Algo así como «la validez humana de todas las soluciones encontradas en la historia»<sup>34</sup>, diría AvE, que solo es posible cuando pasado y futuro son contenidos en el presente, que se vuelve así el único tiempo que reconcilia y reúne (y puede redimir, según Benjamin) todos los demás tiempos. Aldo van Eyck y Walter Benjamin si que estaban hablando, después de todo, de lo mismo.

---

<sup>26</sup> “The tic-tac metronomic contraption with god the father busy at the controls has run out of oil” Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 33.

<sup>27</sup> “The piercing thrust of each passing instant”. Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 75.

<sup>28</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 34.

<sup>29</sup> Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, 146.

<sup>30</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 75-76.

<sup>31</sup> Esta es la terminología utilizada por Martin Buber en *Ich und Du* Martin Buber, *Yo y tú*. (Buenos Aires: Nueva Vision, 1993).

<sup>32</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 75.

<sup>33</sup> Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, 147.

<sup>34</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 121.

; sobre la realización de los dibujos

La pura verdad es que en el mundo pasa en todo instante y, por lo tanto, ahora, infinidad de cosas. La pretensión de decir qué es lo que ahora pasa en el mundo ha de entenderse, pues, como ironizándose a sí misma. Mas por lo mismo que es imposible conocer directamente la plenitud de lo real, no tenemos más remedio que construir arbitrariamente una realidad, suponer que las cosas son de una cierta manera. Esto nos proporciona un esquema, es decir, un concepto o enrejado de conceptos. Con él, como a través de una cuadrícula, miramos luego la efectiva realidad, y entonces, sólo entonces, conseguimos una visión aproximada de ella.<sup>1</sup>

El nudo de esta tesis se desarrolla pautado por seis dibujos de la casa. Los dibujos no tratan de representar la vivienda, pues no quieren comprometerse con una forma. Los dibujos intentan transmitir una idea, una manera de mirar la casa, cuadrículas desde las que miramos la realidad para entonces, sólo entonces, conseguir una visión aproximada de ella.

Es necesario dibujar esta casa porque «el pincel sirve para salvar las cosas»<sup>2</sup>, y este es el proyecto al que Aldo van Eyck dedicó y en el que vivió más años de su vida, de 1964 a 1999. La casa necesita una mirada que la explique y la fije en un soporte transmisible. Ese soporte, pensado para arquitectos, requiere la elaboración de unos dibujos.

Averiguar cómo se representa la arquitectura de una casa implica asumir que es posible dibujar la arquitectura, pero atendiendo a los teóricos de la pura visualidad, tal y como señala J. Quetglas, sabremos de la «intraductibilidad general de los lenguajes artísticos entre sí. No puede dibujarse arquitectura, como no puede musicarse pintura o bailarse novela»<sup>3</sup>. El propio Adolf Loos reconoce que una arquitectura verdadera no puede nunca ser dada con eficacia por un dibujo, y eso es así porque la arquitectura no se define como la disposición de unos materiales, sino como el efecto que provocan esas superficies y masas en el espectador. Para Loos la arquitectura solo puede ser escrita o vivida.

Que el contenido de una obra está en su proceso de percepción implica que la arquitectura no es un hecho físico y estático en el espacio, sino que se produce en el interior de la conciencia del que la recorre, «que la arquitectura no aparece al construir un edificio ni al trazarlo sobre el papel, sino al interpretarlo»<sup>4</sup>. Por eso la arquitectura no se puede representar, lo que se puede representar es el edificio, sus materiales, las instrucciones de su disposición.

También Aldo van Eyck define el espacio como su apreciación<sup>5</sup>, es decir, el espacio es inseparable del sujeto que lo recorre, se monta con ayuda de su mirada. Para el holandés los conceptos funcionalistas espacio y tiempo no eran relevantes más que en sus reflejos humanos, lugar y ocasión, palabras que tratan de capturar el modo en que son percibidos por los seres humanos. Para Van Eyck «un edificio no es un

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*. (Madrid: Espasa Calpe, 1926), 176.

<sup>2</sup> John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. (Madrid: Árdora, 1997), 41-42.

<sup>3</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio I*. (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 135.

<sup>4</sup> Quetglas, *Pasado a limpio I*, 98.

<sup>5</sup> “Space is the appreciation of it” Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998*. (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 414.



edificio, un lugar no es un lugar, hasta que hay personas en él y a su alrededor experimentando su potencial de significados. Ellas y no la construcción, forma o los materiales, son el germen del espacio»<sup>6</sup>.

Pero, si la arquitectura no se puede representar, ¿qué estamos haciendo al intentarlo? John Ruskin también distingue en *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* entre arquitectura y edificio. Para Ruskin, la arquitectura es lo inútil<sup>7</sup>, lo que representa un esfuerzo de más, derroche lleno de sentido y, como «no hay acto más improductivo que la representación de aquello que no se puede representar»<sup>8</sup>, entonces los dibujos de arquitectura no son representación, sino pura arquitectura, simple presencia de esfuerzo inútil. Al dibujar arquitectura la estamos haciendo, proyectándola desde sus cimientos en un acto de interpretación y memoria: «Para el artista dibujar es descubrir. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación. Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo»<sup>9</sup>.

Si verdaderamente los dibujos son ya directamente arquitectura, deberán disponer sobre el papel las razones que hacen la casa, interpretando su configuración física. Ya que la arquitectura es inseparable del sujeto, los dibujos exigirán la participación del espectador para montarlos y comprenderlos. Por eso los dibujos no intentan fijar una realidad objetiva, sino explorar de forma abierta las posibilidades de la casa con la ayuda de un conjunto de líneas, manchas y palabras que la construyen en el papel.

El análisis de la casa de Loenen concluye, como ya hemos comentado, seis formas de comprenderla y narrarla. Cada una de ellas se relaciona con ideas que aparecen reiteradamente en los textos y proyectos de Van Eyck: el *policentrismo*, la idea de cambio y crecimiento, el espacio intermedio o el horizonte interior. Cada una de ellas se explora con ayuda de un dibujo que trata de recomponer esas intenciones y mostrarlas gráficamente.

En definitiva, dibujar es *arquitecturar*, descubrir la arquitectura que algo tiene en el proceso de hacerla en el papel. Se ha intentado utilizar el dibujo como una herramienta que permite entender la arquitectura de la casa: destruirla desvelando sus razones para volverla a componer en un soporte, lista para una nueva interpretación que la mantenga viva. Dibujar es entonces la única forma de conservar las cosas que desaparecen, reproduciendo el acontecimiento originario que les dio sentido, viviéndolas y recorriéndolas en nuestra conciencia. Hay una casa para cada aquel que mira y los dibujos fuerzan esa construcción imaginaria.

La casa, para explicarse bien, ha tenido que dibujarse como parte de un relato, entendiendo el viaje a la casa como «la ocasión última para apropiarse de un mundo extraño. (Una realidad diferente que) necesito

---

<sup>6</sup> Aldo van Eyck, *The child, the city and the artist*. (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 67.

<sup>7</sup> «Cuando al revestir la piedra se le añade un trozo inútil, una estría, por ejemplo, habrá arquitectura». John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*. (Valladolid: Editorial Maxtor, 2015), 18.

<sup>8</sup> Quetglas, *Pasado a limpio I*, 136.

<sup>9</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 111.

entender de alguna manera para integrar en mi experiencia vital, y esa es la razón definitiva a la hora de haceros partícipes de mis vivencias»<sup>10</sup>.

¿Sucedería eso con cualquier casa? Se trata más bien de transmitir, con los dibujos, una idea de arquitectura descubierta leyendo a Aldo van Eyck, donde lugar y ocasión se comprenden como un tiempo y un espacio según lo percibe el ser humano. El único modo de comprender la arquitectura de Van Eyck es como la pura construcción del lugar para el presente extendido de sus habitantes, como camino hacia una arquitectura pensada para la ocasión: para el florecimiento de relaciones y asociaciones que nos unen a un determinado lugar, para la acción que se construye sobre la transparencia del tiempo.

Esta casa, a través de los mecanismos que construyen su interior, se presta a ser interpretada e interiorizada. Su respuesta a problemas encontrados en otras casas (*superponer*), su construcción fragmentaria (*la casa, las cosas, los casos*), la convivencia de varios tiempos (*todo cambia*), los mecanismos de apertura de la caja (*abrir horizontes*) o el espacio cargado (*entremuros*), son estrategias que dejan la casa incompleta y llena de puntos de apoyo concretos, físicos y tangibles, sobre los que construir un relato. Todas las acciones de los diversos sujetos que la habitan dejan su huella: las antiguas ventanas, la colección de arte moderno, la nueva lavadora, las cortinas recientemente cosidas, el (re)ordenamiento de la biblioteca. Las huellas son visibles, trazas sobre la materia de la casa que pueden buscarse hacia su origen, desatando los nudos y descubriendo los agentes que la han construido de forma participada. Esas huellas son las que se han dibujado, pistas para que cada nuevo sujeto que la percibe construya su propia interpretación. En esta casa nada se borra ni se oculta, los secretos están a la vista, nada se entiende sin un esfuerzo de asimilación. Cualquier casa debería ayudarnos a construir un relato, pero esta casa y sus ocupantes lo exigen con más fuerza.

Esta casa en Loenen invita a la reflexión y genera multitud de preguntas. Cuestiona, a través de la arquitectura, el extenso entramado de decisiones y actos que la forman, empujando hacia una concepción del edificio como dispositivo dentro de una red de acontecimientos. La casa, por su característica desnudez, promueve el encuentro y la discusión política (entendiendo por político todo pensamiento que se preocupa por el mundo y aspira a su transformación), y por tanto se inscribe en un tejido que excede sus fronteras. La casa guarda en su interior todos los tiempos y todas las casas: la historia universal de la casa, de lo que una casa es y lo que debería ser.

Por eso se ha dibujado esta casa así.

---

<sup>10</sup> Elías Canetti, *Las voces de Marrakech*. (Barcel: Ediciones Orbis, 1981), 19.

; sobre la ejecución de los dibujos

Aclaradas las razones que obligan a dibujar la casa así, la siguiente pregunta sería: ¿Cómo se han hecho realmente los dibujos?

### **La base dimensional.**

El esfuerzo inicial de re-dibujo se ha realizado lejos de la *Casa de Loenen*, solo con ayuda de los planos originales de Aldo van Eyck y una serie de fotografías tomadas en una primera visita. Para acercar el encaje del dibujo a las dimensiones reales, se ha evitado la utilización de dibujos generales de la planta, centrando la mirada en los dibujos de detalle que estudian la construcción de las escaleras, el banco de cocina, los lucernarios, el tocador, la chimenea, etc. La disposición de esos objetos sobre el plano horizontal infinito se ha realizado con ayuda del despiece de ladrillos del suelo. Las fotografías han sido suficientes para contar el número de ladrillos que tiene la casa, de ancho y de largo, y la posición que ocupan los elementos en la planta de la casa.

Este proceso, que obliga a un enfoque y desenfoque constantes, acercando la mirada en las fotografías y alejándola a la relación de unos objetos con otros, ha permitido ir conociendo la casa conforme se iba dibujando, dando valor a los dibujos del propio Aldo van Eyck pero buscando simultáneamente la realidad construida.

El resultado es la base dimensional, en planta, alzado y sección, que se plasma en el dibujo titulado «La casa, las cosas y los casos». El dibujo habla de la casa hecha como constelación de cosas, pero además se ha ejecutado desde las cosas, hacia la casa. En la forma de hacer hay algo de lo que se hace.

### **La configuración original.**

A la hora de abordar la vivienda ha sido necesario analizar la configuración de la casa original, antes de la reforma de Van Eyck. Los dibujos del estado previo toman la base dimensional elaborada y la transforman con ayuda de los documentos entregados por Van Eyck a las autoridades locales.

O sea, que el proceso de elaboración del dibujo rompe la linealidad del tiempo, pues se ejecuta desde delante hacia detrás. Es la casa de Aldo van Eyck la que nos obliga a mirar las casas anteriores. Solo bajo la luz de lo que ocurrió después, lo original cobra relevancia. A eso me refería cuando describía la idea de historia/tiempo de la tesis.

### **Alzados, secciones, plantas invisibles.**

El encaje en sección de la casa ha obligado a un alto grado de inferencia, apoyada en los bocetos y dibujos originales y mediada por las fotografías. Las fotografías realizadas en la primera visita eran fundamentalmente de la planta baja (la zona más pública de la casa), por lo que las relaciones entre ambas plantas, las alturas, la posición de los tabiques, se han dibujado con ayuda de otros proyectos de Van Eyck, suponiendo cómo el arquitecto las habría hecho.

Por eso los dibujos han significado volver a dibujar la casa, proyectarla de nuevo como si la hubiésemos hecho nosotros, con todo lo que ya sabemos de la obra de Aldo van Eyck. Es en ese sentido que son una interpretación, no una descripción ajustada del objeto real tal y como es, sino una propuesta de lo que la casa había intentado ser, apoyada en la información original y las características propias de su manera de hacer arquitectura.

### **Los levantamientos.**

A fecha de inicio de los dibujos, la familia disponía ya de un levantamiento realizado por un trabajador de la Fundación Van Eyck. Los documentos, desconocidos hasta la realización de la segunda visita, no pudieron ser utilizados para la elaboración de los dibujos, que estaban ya terminados.

El primer levantamiento, realizado pocos años antes con ayuda de una cinta métrica, debería haber sido una descripción ajustada de la realidad a la que se refería. No era así. La chimenea, por ejemplo, aparecía pegada contra un tabique. Faltaban elementos fundamentales como la vitrina que conecta el comedor con el estudio. Esos documentos demuestran que un dibujo realizado únicamente a través de una observación detallada puede ser mucho más fiel a la realidad representada que un dibujo hecho midiendo la casa.

Aunque las dimensiones de los dibujos elaborados lejos de Loenen no se ajustaban a las dimensiones reales, sí que describen las intenciones de Aldo van Eyck al construirse su propia casa. Entre muchas otras cosas, entienden lo fundamental de que la chimenea se construya exenta y, aunque fallen en su posición exacta, describen de forma precisa la arquitectura que la casa tiene.

Como cierre a los dibujos, se realiza en una tercera visita, por petición de la familia, un levantamiento métrico que describa exactamente el objeto construido. Este nuevo dibujo, que se utiliza para el plano titulado «Superponer», muestra la no ortogonalidad de la casa por su construcción en el interior de una vivienda del siglo XVII. Cuenta, por eso, algo que los otros dibujos aún no explicaban con claridad. Solo en ese sentido tiene valor. Este último dibujo es de la casa a fecha 2018.

En definitiva, el proceso seguido había sido el correcto. Los dibujos se acercaban a la casa, aunque fuese una casa que no exista, que Van Eyck había querido construir en Loenen. El levantamiento confirma, además, que esa casa que quería construir se parece mucho a la casa que se construyó. Valida todos los bocetos del arquitecto y la mayoría de suposiciones realizadas.

; sobre la realización de las fotografías

Aunque Adolf Loos cree que la fotografía no dice nada, que la arquitectura verdadera no se puede fotografiar, que sus casas salen miserables en las fotografías, la verdad es que a lo largo de este trabajo se han tomado numerosas fotografías del interior de la casa de Loenen. Loos atacaba la fotografía, pero porque él quería «que las personas sientan la materia en mis habitaciones, alrededor suyo, que actúe sobre ellas, que reconozcan el espacio cerrado, que sientan la materia, la madera, que puedan realmente percibirla sensorialmente, mediante su cara y su sentido del tacto, que puedan sentarse cómodamente y que sientan la silla en una gran superficie de su tacto corporal periférico y digan: aquí uno puede sentarse perfectamente<sup>1</sup>». Solo con ayuda de fotografías, se preguntaba, «¿cómo puedo demostrarle a alguien, para que lo experimente, lo bien que uno se sienta en esa silla mía tan bien fotografiada?»<sup>2</sup>.

Lo cierto es que esta casa no se puede visitar, que está a punto de desaparecer, y ha sido necesario documentarla con ayuda de todos los medios a disposición. Esto significa que se ha fotografiado la casa, que esas fotografías se enseñan a lo largo del trabajo, que se confía (en cierta medida) en la capacidad de las imágenes para reconstruir parcialmente un espacio.

Sin embargo, a la hora de tomar las fotografías utilizadas para elaborar la interpretación<sup>3</sup>, lo que nunca se ha hecho es fotografiarla como un producto terminado, con una escenografía preparada para la ocasión. Me he limitado a sacar la cámara, ponerla en un sitio interesante y pulsar el disparador. Esto no quiere decir que las fotografías son sencillamente capturas de lo que hay, ya que son capturas de lo que hay como yo lo veo. Lo que no se ha hecho es mover una silla, quitar unas zapatillas de ir por casa o descorrer una cortina. Todas las fotos son de las cosas de la casa en estado de uso, tal y como han sido dejadas por sus habitantes. Como Loos, he intentado no engañar a nadie con mis fotografías (aunque las haya tomado). De esa forma intento que las fotografías, aunque sí que intentan ser *bonitas*<sup>4</sup>, no basten para poder vivir en ellas. La fotografía, en vez de aclarar una cosa, debería suscitar nuevas preguntas sobre la posición de las cosas, o mejor, sobre las acciones que han sido ejecutadas para que las cosas hayan acabado donde están.

Por otra parte, para evitar que la casa sea solo unas fotografías compartidas en plataformas online, nunca aparecerá en la tesis (excepto en los anexos gráficos) una fotografía suelta, que por sí sola quiera definir un lugar de la casa. Para evitar que la fotografía quede como lo único que la casa es, se acompañan siempre de dibujos, bocetos, palabras, cuadros u otras fotografías que hacen variar sus significados. De la casa no hay solo unas fotografías, las mías, sino también las fotografías del propio arquitecto, escaneadas y utilizadas en la tesis; sus dibujos; mis dibujos; y las numerosas imágenes que surgen de las nuevas relaciones encontradas en la casa. Las fotografías se ordenan en composiciones de puntos de vista, como un cuadro cubista. Se mezclan entre sí para construir constelaciones gráficas. Pero sobre todo, se reconoce ya, desde el principio, que las nuevas fotografías no son inocentes. Contienen y desvelan mi punto de vista particular, mi modo de ver la casa de Loenen.

---

<sup>1</sup> Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 208-209.

<sup>2</sup> Loos, *Escritos II*, 208-209.

<sup>3</sup> Las utilizadas en el Atlas tienen otro propósito, y por ello han sido preparadas con más cuidado.

<sup>4</sup> Adjetivo usado por Loos en *Escritos II*, 208-209.

; sobre el discurso paralelo de imágenes

Si Aldo van Eyck es uno de los marcos del trabajo, su casa el segundo, *Le Musée imaginaire!*, escrito por André Malraux en 1947, es el tercer marco del trabajo de investigación, que más se refiere a un acompañamiento constante de imágenes con voluntad de construir un discurso paralelo pero equivalente: recuerdos que van apareciendo en la memoria del autor mientras escribe: instantáneas que se componen para establecer relaciones y desplegar ideas nuevas, complementarias a las que el texto parece fijar con tanta certeza. También, de algún modo, los fragmentos son en sí mismos piezas de ese museo imaginario, que es la casa, que es Aldo van Eyck.

De nuevo citar a André Malraux se vuelve una obligación y no un deseo, ante las pistas que encontramos en escritos y conferencias pero también en los que hablan del arquitecto holandés (el historiador J. Hardy y el arquitecto H. Hertberger citan en numerosas ocasiones a Malraux, a propósito de Aldo).

El museo, escribe Malraux, antes de ser imaginario, separa a las obras del mundo profano y las acerca a las obras opuestas o rivales, del mismo modo que esta colección de imágenes hace que entren en conflicto unas con otras. Es una confrontación de metamorfosis, en la que la obra de arte deja de estar ligada a algo (la estatua gótica a la catedral) y se transporta (si es que puede transportarse) para pasar a formar un museo que resulta ser no del color sino de los cuadros, no de la escultura sino de las estatuas (por esta razón en los museos hay más cuadros de Rembrandt que frescos de Giotto).

Cuando el museo se hace imaginario lo expuesto pasa a ser una reproducción, con una selección mucho más libre (no hace falta poseer los originales). El álbum, este mismo museo imaginario, es una resurrección que arranca la obra de su relación original y hace de ella algo distinto. En el museo imaginario cuadros, frescos, miniaturas y vitrales parecen pertenecer al mismo dominio, pues se han convertido en láminas y han perdido su cualidad de objetos para ganar el mayor significado de estilo que pueden asumir; pierden su función (aunque fuese sagrada) y no son más que instantes del arte. Aún así, todos esos objetos tan diferentes testimonian la misma búsqueda, como si un espíritu del arte persiguiese la misma conquista.

Como la lectura de los dramas al margen de su representación, como la audición de los discos al margen del concierto, se ofrece al margen del museo físico el más vasto dominio de conocimientos artísticos que el hombre haya conocido.<sup>2</sup>

Pero seguramente el elemento central que justifica la construcción de este museo imaginario paralelo es la idea de metamorfosis. Así, ya solo el encuadre de una fotografía, el ángulo desde el cual vemos un objeto, una iluminación estudiada, dan un acento a lo que no había sido hasta ese momento más que sugerido. La fotografía, además, acerca a los objetos que representa, y de ese modo una tapicería, un cuadro, una escultura, objetos muy diferentes, se vuelven parientes cuando están reproducidos en una misma página: pierden casi todo lo que les es específico en beneficio de un estilo común. Las obras también pierden la

---

<sup>1</sup> La mayoría de ideas de este fragmento han surgido tras la lectura de: André Malraux, *Las Voces del silencio: visión del arte*. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1956).

<sup>2</sup> Malraux, *Las Voces del silencio*, 42.

escala y por ejemplo la fachada de una casa *dogón* puede compararse al mosaico del zócalo de la *Hubertushuis*. La reproducción crea artes ficticias, falseando sistemáticamente la escala de los objetos.

Esta comparación forzada no implica una semejanza real, a través de ella se pueden motivar nuevas relaciones: cuando se compara en este trabajo un arenero con un recinto fortificado en el desierto no se está sugiriendo que Aldo van Eyck extrae directamente la forma del Sahara para llevarla a los parques de juego en Amsterdam, sino que simplemente se está proponiendo una conexión que construye un discurso paralelo y que puede desatar nuevas interpretaciones. No se acusa a Van Eyck de eclecticismo, se reconoce la semejanza esencial de todos los entornos construidos por el ser humano (afirmación que el arquitecto repitió a lo largo de su trayectoria).

La unión de todas estas figuras es posible por la metamorfosis que han sufrido las obras, por haberse separado de una parte de lo que expresaban. Toda representación está amputada de su tiempo, y aquí se trata de poner la imagen al servicio del discurso gráfico paralelo. Llamadas por las obras vivas resurgen las obras muertas. Y toda resurrección proyecta sobre el pasado, con el arte que la suscita y lo que él revela, como esta metamorfosis de la naturalidad, vastas zonas de sombra (todo gran arte, por su mero nacimiento, modifica las artes pasadas). Es cierto que exaltamos lo que elegimos y descuidamos el resto, y ya se ha comentado que la vocación de este trabajo no es explicarlo todo (sería imposible) sino elaborar una colección de elementos escogidos por el autor por su capacidad para fijar características de la casa y la del arquitecto. «Toda resurrección, efectivamente, tiene una orientación. La casualidad rompe y el tiempo transforma, pero nosotros elegimos». No encontraremos en las imágenes más de lo que comprendemos.

¿Quién hace enmudecer a los góticos, si no es Rafael? El destino de Fidias está en las manos de Miguel Ángel, que no ha visto nunca sus estatuas; el austero genio de Cézanne magnifica a los venecianos que lo desesperaban, y marca con su sello fraterno la pintura del Greco. Grünewald reaparece a la luz de las pobres bujías con que Van Gogh, ya loco, rodea su sombrero de paja, para pintar por la noche el Café de Arles. Imprevisiblemente. En 1910 se creía que la Victoria de Samotracia, restaurada, recuperaría el oro, los brazos, y un caracol marino. Sin oro, sin brazos y sin caracol marino, ha recuperado la proa, y ha encontrado la alta escalera del Louvre a la que domina como un heraldo de la mañana; la enderezamos hacia el Acrópolis, no hacia Alejandría. **La metamorfosis no es un accidente; es la ley vital de la obra de arte.** Hemos aprendido que si la muerte no impone silencio al genio, no es porque prevalezca contra ella perpetuando su lenguaje inicial, sino imponiéndole un lenguaje constantemente modificado, olvidado a veces, como un eco que respondiese a los siglos con sus voces sucesivas; **la obra maestra no mantiene un monólogo soberano, sino un diálogo invencible.**<sup>3</sup>

Un diálogo que se establece con cambios de tamaño, nuevos encuadres, giros, modificaciones cromáticas, que se matiza con títulos encadenados: todas las imágenes unidas por la metamorfosis que sufren, como si nos trajesen a la vez el pasado del mundo y nuestro provenir. La composición (ya dice Baudelaire que un paisaje no se copia, sino que se compone), con unos elementos que guardan la libertad total de ser fragmentos de vida en toda su complejidad; utiliza por el contrario unas reglas de relaciones simples como hicieran los cuadros del grupo CoBrA en las exposiciones diseñadas por Van Eyck.

---

<sup>3</sup> Malraux, *Las Voces del silencio*, 66.

Esta es la razón de que la segunda parte del título de la tesis sea *Le musée imaginaire*. Cientos de imágenes, un verdadero museo imaginario para descubrir, también y a la vez, las peculiaridades de su arquitectura y de su casa.

Alison y Peter Smithson explican algo parecido en su memoria de la exposición *Parallel of Life an Art*, diseñada en colaboración con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, escriben: «el método usado será yuxtaponer las ampliaciones de las fotos... estas imágenes no pueden disponerse como para formar una declaración consecutiva... en lugar de ello, establecerán una intrincada serie de relaciones cruzadas entre diferentes campos del arte y la técnica. Provocando un amplio abanico de asociaciones y ofreciendo fructíferas analogías»<sup>4</sup>. Al visitante-habitante se le pedía que hiciera, con la ayuda de una colección de imágenes y objetos, fragmentarios pero altamente sugestivos, una reconstrucción personal basada en un juego de asociaciones y posibles analogías<sup>5</sup>.

Otra manera de justificar la colocación de una página de imágenes por cada página de texto sería fijarse en los poemas iluminados de William Blake (1757-1827), referente fundamental para Aldo van Eyck con enorme repercusión en su formación intelectual (adolescente)<sup>6</sup>. Los distintos instrumentos que un autor elige para difundir su obra condicionan el proceso de comunicación escrita, y William Blake creó un método y lenguaje propios para transmitir sus visiones, un arte compuesto de palabras e imágenes que se puede asociar a los manuscritos iluminados medievales. En un artículo sobre el poeta<sup>7</sup>, Daniela Picón compara dos láminas dibujadas por Blake, en las que se observa el enorme contraste entre dos tipos de escritura o procesos de creación literaria. En un caso una razón opresora que fija sus leyes en piedra, es decir, que propone una lectura unívoca del texto. En el otro un visionario, que escribe a mano lo que le dicta su imaginación dejando abiertos los significados. Efectivamente, Blake<sup>8</sup> criticó la teoría de la percepción propuesta por John Locke o Isaac Newton, confinados al estudio científico del mundo terrenal que ofrecen los cinco sentidos. Frente a ello defiende un mundo espiritual y eterno al que cualquier hombre puede acceder mediante el uso de la imaginación. En *Songs of Innocence and Experience*, por ejemplo, Blake identifica el paraíso con la infancia, un estado en el que la imaginación y el goce fluyen espontáneamente, mientras que el mundo de la experiencia se identifica con el adulto dominado por el materialismo y la ley opresora.

Blake creyó que la imaginación es la facultad humana primordial, ya que permite la creación de una nueva realidad en cada mente. (Ahondaremos en la enorme importancia que tiene para Aldo la imaginación en otros fragmentos de la tesis). Al fin y al cabo, una realidad interior propia de cada individuo para una realidad exterior común. La divinidad se presenta así en términos humanos, pues la

---

<sup>4</sup> Dirk van den Heuvel, y Max Risselada, *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. (Barcelona: Polígrafa, 2007), 20.

<sup>5</sup> van den Heuvel, y Risselada, *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, 24.

<sup>6</sup> Repercusión explorada en detalle por F. Strauven en Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*. (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998).

<sup>7</sup> Daniela Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas,» en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 78 (2011): 113-38.

<sup>8</sup> También Aldo van Eyck carga en diversas ocasiones contra Locke y Newton.



imaginación es una capacidad propia del hombre, en línea con la visión de Spinoza y de P. van Eyck, padre del arquitecto.

El poeta inglés quiso liberar los discursos de la autoridad cultural, «desbaratar la escritura de autoridad monolítica y hegemónica que transformaba la literatura en textos cerrados, invariables, continentes de dogmas morales incuestionables»<sup>9</sup>. (Todas las citas en cursiva a partir de aquí son del artículo de Picón) En oposición a ese tipo de escritura y de lectura Blake construye sus libros como textos abiertos, multiformes, que llaman a la participación activa de los lectores en el proceso de recepción, a través de la expansión de su estrecha percepción hacia el infinito con la ayuda de la imaginación. Como veremos, esta idea es fundamental en los proyectos construidos de Aldo van Eyck, en los que (casi) se exige al habitante que construya un lugar imaginario para cada lugar físico, siempre incompleto por la incorporación de elementos que en principio resultan incomprensibles y por la ausencia de una jerarquía clara. Por ejemplo, veremos al visitante del pabellón de esculturas Soensbeek vagar desconcertado entre los muros hasta que establece su propia estructura imaginaria de centros y puntos de interés. En general, la utilización casi obsesiva de citas implícitas (o explícitas), hechas materia, sugiere asociaciones múltiples y particulares a cada individuo que lo lanzan (mentalmente) fuera del edificio hacia otros tiempos y otros lugares (ejemplos preciosos son la talla en el lateral de la plataforma cilíndrica de hormigón del pabellón de esculturas, las cúpulas del orfanato, los azulejos en el zócalo de la Hubertus, el muro de rosas de la iglesia Maranatha). Al final, todos ellos son mecanismos que fuerzan la participación activa del lector o habitante, una cierta cultura de lo artesanal muy lejana a la idea de estandarización espacial (que no de prefabricación de elementos constructivos).

William Blake está también más cerca de la cultura de la manufactura, a la que quiso acercarse con su método de creación poética que consistía en grabar sobre placas sus palabras manuscritas e ilustrarlas (iluminarlas) con dibujos. Por eso se dice que Blake se opone a la imprenta y se apoya en el pergamino manuscrito e ilustrado, que simboliza la palabra oral y representa un intercambio, «una invitación al lector a establecer un diálogo, a ver las imágenes narrativamente y leer el texto visualmente»<sup>10</sup>. En el manuscrito medieval, que es lo que al parecer William Blake perseguía, las imágenes y los textos son percibidos como «modos de expresión complementarios, y la interacción entre ambos convierte al lector en co-creador de significado»<sup>11</sup>, como hemos visto que sucede en la obra del arquitecto. Según Picón, la lectura medieval envuelve una variedad de estrategias: escuchar el texto leído en voz alta mientras se contemplan las imágenes; repetir el texto en voz alta mientras se aprende de memoria; examinar las imágenes y las letras en privado, como una preparación para la lectura de lo imaginario; y por último una última etapa en la que el lector ve con su corazón la verdad de las cosas ocultas, en la que texto e imagen se combinan con las propias percepciones y sentimientos del lector para producir la iluminación y el conocimiento. **Sería fascinante emprender del mismo modo la lectura de esta tesis.**

Bajo estas premisas, Blake nunca creó dos copias iguales de una plancha o un texto, y algunos autores han utilizado el concepto de «manuscrito impreso» para denominar este sistema de escritura, que se relaciona

---

<sup>9</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

<sup>10</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

<sup>11</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

también con las varias lecturas que se pueden conformar a través de la imaginación. Dando una voltereta hacia el vacío, podemos mirar el manuscrito de *The Child, the City and the Artist*, desde el mismo punto de vista, interpretando su perpetuo estado de cambio (nunca llegó a publicarse mientras Aldo van Eyck estuvo vivo, pues continuamente realizaba modificaciones) como una especie de metamorfosis hasta el infinito; e incluso se podría establecer una analogía entre la forma de distribución que sufrió el texto, en sucesivas fotocopias como apuntes en las universidades de arquitectura americanas, con la consiguiente pérdida de tinta (física) en cada nueva reproducción (y quizás el arrastre de las notas o subrayados del estudiante anterior); con el método utilizado por Blake para multiplicar sus libros de poemas (mediante la utilización de las planchas de cobre que hacen variar la reproducción en cada ocasión): composición de texto, diseño sobre la plancha de cobre, tintura y limpieza de la plancha, impresión y finalmente pintura a mano e impresión a color. Aunque la complejidad del proceso implicó que Blake solo pudiera crear limitadas copias de cada plancha, al mismo tiempo le permitió «lidiar con las limitaciones que la imprenta imponía, en cuanto a la intervención creativa que necesitaba en sus escritos»<sup>12</sup>.

Alejándome de estas reflexiones, dirigimos el texto hacia su objetivo original, que justifica su posición en este trabajo. En Blake, en Aldo, y en esta tesis, la disposición estética de la escritura y las imágenes tiene importancia central. «Blake puso especial dedicación en ubicar cada palabra, cada letra, cada diseño (al fin y al cabo, era poeta), y esa disposición se valora como altamente significativa». Para él, «toda impresión es un objeto visible que puede llevar al infinito de la imaginación»<sup>13</sup>. A la vista de los textos publicados por Aldo van Eyck, y sobre todo de la monografía que él supervisó, el arquitecto también atribuye a cada palabra, a cada dibujo y a cada imagen, a su posición absoluta y su posición relativa respecto a sus compañeras, una importancia capital (como por otra parte hacía con cada pilar, cada ventana, cada ladrillo, en su arquitectura). Otra vez: toda impresión es un objeto visible que puede llevar al infinito de la imaginación, y ese es de hecho el propósito principal de su único libro como él mismo admite en su introducción (*an appeal to the imagination*)<sup>14</sup>.

¿Pero qué significa exactamente *llevar al infinito de la imaginación*? La autora del artículo nos da algunas claves: despertar a la humanidad; permitir el tránsito desde la exterioridad a un espacio interior y privado posibilitando una revisión personal de los pensamientos y acciones individuales, como una re-lectura del propio pasado; desencadenar una lectura del alma; transformar lo que leemos en nosotros mismos, hacer que lo que se lee pase a formar parte del sujeto mismo; construir un espejo que permita al lector contemplarse interiormente. Escuchar, a través de los manuscritos iluminados, la propia interioridad.

Los poemas de Blake, los artículos de Aldo, parecen manuscritos, lo que nos recuerda su origen manual, no mecánico (la mano que presiona, por ejemplo, para capturar un momento, ya que la mayoría de imágenes que Aldo utiliza las ha tomado él mismo). Todas las imágenes, en ambos casos, deben ser leídas, pues contienen ideas en sí mismas: un lenguaje visible que aporta otros significados, otro tipo de escritura. Blake busca, según Mitchell, una escritura que «nos haga ver con nuestros oídos y escuchar con nuestros

---

<sup>12</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

<sup>13</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

<sup>14</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 18.

ojos, porque quiere transformarnos en lectores revolucionarios para librarnos de la idea de que la historia es un libro cerrado para ser tomado en un mismo sentido»<sup>15</sup>.

La idea de este arte compuesto creado por Blake es «producir algo que sea más que la suma de sus partes (imagen y palabra), un arte en el que lo visual y lo verbal estén integrados, para elevar al lector al mundo de la imaginación creadora»<sup>16</sup>, ya que no se trata simplemente de una ilustración, de una traducción en imágenes de lo que la letra dice. El texto y el diseño no entregan la misma información, o se trata de imágenes incompletas en que se exige la imaginación del lector para reconstruir el significado. Y aquí llegamos a la idea fuerza de este fragmento, que pretende, dando un enorme rodeo, explicar por qué en este trabajo el texto va siempre acompañado por imágenes o dibujos (una página de imágenes por cada página de texto). Dice Picón sobre Blake. **«Aunque en algunas planchas las imágenes ilustran el texto, en otras no existe una relación evidente entre ambas formas de expresión, creando una indeterminación en la relación entre la imagen y la letra, que abre el texto iluminado y exige la participación activa y creativa de los lectores, apelando directamente, como los manuscritos medievales, a su imaginación y su memoria»**<sup>17</sup>.

O dicho sobre Aldo: «una de las características más importantes del trabajo de Aldo van Eyck es la conexión entre su obra y su producción teórica: con conferencias y presentaciones, textos y collages de fotos y textos. Los textos condensan en aforismos, que combinados con fotografías de obras del arquitecto y otras de culturas lejanas producen **conceptos concretos**»<sup>18</sup>.

O dicho por el propio Aldo, con la misma palabra (iluminación) que Blake: las ilustraciones deben afrontarse como iluminaciones tentativas, elegidas personalmente, nunca como ejemplos estáticos»<sup>19</sup>.

Esta tesis pretende algo parecido. Diálogo entre imágenes, entre imagen y palabra, concebidas siempre desde su maleabilidad, movilidad e inestabilidad (y también los textos y las imágenes de este trabajo se han ido moviendo sin pausa hasta que han tenido que imprimirse). Esta tesis pretende ser un manuscrito, de ahí su impresión cuidadosa, el papel elegido, la forma de encuadernar y guardar las colecciones de textos. Es un manuscrito hecho con un procesador de textos. Una página de imágenes por cada página de texto. Un cuadernillo por cada fragmento. Un dibujo por cada colección de textos. Una tesis en una caja.

---

<sup>15</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

<sup>16</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

<sup>17</sup> Picón, «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas, 113–138.

<sup>18</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999*. (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 27.

<sup>19</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998*. (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 125-126.

; sobre la coherencia de lo seleccionado

Este trabajo se ha preocupado todo el tiempo, a lo ancho de lecturas y anotaciones, por resolver la cuestión de la idoneidad o no de las referencias escogidas. Es imposible saber si Aldo van Eyck descubrió lo mismo en los mismos libros, lo mismo en los mismos viajes o quiso hacer lo mismo que en esta tesis se afirma que hizo. La pregunta es más bien si todo esto no es más una construcción imaginaria con retazos reales que una crónica rigurosa de hechos y decisiones, aunque sin duda hay parte de una cosa, y parte de la otra.

Al respecto, suscribo lo siguiente en su totalidad. Sea o no una decisión acertada, o justa con los acontecimientos, la hago mía con los pequeños apuntes hechos entre paréntesis:

Como sugería Sacks, es legítimo usar las experiencias ficticias como materia prima de la imaginación política (investigación de proyectos) desde la que proyectar el futuro que queremos.

Eso es lo que he intentado hacer en (esta tesis). He intentado usar fragmentos imaginados para reconstruir el rastro de procesos reales que han quedado disueltos en el medioambiente lisérgico (de la arquitectura contemporánea). Así que al menos estoy en condiciones de asegurar que los textos literarios y los hechos históricos comentados en este ensayo han sido cribados con un procedimiento hermenéutico **muy coherente**: su interpretación se corresponde exactamente con **la forma en que han sido entendidos en mi cabeza** (a veces con nada más). A su vez, todos los hechos autobiográficos recogidos en este libro reflejan fiel aunque **exclusivamente** el modo en que los viví dentro de mi cabeza (en muchas ocasiones solo allí).

Cuando empecé a escribir estas páginas me puse dos condiciones. [...] La segunda, que no escogería los textos en función de su calidad literaria, su pertinencia histórica o su intencionalidad (arquitectónica), sino únicamente como **instrumentos para elaborar una argumentación**.<sup>1</sup>

Y por eso que en estos textos se mezclan reflexiones particulares a la vuelta de un viaje a Marrakech (a la búsqueda de aquello que Aldo encontró en el norte de África) con catalogaciones extensivas de los objetos dentro de su casa (que no por ello son totalmente objetivas).

Al final la coherencia de esta tesis es el haber utilizado la escritura como una forma de conversación con uno mismo, exploración abierta de posibilidades. La pertinencia de unos u otros textos solo puede explicarse, y solo podría ser así, como selección personal que lleva a una construcción particular de la casa y el arquitecto. La idoneidad de las conclusiones de este trabajo tendrá que ver con lo mejor o peor que hayamos conseguido dejar que Aldo van Eyck piense a través de nosotros.

Además, «las palabras no se acumulan para confirmarse unas a otras; cada articulación sustituye a la anterior, cada fase de pensamiento modifica la orientación de la anterior al sustituirla»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> César Rendueles, *Capitalismo canalla*. (Barcelona: Seix Barral, 2015), 2015.

<sup>2</sup> John Berger, *La Apariencia de Las Cosas*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 88.

; sobre el trabajo, contra la arquitectura

La tesis empieza en la arquitectura y en su desarrollo va terminando contra ella. Habitar contra planificar. Vivir contra proyectar. Arquitectura contra casa. Se ataca, es verdad, una idea disciplinar de arquitectura, la arquitectura que se enseña en las escuelas. Como tantas veces a lo largo de esta tesis, es más fácil dejar hablar a Loos:

Para mí la cosa está clara: si queréis tener utensilios (casas) de nuestro tiempo, **envenenad a los arquitectos**.<sup>1</sup>

Eso o redefinir la palabra *arquitectura*:

La arquitectura fue un arte, hoy no lo es más que el tatuaje o la zapatería, puesto que la obra arquitectónica está hecha para ser utilizada y deteriorarse. ¿Llevo con ello una noticia triste a mis congéneres? ¿Les he apenado? Ha sido a través de una lucha agotadora que he llegado, como arquitecto, a esta verdad.<sup>2</sup>

Si la arquitectura no es para mirar, entonces es para usar. Pero a mí me parece que habría que plantearse renunciar al sustantivo, que arquitectura para usar no es arquitectura, sino casa. Y una casa es, sencillamente, una casa. Creo que no pasará nada por robar algunas palabras más:

La casa es un simulacro de salvación, es nuestra vida y nuestro sepulcro. La casa es nuestro mundo, suple la contingencia y nos confiere continuidad. La casa reemplaza al útero materno, en ella buscamos refugio y consuelo, la compañía de la soledad compartida. La casa es una gran cuna donde resistir a salvo. La casa guarda la biografía de nuestra existencia, es el retiro desde el que crecemos hacia dentro, frente a lo de fuera. La casa conserva el tiempo, es el lugar al que siempre volvemos, las coordenadas que nos esclarecen, la escena donde representamos la tragicomedia de este viaje. La casa es nuestra memoria y todos sus olvidos. En los rincones de la casa se agazapan los recuerdos y la nostalgia, y las vidas que no hemos vivido; en la casa se aloja nuestro inconsciente. Vivimos en semejanza con nuestra casa, envejeciendo a la par, sin que ello precise remedio.

[...]

Miren, si tuviera que hacer una casa ahora **no se la encomendaría al arquitecto**. Y perdonen las molestias. Sé que sabrán disculpar el tono general, algo gamberro y cimarrón, de estas notas; **es conmigo mismo, en primer lugar, con quien trato de poner distancia**.<sup>3</sup>

Esta tesis es (ha intentado ser) de un licenciado en arquitectura hablando de arquitectura. Es una pena, porque de eso no se puede hablar.

---

<sup>1</sup> Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 85.

<sup>2</sup> Loos, *Escritos II*, 161.

<sup>3</sup> Francisco J. Nieto Edo, «Una casa es una casa,» en *Casa por casa*, 206-23. (General de Ediciones de Arquitectura, 2009).

; última nota, justo antes del amanecer

Muchos de los fragmentos que se desarrollan en este trabajo hacen referencia a artistas, filósofos, científicos, escritores.

En ningún caso se pretende tener un conocimiento completo sobre sus trayectorias y sus obras, ni siquiera un conocimiento suficiente para hablar de ellos sin riesgo a inferir algunos significados.

Si en algún caso ha sido inevitable nombrar algunos de sus trabajos o de los conceptos que desarrollaron ha sido simplemente como marco esencial para comprender la figura de Aldo van Eyck, que por otra parte tampoco los conoció nunca profundamente, pues era en primer lugar arquitecto, y después curioso lector de cualquier libro que pasase por sus manos. No es difícil que en las múltiples relaciones que Van Eyck estableció entre todos estos autores haya errores o problemas de interpretación, pero lo que interesa en estos fragmentos es dar a conocer las fuentes a partir de las que el arquitecto elabora toda la red de asociaciones y argumentos con los que defiende y construye intelectualmente su arquitectura.

Séparse, por ejemplo, que cuando se habla de Bergson no se intenta afirmar que la importancia histórica del filósofo se debe solo a la interpretación que hace Van Eyck de su idea de duración<sup>1</sup>, pero sí es esa interpretación la que resulta central para el arquitecto, su visión de la historia y las ideas de lugar, ocasión, y espacio intermedio. Ni siquiera se intenta dar validez al concepto del filósofo, sino simplemente identificarlo como precursor de una idea que en Van Eyck desemboca en una materia construida, en un intento de retrazar las conexiones que el arquitecto encontró para ampliar nuestro conocimiento en torno a su figura.

El que desarrolla este trabajo es también fundamentalmente arquitecto, y sería temerario suponer que en el marco de una tesis de arquitectura se pueden presentar, si quiera conocer y comprender, tal diverso grupo de personajes. Se intentará entonces presentar a Bergson, por seguir con el ejemplo, a través de los ojos de Van Eyck y a través de los míos. Doble salto, como el del juego infantil, en el que desgraciadamente el contenido irá perdiendo su significado original pero manchándose de otros que quizás tengan más que ver con la arquitectura.

¿Importa el concepto o la interpretación? En Van Eyck, la interpretación es la que da forma a la materia y la que da forma al lugar: un *Ámsterdam* distinto para cada persona, pero el mismo *Ámsterdam*.

Este trabajo es finalmente la narración de un crecimiento personal acelerado, un ponerse al día cultural para un autor que desconocía antes de comenzar quién era Baudelaire (por poner al lector en contexto). Los fragmentos se han escrito justo en ese momento intermedio en el que, tras unas lecturas iniciales, se cree saber bastante de un autor/arquitecto/artista como para escribir algo; y siempre antes de ese otro

---

<sup>1</sup> Aldo van Eyck sencillamente se apoya en algunas de sus ideas citadas por Carola Giedion-Welcker y otros autores de su tiempo. Algo similar ocurre con Ezra Pound, enorme poeta. Aldo lo citará en varias ocasiones, y la defensa del *vers libre* como el menos libre de los versos tiene mucho que ver con la concepción arquitectónica del holandés. Ante todo, y por dejarlo claro desde el principio, a Aldo van Eyck le repugnaba el fascismo (es célebre su frase “democracy means no freedom for fascism”) y era más bien un individuo con un pensamiento intensamente ácrata.

momento en el que se sabe lo suficiente como para que la evidencia de lo que queda por conocer impida ya seguir escribiendo.

Como además, apoyado en Droysen, explicar (*Erklären*) no es lo mismo que comprender (*Verstehen*), un mayor número de palabras no van a asegurar que nadie comprenda lo que quiero decir, pero sí quizás extender el tiempo entre las páginas, obligar al lector a rechazar o apoyar partes de lo que escribo, forzar a que el tiempo se llene de reflexión propia, puede facilitar un ordenamiento particular de todo lo dicho que construya unas conclusiones (de acuerdo o no con las mías).

La única esperanza que queda es que el que lee este trabajo puede que no conozca lo suficiente a Van Eyck. Es decir, que al menos las nuevas relaciones encontradas entre personas y cosas que ya existían, por muy inocentes que sean, puedan alumbrar una nueva comprensión de su arquitectura. Al final: provocar un estado mental que invite a la imaginación. Incitar a la construcción de nuevas relaciones en el que visita estas páginas, que no tienen por qué ser exactamente las que aquí se desvelan, sino las suyas propias.

La crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes.<sup>2</sup>

El único libro de Aldo van Eyck, publicado póstumamente, también tiene la voluntad de apelar a la imaginación del lector para que establezca su propia lectura. Además, tiene escrita en su contraportada una frase que el arquitecto repetía habitualmente: *What you should try to accomplish is built meaning, so **get close to the meaning and build***. Hoy, repasando entre mis notas a la búsqueda de cierta resonancia perdida, seguro de que estaba allí, he encontrado una frase que quizás Aldo tomase prestada (ya que pertenece a un poeta al que admiraba): *'Fool,' said my Muse to me, 'look in your heart, and write'*<sup>3</sup>.

Acercarnos al significado, como nos dice Sidney, es efectivamente buscar en el corazón (y corazón no son más que recuerdos/experiencias).

---

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos*. Tercera. (Madrid: A. Machado Libros, 2005), 102.

<sup>3</sup> Ángel Rupérez, *Antología esencial de la poesía inglesa*. (Madrid: Espasa Calpe, 2000), 81.

Collage, Loenen aan de Vecht







## Bibliografía

### Arquitectura

#### Sobre Aldo van Eyck:

- Abad, Enrique. «Nagele: un nuevo asentamiento en un paisaje artificial». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014.
- Bohigas, Oriol. «Aldo van Eyck or a New Amsterdam School». En *Oppositions*, n.o. 9 (1977): 21-41.
- Buchanan, Peter, Liane Lefaivre, y Alexander Tzonis. *Aldo and Hannie van Eyck: recent work*. Amsterdam: Stichting De Beurs van Berlage, 1989.
- Clarke, Peter. «The Writings of Aldo Van Eyck: A Modernist Sensibility Introduced Into Architecture». Tesis doctoral, University of Bristol, 1985.
- Fafanie, Ton, Hans Vlaardingbroek, Leo Wevers, y Claire Boels. Loenen. *Geschiedenis en architectuur*. Utrecht: Kerckebosch, 2000.
- Farini, Elena. «Procesos configurativos: de la trama a la noción de campo en los mat buildings». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- Fernández-Llebrez Muñoz, José. «La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- Gil Guinea, Luis. «Lugares intermedios: la “filosofía del umbral” en la arquitectura del Team 10», 2016. <http://oa.upm.es/43751/>.
- Hertzberger, Herman. *Aldo van Eyck. Hubertushuis*. Amsterdam: Stichting Wonen, 1982.
- Jaschke, Karin. «Aldo van Eyck y la imagen Dogon». En *Los viajes de los arquitectos*, 72–103. Pamplona: Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra, 2011.
- Konstantopoulo, Dimitra. «La huella del montaje. Aby Warburg, Aldo van Eyck, Jerzy Grotowski». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Barcelona, 2011. (no leída)
- ———. «Habitar y configurar materialmente». *¿ARCH 4, n.o La relevancia del material* (2015): 136–143.
- Labrunye, Raphaël. «Médiatisation, réinterprétations et analyse d'un édifice-événement: l'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam». Tesis doctoral, Versailles-St Quentin en Yvelines, 2009.
- Lammers, Harm. «Potentially unravelling and reconnecting Aldo van Eyck in search of an approach for tomorrow». Tesis de máster, Eindhoven University of Technology, 2012.
- Lefaivre, Liane. *Aldo van Eyck: The playgrounds and the city*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2002.
- Lefaivre, Liane. *Aldo van Eyck, humanist rebel: inbetweening in a postwar world*. Rotterdam, Netherlands: 010 Uitgeverij, 1999.

- Ligtelijn, Vincent, Gregory Ball, V Joseph, Aldo van Eyck, y Joseph Rykwert. *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999*. Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999.
- Mayoral Campa, Esther. «Pensamientos compartidos. Aldo van Eyck, el grupo CoBrA y el arte». *Proyecto, Progreso, Arquitectura, n.o 11* (2014): 64-75.
- McCarter, Robert. *Aldo van Eyck*. United States: Yale University Press, 2015.
- Palacios Labrador, Luis. «Hacia un método de configuración». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- Rodríguez García, Ana. «Huellas de lo vernáculo en Team 10». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.
- Salomons, Izak, Noline Gatehouse, Aldo van Eyck, y Hannie van. Eyck. *Built with colour: the Netherlands Court of Audit by Aldo and Hannie van Eyck*. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.
- Strauven, Francis. Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998.
- Valderrabano Montañes, Juan Luis. «The Dialectic Form: Avant-Garde & Architecture in Aldo van Eyck vs. Alison & Peter Smithson (1947-1960)». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.
- Van Eyck, Aldo. *Aldo van Eyck, projecten 1948-1961*. Groningen: Johan van de Beek, 1981.
- ———. *AX BAX Aldo van Eyck*. Atenas: Alexander Soutzos Museum, 1983.
- ———. *Collected articles and other writings 1947-1998*. Amsterdam: Sun Publishers, 2008.
- ———. *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm*. Amsterdam: Sun Publishers, 2008.
- Van Eyck, Aldo, P. Parin, y F. Morgenthaler. «A Miracle in moderation». En *Via 1 - Ecology in Design*, 96–125. Philadelphia, 1968.
- *Indesem 87: Aldo van Eyck* (2011) Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf7RyqXIYmM> (Accessed: 17 September 2016).

### Archivos:

Aldo and Hannie van Eyck Foundation (**AHvEF**), Loenen aan de Vecht

Netherlands Architecture Institute (**NAI**), Rotterdam

Fondation Le Corbusier (**FLC**), Paris

### Sobre el Team 10:

- Bakema, J.B., G. Candilis, Aldo van Eyck, A & P Smithson, Shad Woods, Giancarlo de Carlo, J. Coderch, et al. *Team 10 Primer*. Editado por Alison Smithson. Cambridge: The MIT Press, 1968.
- Campos, Alejandro. «Team10 out of CIAM: Sobre el papel de Le Corbusier». Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2015. <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.642>.
- Candilis, Georges, Shadrach Woods, y Alexis Josic. *Toulouse le Mirail. El nacimiento de una ciudad nueva*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- Morelli, Marta. «El Arte de Habitar». *DC. Revista de crítica arquitectónica* 17-18 (2009): 273–284. <http://hdl.handle.net/2099/9326>.
- Mumford, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. United States: MIT Press, 2002.
- Newman, Oscar. *CIAM '59 in Otterlo*. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1961.
- Risselada, Max, y Dirk van den Heuvel. *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Netherlands: NAI Publishers, 2006.
- Risselada, Max, Alison Smithson, y Peter Smithson. *Alison and Peter Smithson: A Critical Anthology*. Spain: Ediciones Poligrafa, 2011.
- Roth, Alfred. *The New Architecture*. Zurich, 1940.
- Smithson, Alison. *Team 10 out of CIAM*. London: The Architectural Association, 1982.
- ———. *Team 10 Primer 1953-62*. United States: The MIT Press, Cambridge, MA, 1963.
- ———. *Team Ten Meetings, 1953-1981*. United States: Rizzoli International Publications, 1991.
- ———. *The charged void—urbanism*. United States: Crown Publishing Group, 2005.
- Smithson, Alison, y Peter Smithson. *Cambiando el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames, los Smithsons*. United States: Editorial Gustavo Gili, 2001.

## General:

- Ábalos, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Alday, Iñaki. *Aprendiendo de todas sus casas*. Barcelona: Ediciones UPC, 1996.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. El Salvador: Fondo de cultura económica, 2000.
- Bocco Guarneri, Andrea. *Bernard Rudofsky, a humane designer*. Wien: Springer-Verlag, 2003.
- Cacciari, Massimo. «Adolf Loos y su ángel». En *Adolf Loos*, 113. Barcelona: Ed. Stylos, 1989.
- Cage, John. *A Year from Monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
- Cano Pintos, Diego. *La casa, a modo de poema*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2017.
- Castellanos Gómez, Raúl. *Plan Poché*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.
- Corbusier, Le. *Hacia a una Arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1978.
- ———. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Editorial Poseidon, 1979.
- ———. *El espíritu nuevo en arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores, 1983.
- ———. *Le Poème de l'angle droit*. Paris: Fondation Le Corbusier, 1989.
- ———. *Vers une Architecture*. Paris: Éditions Crès, 2008.
- ———. *Mise au point*. Traducido por Jorge Torres. Madrid: Abada Editores S.L., 2014.
- Crispiano Enríquez, Alejandro. «Adolf Loos: contra el proyecto». *ARQ (Santiago)*, n.o 48 (2001): 38-41. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962001004800017>.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- Goytisolo, Juan. *Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.
- Heuvel, Dirk van den, y Max Risselada. *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007.
- Jaque, Andrés. «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- Linazasoro, José Ignacio. *La memoria del orden*. Madrid: Abada Editores, S.L., 2013.
- Loos, Adolf. *Trotzdem, 1900-1930*. Innsbruck: Brenner Verlag, 1931.
- ———. *Escritos I*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- ———. *Escritos II, 1910-1932*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

- Lynch, Kevin. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Martí, Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Molina, Santiago de. *Collage y arquitectura*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, 2014.
- ———. «El remedio definitivo para desatascar proyectos y otras mil cosas habitualmente paralizadas», 2016. <https://www.santiagodemolina.com/2016/12/el-remedio-definitivo-para-desatascar.html>.
- Nieto Edo, Francisco J. «El sol del membrillo, una lección de arquitectura». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- ———. «Una casa es una casa». En *Casa por casa*, 206–223. General de Ediciones de Arquitectura, 2009.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la Piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Pedret, Annie. «CIAM and the emergence of Team 10 thinking, 1945-1959». Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.
- Quetglas, Josep. *Artículos de Ocasión*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- ———. *Fear of Glass*. Birkhauser, 2001.
- ———. *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees, 2009.
- ———. *Pasado a limpio, I*. Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999.
- ———. *Pasado a limpio, II*. Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999.
- ———. *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*. Barcelona: Arcadia, 2017.
- ———. *Breviario de Ronchamp*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017.
- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.
- Rudofsky, Bernard. *Behind the picture window*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- ———. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. University of New Mexico Press, 1964.
- Ruskin, John, y Marcel Proust. *La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada Editores S.L., 2006.
- ———. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2015.
- Rybczynski, Witold. *La casa. Historia de una idea*. Donostia San Sebastian: Editorial Nerea, 2015.
- Santa-María, Luis Martínez. *Intersecciones*. Alcorcón (Madrid): Rueda, 2004.

- Sota, Alejandro de la, y Moises Puente. *Alejandro De La Sota: Escritos, Conversaciones, Conferencias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Steele, James. *The Hassan Fathy Collection: A Catalogue of Visual Documents*. Geneva: Aga Khan Trust for Culture, 1989.
- Tárrego, Jorge. «Preserving Rivera and Khalo». *Future Anterior* 4, n.o 1 (2009): 51-67.
- Torres Cueco, Jorge. «El proyecto de arquitectura como investigación académica. Una aproximación crítica.» En Vázquez Avellaneda, Juan José & Añón Abajas, Rosa María. *Colección investigaciones, IdPa\_03 2017*, 13–28. Sevilla: RU-books, 2017.
- ———. *Pensar la arquitectura: Mise au point de Le Corbusier*. Abada Editores, S.L., 2014.
- Varios. *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Editado por Mar Loren y Yolanda Romero. Granada: Centro José Guerrero, 2014.
- Varios. *Lo ordinario*. Editado por Enrique Walker. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1992.
- Viollet-le-Duc. *Historia de una casa*. Madrid: Abada Editores, S.L., 2004.
- Wollen, Peter. «Los situacionistas y la arquitectura». *New Left Review* 8 (2001): 138–152.

## Otras disciplinas

### Artes visuales:

- Aub, Max. *Juego de cartas*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2014.
- Baljeu, Joost. *Theo van Doesburg*. New York: Macmillan, 1974.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora, 1997.
- ———. *Un pintor de hoy*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- ———. *Fama y soledad de Picasso*. Madrid: Alfaguara, 2013.
- ———. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- ———. *Puerca Tierra*. Barcelona: Alfaguara, 2016.
- Bresson, Robert, y Daniel Aragó. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Árdora, 1975.
- Ernst, Max. *Una Semana de bondad o Los siete elementos capitales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- Kandinski, Vasili. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. United States: Paidós Iberica, Ediciones S. A., 1996.
- Malraux, André. *Las Voces del silencio: visión del arte*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956.
- Merleau-Ponty, Maurice. «El ojo y el espíritu». En *Dos escritos sobre pintura*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2012.
- ———. «Eye and Mind». En *The Primacy of Perception*. USA: North Western University Press, 1964.
- ———. *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- Mondrian, Piet. *Arte plástico y arte plástico puro*. Editorial Victor Leru, 1961.
- ———. *La Nueva Imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores, 1933.
- ———. *Realidad Natural y Realidad Natural Abstracta*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- Mortensen, Richard. *Max Ernst*. Barcelona: Polígrafa, 1935.
- Schwitters, Kurt. *Catálogo de exposición en Fundación Juan March*. Madrid: Fundación Juan March, 1982.
- Stephenson, Günther. *Wassily Kandinsky*. Barcelona: Polígrafa, 2004.



- Tagg, John. *The burden of representation. Essays on Photographies and Histories*. NY: Macmillan Publishers, 1988.

### Materialismo, filosofía política:

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Madrid: Anagrama, 2015.
- Alba Rico, Santiago. *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- ———. *Leer con niños*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- ———. *Penúltimos días. Mercancías, máquinas, hombres*. Madrid: Catarata, 2016.
- ———. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Madrid: Seix Barral, 2017.
- Amorós, Miguel. *La sinrazón en las ciencias, los oficios y las artes: Artículos selectos de la Encyclopédie des nuisances*. Bilbao: Muturreko Burutazioak, 2007.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998.
- ———. *Obras Libro I. Vol. IV*. Madrid: Abada Editores S.L., 2010.
- Déotte, Jean-Louis. *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013.
- García Moggia, Macarena. «Umbral de la mirada. Mito y política de la ventana en Walter Benjamin». *Revista 180*, n.o 38 (2016).
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio*. El Salvador: Fondo de cultura económica, 2005.
- Rendueles, César. *Capitalismo canalla*. Barcelona: Seix Barral, 2015.
- ———. *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*. Madrid: Catarata, 2016.
- Semprún, Jaime. *Diálogos sobre la culminación de los tiempos modernos*. Bilbao: Muturreko Burutazioak, 2000.
- Zizek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Ediciones sequitur, 2008.

### Filosofía:

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. El Salvador: Fondo de cultura económica, 2000.
- Benedict, Ruth. *El hombre y la cultura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- Bergson, Henri. *La energía espiritual*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Buber, Martín. *Yo y tú*. Traducido por Carlos Díaz. Buenos Aires: Nueva Vision, 1993.

- Gilligan, Carol. *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*. México: Fondo Cultura Económica, 1985.
- Griaule, Marcel. *Dios de agua*. Barcelona: Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- Huizinga, Johan. *El concepto de la historia y otros ensayos*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1977.
- ———. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Levi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Colombia: Fondo de cultura económica, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Elogio de la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- Ortega y Gasset, José. *La Rebelión de las Masas*. Madrid: Espasa Calpe, 1926.
- Read, Herbert. *Educación Por El Arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1992.
- Rodríguez Genovés, Fernando. «El ensayo y lo sopesado». En *Saber del ámbito: sobre dominios y esferas en el orbe de la filosofía*, 33–57. Madrid: Síntesis Editorial, 2001.
- Benhabib, Seyla. «El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg/Gilligan y la teoría feminista». En *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, 1990.

#### Literatura:

- Borges, Jorge Luis. *Libro de arena: Relatos*. Madrid: Alianza Editorial SA, 1997.
- ———. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1978.
- Canetti, Elías. *Las voces de Marrakech*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1981.
- Galeano, Eduardo H. *El libro de los abrazos: imágenes y palabras*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1989.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona, Spain: Seix Barral, 2015.

## Referentes literarios de Van Eyck

La lectura inicial de diversos ensayos en torno a la obra de James Joyce, Ezra Pound y T.S. Eliot ha ayudado a comprender las propuestas teóricas de Van Eyck. Especial atención han merecido los artículos publicados por Carola Giedion-Welcker sobre Joyce en diversas revistas, por suponer la información básica que sirvió de entrada a Van Eyck en la obra del escritor irlandés. Estas lecturas resultaron en la elaboración de un documento de unas 120 páginas ilustradas, exploración previa a esta tesis: <https://www.dropbox.com/s/d1bjwewyxjv7v9/PomesPenyeach.pdf?dl=0>

### Sobre James Joyce:

- Bute, Mary Ellen. *Passages from James Joyce's Finnegans Wake*, 1965. [https://www.youtube.com/watch?v=cibQA\\_LNe9s](https://www.youtube.com/watch?v=cibQA_LNe9s).
- Ellmann, Richard. *James Joyce, Vol. 1*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Giedion-Welcker, Carola. *In Memoriam James Joyce*. Zurich: Fretz & Wasmuth, 1941.
- ———. «James Joyce in Zurich». *Horizon, a review of literature and art*, n.o 105 (1948): 207–211.
- ———. «On Ulysses by James Joyce». *Neue Schweizer Rundschau XXI* (1928): 18–32.
- Giedion-Welcker, Carola, y Eugène Jolas. «Work in progress : a linguistic experiment by James Joyce». *Transition 19-20* (1930): 174–183.
- Joyce, James. *Dubliners*. United Kingdom: Wordsworth Editions, 1993.
- ———. *Stephen Hero: Part of the first draft of "A Portrait of the Artist as a Young Man"*. United Kingdom: Grafton Books, 1969. <https://doi.org/10.5117/9781904919544>.
- ———. *Ulysses: The Corrected Text*. United Kingdom: Penguin Books, 1986.
- ———. *Dublineses*. Traducción de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona: Círculo de lectores, 1987.
- ———. *Ulises*. Traducción de Francisco García Tortosa. Madrid: Ediciones Catedra S.A., 2005.
- ———. *James Joyce reading from 'Finnegans wake'*, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=M8kFqiv8Vww>.
- Joyce, James. *Escritos Críticos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.
- Morales Ladrón, Marisol. «La temporalidad bergsoniana en las estéticas de Antonio Machado y James Joyce». *Barcelona English Language and Literature Studies*, n.o 13 (1970).
- Romana Paci, Francesca y J. Montserrat. *James Joyce. Vida y obra*. Barcelona: Ediciones Península, 1970.
- Svevo, Italo. *Svevo on Joyce*. Norfolk: New Directions, 1950.

### Sobre Charles Baudelaire:

- Azúa, Félix de. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Editorial Pamiela, 1991.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- ———. *Spleen de París*. Madrid: Visor, 1998.
- ———. *L'Invitation au voyage (Le Spleen de Paris)*. Disponible en [https://fr.wikisource.org/wiki/L'Invitation\\_au\\_voyage\\_\(Le\\_Spleen\\_de\\_Paris\)](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Invitation_au_voyage_(Le_Spleen_de_Paris)) (Acceso: 11 May 2016).
- Miquis, J Tablate, y P N Sobregrau. *El simbolismo. Soñadores y Visionarios*. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1984.
- Sztajnszrajber, Dario. «Baudelaire». Facultad Libre Virtual, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=LFzJPEwt-gc>.

### Sobre William Blake:

- Blake, William. *The everlasting gospel*. 1908. <http://www.bartleby.com/236/58.html>
- ———. *Selections from 'Milton'*. 1908. <http://www.bartleby.com/235/299.html>
- ———. *Antología Bilingüe*. Traducido por Enrique Caracciolo Trejo. United States: Alianza (Buenos Aires, AR), 1998.
- ———. *El matrimonio del Cielo y del Infierno*. Madrid: Visor, 2007.
- Picón, Daniela. «William Blake: Escritura Y Lectura Iluminadas». *Revista Chilena de Literatura*, n.o 78 (2011): 113–138. <https://doi.org/10.2307/41410047>.

### Sobre T.S.Eliot y Ezra Pound:

- Baig, Mahrukh. «A comparative analysis of ezra pound's in a station of the metro and t.s. Eliot's the love song of J. Alfred prufrock». *Journal of Arts and Humanities 1* (2012): 108–111.
- Díaz Villarreal, William. «Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin». *Literatura: teoría, historia, crítica* 18 (2016): 121–146. <https://doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54682>.
- Eliot, T. S. *Criticar al crítico y otros escritos*. Traducido por Manuel Rivas Corral. 65. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- ———. *Cuatro cuartetos*. Barcelona: Barral Editores, 1951.

- ———. «La Música De La Poesía Por T.S. Elliot». *Atenea (Concepción)*, n.o 500 (2009). <https://doi.org/10.4067/S0718-04622009000200020>.
- ———. *La tierra baldía; Puffock y otras observaciones*. Traducido por Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2015.
- ———. *Notas para la definición de la cultura*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.
- Fenollosa, Ernest Francisco, y Ezra Pound. *The Chinese written character as a medium for poetry: a critical edition*. San Francisco: City Lights Books, 2008.
- Hammer, L. *Lecture 9 - Ezra Pound*. 2007. <http://oyc.yale.edu/transcript/513/engl-310>
- Pérez Villalón, Fernando. «El montaje y el gesto (Ezra Pound / Henri Michaux): dos poéticas del ideogram». *452oF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.o 13 (2015): 99 – 114.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Traducido por José Vázquez Amaral. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1986.
- ———. *Introducción a Ezra Pound*. Antología general de textos. Traducido por Carmen de Velasco y Jaime Ferrán. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- ———. *Shih-ching: The classic anthology defined by Confucius*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.

### Poesía inglesa:

- Keats, John. *Poem. From Endymion*. 1818. <http://www.bartleby.com/333/318.html>
- ———. *The Poetical Works of John Keats*. London: Oxford University Press, 2013.
- Rupérez, Ángel. *Antología esencial de la poesía inglesa*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Shelley, P.B. *To Jane: Recollection*. 1839. <http://www.bartleby.com/106/260.html>.
- Wordsworth, W. *Lines composed a few miles above Tintern abbey, on Revisiting the banks of the Wye during a tour*. 1798. <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45527>.
- ———. *Nutting*. 1798. <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45533>.
- ———. *Ode: Intimations of immortality from recollections of early childhood*. 1807. <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/45536>.
- ———. *Extracts from the prelude: [Apparition on the Lake]*. 1850. <http://www.bartleby.com/337/895.html>.
- Yeats, W. B. *Antología Bilingüe*. Buenos Aires: Alianza, 1998.

Otros:

- Apollinaire, Guillaume. *Caligramas*. Traducido por Ignacio Velázquez. Madrid: Ediciones Catedra S.A., 2000.
- García Lorca, Federico. *Antología poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Madrid: Alberto Corazón, 1873.
- Symons, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature 1919*. Nueva York: Dutton and Co., 2004.
- Tzara, Tristan. *Siete manifiestos DADA*. Barcelona: Tusquets Editor, 1972.
- Wilson, Edmund. *El castillo de Axel*. Barcelona: Ediciones Versal, 1996.

# 2.

La información del Atlas, un anexo gráfico con todos los documentos de las tres casas habitadas por los Van Eyck, está sujeta copyright de la Fundación Aldo y Hannie van Eyck, que no ha dado permiso para su publicación en abierto.

Contacto para solicitar la información: [alex.arqtistic@gmail.com](mailto:alex.arqtistic@gmail.com)

### 3. museo imaginario la interpretación

- **Superponer** (12 folletos + 1 dibujo) 096  
TESIS 1: Que la casa no es un hecho aislado, sino que es parte de una lista de casas habitadas por el arquitecto.
  
- **La casa, las cosas y los casos** (16 folletos + 1 dibujo) 166  
TESIS 2: Que la casa está formada por un montaje de elementos individuales conectados dos a dos.
  
- **Todo cambia** (10 folletos + 1 dibujo) 263  
TESIS 3: Que las estrategias de transformación del marco existente no lo destruyen, que producen la convivencia en el mismo lugar de dos formas de entender el espacio.
  
- **Abrir horizontes** (4 folletos + 1 dibujo) 331  
TESIS 4: Que la casa, a través de sus elementos y los objetos de sus paredes, contiene el mundo.
  
- **Entremuros** (4 folletos + 1 dibujo) 380  
TESIS 5: Que la casa no es más que una acumulación de espacios intermedios claramente articulados.
  
- **El viaje de Dommo** (8 folletos + 1 dibujo) 424  
TESIS 6: Que la casa activa y transforma los elementos a su alrededor, que sirve a los que la visitan para encadenarse en el relato de sus vidas y cambia su percepción de las cosas.



- I superponer
- ; el viaje
- ; antes
- ; un paseo por la (vieja) casa en Binnenkant
- ; objeto flotante no identificado
- ; el círculo y la llama
- ; cambios y fotografías
- ; unos ¿bocetos?
- ; el toiletkast
- ; mundo nuevo + cuidado
- ; baambrugge, o qué es una familia
- ; baambrugge, rumbo a loenen
- . las cosas trazadas

### **lo inquietante, lo raro.**

¿de dónde vienen todos estos objetos?  
¿por qué Aldo van Eyck decide vivir en Loenen aan de Vecht?

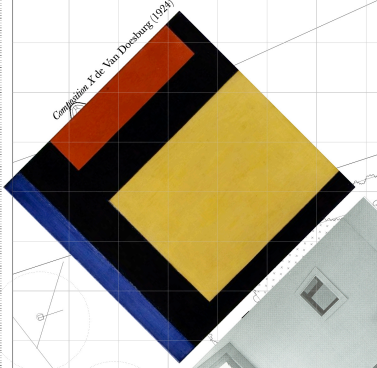
### **argumento.**

este capítulo analiza la casa de Loenen como parte del conjunto de cuatro casas habitadas por Aldo van Eyck: **Zurich** (1944), **Binnenkant** (1948), **Baambrugge** (1958) y **Loenen** (1963). Todas ellas forman lo que podríamos llamar *Casa de Aldo van Eyck*. Estudiando sus semejanzas y diferencias es posible introducirnos en la última casa sin vernos obligados a realizar un viaje a su interior, sin mediación, desde lo general a lo particular. Por el contrario, *Superponer* comienza mirando los objetos de las casas, rastreando sus movimientos, comprendiendo sus significados; introduciendo algunos aspectos teóricos de la trayectoria de Van Eyck. Iluminando cada casa con todas las demás.

### instrucciones de uso.

leer los textos siempre con el dibujo, desplegado, entre las manos

El ajuste de las tres casas se produce en la chimenea, que ocupa el centro del dibujo. En las tres el fuego concentra la atención de Aldo van Eyck. El fuego de Loenen será una especie de mezcla del arco metálico de Binnenkant con la chimenea de obra de Baambrugge



Compartición X de Van Doesburg (1924)



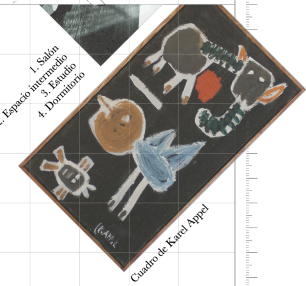
Piso baja 11962



Plano primera 115m2



Plano piso 01m2



1. Salón  
2. Espacio intermedio  
3. Baño  
4. Dormitorio

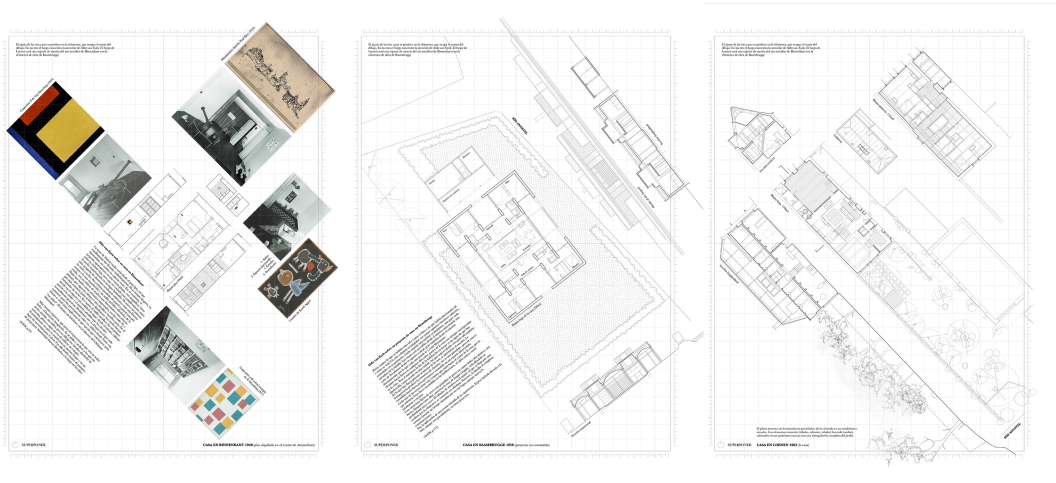
Cuadro de Karel Appel

**Aldo van Eyck sobre su proyecto de casa en Baambrugge**

Estoy seguro de que se habría comentado en su momento. Cada casa tiene un carácter, una personalidad, una forma de vida propia. Cada casa es un mundo en sí misma, una parte de la vida. No se trata de un espacio común, pero un espacio común, un espacio que pertenece a todos. No se trata de un espacio común, pero un espacio común, un espacio que pertenece a todos. No se trata de un espacio común, pero un espacio común, un espacio que pertenece a todos. No se trata de un espacio común, pero un espacio común, un espacio que pertenece a todos.



Compartición y piso inferior de Binnenkant (1947)



Dibujo formado por estas tres transparencias sobre una retícula base  
(las tres casas de los Van Eyck)

## I **superponer**

Habría dos maneras de acercarse a la casa de Loenen.

Por una parte abordarla como obra construida, situada en un lugar y en un momento de una historia lineal, aislada física y temporalmente. Eso exigiría una visita accidental, una entrada a la casa por su acceso, una llegada al desván desde el sótano. Se escribiría con claridad y objetividad una casa unidireccional, como única reacción posible a unos estímulos físicos dispuestos intencionadamente. En definitiva, se transformaría la casa en edificio, producción terminada y situada en la trayectoria temporal de obras de Aldo van Eyck que arranca en Zurich en 1944 y termina en la Haya en 1997. Un enfoque de este tipo nos permitiría elaborar unas conclusiones definitivas, relacionar la casa con otros proyectos del arquitecto y con otros proyectos de otros arquitectos. La casa como obra construida y terminada habría permitido poner fin a la investigación. Esta sería la lectura útil.

Pero no se va a hacer así. La lectura inútil supondría enfrentarse a la casa como proceso inacabado, en curso desde el nacimiento hasta la desaparición de las ideas. Entender que «todo proyecto es una textura de imágenes y de pensamientos que supone un anticipo de la realidad»<sup>1</sup>. La casa como proyecto en un conjunto de proyectos, como empresa personal de un grupo reducido de personas que deciden vivir y crecer juntos. Casa como producto espontáneo de unas decisiones improvisadas y sucesivas, en muchos casos casuales: «todo lo imprevisible, lo no pensado, forma parte natural de una casa, compleja ecuación de incógnitas irresolubles»<sup>2</sup>. El trabajo no debe centrar su estudio únicamente en el marco que rodea los acontecimientos que se desarrollan en su interior, sino también en los propios acontecimientos que lo han ido configurando. Se trata de solventar eso de que «cuando pensamos en el espacio, sólo miramos sus contenedores. Como si el propio espacio fuese invisible, toda la teoría para la producción de espacio se basa en una preocupación obsesiva por lo opuesto: la masa y los objetos, es decir, la arquitectura»<sup>3</sup>. Aquí la preocupación avanza desde la arquitectura como materia que rodea un espacio hacia una idea más global de *casa* como conjunto de dispositivos: como superposición de deseos y decisiones, marcos físicos, cosas contenidas, ideas de espacio y ficciones compartidas.

Con lo ‘así hallado’ nos referíamos a todas las huellas que constituyen recordatorios en un lugar y que deben leerse averiguando cómo el tejido construido ha llegado a ser lo que es.<sup>4</sup>

Para ello, la casa pierde su carácter de hecho aislado en la historia que podemos envasar y preparar para su comprensión inmediata. Sería necesario ver la casa como pieza de un juego de casas que a lo largo de la vida ha ido configurando la intimidad de una persona. Un piso en Zurich (1944), uno en la calle Binnenkant, Amsterdam (1948), un proyecto de vivienda en Baambrugge (1958) y la casa de Loenen aan de Vecht (1963), objeto de estudio de esta tesis. Así, sería imposible empezar a hablar de la casa de Loenen

---

<sup>1</sup> Gastón Bachelard, *La Poética Del Espacio* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000), 195

<sup>2</sup> Diego Cano Pintos, *La Casa, a Modo de Poema* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2017), 17

<sup>3</sup> «Espacio basura» (2002) de Kooolhaas, R. en Kooolhaas, *Lo Ordinario*. Edited by Enrique Walker. (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 120

<sup>4</sup> «Lo así hallado y lo hallado» (1990) de Smithson, A. en Smithson, *Lo Ordinario*, 93

sin haber mirado el resto de casas (anteriores) habitadas por Aldo van Eyck. Pero sería imposible mirar el resto de casas sin haber mirado la de Loenen. No es que sea necesario un contexto histórico ni un descubrimiento de la cadena de causas ordenadas que llevan de una casa a otra sino que todas las casas son una constelación, que hay que empezar a mirarlas todas a la vez, que seguro que en la de Baambrugge (1958) encontramos razones de Loenen (1963) pero también que con Loenen (1963) vamos a conseguir explicar cosas que ya aparecen en las fotografías de Zurich (1944). El tiempo no será una sucesión de acontecimientos solo conectados en una dirección, sino una superposición de momentos que se iluminan los unos a los otros. Que el pasado de 1944 no sucedió de tal forma, porque se mira ahora, habiendo ya ocurrido 1963, para aprender lo que debería ser 2019. El pasado será un bosque de materia bruta, desordenada, que debe ser procesada para comprender el presente e imaginar el futuro: no hay ningún acontecimiento más importante que los otros.

Para Benjamin los hechos no forman parte de suyo de una estructura con sentido propio. El relato histórico coherente y continuo es una reconstrucción que realizamos posteriormente y que los poderosos suelen usar con fines legitimatorios. [...] No hay un todo histórico que conocer. No existe una historia universal que se desarrolla con un sentido racional y coherente.<sup>5</sup>

Con ese enfoque no habría tampoco una historia racional y coherente de la casa. Esto no significa que se renuncie por completo a una explicación causal, simplemente se reducen las expectativas: «las relaciones causales son contingentes, las cosas podrían haber sido de otra manera»<sup>6</sup>. Además, es necesario reconocer, como hacía el fenomenólogo Alfred Schütz, que el significado que podamos encontrar en la casa no tiene por qué ser en absoluto idéntico al que tenía en su mente la persona que la hizo: «las objetivaciones de significado que hallo en el mundo externo son meras indicaciones del significado al que apunta el productor del objeto en cuestión»<sup>7</sup>.

En fin, que la casa no puede afrontarse como hecho aislado pero tampoco estrictamente como cuarta parada de un viaje que parte de Zurich y termina en Loenen. Sí que puede ser interesante ordenarlas así, por puro pragmatismo, pero será inevitable, cuando se describan las primeras, hacerlo habiendo visto ya las últimas. No se trata de acompañar a Aldo van Eyck en su trayecto vital, de transformarnos en él, sino de dejar hoy que hable con la mayor claridad a través de lo que aquí se diga.

Además, lo que verdaderamente ocurre, alejados de discursos teóricos, es que las casas que uno va viviendo, o imaginando vivir en el futuro, transforman las casas que vivimos en el presente. Es lo que Aldo van Eyck llama «cuerpo acumulado de experiencia»<sup>8</sup> en su interpretación de la idea de duración (*durée*) de Henri Bergson. Las casas del pasado recordado y el futuro anticipado cambian la manera de mirar las casas del presente vivido. No solo es imposible para el autor de esta tesis olvidar la casa de Loenen al analizar las de Binnenkant o Baambrugge, sino que es imposible para Aldo escribir las memorias de esas casas en su obra completa olvidando que ya ha vivido en las casas que vendrían después. Es imposible para Aldo proyectar la casa de Loenen sin estar dolido por el rechazo de la de Baambrugge. Es imposible

---

<sup>5</sup> César Rendueles, *En Bruto, Una Reivindicación Del Materialismo Histórico* (Madrid: Catarata, 2016), 96-97.

<sup>6</sup> Rendueles, *En Bruto*, 41.

<sup>7</sup> Rendueles, *En Bruto*, 39.

<sup>8</sup> *Gathering body of experience.*

que Binnenkant no genere unos inconvenientes que se intentan resolver en Baambrugge y Loenen. Todos recordamos todas nuestras casas, más aún las casas de la infancia.

Sabemos que es imposible que Aldo olvide sus otras casas, en primer lugar, porque para Aldo van Eyck la casa no es solo un sitio, es un conjunto de cosas. Aunque los marcos físicos cambian, los objetos que Aldo ha ido reuniendo, necesarios para hacer sus casas, empiezan ya a acumularse en Zurich (1944) y llegan la mayoría de ellos sanos y salvos a Loenen (1963-2017), donde aún hoy pueden encontrarse. La casa también son todos esos objetos, esos libros, esos hijos que han ido pasando por todos los diferentes escenarios físicos. Incluso los objetos que ya no cabían, de casa en casa, han sido transportados y resguardados en el desván de Loenen donde cogen polvo y retienen unas enormes cualidades sentimentales. Son recuerdos de la vida de las casas. En segundo lugar, porque él las nombra y las relaciona cuando las explica, porque ha vivido y transformado con el uso todas sus casas. En tercer lugar, porque en ellas ha probado por primera vez muchas estrategias de arquitectura que ha aplicado después a otros proyectos, porque las casas han sido laboratorios.

En definitiva, las cuatro casas no son cuatro sino una sola. La casa no tanto como lugar físico definido materialmente, la casa como acontecimiento, suma de esfuerzos, realización colectiva dilatada en el tiempo. La casa como la posibilidad de construir personalmente un hogar para la familia, como proceso extendido hasta que la vida termina. Entendida así, la casa no estará solo en Zurich, Amsterdam, Baambrugge y Loenen sino en todas partes, en cada lugar que Aldo haya transformado e imaginado, en cada edificio. Podemos encontrar la casa en el Orfanato o en la Hubertushuis, hogares que el arquitecto ha ido habitando. Si la arquitectura es, como dice Van Eyck, una vuelta a casa construida, entonces podremos hallar en cada proyecto una casa, la única casa que cada individuo puede construir: su propia casa.

La fortuna quiere que la casa que analiza esta tesis sea la de un arquitecto. Podría no haber sido así y el interés, no el departamento, habría sido el mismo. Un estudio de la casa de un buen médico habría obligado a fijarse en sus pacientes. Uno de un buen escritor, en sus libros. Esta casa de Aldo van Eyck nos obliga a fijarnos en sus arquitecturas, en los mecanismos de configuración del espacio desarrollados a lo largo de su vida. La verdadera casa serían las decisiones que orientan un trayecto vital, la cadena de investigaciones y ensayos que llevan a Aldo van Eyck a habitar así el interior de una construcción del siglo XVIII. La casa de Aldo van Eyck es cada lugar y cada ocasión en la que el arquitecto se ha sentido como en casa. Puede ser un amigo, una carta, una conferencia, una conversación junto al fuego, un taburete de Surinam o un parque de juegos. La casa envejece con el habitante, como su propio cuerpo, «se disgrega la cornisa y a un tiempo se descarnan sus huesos»<sup>9</sup>.

Por estas razones, este trabajo no puede mirar solo una construcción en Loenen. Se hace necesario abrir la mirada y prestar atención, como mínimo, al conjunto de cuatro casas que habitaron los Van Eyck, todas ellas transformadas y terminadas por ellos, como toda casa verdadera. Para comprenderlas como elementos de una serie, es necesario salirse rápidamente de sus límites estrechos hacia los conceptos y estrategias desarrollados por el arquitecto en otros proyectos o escritos, hacia los desarrollados por los referentes del arquitecto, hacia los desarrollados por cualquier otro arquitecto.

---

<sup>9</sup> Diego Cano Pintos, *La Casa, a Modo de Poema* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2017), 127.

Solo entrando a mirar así la casa, fugando hacia otras casas de otros tiempos y otros lugares, completando sus enigmas con respuestas propias, podemos ir encajándola verdaderamente en un lugar que nos permita explicarla. Para hablar de la casa será necesario primero apropiarnos de su material bruto, desentrañarlo y hacerla otra vez como si fuese nuestra: ser los arquitectos de la casa, sus habitantes. «El nuevo habitante presentará las voces del pasado [...] ¿no es acaso la casa una geometría de ecos? Las voces del pasado resuenan...»<sup>10</sup>. Es que las situaciones vividas en otras casas, sus espacios y rincones, transforman la manera de mirar todas las casas futuras, de comprender el mundo. Cada casa vivida se convierte inconscientemente en una referencia con la que medir el universo.

Este primer juego de textos pretende reunir la fuerza para dar el primer paso dentro de la construcción de Loenen. Su propósito es completar la historia con el resto de construcciones habitadas por Aldo van Eyck, reconstruyendo en el proceso lo que podríamos llamar *casa de Aldo van Eyck*. Los textos intentan hallar relaciones entre las cuatro casas, usar unas para introducir a las otras, comprenderlas cada una a la luz de las demás, como si todas estuvieran habitadas simultáneamente. El lector se convierte en habitante multidimensional de las casas, encontrándolas descritas unas encima de otras, dibujadas en láminas transparentes. Con el dibujo que describen estas líneas entre las manos, se reciben tres casas al mismo tiempo: un redibujo de la casa de Binnenkant con ayuda de sus fotografías, una reconstrucción del proyecto de casa en Baambrugge con ayuda de los planos originales, un levantamiento de la casa de Loenen con ayuda de un telémetro láser. (No hay información gráfica de la casa de Zurich que permita realizar un dibujo ajustado, por lo que los gráficos se limitan a las tres otras casas habitadas por Van Eyck).

Las tres casas se ponen una encima de otra, todas a la misma escala sobre una retícula que facilita su dimensionado. El plano se transforma en un conjunto de estratos que pertenecen a distintos tiempos, es el lector el que debe decidir por qué casa empieza, transformando completamente la experiencia de su viaje. Junto a los dibujos se leen las palabras que Aldo dedicó a unas y otras casas: un texto a la de Binnenkant, otro a la de Baambrugge, ni una sola palabra a Loenen. Las plantas se centran en sus chimeneas. Se ha decidido dibujarlo así porque, tal y como se explicará en este juego de textos, el lugar del fuego ha sido algo de vital importancia en las tres casas, centros desde los que se desarrolla el espacio. Porque cuando la casa es feliz, el humo juega suavemente encima del tejado<sup>11</sup>.

Así, el escritor nos llama al centro de la casa como a un centro de fuerza, en una zona de protección mayor. Lleva hasta el fondo ese «sueño de choza» que conocen bien los que aman las imágenes legendarias de las casas primitivas. [...] No tiene más que elaborar un poco el espectáculo del cuarto familiar, escuchar, en el silencio de la velada, la estufa que ronca, mientras el cierzo asalta la casa para saber que en el centro de ésta, bajo el círculo de luz que proyecta la lámpara, vive en una casa redonda, en la choza primitiva. ¡Cuántas viviendas encajadas unas en otras, si realizáramos, en sus detalles y sus jerarquías, todas las imágenes por las cuales vivimos nuestros ensueños de intimidad!<sup>12</sup>

Se han encajado en este dibujo, unas en otras, algunas de las imágenes por las cuales Aldo van Eyck vivía su ensueño de intimidad (plantas, por ser los trazos que más intensamente provocan imágenes en la cabeza de los arquitectos). La chimenea es el centro de leyendas, el vórtice que reúne en su interior las líneas que

---

<sup>10</sup> Cano Pintos, *La Casa, a Modo de Poema*, 33 y 49.

<sup>11</sup> Bachelard, *La Poética Del Espacio*, 79.

<sup>12</sup> Bachelard, *La Poética Del Espacio*, 47-48.

dibujan las habitaciones del arquitecto y así las decisiones, alegres o dolorosas, fáciles o imposibles, que las hacen **casa**. Y es que, insiste Bachelard<sup>13</sup>, las casas perdidas para siempre viven en nosotros, los viejos recuerdos adquieren súbitamente una viva posibilidad de ser. Habría sido imposible hacer un primer dibujo de Loenen que no arrastrase consigo los viejos recuerdos de las viejas moradas, como obligando una determinada lectura del espacio que contempla desde el principio la vida de su habitante. Pues la casa es finalmente la acumulación de recuerdos (y deseos) producida en la conciencia de sus habitantes.

**Longtemps je t'ai construite, ô maison!  
À chaque souvenir je transportais des pierres  
Du rivage au sommet de tes murs**

Et je voyais, chaume couvé par les saisons  
Ton toit changeant comme la mer  
Danser sur le fond des nuages  
Auxquels il mêlait ses fumées  
Maison de vent demeure qu'un souffle effaçait

[¡Cuánto tiempo llevo construyéndote, oh casa! / A cada recuerdo transportaba piedras / De la ribera a la cima de tus muros / Y veía, bálago incubado por las estaciones / Tu tejado cambiante como el mar / Danzando sobre el fondo de las nubes / A las cuales se mezclaba el humo. / Casa de viento, morada que un soplo desvanecía.]<sup>14</sup>

Nota: Lo veremos en otro juego de textos, pero en este proyecto realmente los souvenirs, en su sentido más ordinario (objetos adquiridos en un viaje), son las piedras que construyen la casa.

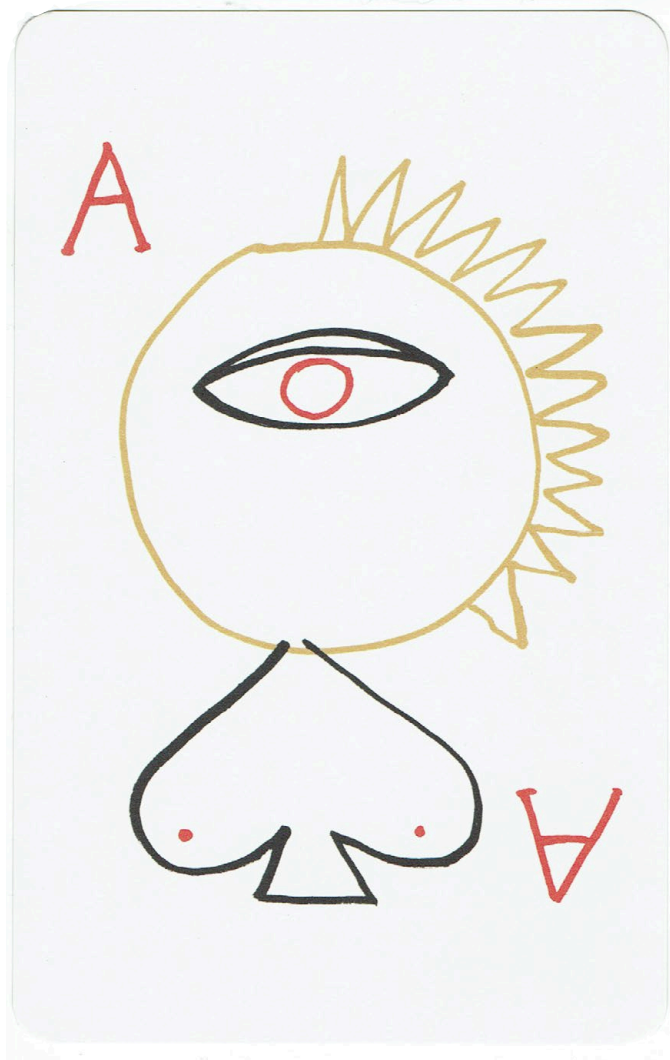
A partir de ahora pasamos a referirnos a las casas de la siguiente manera: para el apartamento alquilado junto a Hannie en Zurich (1944-47), sencillamente la *casa en Zurich*; para el de Amsterdam (1948-1963), la *casa en Binnenkant*, el canal que da nombre a la calle; para el proyecto no construido de casa (1958), la *casa en Baambrugge*, y para la casa que estudia esta tesis (1963-actualidad), *casa de Loenen*.

---

<sup>13</sup> Bachelard, *La Poética Del Espacio*, 66-67.

<sup>14</sup> Poema de Louis Guillaume citado por Bachelard en Bachelard, *La Poética Del Espacio*, 65.





*el viaje*

1. Aldo v Hannie van Evck



; el viaje

No todos los viajes son ligeros de equipaje, y aunque todos sean temporales (todo al final se termina) algunos nos llevan días, otros años, y otros una vida. Vivir una casa es también un viaje, en el que día a día el lugar va extendiéndose con lo que allí ocurre, llenándose de los objetos que traemos con nosotros y de las personas que cruzan la puerta hacia parte de nuestra conciencia que está aquí construida.

El primer viaje de Aldo (del Aldo arquitecto, pues el niño/adolescente ya ha viajado mucho de casa con sus padres) es en 1946, de Zurich a Amsterdam, de estudiante a adulto. Seis meses después de mudarse, los van Eyck (Hannie y Aldo) alquilan un cuarto piso en *Binnerkant*, mirando al canal *Waalseiland* ("*a magnificent view over the old city*"). Allí deciden vaciar el apartamento de tabiques y ordenar las estancias con la ayuda de un número muy limitado de elementos muy sencillos: dos cortinas (una opaca y otra translúcida), varios taburetes, un anillo metálico con seis patas, un tablero de madera, dos camas, una mesa de dibujo, un baúl, un pequeño armario y una estantería. Junto a ellos, otros más complejos: un Mondrian (*Composition with Colored Rectangles*, 1917), un Klee (*Mittelalterliche Stadt*, 1924), un Appel (escogido por Tess de entre los que elaboró para los hijos de sus amigos), un Miró (de 1927, durante algún tiempo) y después un Van Doesburg (*Composition X*, 1924), un taburete de Surinam, de madera rojiza, juguetes, y libros (muchos) de literatura inglesa. Temporalmente: dibujos de los *playgrounds*, diseñados casi todos en esa mesa de dibujo; Frans van Meurs, que sentado sobre el tablero de madera encargó a Aldo el orfanato; Christian Dotremont y sus manos, midiendo el cuadro de Van Doesburg para estudiar su composición, y junto a él muchos de los integrantes del grupo Cobra, reunidos planeando exposiciones. Y siempre: ellos, Aldo, Hannie, Tess y (años después, en 1948) Quinten. Es importante esta enumeración de elementos por varias razones.

En primer lugar, porque Aldo también piensa su arquitectura como superposición de elementos, movidos por iteración (cada vez desplazamientos más pequeños) hasta que cada cual se sitúa en la posición que le exigen sus elementos vecinos, construyendo un sistema global de relaciones recíprocas entre cosas. Tanto es así que en la evolución de los proyectos de Aldo van Eyck, que podemos observar en sus dibujos, vemos como casi siempre los elementos (un elemento puede ser un pilar, una cubierta, un aula) de partida no suelen cambiar en el proceso, sino que van sufriendo pequeñas modificaciones que los van situando bajo el mismo orden general que organiza al resto. También su concepto más repetido y conocido, el espacio intermedio, responde exclusivamente a la necesidad de ordenar las transiciones entre dos elementos, dos lugares, para producir una especie de *cosa híbrida* en la que se puedan identificar los dos órdenes conviviendo simultáneamente. Los *playgrounds* pueden ser la demostración más sencilla de un método de trabajo que se basa en disponer sobre un plano más o menos extenso las distintas formas (normalmente geométricas simples como círculos, cuadrados o rectángulos) y ordenarlas en función de las relaciones recíprocas que se van produciendo, una especie de equilibrio de palabras para llevarlas a una resonancia armónica. El arquitecto conocía bien los tratados de composición clásicos, y el concepto de ritmo que había aprendido en la poesía. Únicamente con ayuda de la intuición (forma de conocimiento en la que Aldo creía) se emplean todos esos conocimientos adquiridos, no para crear organizaciones jerárquicas con ayuda de ejes de simetría o trazados reguladores, sino para alcanzar una especie de caos ordenado, una disposición anárquica de los objetos que solo se comprende tomando, consecutivamente, cada uno de los

<sup>1</sup> Robert McCarter, *Aldo van Eyck* (United States: Yale University Press, 2015), 28.

2. El viaje de Zurich a Amsterdam lo paga la escultura de Picasso hallada en la basura y restaurada



puntos como centro de la composición. Método de trabajo muy parecido al utilizado para componer sus cuadros por artistas como Mondrian o Kandinsky, y por tanto arraigado en las vanguardias. Pero hay una diferencia: frente a Mies, en el que «los objetos nunca formarán parte del escenario, que está dispuesto para parecer vacío»<sup>2</sup> (o sea, en el que los objetos sobran), en Van Eyck la relación que se establece entre los objetos es el propio escenario. No hay escenario sin objetos, porque la presencia simultánea de todos ellos es lo que aquí se llama escenario.

Por lo tanto, el método de Aldo van Eyck, en sus primeros proyectos, es fundamentalmente en planta, entendiendo el tablero de dibujo como el plano en el que se disponen las formas, y seguramente es una consecuencia de los más de 700 *playgrounds* que diseñó en los inicios de su ejercicio profesional y a lo largo de buena parte de su trayectoria; y de su interés por la poesía (nuevo orden impartido a una serie de elementos existentes, palabras, en base a sus conexiones recíprocas). Esto no quiere decir que su arquitectura sea un mero equilibrio de formas, o más bien, sí que quiere decir eso: pero para Aldo van Eyck la forma es parte esencial del contenido y debe tener siempre un significado humano. Veremos como en Binnenkant se ordenan formas, pero formas que siempre llevan asociada una determinada ocasión: un taburete para dibujar, un tablero para sentarse, un círculo de metal para que los niños no se quemaran las manos, etc. Igual ocurrirá en el orfanato: un teatro de marionetas, un banco, una cocina, unos armarios, etc.

Cargar el espacio con el sentido de lugar no es para inventar falsos sinónimos, pues hay un aspecto muy relevante que la palabra «lugar» contempla y la palabra «espacio» no. Pienso en la sensación de lugar de los **componentes, elementos y objetos que son físicamente tangibles y accesibles por tener —o adquirir— un uso humano directo.**

Una pared, un asiento o unos escalones en los que descansar, hablar, esperar y mirar; una mesa alrededor de la cual las personas se reúnen para una ocasión; una balaustrada o farola sobre la que apoyarse para fumar tabaco en pipa, una puerta que permite entrar con dignidad. Todas estas cosas no son espacios en sí mismos pero **constituyen lugar en el sentido más directo y físico.** Son **puntos de fuerza tangibles desde los que el espacio es apreciado.** Su valor pertenece al cuerpo del espacio —a su potencial de lugar— pero no son espacios en sí mismo, aunque crean la sensación de pertenencia, de estar en algún lugar concreto.<sup>3</sup>

Retomando la enumeración de elementos: es importante por una segunda razón. Si cambiar de casa es emprender un viaje, entonces en 1964, cuando los Van Eyck compran una casa antigua en *Loenen aan de Vecht* para remodelarla, el equipaje a facturar son muchos de los objetos enumerados en la lista. Así, podríamos trazar en el espacio la trayectoria que dibuja el Mondrian desde el salón de *Binnenkant* hasta el de *Loenen* (y ahora al *Kroller Muller Museum*, donde están intentando restaurarlo), o el dibujo de Karel Appel desde la habitación de Tess hasta el baño de planta baja en la nueva casa. También están allí, incluso ahora, la tabla de madera y el aro metálico con las seis patas, o el famoso taburete que Aldo colocaba en todas las fotos de la primera casa. Al fin y al cabo, ¿a quién pertenecen los objetos? ¿A la casa o a la persona? ¿No se lleva uno todo lo que le cabe en la maleta cuando se va a vivir a otra parte? De forma similar a lo ocurrido en los museos, en los que la historia del arte se transforma en realidad en la historia

<sup>2</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio, I* (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 72

<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 69.

### 3. La casa empieza...



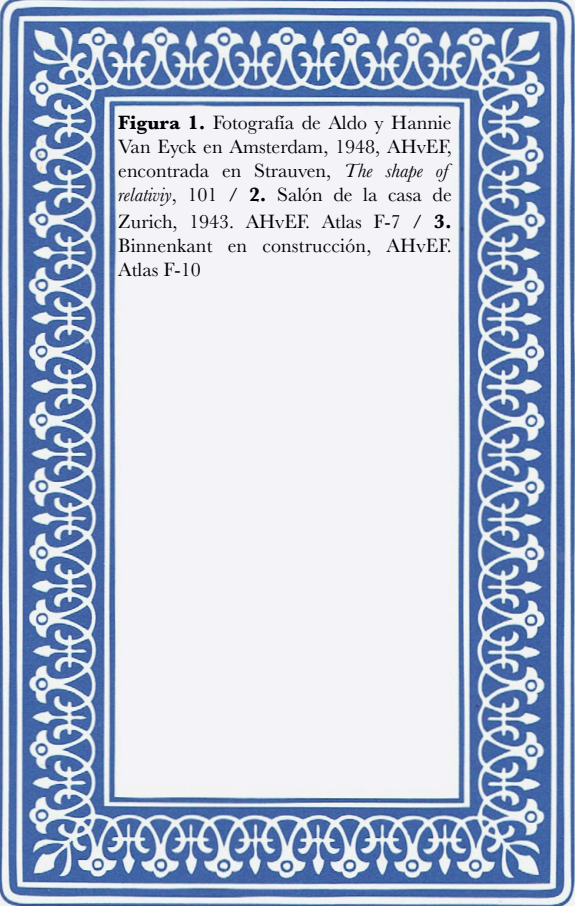
del arte que puede ser transportado a un museo (el resto se olvida), de la casa solo queda atrás lo que se no puede mover a la siguiente casa, y el inicio de la nueva resulta ser justamente eso que sí se pudo cargar a cuestas. No hay una casa nueva, aunque nos mudásemos sin nada, pues llevamos el pensamiento cargado de experiencias, lleno de otras casas..

Empezar a analizar de cualquier manera la casa de *Loenen aan de Vecht* sería incongruente con el enfoque de este trabajo. Ordenar el análisis desde el emplazamiento hasta el detalle, o estancia detrás de estancia (en un recorrido interior), o por sistemas superpuestos (por ejemplo: el soporte físico, los objetos, los libros, las personas); no podría nunca trasladar la idea de que todos esos sistemas están íntimamente relacionados a través de Aldo, que para él formaban una unidad orgánica; ni que en la casa no hay realmente estancias sino ocasiones compartidas. El método de trabajo del arquitecto necesariamente salta de lo particular a lo general en un proceso de ida y vuelta hacia el resultado final. Este trabajo propone un análisis de la casa coherente con esos principios.

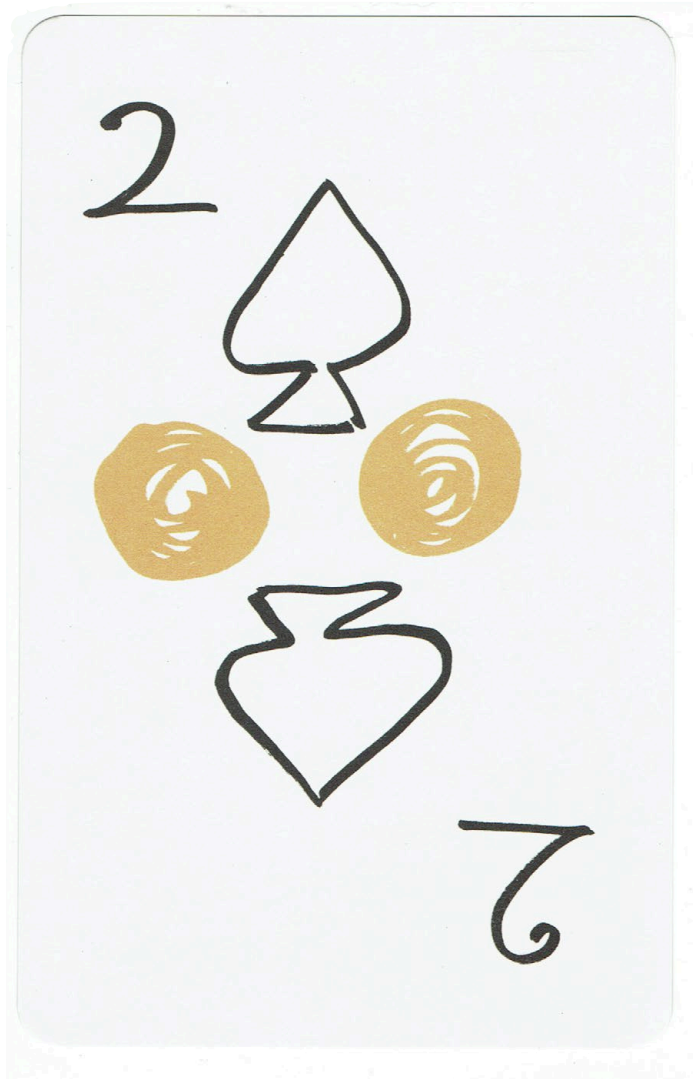
Se requiere algo así como recuperar la idea griega de naturaleza (*physis*) frente a la latina (*natura*). *Physis*, que significa brotar, crecer, pero siempre desde la acción: lo que está brotando, lo que está creciendo, lo que se está realizando todo el tiempo. *Natura*, participio de nacer, la idea de algo que ya está nacido, ya está hecho: en estado definitivo. Aquí se intenta comprender la casa, la arquitectura, como algo que siempre está en construcción y no como un estado final de cosas, en uso que está siempre mediado por seres humanos que la cambian. Desde este punto de vista, el de la casa que siempre se está haciendo, es tan importante la posición de los libros que dejó Aldo tras su muerte, como los movimientos que se han producido posteriormente. Desplazamientos que se explican con hechos vitales como la necesidad de apartarlos para arreglar el tejado, las lecturas de Francis Strauven para aprender de Aldo, o el traslado de algunos libros (los que más daban cuenta de Aldo) a la sala de estar porque Hannie, cuando ya no podía subir escaleras con facilidad, quería tenerlos cerca. También eso es la casa, una arquitectura entendida como proceso de hacerse arquitectura (alguno diría que la arquitectura es únicamente ese hecho de hacerse, y que termina cuando ese proceso se acaba).

Ésta, la apuntada en estos párrafos, sí que podría ser una manera de al menos traspasar la puerta, y coherente con el planteamiento global. Empecemos por lo que Aldo se trae de Amsterdam, situando los objetos viejos en la casa nueva, comprobando la evolución de su valor; aprendiendo también lo que arquitectónicamente Aldo arrastra de un sitio al siguiente. Estudiando primero lo que se continúa, podremos después encontrar lo que se añade.

De casa en casa, rastreando las cosas.



**Figura 1.** Fotografía de Aldo y Hannie Van Eyck en Amsterdam, 1948, AHvEE, encontrada en Strauven, *The shape of relativity*, 101 / **2.** Salón de la casa de Zurich, 1943. AHvEE. Atlas F-7 / **3.** Binnenkant en construcción, AHvEE. Atlas F-10



*antes*



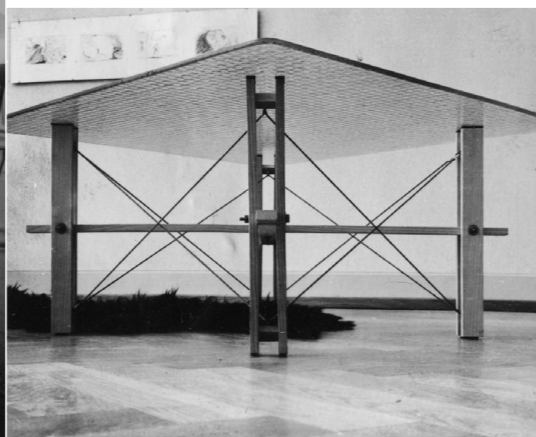


1. LAR en Zurich 1943



2. LAR en Binnenkant 1948

3. Altar, *lararium* en Zurich 1943



; antes

¿Y antes? ¿Qué hay antes de la casa vieja (la de Amsterdam)? ¿Hay algo antes?

Empezar por los objetos que Aldo se lleva de Amsterdam a Loenen implica tomar como punto de partida un instante ya posterior al nacimiento de los propios objetos, y posterior al acto por el que esos objetos llegan a manos del arquitecto. Pero siempre hay algo antes, un movimiento anterior que ha puesto nombre a la materia y la ha vuelto cuadro, cuenco o taburete.

El antes del arquitecto está bien estructurado y explicado en su biografía (*Aldo van Eyck: the shape of relativity*), y así también están escritos los antes de algunos de los objetos relevantes para este trabajo. Pero el primer antes que podemos analizar, en relación a los lugares que habitó la familia del arquitecto, son unos negativos de la vivienda que él y Hannie alquilaron en Zurich, poco tiempo después de terminar sus estudios. En ellos podemos reconocer ya el cuadro de Mondrian o el dibujo de Klee que aún hoy sigue colgado en la casa de Loenen, también el libro de Eliot que ahora descansa en una de las estanterías de la planta baja, o la escultura de Picasso que vendieron para pagar su traslado a Amsterdam.

Aunque el verdadero *antes*, que se llama *lo primero*, es el objeto que funda la casa, que transforma un trozo de tierra en lugar y que guarda en su interior el fuego cuando las chimeneas están apagadas. Ese objeto, especialmente enigmático, desvía la atención a su alrededor aunque se sitúa a plena vista; tiene forma cóncava y por eso guarda cosas (secretos) y se repite, una y otra vez, en las imágenes de las tres casas. En la mitología romana se llama a esos objetos lares: pequeñas estatuas que representan a los *lares loci*, deidades romanas hijos de Lara cuya función primordial es velar por la casa, guardar la casa y evitar que los extraños se adentrasen en las propias tierras. Y decir que una cosa es un *lar* es equivalente a decir que guarda el hogar (el fuego), o que es (porque ser es guardar) el hogar, o sea la casa. Hemos encontrado la casa porque las palabras también enseñan cosas. *Lar* es lo mismo que decir *hogar*. Lugar es lo mismo que decir *lucaris*, o sea *lucus*, o sea claro en el bosque que se destina a la protección de una divinidad. El lugar es lo que rodea y protege a la divinidad (al *Lar*) y la divinidad es la que funda el hogar (la casa). Un edificio no es lugar si no guarda un *Lar* que lo transforma en hogar. Y quizás así se entienda mejor por qué para Aldo van Eyck la arquitectura no tiene nada que ver con el espacio sino con el lugar, y a la vez la arquitectura es un hogar construido (*Architecture is built homecoming*).

El cuenco es el *Lar* que guarda la casa, y así como es el libro el que transforma una superficie de apoyo en librería, es el *Lar* el que transforma el lugar sobre el que se coloca en *Lararium*, o altar donde en la vivienda romana se realizaban las ofrendas y oraciones. El *lararium* se situaba siempre en lugares poco transitados o escondidos con el fin de que el *lar* no fuese ignorado y olvidado y, aunque se debía colocar en el atrio, en las casas humildes (sin atrio) se situaba a menudo en la cocina, cerca del fuego. Tan cerca del fuego que en la casa de Amsterdam y en la de Loenen el cuenco (el *lar*) se sitúa sobre el mismo fuego, sobre la chimenea. El *lar* se coloca sobre el hogar y a la vez lo funda. En Zurich no hay chimenea. De las 16 fotografías que se conservan de la casa, el cuenco aparece únicamente en dos, colocado sobre la mesa que se vuelve así altar. El altar (la mesa), construida por el propio arquitecto, punto focal de la casa, aparece sin embargo en más de la mitad (en 9), e incluso se documenta en detalle en 3 fotografías desde distintos ángulos. El altar se mueve para aparecer en casi todas las imágenes, igual que se mueve el taburete en Amsterdam, multiplicándose gracias a la técnica, reproduciendo y asegurando así el acontecimiento.



5. a Loenen, 2016



4. de Zurich, 1943

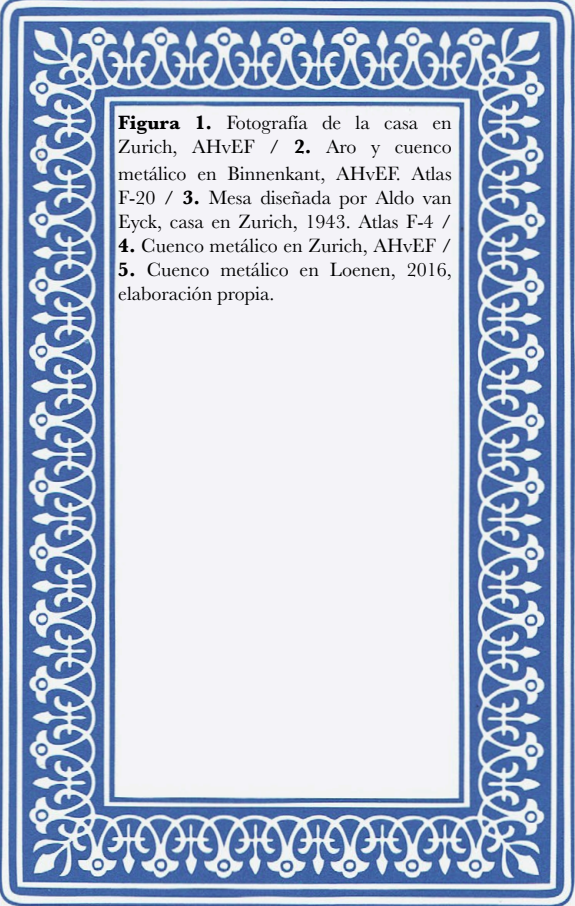
Desde esas fotografías, tomadas en 1943, han pasado ya casi 80 años. El cuenco sigue intacto sobre la chimenea, la mirada resbala a su través. Ha sido necesaria una revisión obsesiva para encontrarlo. El cuenco es el antes de la casa, lo primero, lo que transforma el terreno yermo en hogar. El cuenco es la casa, lo que guarda el hogar dentro, y su concavidad, opuesta a la convexidad de los lares romanos, recoge ese pensamiento moderno de que la casa no es solo algo que hay que guardar, sino sobre todo algo que nos guarda también a nosotros, en un mundo que se transforma sin pausa impidiéndonos construir un relato de nosotros mismos. La casa de Aldo van Eyck, su arquitectura, como ya se ha dicho, custodia en su interior el tiempo del mundo: un tiempo que comprende el Lar romano y lo vuelve cóncavo (cuenco) para guardar la identidad en un mundo moderno.

Concebir un hacer que recomponga el pasado, y eso sólo es posible cuando el pasado está contenido en el presente, cuando seamos capaces de presentar el pasado<sup>1</sup>.

Nota: Tess relata, en una conversación, que su padre se enfadaba pocas veces. En Loenen, junto a la chimenea, ante mi pregunta por el cuenco (por el *Lar*), afirma que ese cuenco estaba también en Amsterdam (eso ya lo sabemos por las fotografías), y dice que recuerda a su padre gritando muy enfadado (a ella y a su hermano) cuando se sentaban sin cuidado en un lado de la tabla y lanzaban accidentalmente el cuenco metálico al suelo. Sorprendentemente a Tess no se le ha hablado de la reflexión de este trabajo antes de la pregunta. Sorprendentemente en su memoria queda un recuerdo específico sobre ese cuenco que demuestra que efectivamente el cuenco es algo sagrado (la preocupación de Aldo no puede ser por la integridad física del cuenco porque es un cuenco de acero de gran grosor que difícilmente puede romperse). A falta de Aldo van Eyck, Tess parece corroborar la importancia del cuenco y su cometido.

<sup>1</sup> Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 155.



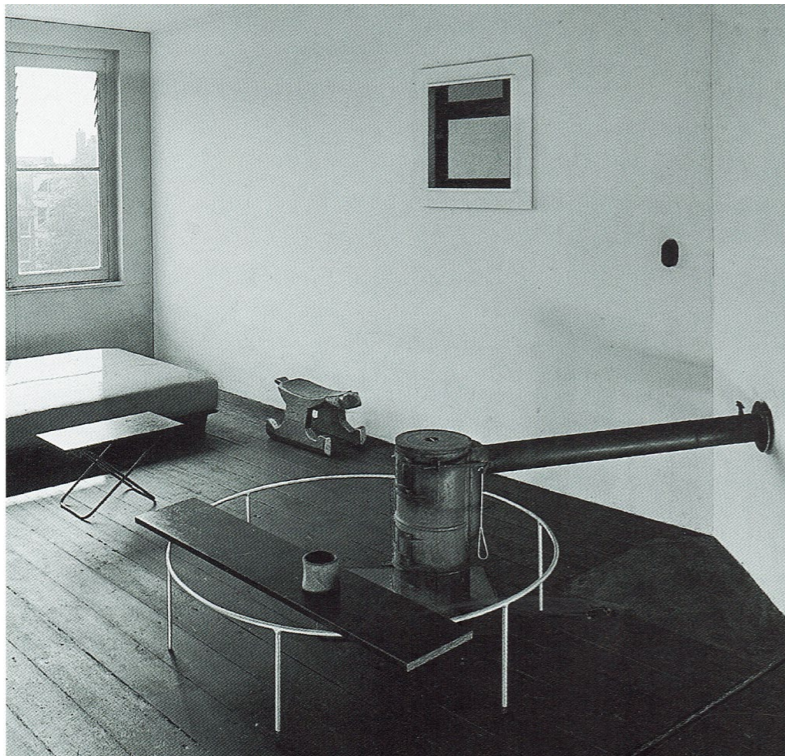
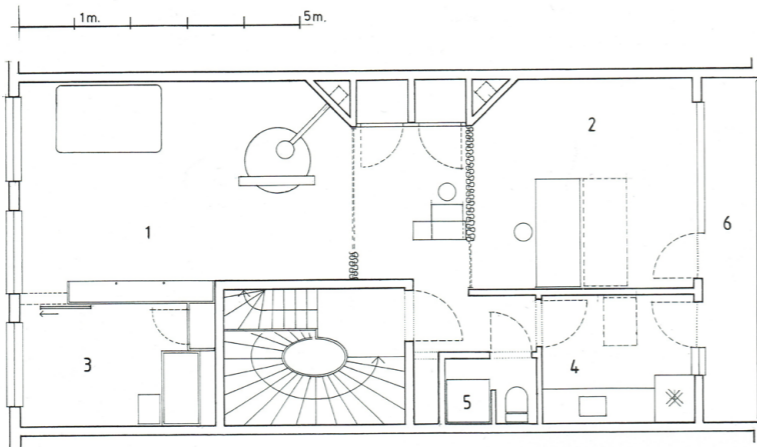


**Figura 1.** Fotografía de la casa en Zurich, AHvEF / **2.** Aro y cuenco metálico en Binnenkant, AHvEF. Atlas F-20 / **3.** Mesa diseñada por Aldo van Eyck, casa en Zurich, 1943. Atlas F-4 / **4.** Cuenco metálico en Zurich, AHvEF / **5.** Cuenco metálico en Loenen, 2016, elaboración propia.



*un paseo por la (vieja) casa en Binnenkant*

## 2. Binnenkant



1. La chimenea en el salón

; un paseo por la (vieja) casa en Binnenkant

Aunque la casa (1948) tenía unos 63 metros cuadrados útiles, la mayor parte de las actividades y objetos se desarrollan en una estancia pasante de 43 metros cuadrados de área vivible, o 3.60x12.00 metros y unos 2,60 metros de altura, con fachada suroeste sobre el canal y noreste, a través de una galería, sobre patio interior de manzana. Aldo llamaba a este lugar, liberado de tabiques, el espacio vaciado (*emptied space*<sup>1</sup>).

En la zona con vistas al canal se colocan la estufa y el anillo metálico con seis patas, el tablero que sirve de asiento, el Mondrian y el Van Doesburg (enfrentados, claro), el taburete de Surinam, la cama y una estantería de madera de cedro (merece la pena destacar los soportes que refuerzan su estructura, que terminan cuando ya no hacen falta) de suelo a techo en la que podemos ver una enorme radio, un reloj, una lámpara que ilumina el techo, algunos objetos (supuestamente el inicio de su colección de *arte primitivo*), y por supuesto decenas de libros. Pero lo más sorprendente son las ausencias: no hay mesa donde comer, no hay (aparentemente) luminarias en el techo, no hay cortinas, ni sofá, ni almohadas sobre la cama, no hay televisión. En algunas fotografías identificamos algunos objetos más: una especie de vaso de madera sobre el tablero (lar y lararium), una mesa plegable que serviría de mesa de noche/ mesa de centro, otra lámpara enganchada a una de las patas del aro metálico y una extraña iluminación que arroja sombras más definidas de lo esperado desde una fuente que permanece oculta tras la estufa.

Llamaremos a ese lugar temporalmente estancia *De Stijl*. 6.00x3.60 metros, aunque resultan infinitos (vemos ahora por qué). ¿Por qué ponemos nombres a las salas? Si, como cree Van Eyck, es cierto que la arquitectura se vuelve lugar para sus habitantes, si juega un papel indispensable en la construcción de su identidad, entonces es necesario apropiarse de sus rincones, ponerles nombres propios, apodos, que nos permitan articularlos en una sola experiencia narrativa. Por eso este texto es un paseo, no una descripción.

La estancia *De Stijl* hacía las veces de salón de la familia Van Eyck, desde el que se accedía al dormitorio de Tess, la hija mayor de Aldo. Las otras veces, las de cuando se ponía el sol, hacía las de dormitorio del matrimonio, y podemos suponer, ante la falta de información, que la cama era también el sofá. El suelo, entarimado y extendido por toda la vivienda, es la madera original tintada con un barniz muy oscuro, casi negro, que lo transforma en una especie de plano independiente de techo y paredes sobre el que se disponen los objetos, siempre separados del resto de paramentos, nunca en contacto si no fuese por el tubo que une la estufa de acero con el tiro de la antigua chimenea. Tanto es un plano independiente el suelo que el contacto con la estufa se resuelve con una alfombra metálica y queda aún, en una de las esquinas que se destruye en diagonal, la huella de la chimenea original, en sencillo hormigón pintado también de negro. Incluso los interruptores o enchufes que encontramos en las paredes se han pintado en otro color, para hacerlos destacar como elementos extraños al plano vertical. Una de las ventanas, que no son de guillotina sino batientes, permite la ventilación con una apertura basculante de eje horizontal. La decisión de la colocación de la estantería en el mismo plano que el paramento y por tanto en un plano que intersecta con el vidrio de la ventana, obliga a resolver la puerta a la habitación de los niños con un retranqueo que, lejos de ser un problema, hace que el espacio no se cierre en la esquina sino que se continúe visualmente hacia el dormitorio, como separando la estantería de la fachada (por no ser coincidente con su modulación). Esta es una de las pocas decisiones que Aldo toma a la hora de reformar el apartamento, además de la más importante y primera, que es vaciarlo casi completamente de tabiques. Si el aro metálico se hubiera puesto realmente para evitar que los niños se acercasen a la estufa y se quemasen al tocarla, no se entiende que el tubo de conexión con el conducto de ventilación quede

<sup>1</sup> Robert McCarter, *Aldo van Eyck* (United States: Yale University Press, 2015), 28.



### 3. Hacia el dormitorio de Tess



4. Desde la calle

accesible, ni que la estufa, que no es concéntrica al aro, se acerque tanto al perímetro que vuelve a ser posible acariciarla. Debió de haber otra razón, seguramente más profunda, para su colocación; o un motivo más caprichoso al que se le inventa una excusa. Que en los únicos bocetos que se conservan de la reforma el aro sea el objeto más dibujado, una y otra vez, debería darnos alguna pista de su importancia: lo analizaremos mejor más adelante.

Las obras de arte colgadas en las paredes, que se antojan excesivamente altas (aunque seguramente es un efecto visual producido por un techo excesivamente bajo), eran para Aldo, según nos dice<sup>2</sup>, otras ventanas, perforaciones imaginarias al mundo de los recuerdos, al paisaje interior, que extendían el horizonte interior de la vivienda en múltiples direcciones. Vistas hacia Amsterdam por una parte, pero por otras, perpendiculares, vistas también a los universos imaginarios, con sus propias leyes de relaciones recíprocas entre formas, construidos por los artistas vanguardistas. El cuadro de Klee que ahora nos encontraremos tiene también el mismo objetivo. Podríamos pensar que los objetos tienen un papel análogo, y que por eso se destacan siempre como elementos independientes del resto, con sus propios significados, que se organizan a través de las relaciones que van surgiendo entre ellos: el círculo de la estufa con el círculo de acero con el tablero que los atraviesa, o las patas que son seis cilindros de radio pequeño que rodean, flanquean al cilindro grande en el que se esconde el fuego (el hogar); no pueden ser objetos pensados y colocados casualmente. Sólo la elección de la *Composition with Colored Rectangles* de Mondrian nos reafirma en la idea de un paisaje profundo en el que rectángulos rojos, azules, amarillos, blancos y transparentes (el lienzo desnudo) se colocan en una especie de planos sucesivos imaginarios que extienden el cuadro hacia dentro aumentando la separación (real y física pero microscópica) de las distintas capas de pintura. El de Van Doesburg, *Composition X*, nos llega a poder confundir en la única fotografía en la que aparece, y en algunas ocasiones, con una mirada rápida, lo vemos como otro marco de ventana hacia un paisaje velado. Rompe así Aldo van Eyck las medianeras físicas, y nos lleva, como siempre quiso, hacia otro lugar, dentro de nosotros pero formado por recuerdos de lugares muy lejos de Amsterdam. El pasado no es entonces solo un recuerdo, sino que está sucediendo en el presente porque se nos está apareciendo: presente extendido, dice Aldo: espacio convertido en lugar. Es una especie de espacio infinito, pero en vez de construido a través de unos planos que no se tocan y se extienden rompiendo las barreras entre el interior y el exterior, se construye a través de una contención primera y una expansión (o explosión) posterior a través de la imaginación.

Pasemos rozando la ventana, con el agua a la derecha, hacia el dormitorio de los niños, o ¿sala *Ludens*? De esta, que tiene unos 8 metros cuadrados (3.50x2.20), solo se conserva una fotografía. Aquí los objetos que invitan asociaciones son mayoritariamente juguetes, algunos dispersos por el suelo (y resulta extraño que la esfera esté colocada exactamente sobre el eje de uno de los tableros que lo forman y el cubo en la junta: cubos y esferas revelados al sol), otros dentro de un baúl de madera clara, y otros en la repisa de la cama de Tess (suponemos que cambiaría con el tiempo, por ser excesivamente corta). En la pared se ve la sombra de una mano saludando, seguramente la mano del arquitecto. La elección de la colcha desata la duda de si Aldo había estado ya en *Dogonland*, pues el estampado es el mismo que allí usan para las mortajas de los muertos, que es el mismo que usan para dividir la tierra, para las fachadas de las casas, y para algunas alfombras. Hay tres objetos más: una luz intensa que arroja sombras sobre el suelo, y que da para bañar, justo, el baúl de juguetes; un lienzo pintado por Karel Appel escogido por Tess de entre los

<sup>2</sup> "Outside: the city skyline; inside: pictures by Mondrian, van Doesburg, Miró, Klee and Ernst extended the 'interior horizon' in every direction"  
Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 54.





5. Dormitorio



7. La fachada



6. El canal

que había realizado para regalar a los hijos de sus amigos<sup>3</sup>; y una divertida lámpara extensible, que también ilumina hacia el techo. Aparece también por primera vez en este relato una puerta de madera pintada de blanco, que aunque parecería llevar, por fin, a una estancia cerrada (y por tanto normal, con su puerta y sus paredes y su cama normal y su mesita de noche normal), en realidad es la puerta del armario. Habríamos esperado que la puerta del armario fuese como las estanterías, un mueble, pero en las fotografías resulta ser del mundo de la pared, como una puerta en un tabique, quizás recuperada de las existentes antes de la reforma. Lo veremos repetido: en esta casa las puertas de los armarios, la del baño y la cocina, e incluso la de entrada a la casa, son todas iguales y juegan a confundirse con los accesos a las habitaciones.

Las tres ventanas, dos en *De Stijl* y una en *Ludens*, abren hacia la calle Binnenkant (la vivienda se encuentra en el número 32), y de ahí al ancho canal en el que actualmente flotan algunas viviendas. Sólo hay otra planta encima del apartamento, que por las imágenes suponemos que es un ático de mucha menor dimensión y con cubierta inclinada, desde el que asoma una única ventana. La visión de la ciudad es por tanto, como el propio Aldo admitía, inmejorable; y la casa está a pocos minutos del centro de Amsterdam sin estar en la zona más bulliciosa. Es un edificio de ladrillo, con carpinterías de madera, situado junto a un canal más amplio de lo habitual y al que se accede subiéndose una escalera de media planta. Parece también, por las fotografías, que la cuarta planta en la que se sitúa el apartamento de los Van Eyck tiene una altura algo inferior a las dos intermedias, y sin duda a la inferior, que ocupa, como es habitual en Amsterdam, casi planta y media. Todas las alturas coinciden con el edificio a su derecha excepto la del zócalo que coincide con el de la izquierda. Curiosa reconciliación. No falta el habitual gancho y polea, que sin duda utilizaron los Van Eyck para meter por las ventanas algunos de los muebles.

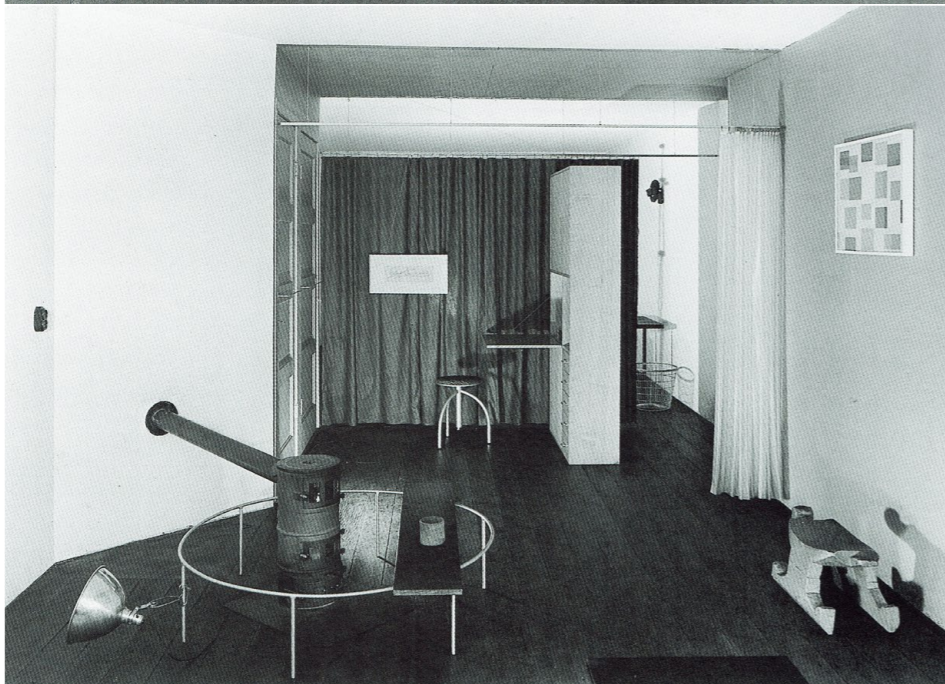
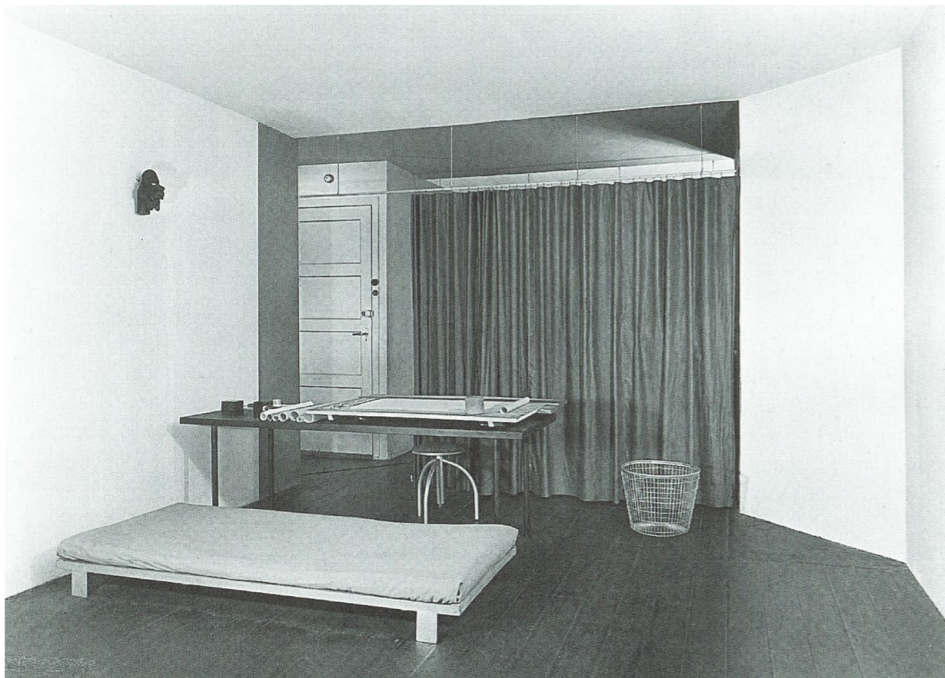
Volviendo al interior. El estudio de Aldo y quizás también comedor, pues la de dibujo es la única mesa que encontramos en la vivienda, con una superficie de 14.7 (3.75x4.00), tiene salida directa a la galería que la une con la cocina. Se sitúa en el lado opuesto del espacio pasante, con luz difusa de norte y vistas al patio interior de manzana, y allí encontramos cuatro objetos: una especie de cama (que Aldo llama *daybed*), una cesta metálica, la mesa de dibujo (en la fotografía, llena de planos), un taburete (sabemos que su gemelo se encuentra en la zona central de la vivienda) y un objeto sin identificar colgado de la pared. Sobre este último podemos suponer que es otra pieza de su colección de arte, negro sobre la pared blanca, como si fuese un interruptor similar a los que se ven en el salón. De nuevo nos sorprenden más las ausencias, por ejemplo la inexistencia de iluminación artificial, como si en estas primeras fotografías de la casa se hubiera intentado limpiarla de todo lo que no tuviera algo que decir. Es de suponer que a lo largo de los años las paredes se fueron cubriendo y las estancias llenando con los objetos propios de la vida cotidiana (como si hubiera otra vida que no fuese la cotidiana). De esta estancia, que llamaremos *Unknown*, solo queda una fotografía en la que también se ve un pequeño triángulo de hormigón en el suelo, en el lugar en el que Aldo van Eyck decide inclinar el muro y quitar parte del armario para armonizar la transición entre estancias. Ambos extremos del espacio pasante se solucionan así de la misma manera: en un lado queda un muro terso que termina cerca de la puerta de acceso a la casa; en el otro la pared medianera que se pliega ganando espesor en la parte central para resolver los problemas de ventilación y almacenamiento. El pliegue, como podemos comprobar en el suelo, no era algo original de la vivienda.

Antes de pasar al que posiblemente sea el lugar más interesante de todo el apartamento, habría que señalar que no se dispone de fotografías (ni ninguna otra información más allá de la planta) de la parte de

<sup>3</sup> "On the wall above her bed was a painting by the Cobra artist Karel Appel, selected by Tess from a series he had painted for his close friend's children" McCarter, *Aldo van Eyck*, 30.



## 8. El estudio



9. El salón

servicio (cocina y baño) que se encuentra muy cerca de la entrada, por lo que obviaremos esa zona como si no fuese parte de la casa, suponiendo que Aldo decide dejarla aproximadamente como la encuentra. De hecho la configuración de viviendas en dos crujiás, una estrecha para cocina, baño, escalera y accesos, y otra más ancha para los espacios de estancia; es muy habitual en las viviendas entre medianeras holandesas, que suelen tener anchos muy similares a la que estamos analizando.

Último lugar, que ordena con una austeridad a veces excesiva todos los movimientos dentro de la casa, que resuelve todas los contactos no deseados y filtra los sonidos. Un lugar materializado con dos cortinas, una translúcida y otra en gris oscuro, separadas algo más de 2.00 metros y suspendidas del techo en railes a la altura de las puertas (unos 2.20 metros, puede suponerse por las imágenes). Además, una especie de armario exento de unos dos metros de altura al que se le puede sacar una segunda mesa (bien para escribir o para maquillarse, bonitas alternativas diría Baudelaire).

Podemos analizar este diafragma *engriscido* como la primera manifestación del concepto del *espacio intermedio* que Aldo desarrollaría intensamente por primera vez en el Orfanato de Amsterdam. Entendido así es más fácil comprender la decisión de no llevar las cortinas hasta el techo para facilitar la invasión de unos espacios en otros, o su posición en la planta como lugar de paso y al mismo tiempo de uso (otras dos ideas contrarias reconciliadas). Además la colocación del armario exento resuelve muy bien y con muy poco esfuerzo todos los problemas que podrían causar las vistas desde la entrada a la casa hacia la zona de armario/vestidor, y la utilización de cortinas distintas subraya muy bien el carácter distinto de los espacios a los que da acceso: una cortina opaca para el estudio, en el que se necesita concentración y silencio (visual), y una translúcida para el salón/dormitorio, por el que entran los rayos de sol. Aunque en principio parezca una estrategia sencilla, se halla matizada por numerosos y pequeños desplazamientos.

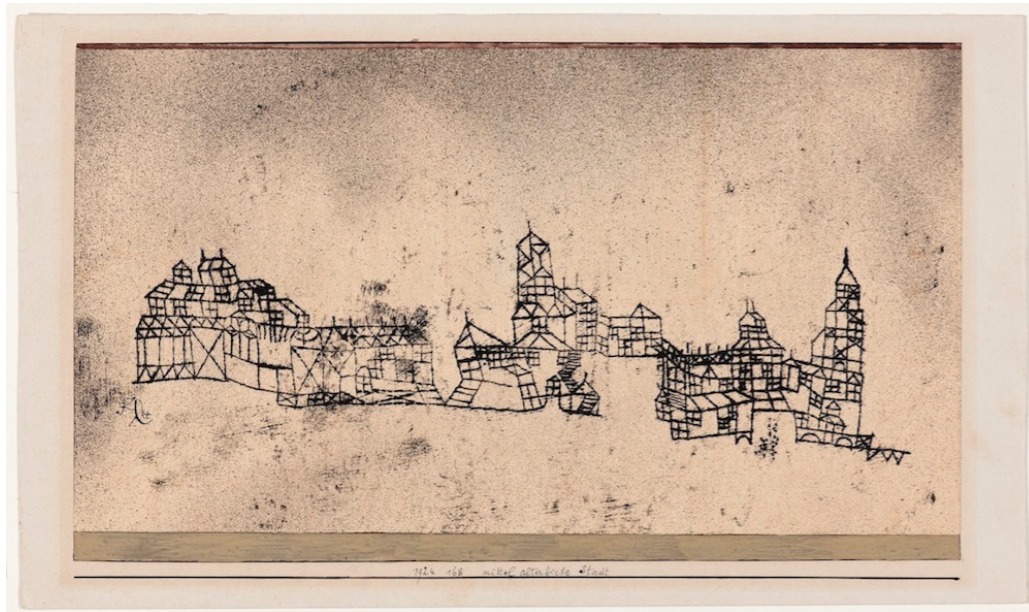
En primer lugar el ya comentado del pliegue del muro medianero para evitar una esquina de noventa grados que terminaría en exceso los espacios adyacentes, mientras que la intención es que la mirada se deslice por la pared hacia el espacio central y a su través hacia el otro espacio (como ocurre muy claramente con el techo). A esta primera decisión de hacer que la zona central sea parte de los dos espacios adyacentes (una especie de espacio continuo en el que no hubiera distinción real de estancias) se le superpone una decisión que va exactamente en la dirección contraria, un mecanismo muy habitual en la arquitectura de Aldo van Eyck, que en otros lugares de esta tesis hemos identificado como oxímoron porque es un procedimiento típico de los poetas y que consiste siempre en hacer convivir decisiones opuestas en un mismo lugar para reconciliar fenómenos opuestos. En este caso, para reconciliar continuidad y separación, se decide pintar el techo y paredes de la zona central con un gris metalizado<sup>4</sup>; y de esta forma se produce una separación clara entre las tres estancias que se suceden, que contrasta con la continuidad que sí se produce en los planos del techo y de la pared medianera. Esta serie de mecanismos, tal cual están explicados, supondrían en realidad la convivencia de dos decisiones opuestas para producir un contraste, pero inexplicablemente en las imágenes no ocurre tal cosa, y de hecho el objetivo del arquitecto nunca es el contraste sino la armonización.

Analicemos los mismos movimientos con otra óptica para descubrir el mismo mecanismo en otra capa más profunda de significados. Si antes hemos dicho que la pared medianera se pliega para darle continuidad, podemos ver esta decisión desde el punto de vista contrario: la pared se pliega para separar los tres espacios, porque también podría haberse tomado la decisión de transformarla en un plano

<sup>4</sup> «El metalizado para darle al gris más sustancia frente al blanco ingravido» Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 54.



10. Última sorpresa: *Mittelalterliche Stadt* (1924) de Paul Klee



continuo: vemos entonces que Aldo van Eyck decide separar con el ensanchamiento, pero juntar con el pliegue (en la decisión ya viene dada su negación). Si antes hemos dicho que el color se utiliza para separar, podemos verlo también desde el punto de vista contrario: el color se extiende por una de las paredes de salón (donde cuelga la obra de Mondrian) hasta la estantería, y (sorprendentemente) también un pequeño tramo dentro del estudio por la pared que lo separa de la cocina: vemos entonces que Aldo van Eyck decide separar con el color en el techo, pero juntar con el color en la pared, y además también separar con el color en la pared que había juntado con el pliegue.

Entonces, y por resumir: el arquitecto junta pero separa con el pliegue de la pared, y separa pero junta con el color gris metalizado, del mismo modo que separa pero junta con las cortinas suspendidas bajo el techo, y junta pero separa con los materiales elegidos para las telas. En eso consiste, exactamente, la idea de espacio intermedio en la que Aldo basó gran parte de su discurso teórico y su producción artística, y se explica muy bien en muchas de sus afirmaciones (lo que es constante y constantemente cambia, la claridad laberíntica, la calle interior, etc). Todo el tiempo la construcción de una idea y su contraria, la confrontación de una decisión con la opuesta: no es por tanto una especie de gris neutro que mezcla dos cosas, sino la existencia simultánea y a muchos niveles de blancos y negros, que terminan por hacer, desde lejos, un gris puntillista. «Quiero decir con esto que la percepción del espectador va remitiéndole hacia direcciones divergentes y simultáneas, como si se tratara de una de esas palabras que presentan, homofónicamente, diversos significados divergentes, capaces de cortocircuitar la posibilidad de establecer un único sentido, de estabilizar un sentido»<sup>5</sup>.

Falta mencionar un objeto, que es la última sorpresa (y la más sorpresa) de la casa y que prueba que la cortina es aire y pared, es decir, que lo dicho en el párrafo anterior se acerca a lo pensado por el arquitecto. Sobre la tela opaca, entre el armario exento y los armarios integrados en el pliegue de la medianera (que más parecen puertas hacia estancias ocultas tras la pared), se ha colocado un cuadro, como si la cortina fuera un muro, al que el pliegue de la tela le confiere una sensación de levitación e ingravidez. *Mittelalterliche Stadt* (1924), de Paul Klee, flota sobre el gris oscuro que en ocasiones deja pasar algo de luz a su través<sup>6</sup>. Otro oxímoron, uno más, para una casa repleta de contradicciones e interrogantes. «Casa y ciudad, al fin y al cabo, no están concebidas para visitas únicas y accidentales»<sup>7</sup>.

NOTA 05/12/17: Presenciamos un movimiento de una casa en Amsterdam, que inesperadamente emula la casa urbana típica del siglo XIV<sup>8</sup>, hacia Loenen, una casa en la que lo íntimo y lo privado adquieren más importancia.

<sup>5</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio, I* (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 132.

<sup>6</sup> Mientras que el resto de cuadros se sitúan en los perímetros de la casa, creando una especie de ventana imaginaria de la vivienda hacia fuera (un prisma infinito que atraviesa las medianeras), este es el único cuadro que extiende la casa desde su centro, o dicho de otra manera, el único que construye un prisma imaginario que atraviesa el estudio del arquitecto desde el espacio del tocador.

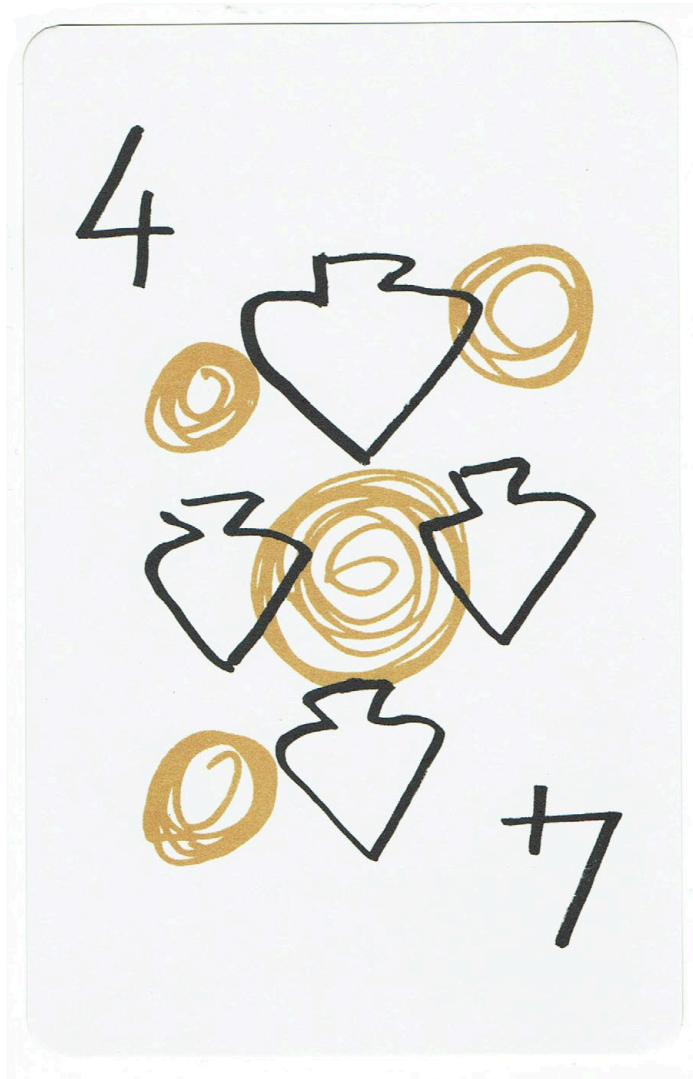
<sup>7</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 100. «Casa y ciudad no están, al final, concebidas para una visita única y accidental».

<sup>8</sup> La tipología típica de las viviendas urbanas en el siglo XIV se basaba en una fachada limitada a la calle y una planta con un gran espacio vacío y pocos muebles. La gente no vivía tanto en sus casas como acampaba en ellas. La transición entre los dos tipos de casa está bien explicada en los capítulos 2 y 3 de *La casa, historia de una idea*. Parece haberse repetido aceleradamente, en el plazo de una vida, en el caso de las casas de Aldo van Eyck.



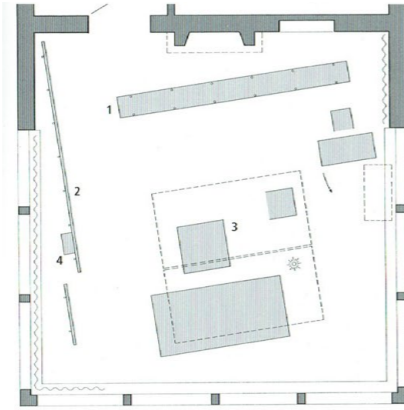
**Figura 1.** Círculo en Binnenkant, AHvEF. Atlas F-19 / **2.** Planta de la reforma de Binnenkant (1948) / **3.** Salón de Binnenkant (1948), fotografías de J. Versnel, AHvEF. Atlas F-20 y F-21 / **4.** Calle Binnenkant (2016), elaboración propia / **5.** Habitación de Tess van Eyck, Binnenkant (1948), fotografía de J. Versnel, Atlas F-23 / **6.** Vista del canal Binnenkant, Google Maps / **7.** Fachada del edificio (2016), Google StreetView / **8 y 9.** Salón y estudio de Binnenkant, fotografías de J. Versnel, Atlas F-17, F-24 / **10.** *Mittelalterliche Stadt* (1924) de Paul Klee





*objeto flotante no identificado*

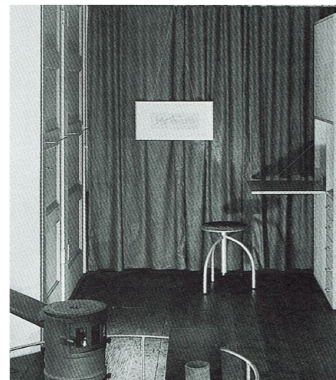
### 1. La reforma en Zurich (1946)



- 1 bookcase
- 2 screen
- 3 seat
- 4 bar



### 2. La pintura en la estantería colgada



### 3. Mittelalterliche Stadt en Binnenkant

; objeto flotante no identificado

Exploremos la pintura de Klee colgada en la cortina de Binnenkant, como objeto que es enigmático pero se descubre ya probado en el pasado. Si hay algo que se repite en la vieja casa, que Aldo ha probado ya en 1944 en Zurich, es la cortina suspendida y el cuadro flotante. En la transformación de la habitación de la torre para el profesor Loeffler la cortina es una estantería, suspendida con cables desde la cubierta inclinada y atada al suelo. Sobre ella flota misteriosamente un cuadro, suponemos que de Miró o Klee<sup>1</sup>, como ocurre en la vivienda de Amsterdam, que es precisamente el proyecto que cronológicamente sigue a esta primera reforma en Zurich.

Aunque el detalle del cuadro flotante es sorprendente por repetirse exactamente igual en la casa, ya en la planta de esta habitación de la torre podemos encontrar muchas de las estrategias en relación a la disposición de unos elementos en un plano (este más contenido), a los que incluso se les da una inclinación (en planta) para independizarlos más del contenedor existente. A través de una estantería, dos planos verticales para obras de arte y uno horizontal para reducir la escala sobre la zona de lectura, un sillón, una cama (tremendamente similar a la cama de día que Aldo coloca en el estudio de su casa), una alfombra y dos mesas (una para escribir y la otra para apoyar objetos), se ordenan las ocasiones dentro del lugar.

Los nuevos elementos no ocultan la estructura existente, sino que más bien establecen un contraste. El cambio en la orientación de lo nuevo solo se puede percibir en relación a lo viejo, y por tanto lo nuevo no se presenta como una realidad absoluta sino como una relativa, un marco de referencia diferente bajo el que se pueden ver las cosas desde otro ángulo. Visto desde este nuevo marco, lo viejo se vuelve también una cosa relativa a la que se despoja completamente de la validez absoluta, reduciéndolo solamente a uno de los múltiples marcos de referencia posibles.<sup>2</sup>

Esta pequeña actuación nos puede ayudar a entender también las decisiones en la casas de Binnenkant o Loenen, ambas reformas en el interior de construcciones existentes, aunque en las casas Aldo hace trabajar a lo viejo y lo nuevo en la misma dirección, casi perdiendo la referencia de lo que estaba antes y lo que se coloca luego, sin establecer realmente esos dos marcos en los que la persona se percibe simultáneamente en dos direcciones con ejes distintos. Allí, en la torre, seguramente Aldo quería provocar algo de lo que el cubismo nos enseña en sus obras: uniendo las cosas vistas desde distintos ángulos en una misma imagen se genera una tensión que activa (dinamiza) el espacio. El tiempo, la simultaneidad del instante, que se hace panel y estantería y entra con fuerza en la arquitectura.

Más allá, un cuadro que no se sujeta a nada porque se sostiene en sí mismo, que ya no es representación directa de un objeto real sino una ordenación consciente de lo imaginario que solo con el papel del que lo mira puede llegar a adquirir sentido. ¿Qué mejor pared para una obra de arte vanguardista que el aire mismo? O mejor: el cuadro convierte a la estantería en pared, a la cortina en pared, al aire en soporte. Es decir, el cuadro activa lo que hay más allá del límite del lienzo, lo transforma, lo significa con un nuevo sentido inesperado. ¿O es el espectador el que significa lo viejo al percibir todas las relaciones nuevas?

<sup>1</sup> Aldo van Eyck diseñó esta modificación para albergar la modesta colección de arte que en aquel momento Wilhelm Loeffler estaba comenzando, en la que había obras de Miró, Klee o Ernst (en las fotografías podemos reconocer fácilmente un cuadro de Miró)

<sup>2</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 95.

#### 4. Aldo van Eyck



Provocar la transformación de lo real que nos rodea para demostrar que lo real era solo una interpretación. Esta arquitectura de lo misterioso y lo enigmático no es solo un gesto, nos llama para que la llenemos, nos necesita. Nos incluye. *Una bienvenida de cada puerta, una cara de cada ventana.*

Copio aquí dos comentarios sobre la casa, traducidos. El primero del propio Aldo van Eyck, y el segundo de H. Salomonson:

La habitación de la torre en Zurich<sup>3</sup> estaba vacía desde el principio, por lo que se llenó con unas pocas cosas. Sin embargo, algún tiempo después, en Amsterdam, no había nada tan vacío y gratificante disponible. Por el contrario el pequeño apartamento en el cuarto piso, con unas magníficas vistas sobre el casco histórico de la ciudad, tuvo que ser limpiado casi por completo —vaciado— antes de poder transformarlo en un lugar habitable. De nuevo únicamente unos pocos elementos nuevos se demostraron suficientes: una estantería de suelo a techo; dos cortinas paralelas de pared a pared (una gris oscura y la otra translúcida) y un anillo de acero alrededor de la estufa con un tablero de madera sobre el que sentarse. Ya que había algunos armarios empotrados, no hizo falta nada más. Sí, y pintura, por supuesto —blanca y gris metalizada; el metalizado para darle al gris más sustancia frente al blanco ingravido. Los tableros del suelo se tintaron de negro. En relación al anillo metálico, fue mi primer círculo en el espacio con carácter de lugar —gracias al asiento y al calor de la estufa— y el misterio que los círculos ocasionalmente producen. En realidad, aquí es donde todo comenzó, pues en ese mismo tablero Frans van Meurs se sentó para explicarme qué es lo que quería que construyese para ‘sus niños’. Él mismo un huérfano, era el director del Orfanato Municipal.

Más círculos vinieron, que para mí representan lo que está allí en todos lados —el *horizonte imaginado*. El anillo y el disco son lo que me atrae especialmente —no lo radial, que es la razón por la que dibujo círculos alrededor de latas y platos en vez de utilizar un compás (los ancestros peruanos rendían culto al sol y la luna, eran incomparables constructores de carreteras, y aún así se arreglaron sin ruedas—¡Y eso tiene sentido!). Eventualmente ese lugar se convirtió en nuestra casa y en el punto de reunión para Cobra. Fue allí también donde cientos de parques de juego para Amsterdam fueron diseñados a lo largo de los años. <sup>4</sup>

No falta nada. Hay materia, idea, historia, vida, arquitectura, antropología. Viajes. El segundo:

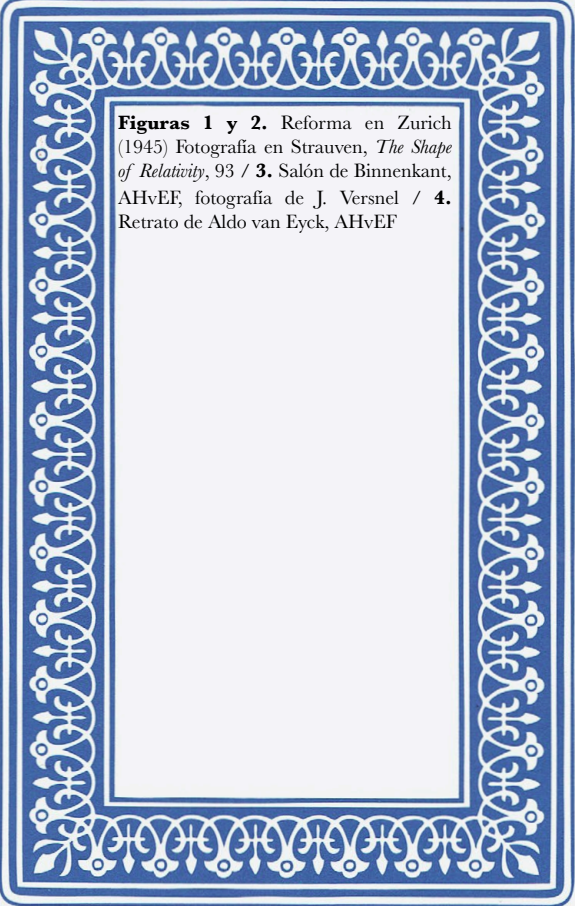
...como ocurre fuera, en el canal, en el bordillo de piedra junto a la orilla, el amarradero de acero con el cable y la silueta del banco opuesto. Si miras esas cosas fuera de la ventana y te das la vuelta, ves cosas afines, placenteras en el interior. Ordinarias y excepcionales, jaspeadas y simultáneamente tranquilas, medidas en luz y sombra, y aún así impasibles a los juguetes; o a los pañales colgando del anillo metálico. <sup>5</sup>

Aquí, sencillamente vida.

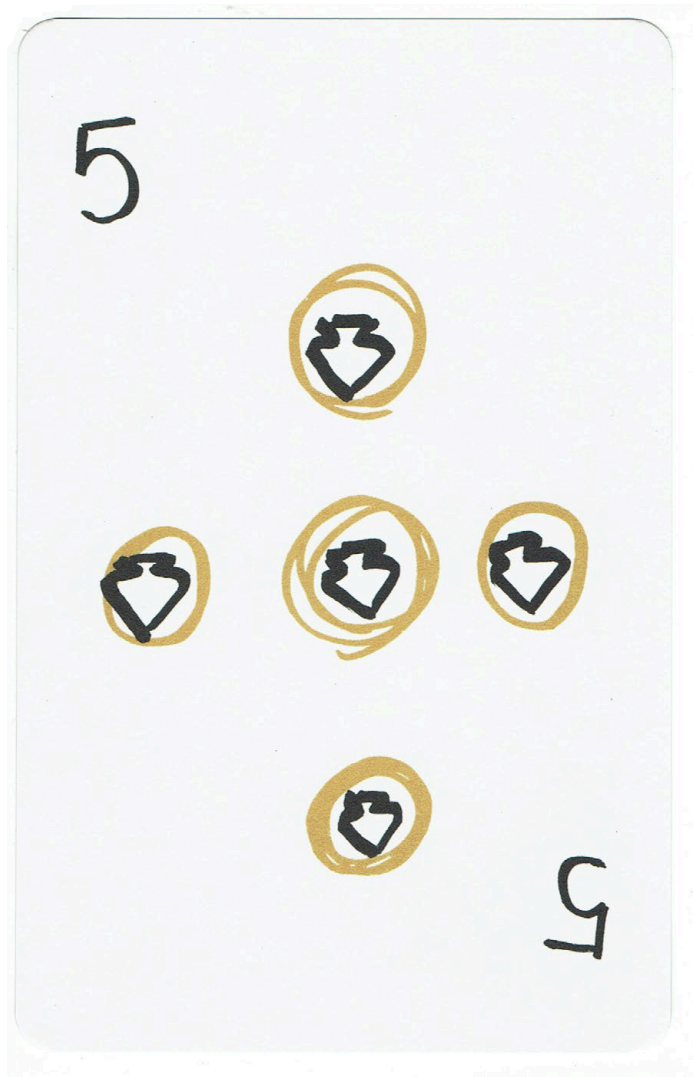
<sup>3</sup> Aldo se refiere al proyecto de remodelación de una estancia en una torre para el profesor Loeffler en 1944, que guarda alguna similitud con su reforma de la casa (por ejemplo en los cables utilizados para suspender la librería, que en la casa son las cortinas), o en la disposición de elementos autónomos relacionados entre sí.

<sup>4</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 54.

<sup>5</sup> H. Salomonson, citado en Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 105.



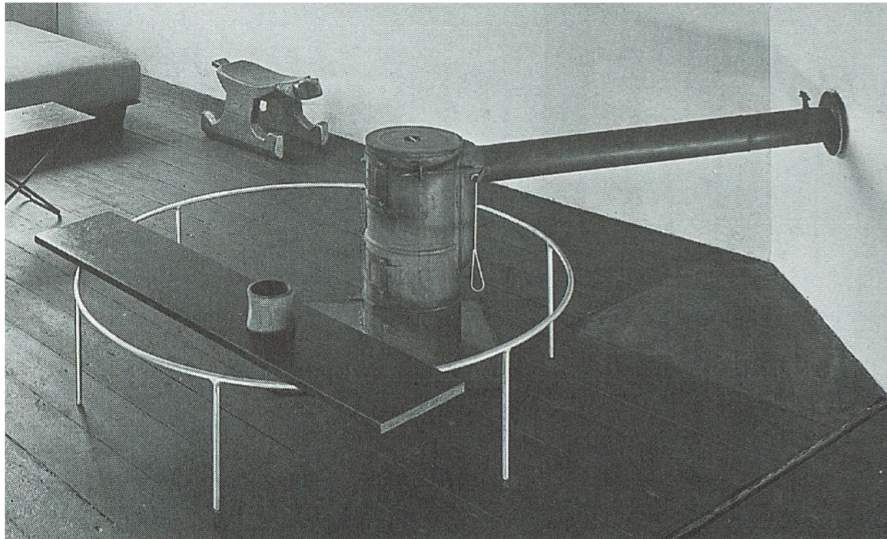
**Figuras 1 y 2.** Reforma en Zurich (1945) Fotografía en Strauven, *The Shape of Relativity*, 93 / **3.** Salón de Binnenkant, AHvEF, fotografía de J. Versnel / **4.** Retrato de Aldo van Eyck, AHvEF



*el círculo y la llama*



1. El aro metálico con seis patas



2. Otro aro con patas

; el círculo y la llama

Fuego y hogar comparten raíz (etimológica). Desde ahí, no es extraño que cuando Aldo van Eyck hable de lugar (*place*) lo haga siempre en relación a la identidad del que lo habita. El espacio, al hacerse lugar, se vuelve hogar: pasa a construir al humano como parte intrínseca. Si la arquitectura quiere garantizar el *homecoming*, su misión, su culminación, es convertirse en lugar de vuelta para el habitante. La vuelta a ese hogar que es el fuego, la casa y también las personas que viven juntas, no tiene que ser siempre una vuelta física a un punto espacial determinado, sino que en ocasiones es sencillamente una vuelta imaginaria por las asociaciones que disparan los acontecimientos de la vida. Cuando algo se vuelve hogar ya nos ha cambiado, ya no se ve nada con el mismo ojo sino siempre en relación, en retorno a la casa de la que venimos. En Aldo van Eyck, veremos, el círculo hace centro, el centro lugar, y el lugar hace hogar.

Que el único motivo del aro con sus seis patas de la casa en Binnenkant sea proteger a los niños del fuego, como sugieren los varios textos que tratan esta vivienda, resulta difícil de creer. Más bien el aro protege al hogar de los niños, lo rodea para que no escape, lo vigila con sus centinelas (seis). Para Aldo van Eyck dibujar el centro de un círculo supone fijarlo, destruir su movimiento. Regla: nunca dibujar un círculo con compás sino siempre como línea que va desarrollándose alrededor de otro objeto (monedas, vasos, platos). Sabemos que el fuego se mueve y hay que guardarlo porque tampoco está en el centro: estar en el centro haría que se quedase quieto. Si el punto de giro no se fija se consigue transformar el centro (que sin duda existe) en un centro abierto: el círculo no se congela. «El momento en que fijas el centro de un círculo, pierdes algo importante»<sup>1</sup>. El aro metálico guarda así el hogar y a la vez lo crea, lo protege para que no escape, construye un centro dentro del salón que lo erige como cosa autónoma, equivalente al habitante que solo es otro centro posible desde el que mirar el mundo.

La naturaleza está en el interior. No la veo de acuerdo a su envoltorio exterior. Estoy inmerso en ella. Al fin y al cabo, **el mundo está a mi alrededor, no delante de mi**. Cézanne <sup>2</sup>

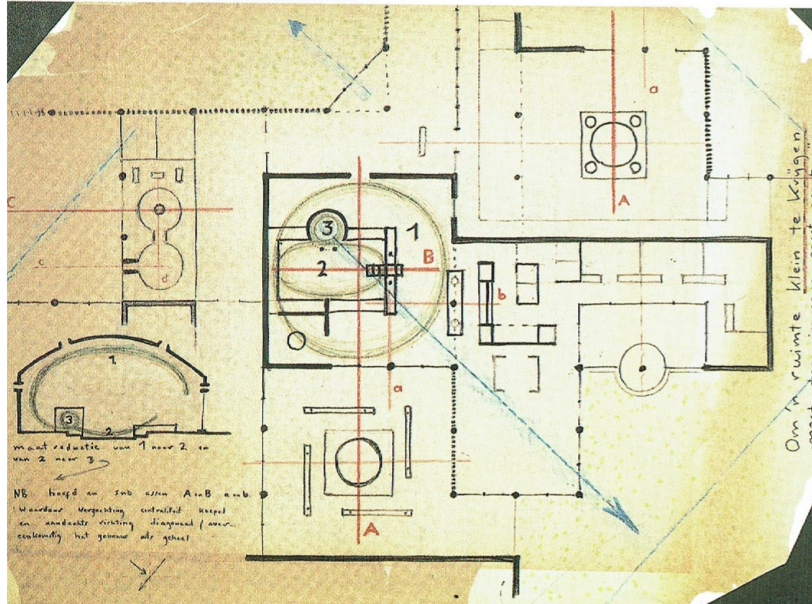
Al respecto nos dice, el arquitecto, que el aro metálico con seis patas de su casa fue su primer círculo con carácter de lugar; para entendernos, el primer objeto que construye en el interior de un lugar mayor otro centro de atención, otro lugar de escala más reducida con unos ejes nuevos. Que la cosa que guarda este aro, la hoguera, no esté tampoco en su centro, tiene el mismo objetivo: cada objeto tiene así sus propios ejes que se van poniendo en relación con los ejes del resto de objetos para formar un sistema de entes autónomos que vibran en sincronía.

Aunque vemos repetirse el círculo en toda su producción arquitectónica, su sentido no es tanto como forma sino como recuperación de una idea que la arquitectura moderna había abandonado: la centralidad. Para Aldo van Eyck la idea de centralidad está íntimamente ligada a la naturaleza humana, viene repitiéndose a lo largo de la historia y manifestándose de múltiples formas: en tejidos, en construcciones de las civilizaciones olvidadas o incluso en el espacio claustal. El abandono moderno del centro es el abandono de algo intrínseco al acontecimiento humano, huyendo de la jerarquía congelada que se produce al fijarlo. La arquitectura de Aldo van Eyck, que se ha llamado *en árbol*, *policéntrica*, *kaleidoscópica*, trata siempre de recuperar la idea de centro pero sin subordinación total a un punto fijo sino a través de la disposición de centros múltiples. Se trata de la reconciliación de la idea de centralidad con la

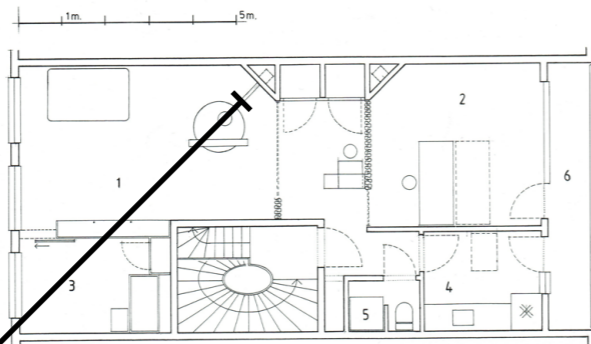
<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 552.

<sup>2</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 552.

### 3. La diagonal en el Orfanato



4. Centro



5. Diagonal en Binnenkant

de adición (el orfanato se explica casi exactamente en esos términos<sup>3</sup>). Exactamente del mismo modo se pueden explicar los dos proyectos de iglesias (solo uno construido), el ayuntamiento de Deventer (sin construir), el pabellón de esculturas (reconstruido), la clínica psiquiátrica Padua, los *playgrounds*, etc. O dicho de otro modo: toda la arquitectura de Aldo van Eyck se mueve alrededor de la reconciliación de lo central y lo descentralizado a través de la utilización de focos que se ponen en relación unos con otros; en vez de un único punto al que se subordinan todos los ejes y direcciones.

Aldo, las vanguardias artísticas, y parte de la arquitectura del Movimiento Moderno comparten objetivo: inventar un lenguaje no jerárquico. En opinión de Van Eyck, la estrategia aditiva del MM fracasa porque decide negar el centro, inventando una falsa alternativa que obvia el poder insustituible de la centralidad que construye lugar. La estrategia de Aldo, inspirada en la de las vanguardias (Mondrian, Kandinsky, Lohse, Arp) y en los últimos avances de la ciencia (la relatividad) pero siempre y sobre todo en la poesía (que no es más que una sucesión de conceptos, de centros puestos en relación alrededor de una idea matriz), avanza hacia una mirada simultánea a ambos lados, hacia una especie de red de puntos, como los 700 *playgrounds* que se extienden sobre la ciudad de Amsterdam, que tiene la capacidad de construir identidad: de forjar vínculos con los habitantes que los utilizan.

Volviendo al círculo y la llama, también es enigmática su posición en el salón, sin relación alguna con los ejes de la estancia, que genera una especie de diagonal a través del movimiento de los dos círculos y su posición en la sala, que nos guía hacia la estantería y a su través hacia la calle. Resulta importante la idea de *poli-centrismo* para contar su primer aro metálico, en su casa, porque es la primera vez que ejecuta una estrategia de este tipo, y por tanto el punto de partida de gran parte de su obra. No muchos años después de este primer círculo con sensación de lugar (de este centro de otro centro de otro centro), se repite en el orfanato otra estrategia similar de encadenamiento de espacios que vuelven a provocar una diagonal. En esta ocasión es sin duda algo mucho más consciente (lo de la casa no deja de ser una primera prueba), que vemos dibujado y explicado por el arquitecto. Copio aquí las palabras del arquitecto, por su relevancia:

#### centro desplazado - simetría desplazada - movimiento diagonal

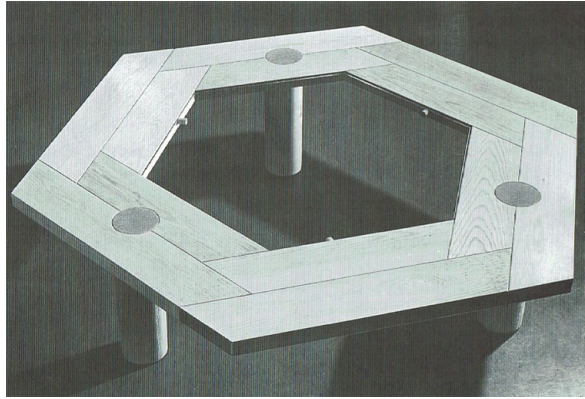
Algunas consideraciones en torno a los espacios de juego para los niños dentro del Orfanato. Para mitigar el énfasis del punto central de la cúpula y el tamaño considerable del espacio, se genera una depresión del suelo con escalones y asientos alrededor, así como una pequeña «casita» circular. Estos dos elementos se encuentran desplazados en diagonal respecto al centro del espacio, provocando una reducción de sus dimensiones. De esta forma, las dimensiones aún son grandes pero ya no solo grandes, el espacio es central pero no solo central. Junto a los ejes principales, A y B, nacen otros ejes menores, desplazados, a y b (uno pasa por el medio de la cocina abierta, compuesta de forma simétrica, otro por la puerta de salida al patio de juegos). El resultado de todas estas estrategias es que la atención visual es dirigida en diagonal desde las profundidades del interior hacia el jardín exterior, con la pequeña casita como origen de ese movimiento. <sup>4</sup>

<sup>3</sup> "The plan attempts to reconcile the positive qualities of a centralized scheme with those of a decentralized one avoiding the obvious pitfalls that cling to both: the concentrated institutional building that says, 'get into my bulk up those steps and through that big door there', with children heaped up close around a well-oiled service machinery on the one hand; on the other, the loosely knit additive sprawl of the false alternative to which contemporary planning still sentimentally adheres (a number of small-scale elements for individual groups strung along the traffic space of an even smaller scale connecting them with some marked larger scale communal elements)"

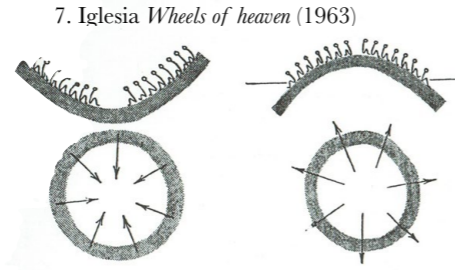
Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 218.

<sup>4</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 98.





6. Mesa hexagonal



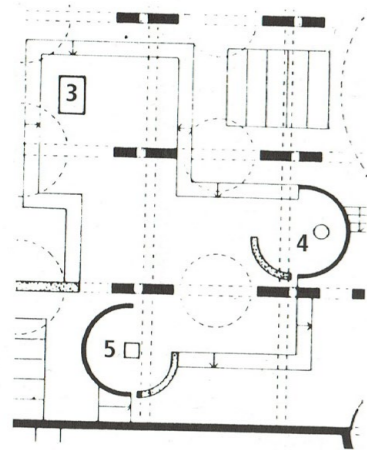
7. Iglesia *Wheels of heaven* (1963)



8. Galería Schmela 1967-71

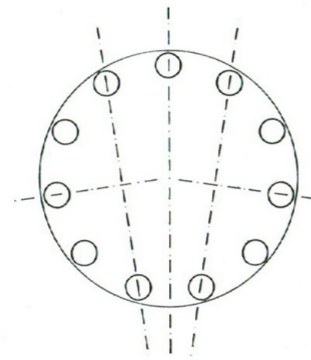
## Círculos en Aldo van Eyck

- 3 altar
- 4 chapel
- 5 font



9. Iglesia en La Haya 1964

Public space resting on a pillar in a private domain



The hendecagonic column  
10. Columna ESTEC 1984-89

Un centro. Otro centro. Centros en relación. Si la arquitectura consiste en coger unas cosas, con sus centros, e ir poniéndolas en relación, subordinando unas a otras en igualdad, equilibrar sus fuerzas a través de una extensa red de relaciones recíprocas: ¿No tiene algo de composición de formas? Sin olvidar que esos centros son para ocasiones humanas (sin perder ese carácter humano del centro), el proceso proyectual de Aldo es una lucha por relacionar las formas. Proyectar, para Aldo, es relacionar las formas comprendiendo la simetría como equilibrio y no como espejo: «puedes equilibrar plátanos con plátanos, pero también plátanos con manzanas»<sup>5</sup>. El edificio debe equilibrarse orgánicamente, dice, no repitiendo algo exactamente a ambos lados de un eje, pues humanamente es imposible que esa repetición exacta se produzca, sino buscando el equilibrio de cosas distintas. Aldo utiliza ejes de simetría, centros, mallas ortogonales, figuras geométricas, pero siempre con el objetivo de ir poniendo en relación formas distintas destinadas a ocasiones humanas concretas. Es, como explican tan bien los Círculos de Oterloo, la recuperación de unos instrumentos propios de la arquitectura clásica para construir una red sin jerarquía (moderna). Su mayor crítica a cierta arquitectura del MM, la más dogmática, fue sencillamente el abandono de todas las herramientas de las que ya disponía la arquitectura, en su pasado, sin preguntarse por su funcionamiento, la famosa *tabula rasa*.

Habría que añadir, para evitar el común malentendido de lo formal arquitectónico, que para Aldo van Eyck la forma no es más que otra expresión del contenido, una manifestación de lo mismo. Del mismo modo que el ritmo es importante en la poesía, la forma es importante en la arquitectura, como otro vehículo para hacer llegar el significado. Del mismo modo que en la poesía hay figuras retóricas, rima, número de sílabas, construcciones definidas (sonetos, pareados...); en la arquitectura hay simetrías, ejes, relaciones métricas. Aldo, por la deformación que a cualquiera la produciría tener un padre poeta y cientos de libros de poesía, no puede evitar buscar el ritmo y la melodía en sus dibujos, el equilibrio de objetos físicos comprendidos como elementos.

Centralidad, idea clave en Aldo que ya está en su primera casa. Un aro metálico con seis patas que guarda el fuego y provoca un movimiento diagonal, que construye un lugar alrededor del que uno se coloca para estar con otros (mirando hacia dentro o hacia fuera, tanto da). Personas sentadas alrededor de una depresión, mirando hacia dentro, al centro; personas sentadas alrededor de una colina, mirando fuera, hacia el horizonte. Dos tipos de centralidad. Dos formas de estar juntos, o separados. El ser humano siempre ha sido ambas cosas, introvertido y extrovertido. A la vez valle y colina, horizonte y centro, todo compartido por los que se sientan alrededor<sup>6</sup>. Equilibrio de elementos autónomos a través de relaciones recíprocas, que es casi una manera de entender el mundo y de posicionarse ante los acontecimientos de su entorno (por algo Aldo expresó siempre ideas cercanas al anarquismo, y leyó a sus autores con intensidad). Nunca subordinación a un marco general, sino construcción del marco desde la relación de las partes.

«Obsérvese que el goce de una pintura moderna lleva nuestra atención no a un centro de interés, sino por toda la tela y sin seguir una trayectoria particular. Cada punto de la tela puede ser usado como inicio, continuación o final de nuestra observación»<sup>7</sup>. Como centro. «Un compositor escribe para cada

<sup>5</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 552.

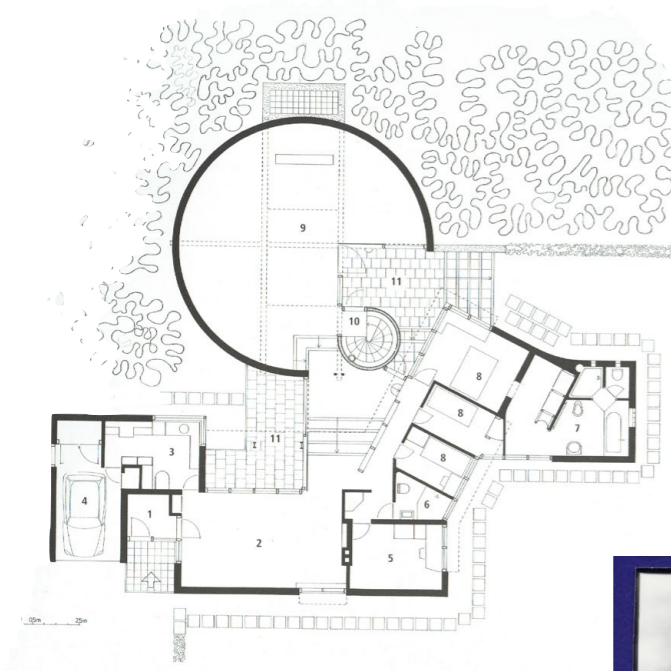
<sup>6</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 126.

"People sitting concentrically in a hollow, gazing inwards towards the centre; and people seated concentrically on a hill, gazing outwards towards the horizon. Two kinds of centrality. Two ways of being together - or alone. Man is both centre-bound and horizon-bound. Both hill and hollow, horizon and centre, are shared by all seated concentrically either way; both link and both lure"

<sup>7</sup> John Cage, *A Year from Monday* (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), 31-32.

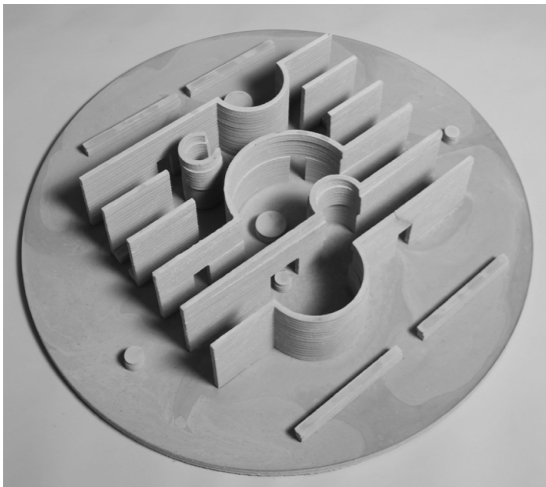


## Más círculos



11. Ampliación de la casa Rietveld 1969

12. Pabellón de esculturas Sonsbeek 1965



13. El Orfanato 1959



instrumento, pero dejando libres sus relaciones, sin escribir una partitura. Las fuentes de sonido están en una multiplicidad de puntos en el espacio respecto al auditorio, de manera que la experiencia de cada oyente es personal<sup>8</sup>. La utilización de múltiples focos de interés incita la creación de un orden propio, una psicogeografía personal del espacio, que resulta distinta para cada individuo.

Ahora, cuando vemos un círculo en la arquitectura de Aldo, sabemos lo que quiere decir. Cuando lo vemos atravesado en su centro por un pilar sabemos que es para girar a su alrededor. Cuando vemos que en su interior los elementos no se sitúan en su centro sabemos que además nos está enviando hacia fuera, en una diagonal ficticia que lo va relacionando con otros objetos. Sabemos que el círculo es siempre un centro para una acción, nunca un solo círculo, o más bien nunca un solo centro. Cuando miramos la mesa hexagonal de madera que diseña en 1953, que podría parecer una figura estable y congelada, encontramos en seguida los desplazamientos de los ejes de patas y soportes del vidrio, que no están en el centro de los lados, generando una especie de movimiento circular que obliga al hexágono a no quedarse parado (excede su propio centro). Cuando vemos cuáles son los ejes que Aldo dibuja en su *hendecagonal column* para ESTEC, entendemos rápido que quiere evitar el centro y la división del círculo en sectores que lo transformarían en triángulo. Los círculos, todos, empiezan a tener un argumento oculto más allá de la pura forma. Su disposición, su trazado, expresan algo humano: «juntos, los objetos constituyen familias de formas elementales y abstractas que responden a la necesidad básica de saltar, escalar, columpiar, arrastrar, brincar, estirar, sujetar, equilibrar y ejecutar hacer piruetas»<sup>9</sup>. O un aro metálico para sentarse al calor de la estufa.

El círculo y el centro, que en la casa es la llama. Podría escribirse una tesis sobre las hogueras, chimeneas, estufas, fuegos. Ésta llama sin duda ocuparía una parte importante, por ser el reconocimiento explícito de su papel e importancia y por ordenar toda una arquitectura a lo largo de una vida.

Si piensas en un círculo como en un reloj o una rueda, con un centro fijo, estás pensando de forma mecanicista. Prefiero pensar en un círculo como un disco o un anillo. Ahí no hay nada como un centro. Es simplemente **un movimiento muscular, un gesto**. La rueda, el reloj, interpretan un solo sin fin. El anillo y el disco están en un **diálogo continuo con lo que hay a su alrededor**. Parecen respirar. Hay movimiento, hacia fuera, hacia dentro. El centro está en todas partes. El círculo interpretado así no es una forma congelada, **respira como nosotros, justo lo que la arquitectura debería hacer**.<sup>10</sup>

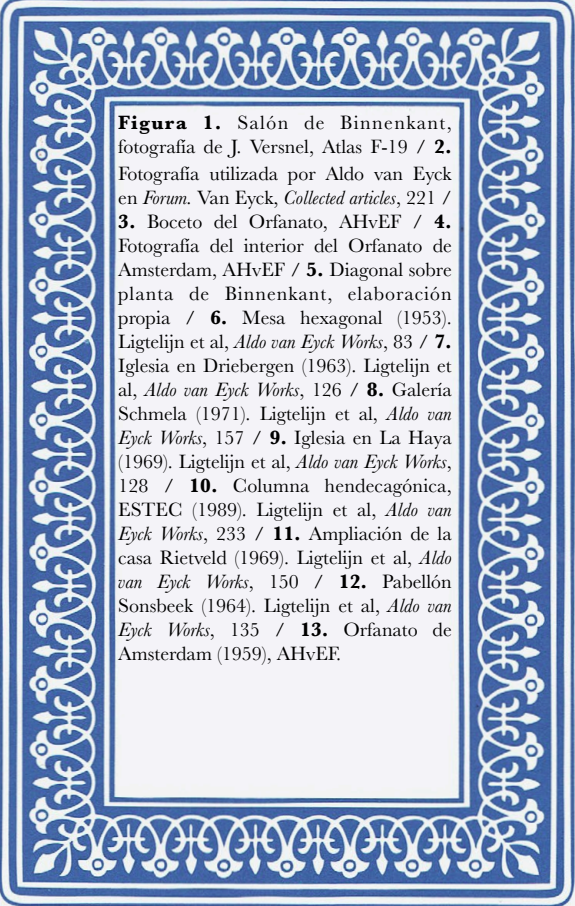
El círculo es sencillamente la expresión más completa de la idea de centro. Cuando hay un círculo en una planta, hay un centro con carácter de lugar. Lo circular central termina por ser, como con tantas cosas ocurre en su obra, otra expresión más de una necesidad puramente humana: la vuelta al hogar, que es a la vez nosotros y nuestro. Nunca un gesto que se pierda en el aire.

*So. Get close to the centre -the shifting centre- an build.*

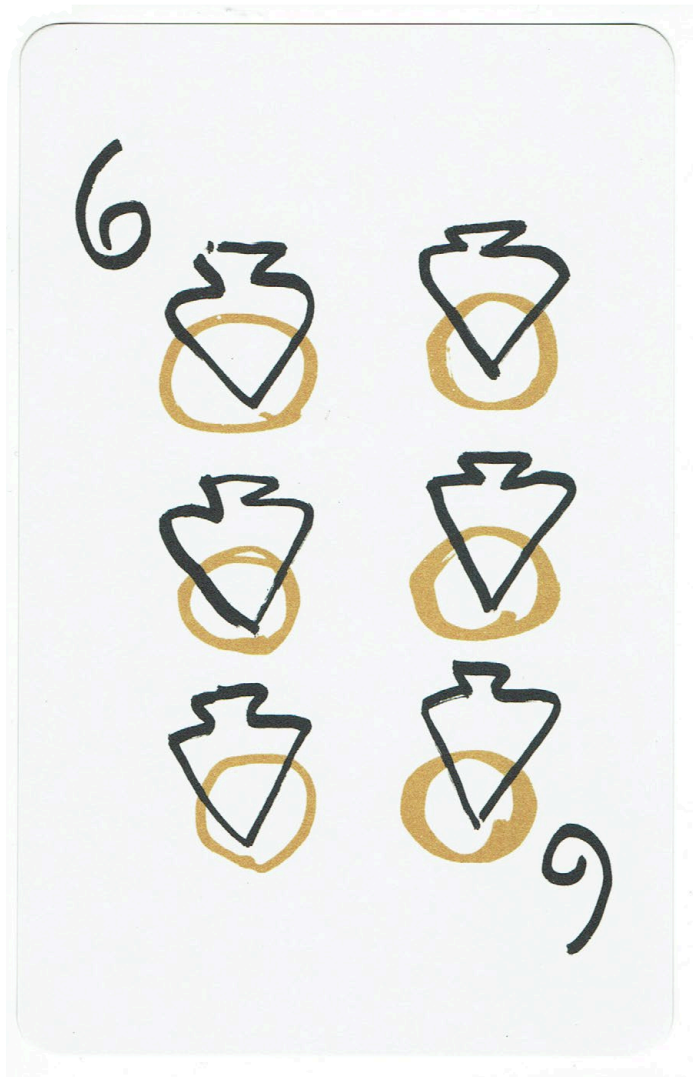
<sup>8</sup> Cage, *A Year from Monday*, 31-32.

<sup>9</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 81.

<sup>10</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 552.



**Figura 1.** Salón de Binnenkant, fotografía de J. Versnel, Atlas F-19 / **2.** Fotografía utilizada por Aldo van Eyck en *Forum*. Van Eyck, *Collected articles*, 221 / **3.** Boceto del Orfanato, AHvEF / **4.** Fotografía del interior del Orfanato de Amsterdam, AHvEF / **5.** Diagonal sobre planta de Binnenkant, elaboración propia / **6.** Mesa hexagonal (1953). Ligtelijn et al, *Aldo van Eyck Works*, 83 / **7.** Iglesia en Driebergen (1963). Ligtelijn et al, *Aldo van Eyck Works*, 126 / **8.** Galería Schmela (1971). Ligtelijn et al, *Aldo van Eyck Works*, 157 / **9.** Iglesia en La Haya (1969). Ligtelijn et al, *Aldo van Eyck Works*, 128 / **10.** Columna hendecagónica, ESTEC (1989). Ligtelijn et al, *Aldo van Eyck Works*, 233 / **11.** Ampliación de la casa Rietveld (1969). Ligtelijn et al, *Aldo van Eyck Works*, 150 / **12.** Pabellón Sonsbeek (1964). Ligtelijn et al, *Aldo van Eyck Works*, 135 / **13.** Orfanato de Amsterdam (1959), AHvEF.



*cambios y fotografías*



## 1. Primera y última foto



2. Hannie en Binnenkant



3. Aldo en Binnenkant

; cambios y fotografías

Cambian los hijos, la familia,  
*cambia la planta*  
(*y se viste de verde la primavera*),  
cambia la casa,

todo cambia.

Con el nacimiento de Quentin la cama y el cuadro se vuelven litera. Dos niños en una habitación, una puerta corredera a un salón que de día es sala de operaciones (algunos miden las pinturas que extienden el horizonte interior, otros encargan orfanatos, organizan exposiciones)

El estudio se vuelve habitación,  
media habitación al exterior,  
medio estudio al interior  
y una ventana entre dentro y dentro.

El recorrido por la casa de Binnenkant ha sido posible gracias a las fotografías realizadas por J. Versnel, publicadas por Aldo van Eyck en sus monografías. En este sentido, el primer juego de fotografías de la casa, ejecutadas por Versnel en 1948 bajo la supervisión de Aldo van Eyck, debe entenderse como parte del proyecto de la casa. Son imágenes cuidadosamente preparadas por el arquitecto, hechas para su publicación (y reproducción), con todos los objetos formando parte de una misma escenografía. En ellas debemos buscar las razones originarias de la casa, las claves que nos permitan desentrañar las decisiones tomadas para la transformación del espacio existente. En las imágenes encontraremos las primeras expresiones de conceptos teóricos que acompañarían al arquitecto a lo largo de su vida: el espacio intermedio, el *policentrismo* o la idea de *psychogeografía*. Además de las fotografías de Versnel, en el *Archivo Aldo van Eyck* se guardan cinco dibujos: uno del armario, uno de las guías de las cortinas, una acuarela del salón, una planta estudiando la pintura de las paredes y un dibujo que se centra en la posición del aro metálico. Por último, se han encontrado otros 24 viejos negativos guardados entre las fotografías de viajes del arquitecto que documentan el interior de la casa a lo largo de los dieciocho años que vivió allí la familia Van Eyck.

Las fotografías posteriores han sido tomadas (entre 1948 y 1963) por el propio Aldo van Eyck, con la misma cámara que utilizaba para documentar todos sus viajes, y muestran más bien la historia de la casa como un organismo vivo que se ha ido transformando. Estas imágenes no cuentan las razones de la arquitectura sino el segundo tiempo del habitante que ha ido acumulando objetos y modificando el marco físico para adaptarlo a la trayectoria de su vida.

Hasta el momento hemos analizado las fotografías y los dibujos seleccionados por el arquitecto para explicar el proyecto de la casa. Sin embargo, no podemos obviar el debate existente en torno a la utilidad de la fotografía como documento para la reconstrucción de un espacio, pues tal y como señala Jorge Tárrago, «la fotografía no solo nos permite documentar los espacios sino también seguir su transformación»<sup>1</sup>, y «la evolución del interior transformado por sus habitantes es una historia crucial y absolutamente necesaria para cualquier reconstrucción»<sup>2</sup>. De hecho, la construcción virtual de la casa que

<sup>1</sup> Jorge Tárrago, «Preserving Rivera and Khalo», *Future Anterior* 4, n.º 1 (2009): 51-67.

<sup>2</sup> Tárrago, «Preserving Rivera and Khalo», 61.

4. Christian Dotremont taking the measurements of *Composition X* (1924) by Theo van Doesburg in the home of Aldo van Eyck in 1949



Van Eyck resume en la idea de psicogeografía provoca la aparición de una estructura narrativa (la historia de la casa): la arquitectura ayuda a ordenar los acontecimientos de la vida en una narración lineal no fragmentada.

Hemos comprendido las fotografías de Versnel como instantes congelados, que tratan de explicar las razones del proyecto, pero sería posible comprenderlas a su vez como sucesos de una historia de la casa en la que las transformaciones provocadas por la vida de sus habitantes tomaran la misma importancia que el primer gesto del arquitecto que ha ordenado unos elementos y los ha fotografiado para su publicación. Así, las fotografías son un acontecimiento más en una narración que empieza en Zurich y termina en Loenen aan de Vecht. que ahora se ponen junto a otras muchas imágenes tomadas a lo largo de los años para estructurar una especie de crónica acelerada.

En 1946, Aldo, Hannie y Tess van Eyck se trasladan de Zurich a Amsterdam. Ya en las fotografías que se conservan de la casa que habitaron en Suiza podemos identificar algunos de los objetos que luego aparecen en las fotografías de Binnenkant. Años antes Aldo había encontrado en una caja de cartón, entre viejos periódicos en la Galería Gasser<sup>3</sup>, una escultura de Picasso (*Verre d'Absinthe*) que restauró y vendió en 1945 para costear los gastos de su traslado.

Tras la reforma en 1947 el piso en Binnenkant se convierte casi en el centro de operaciones de grupo de artistas Cobra, para los que Aldo diseñó dos exposiciones en Amsterdam (1949) y Liege (1951). El propio Pierre Alechinsky afirma que el piso de Van Eyck era como un oasis en el desierto<sup>4</sup>. La fotografía de Christian Dotremont midiendo el cuadro *Composition X* de Van Doesburg en la casa del arquitecto ilustra esta etapa. Años después, en su descripción del aro metálico y la estufa para una monografía, el arquitecto habla de Frans van Meurs, la persona que sentada sobre el tablero de madera de las fotografías le encargó el Orfanato de Amsterdam. Los continuos viajes y el creciente interés por el arte primitivo siguieron llenando la casa de objetos a lo largo de los años, pero es sin duda el nacimiento de su segundo hijo en 1948 y la difícil convivencia<sup>5</sup> lo que provoca la transformación del estudio de la casa en la nueva habitación de Tess mediante la construcción de unos tabiques y carpinterías de madera. No hay nuevos dibujos de la planta completa que muestren su estado definitivo.

Las últimas fotografías de la casa junto con las que muestran la mesa hexagonal diseñada en 1953 inundada de jarrones y papeles, anuncian el traslado inminente a Loenen aan de Vecht que se producirá en 1963. Dentro de la casa, en estas últimas imágenes, reinaba una atmósfera histórica surgida de la unión de varios tiempos. Los muros de ladrillo, las ventanas de guillotina o la anchura de la crujía pertenecían al edificio original con la tipología propia de las estrechas casas holandesas. Pero las cortinas, la pintura de las paredes, la estantería o el aro metálico pertenecían a una casa de un arquitecto holandés interesado por las vanguardias. Finalmente, dominando todos estos estilos previos, estaba lo que la familia había ido acumulando: las fotografías de sus viajes, los libros de poesía, el mobiliario adquirido a lo largo de los años,



5. Cambios en el estudio



6. Transformación en la habitación de Tess

<sup>3</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 84.

<sup>4</sup> "In an interview with the author in Paris on 30 May 1982, Pierre Alechinsky stated: 'When he lived (Aldo) in the centre of Amsterdam, we never failed to visit him. We were always sure to find some intellectual nourishment at his place. It was like a spring in the desert'"  
Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 123.

<sup>5</sup> No es una suposición. Se han mantenido numerosas conversaciones con Tess van Eyck. Tess ha sido de gran ayuda para reconstruir la historia de la casa en *Binnenkant*, que es la historia de su casa de infancia.



## 7. La casa llena de cosas



las colecciones de arte moderno y primitivo y «ese aire de ser gente de mundo»<sup>6</sup>. Todos esos momentos juntos, fragmentos, se montan para hacer la casa.

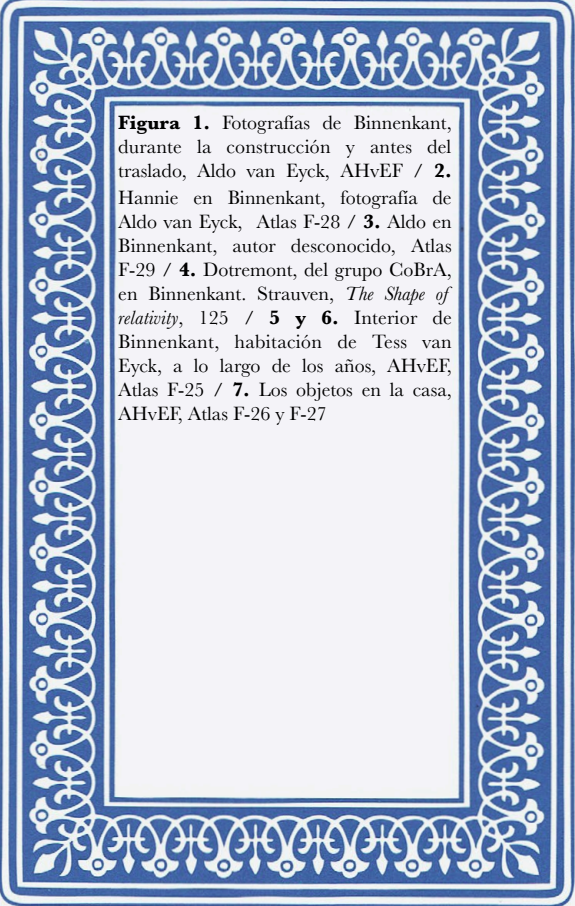
Es imposible congelar y reconstruir proyectos a partir de fotografías aisladas, pues como señala John Tagg, «la naturaleza indicial de la fotografía es enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado»<sup>7</sup>. Aunque las primeras fotografías han sido preparadas, documentan también a su manera una etapa de la transformación de la casa. Se intenta comprender la casa, su arquitectura, como algo que siempre está en construcción, en uso que está siempre mediado por seres humanos que la transforman. Al incluir todas las fotografías, no solo las ya publicadas, la casa se transforma en un producto provisional de las relaciones entre los múltiples fragmentos que se despliegan en su uso. Las fotografías pertenecen a distintos tiempos y van fijando los distintos estados en los que la casa iba siendo casa. Su montaje relata la vida de la casa: su construcción, transformación y abandono.

Las fotografías publicadas de la casa de Binnenkant sirven para desvelar los conceptos arquitectónicos que hay ocultos en su proceso de concepción, y en ese sentido reconstruyen una biografía conceptual del arquitecto. Pero tomadas todas, publicadas e inéditas, relatan la historia de la casa, el modo concreto de habitar de Aldo van Eyck y su familia. La fotografía es entonces una de las formas de mantener viva la arquitectura de las cosas que desaparecen, reproduciendo los acontecimientos originarios que les dieron sentido, viviéndolas y recorriéndolas en nuestra conciencia como procesos inacabados. El trabajo de reconstrucción y descripción, apoyado en textos y bocetos, puede ser suficiente para impedir que ciertas arquitecturas se olviden.

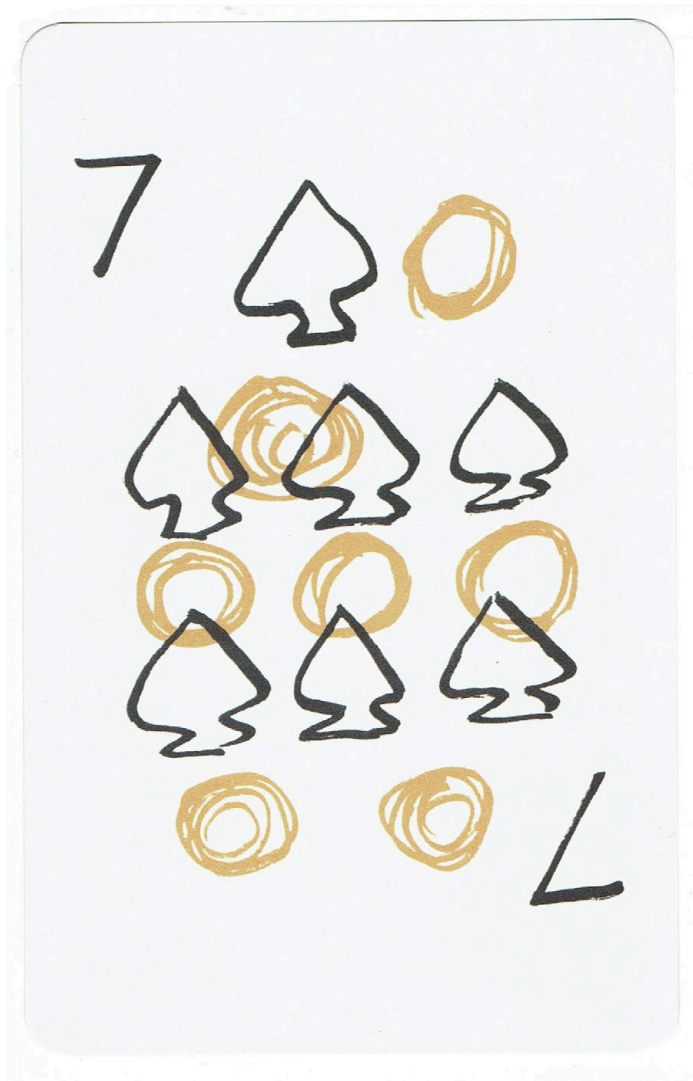
Si las primeras fotografías esclarecen los sustantivos que la crítica arquitectónica ha utilizado para describir los proyectos de Van Eyck (polcentrismo, espacio intermedio, psicogeografía, unión de fragmentos, relatividad), los nuevos negativos hallados sirven sin duda para explicar la definición de arquitectura que acuña Aldo van Eyck en sus textos: “*architecture is built homecoming*”. Unas cuentan las estrategias y todas los fines, pues, verdaderamente, viajando con los negativos, encontramos una casa hecha de acontecimientos que durante dos décadas fue el hogar de una familia y de todos los que la visitaron.

<sup>6</sup> John Berger, *Un pintor de hoy* (Madrid: Alfaguara, 2002), 44.

<sup>7</sup> John Tagg, *The burden of representation. Essays on Photographies and Histories* (New York: Macmillan Publishers Ltd, 1988). 8-9.



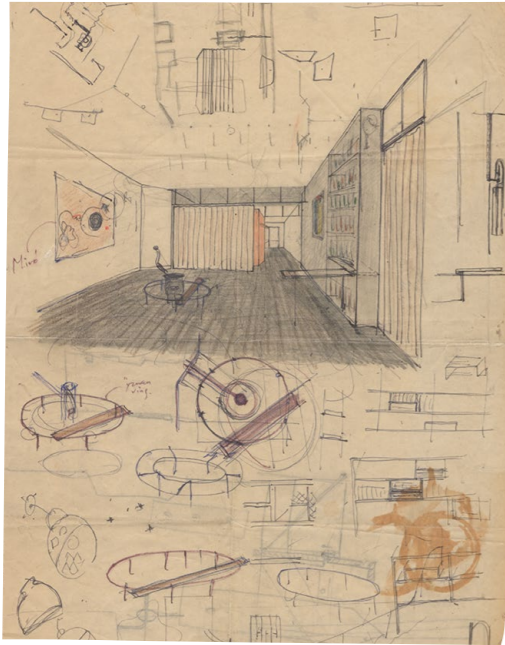
**Figura 1.** Fotografías de Binnenkant, durante la construcción y antes del traslado, Aldo van Eyck, AHvEF / **2.** Hannie en Binnenkant, fotografía de Aldo van Eyck, Atlas F-28 / **3.** Aldo en Binnenkant, autor desconocido, Atlas F-29 / **4.** Dotremont, del grupo CoBrA, en Binnenkant. Strauven, *The Shape of relativity*, 125 / **5 y 6.** Interior de Binnenkant, habitación de Tess van Eyck, a lo largo de los años, AHvEF, Atlas F-25 / **7.** Los objetos en la casa, AHvEF, Atlas F-26 y F-27



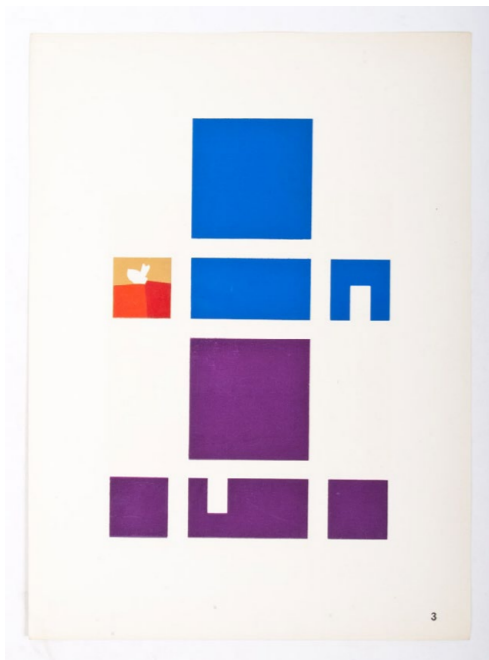
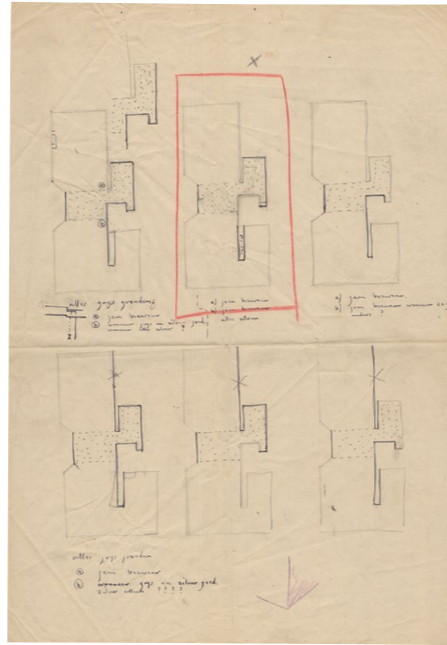
*unos ¿bocetos?*



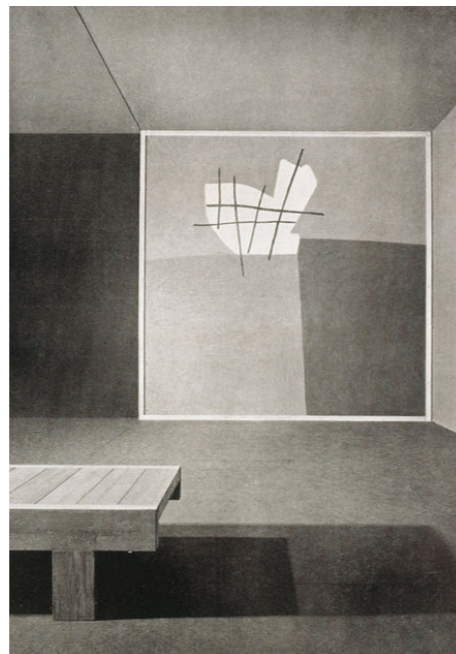
### 1. Tallado del aro metálico



### 2. Pruebas de pintura



3. Voor een spatiaal colorisme. constant-aldo van eyck



4. Sala Violeta-Azul (1952)

; unos ¿bocetos?

Además de las fotos y los dibujos publicados de la casa de Binnenkant, en el archivo hay guardados cinco dibujos a mano. Dos de ellos no pertenecen al primer proyecto de la casa, sino a la construcción posterior del tabique que aislaba una habitación junto al patio de manzana para Tess. Otros dos deben ser del proceso de diseño de la reforma de 1948, uno centrado en el salón y el aro metálico de seis patas, el otro en las posibilidades de pigmentación de los paramentos, con la elegida señalada en rojo. El último es una acuarela del salón de Binnenkant que parece haber sido realizada a partir de la conocida fotografía de J.Versnel, pues repite todos los elementos en sus posiciones exactas.

No es tan interesante analizar detalladamente los dibujos, más técnicos, que definen los paramentos añadidos para segregar la habitación de Tess, pues sencillamente fijan en papel, para su construcción, unas decisiones tomadas en otros papeles que se han perdido. Los otros dibujos, sin embargo, sí que iluminan partes del proceso de proyecto que pueden demostrar o contradecir las razones que ya se han lanzado para comprender la casa.

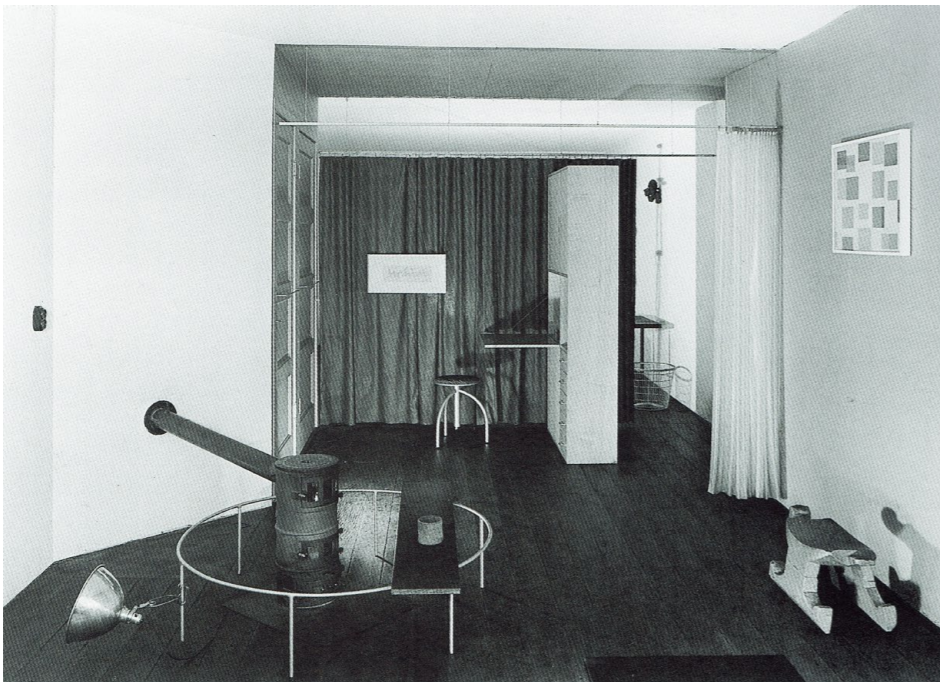
El primer boceto explora la construcción del aro metálico y su disposición en el espacio. Sabemos que el boceto es previo a la construcción por la existencia de algunos elementos que no se construyen finalmente: la mesa abatible que se despliega desde la estantería o la separación de la habitación de Tess por medio de una cortina, cuando finalmente se realiza con ayuda de una puerta corredera. La existencia del dibujo prueba por sí misma la importancia del conjunto anillo-estufa-tablero en la configuración de la casa. Se está explorando la posibilidad de construirlo con cinco o seis patas, incluso de doblar los perfiles para formar un asiento, pero en la perspectiva ya observamos los tres elementos conocidos por las fotografías posteriores de la casa: la estufa metálica, el aro con las patas y el tablero rectangular cruzado sobre él. En la perspectiva coloreada vemos otras cuestiones importantes. Ya en este primer boceto se están dibujando los cuadros colocados en las paredes, los libros, la cortina y la estufa, por lo que podemos suponer que la interpretación que afronta la casa como colección de cosas autónomas puestas en relación no es desacertada. A cada objeto se le dedica una atención especial, aunque finalmente no sean exactamente esos objetos los que se colocan en esas posiciones. El Miró fue devuelto a la familia y el Van Doesburg dibujado en la pared de la derecha se colocará en la de la izquierda. La cortina que separa el salón del espacio central será transparente. Además, en el dibujo el arquitecto ya está explorando la posibilidad de pintar los paramentos de gris, tal y como sucede finalmente, separando y uniendo simultáneamente unos espacios con otros.

A eso último se dedica el segundo boceto, explorando los paramentos verticales y la superficie de techo a colorear con pintura gris metálico. Que haya un dibujo enteramente dedicado a tomar esta decisión demuestra que no es algo casual sino profundamente intencionado. No andamos desencaminados al ver en la pintura del techo una manera de separar los espacios y en la de los paramentos una manera de volverlos a unir. También sabemos que en aquel período Van Eyck mostraba un gran interés por la utilización arquitectónica del color, reflejado en el manifiesto *Spatiaal colorisme* que firma con Constant tras la colaboración para la construcción de la sala Violeta-Azul en el *Stedelijk Museum* de Amsterdam (1952):

La concepción realista del espacio es su concepción como espacio con color. [...] La concepción espacial del color implica algo más que el uso de color para la activación del espacio arquitectónico. La arquitectura no puede estar basada principalmente en elementos formales abstractos sino que debe concebirse como una realidad visual en la que forma y color son lo mismo. [...] El colorismo espacial (*spatial colorisme*) es, por tanto, un nuevo arte plástico con sus propias leyes, cuyas posibilidades ampliamente exceden aquellas de la arquitectura y la pintura. Eleva la forma esquemática a la forma



5. ¿Boceto o acuarela de una fotografía?



6. Fotografía de J.Versnel

física y es por tanto un factor indispensable en la humanización del espacio. [...] El colorismo espacial no es una teoría sino una práctica.<sup>1</sup>

Como sabemos, la casa de Binnenkant se convirtió efectivamente en el centro de reunión del grupo CoBrA, en el lugar de trabajo para un grupo de pintores (y escritores) y un arquitecto. Sin duda la utilización del color, que ha sido cuidadosamente evaluada, trata de concebir forma y color al mismo tiempo como ocurría en la sala Violeta-Azul. Incluso el único mueble dispuesto en la sala del museo en 1952, bajo una bombilla de 1000 vatios, es muy similar a los que encontramos en las fotografías de Binnenkant.

Para Aldo, el color en la arquitectura nunca debe tener un propósito simplemente decorativo, sino espacial, «el uso espacial del color pertenece al campo de la arquitectura»<sup>2</sup>. Tal y como describe el propio arquitecto<sup>3</sup>, en la sala Violeta-Azul el acento se puso en el aspecto pictórico del espacio. Los dos colores, igualmente activos y por tanto sin claroscuros, se mezclaban a través de la superficie plana del cuadro de Constant, provocando una disolución aparente de cualquier noción de articulación del espacio: el espacio y el color se volvían recíprocamente dependientes. Tal vez, como en la sala<sup>4</sup> o mucho más tarde en la Hubertus House, la intención en Binnenkant también era aplanar el espacio como en un cuadro cubista, dándole un carácter bidimensional. Aunque no se utilizan colores tan activos como los de la exposición, en la casa los dos colores (blanco y gris) vienen a mezclarse en los objetos colocados: en la estantería, entre las cortinas, junto a los armarios. El color toma un importante papel en la definición de la forma final de la casa aprovechando, aquí sí, el juego de contrastes.

El último dibujo, la acuarela de l interior de la casa, parece haber sido copiado de la fotografía publicada por Aldo van Eyck en sus monografías. La disposición de los objetos es exactamente la misma. Quizás se planteó la posibilidad de publicar el dibujo acompañando a las fotografías, para mostrar el color de los objetos, importante sobre todo en el caso del cuadro de Mondrian, en un momento en que la película fotográfica a color aún no estaba muy extendida. Quizás es sencillamente una prueba de dibujo fruto del aburrimiento, puede que incluso haya sido dibujado por alguna otra persona. El dibujo modifica los colores de algunos de los objetos (el tablero sobre el aro aparece del mismo tono que el armario al fondo) y completa la parte superior de la fotografía, mientras insiste en los cables que soportan los rieles que en la imagen desaparecen casi por completo.

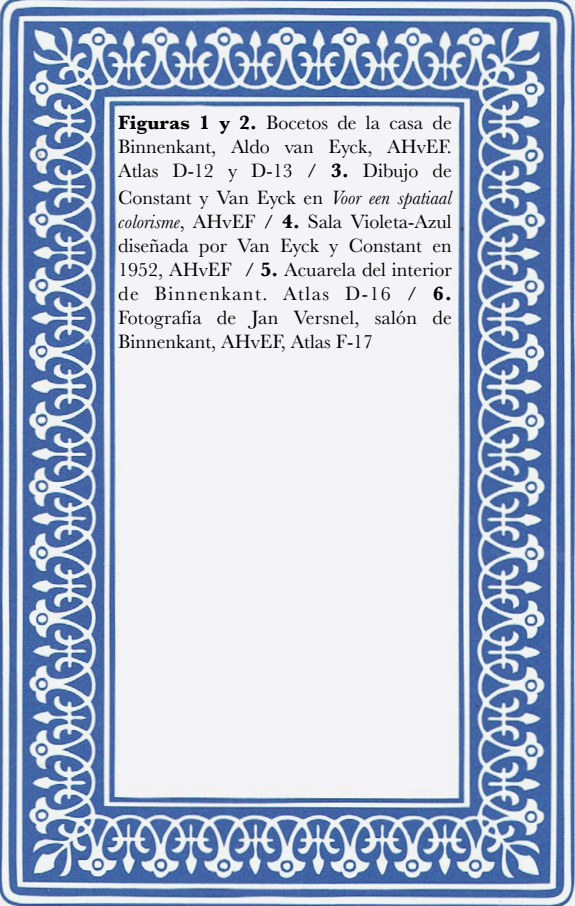
La insistencia en dibujar el espacio siempre vestido y lleno de objetos nos carga de razones. Las fotografías están mostrando una coreografía muy bien orquestada, largamente preparada. Las fotos y este último dibujo intentan transmitir una arquitectura que no se hace solo con el envoltorio que rodea el espacio sino también con la interposición de cosas ante la mirada.

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 96-97.

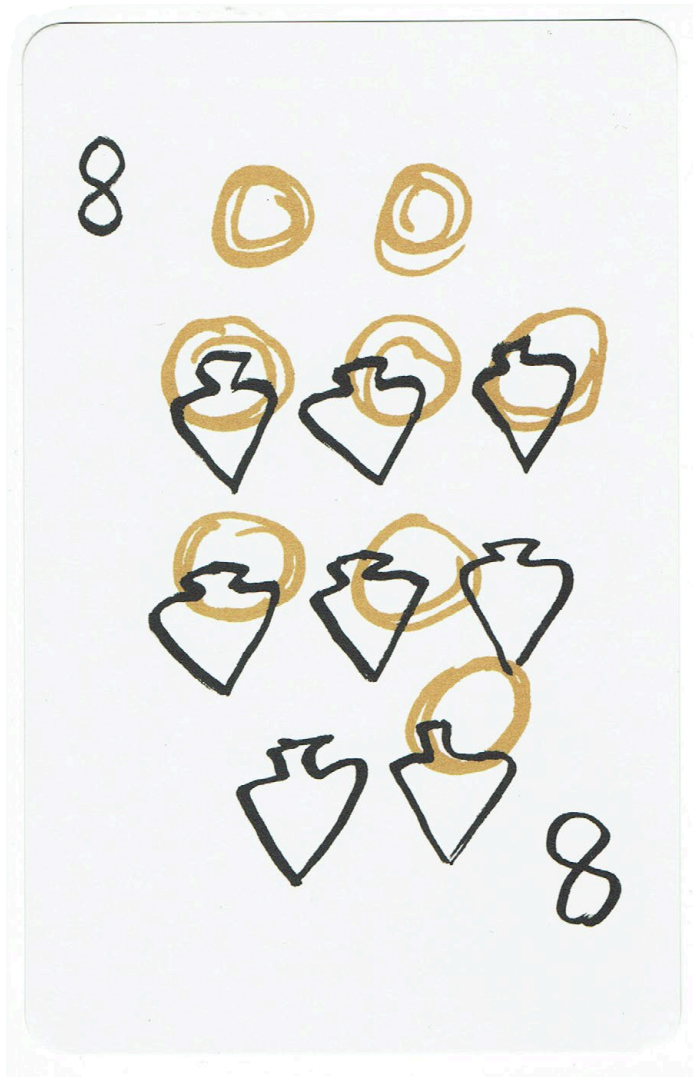
<sup>2</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 125.

<sup>3</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999). 82.

<sup>4</sup> Según Strauven, la colaboración de Aldo y Constant para la construcción de la sala provocó en Constant un interés activo por la arquitectura que lo llevaría mucho después a desarrollar, ya en el interior de la Internacional Situacionista, la ciudad de Nueva Babilonia. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 106.



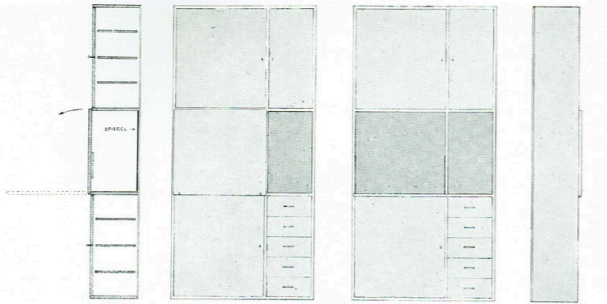
**Figuras 1 y 2.** Bocetos de la casa de Binnenkant, Aldo van Eyck, AHvEF. Atlas D-12 y D-13 / **3.** Dibujo de Constant y Van Eyck en *Voor een spatiaal colorisme*, AHvEF / **4.** Sala Violeta-Azul diseñada por Van Eyck y Constant en 1952, AHvEF / **5.** Acuarela del interior de Binnenkant. Atlas D-16 / **6.** Fotografía de Jan Versnel, salón de Binnenkant, AHvEF, Atlas F-17



*el toiletkast*



Meubelen



1. El armario, ahora en el desván y sin llave

; el *toiletkast*

Antes de dejar la casa de Binnenkant, merece la pena señalar el único elemento que aparece dibujado, fotografiado y publicado de forma aislada en las monografías del arquitecto<sup>1</sup>. El armario, llamado por Aldo van Eyck *toiletkast* (armario de baño) se sitúa segregando el espacio central con los armarios empotrados del acceso a la casa. Si hay un armario que puede relacionarse con los armarios, cajas y cajones de los que escribe Bachelard en *La poética del Espacio*, es este, pues las memorias que almacena deben ser tan imborrables que se ha trasladado con gran esfuerzo al ático de Loenen en el que aún hoy se esconde cogiendo polvo y planteando un enigma: la llave se ha perdido y las dos puertas están cerradas sin que nadie sepa si protegen algún tesoro dentro. Sin embargo, nadie lo ha forzado: forzarlo y abrirlo sería asesinar un misterio. Me limito a citar las conclusiones de Bachelard<sup>2</sup>.

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. **Sin esos objetos nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad.** Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, para nosotros, una intimidad.

**En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites.** Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino. El orden no es simplemente geométrico. El orden se acuerda allí de **la historia de la familia.**

De C. Wartz: [Ordenamiento. Armonía / Montón de sábanas en el armario / Lavanda en la ropa.]

La lavanda sola pone una duración bergsonianamente en la jerarquía de las sábanas. **Los recuerdos acuden en tropel** si se vuelve a ver en la memoria el estante donde descansaban los encajes, las batistas, las muselinas colocadas sobre tejidos más densos. **«El armario -dice Milosz- está lleno del tumulto mudo de los recuerdos».**

Citado por Béguin: [En los estantes de la memoria y en los templos del armario.]  
Pero el verdadero armario no es un mueble cotidiano. No se abre todos los días. Lo mismo que un alma que no se confía, **la llave no está en la puerta.**

De Rimbaud: [¡El armario está sin llaves! ¡**Sin llaves el gran armario!** / Solían mirar a menudo su puerta sombría y negra / ¡Sin llaves! ¡Era extraño! Se soñaba muchas veces / En **misterios durmiendo entre sus flancos de madera** / Y se creía escuchar, en el fondo de la cerradura / Abierta, un ruido lejano, vago y alegre murmullo]

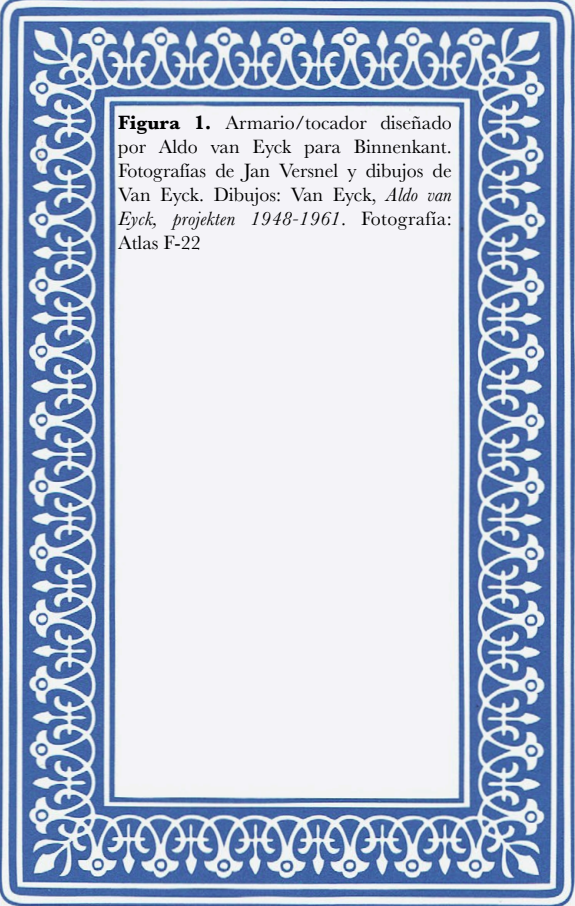
**El armario tiene promesas, es, esta vez, más que una historia.**

De A. Bretón: [El armario está lleno de lienzos / Hay incluso **rayos de luna** que puedo desdoblar.]

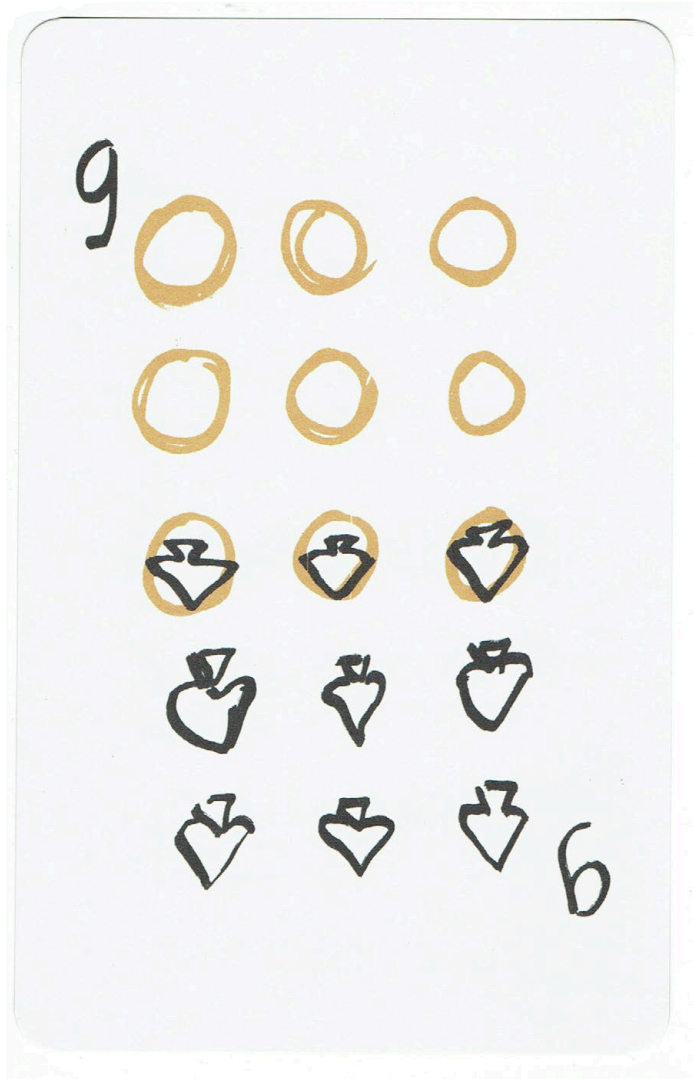
«Se abren los batientes de las puertas, se ve un salón como para insectos, se advierten las baldosas blancas, marrones y negras en una perspectiva exagerada. **Cuando el mueble está cerrado**, cuando el oído de los inoportunos está tapado por el sueño o colmado de ruidos exteriores, cuando el pensamiento de los hombres pesa sobre algún objeto positivo, entonces **surgen escenas en el salón del mueble**, algunos personajes insólitos por su aspecto y tamaño salen de los espejos». El poeta abre el mueble y. «Las luces y los fuegos se apagan. **El salón queda vacío, silencioso y limpio.**»

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Aldo van Eyck, proyectos 1948-1961* (Groningen: Johan van de Beek, 1981), 7-9.

<sup>2</sup> Gastón Bachelard, *La Poética Del Espacio* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000), 80-92.

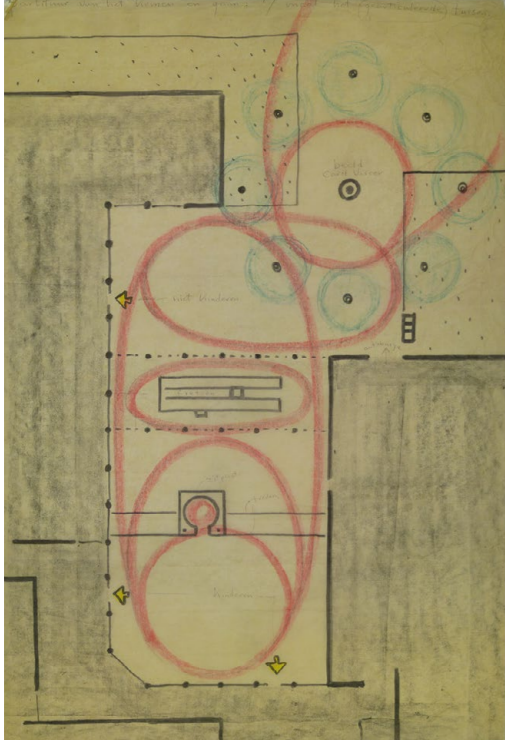


**Figura 1.** Armario/tocador diseñado por Aldo van Eyck para Binnenkant. Fotografías de Jan Versnel y dibujos de Van Eyck. Dibujos: Van Eyck, *Aldo van Eyck, projekten 1948-1961*. Fotografía: Atlas F-22



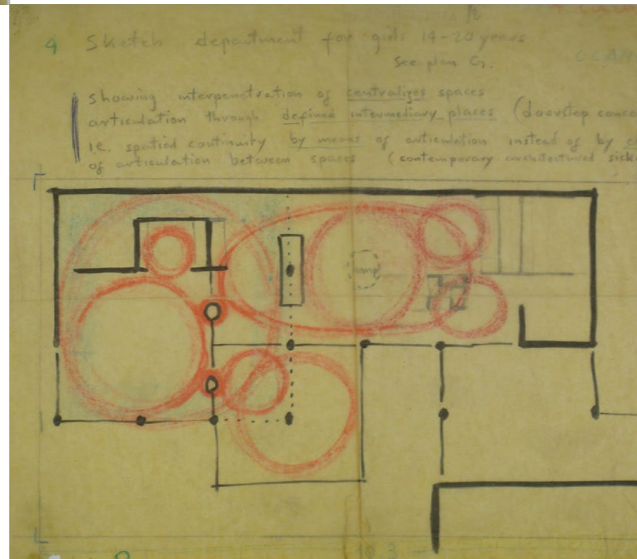
*mundo nuevo, cuidado*

## 1. Plaza de acceso al Orfanato



“El edificio fue concebido como una configuración de **lugares intermedios** claramente definidos. Esto no implica una transición continua o el aplazamiento continuo con respecto al lugar y la ocasión. Por el contrario, implica la ruptura del concepto contemporáneo de la continuidad espacial y la tendencia a borrar cualquier tipo de articulación entre espacios, por ejemplo entre dentro y fuera, entre un espacio y el siguiente”.

Aldo van Eyck en (AVEW, pp.88-89)



## 2. Habitaciones en el Orfanato

; mundo nuevo + cuidado

La obra de arte moderna no es una clave del mundo, sino un mundo análogo, desvinculado. Como el mundo, la obra de arte moderna conoce una única propiedad: ser. La pregunta que conviene dirigirle a la obra no es «¿tú qué significas?» —eso sería una impertinencia, sería reducir la obra a mero vehículo portador de otra cosa, sería remitir la obra a algo ajeno a ella, a un «contenido», lo importante, que podría ser dicho con el lenguaje— sino «¿tú qué eres?»<sup>1</sup>

Que la obra sea un mundo es algo retenido también en la idea casa-ciudad, casa-hoja, ciudad-árbol, casa-árbol, ciudad-hoja, hoja-árbol. La casa, un universo en el que cada punto puede ser un centro desde el que mirar, necesita un habitante para hacerse mundo, sin él es una máquina célibe que nunca se pone en marcha. Esta arquitectura, la del habitante en donde hay que *hacer de cada puerta una bienvenida y de cada ventana un rostro*<sup>2</sup>, solo se explica provocada por un acontecimiento histórico (las vanguardias) en el que el observador tiene un papel discursivo irremplazable. Mirar una pintura o leer un libro ya no es la misma operación que antes: es al observador a quien, ahora, le toca hablar, no a la obra.

Al haberse convertido en un mero despojo de los usos, la arquitectura es ya sólo ese algo sobrante una vez que lo funcional ha consolidado sus relaciones. Incapaz de lograr ya la unión de las partes en un todo, esa tarea debe dejarse finalmente al habitante. El habitante necesitaría pistas explícitas que le ayuden a reconstruirla mentalmente.<sup>3</sup>

No un espejo en el que mirarnos, sino un mundo con otras leyes, que no quiere significar, sino ser a través de su poder asociativo, en el que sucede todo. «A ratos una novela policíaca moderna, a ratos una narración histórica, a ratos un fragmento de mitología antigua en un manual. Todo al mismo tiempo en el mismo lugar»<sup>4</sup>. Todo suceso, toda ocasión, es posible al mismo tiempo, por esa capacidad del habitante para viajar en todo momento más allá de la realidad que percibe con los sentidos. Un mundo para cada individuo, además, pues la única forma de medir la obra es su capacidad para forzar una construcción de ese mundo particular y de vínculos eternos (o recurrentes). Una especie de caja vacía para dar cabida a todos los deseos.

Aún así, Aldo van Eyck no implica al habitante en su arquitectura a través de una indefinición que necesita de la actividad del espectador para concluir la (mecanismo utilizado por las vanguardias), sino añadiéndolo desde su concepción a la obra como un eslabón más. Intentando construir lugares que sean la contraforma de la naturaleza humana. No un contenedor neutro sino un puñado de espacios articulados por lugares intermedios. No un guante que entra en todas las manos (y por tanto en ninguna) sino lugar para la ocasión concreta (diferente ocasión para diferente persona).

<sup>1</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio, II* (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 29-30.

<sup>2</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 291.

<sup>3</sup> Santiago de Molina, *Collage y arquitectura* (Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, 2014), 160.

<sup>4</sup> Quetglas, *Pasado a limpio, II*, 68.



### ha quedado dicho

Me copio de Quetglas, otra vez. Con la casa en Binnenkant «ha quedado dicho:

1. Que la forma está constituida por un montaje de **elementos individuales conectados**.
2. Que la conexión ocurre en la percepción del espectador. Por lo tanto, que **el espectador deja atrás su estatuto pasivo** y se incorpora, como productor, a la determinación de la forma.
3. Que la determinación de la forma no consiste en el acabado de un objeto sino en la puesta en marcha de un **proceso de conexiones**, en un montaje.
4. Que el montaje es potencialmente indefinido, capaz de **integrar en su proceso ámbitos de escala cada vez mayor**. Que eso tiene una traducción directa en la indefinición de la obra, en la pérdida de sus límites. (Mondrian y la pintura sin marco).
5. Que el dispositivo obra-espectador es de una tal fuerza creadora que supera la intensidad de relaciones naturales y alude a la potencia de **otro mundo**.

Esto quiere decir que cada género artístico es autónomo, y que una tarea inmediata debe ser hacer reconocible su base material específica: qué es lo "pictórico puro", lo "arquitectónico puro", etc»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Quetglas, *Pasado a limpio, II*, 141-142.

Aunque a lo mejor no habría hecho falta, y podría haber recurrido al arquitecto (dicen parecido):

1. «Ya no estaba preocupado por las cosas en sí mismas, sino por sus **conexiones**, por la **relación entre una cosa y las otras**. Quería revelar estas relaciones elementales sin la ayuda formas. La era de la pura relación nace: no para las cosas, sino para el mundo entre ellas»<sup>2</sup>.
2. «El espacio no tiene ningún rincón y el tiempo ningún momento para el ser humano. Es excluido. Sean lo que sean el espacio y el tiempo, lugar y ocasión son conceptos más profundos. Pues **el espacio a imagen del hombre es un lugar**, y el tiempo una ocasión»<sup>3</sup>. «Define el espacio simplemente como **su apreciación**»<sup>4</sup>.
3. «La identidad del todo debe estar **latente en sus componentes**. Eso no implica que esa identidad deba permanecer constante a la vista de sus mutaciones. El objetivo es articular lugares para ocasiones concretas en las que podamos participar directamente»<sup>5</sup>.
4. «La tarea del planificador es proporcionar una bienvenida construida para todos, **sostener un sentido de pertenencia** — por tanto, inventar una arquitectura del lugar, un escenario **para cada ocasión**, determinada o espontánea, **pequeña o grande**»<sup>6</sup>.
5. «Un pequeño **mundo** en un gran **mundo**, un gran **mundo** en un pequeño **mundo**, una casa como una ciudad, una ciudad como una casa»<sup>7</sup>. «Si construimos adecuadamente un parque de juegos, **creamos un mundo** en el que el hombre redescubre lo esencial, donde la ciudad redescubre al niño»<sup>8</sup>.

Y para un argumento en torno al último tema lanzado por Quetglas, imposible de resumir, puede leerse el informe *Concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation*<sup>9</sup>

---

<sup>2</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 67.

<sup>3</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 293.

<sup>4</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 472.

<sup>5</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 340.

<sup>6</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 318-319.

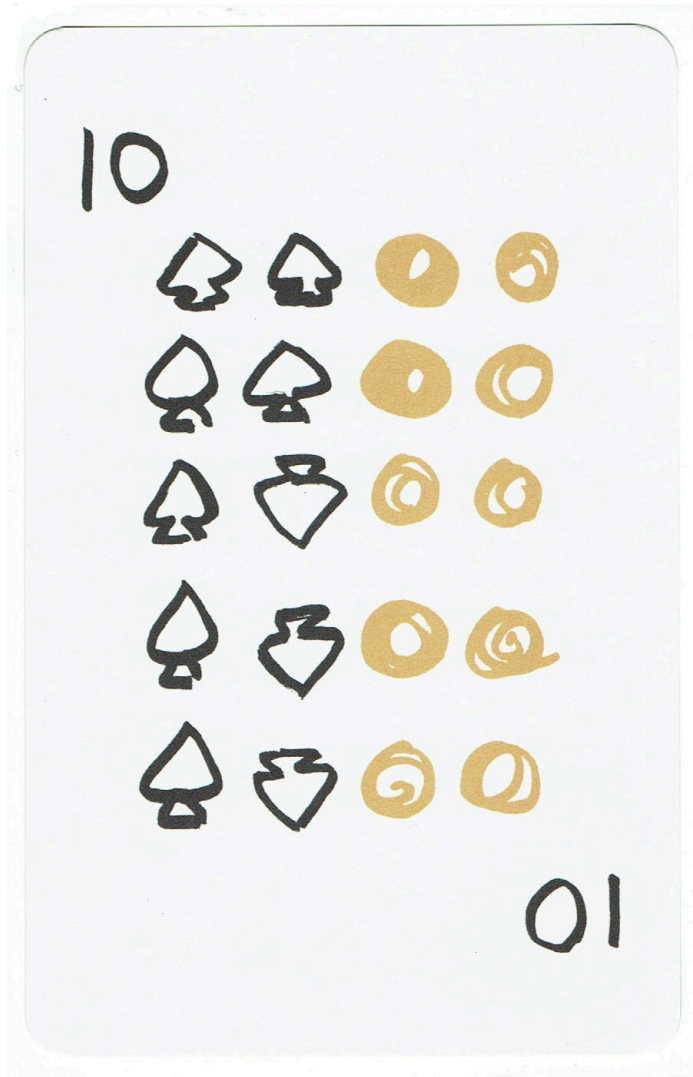
<sup>7</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 320.

<sup>8</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 119.

<sup>9</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 32-39.



**Figuras 1 y 2.** Bocetos del Orfanato de  
Amsterdam (1955-60), AHvEF.

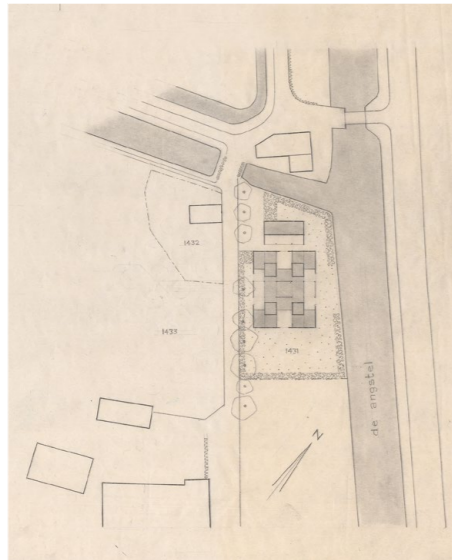


*baambrugge, o qué es una familia*

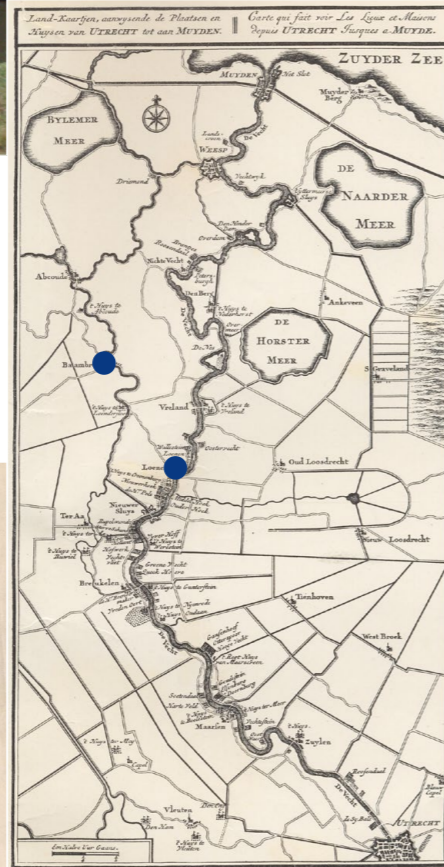
1. La parcela vacía a la izquierda. El vecino y la puerta vegetal



**BAAMBRUGGE**  
río Angstel



3. Emplazamiento



**LOENEN**  
río Vecht

2. Los ríos Angstel y Vecht en 1719

; baambrugge, o qué es una familia

Antes de trasladarse a la casa de Loenen, Aldo van Eyck proyectó una vivienda de unos 220 metros cuadrados de planta a las afueras del pequeño poblado de Baambrugge (de unos 1000 habitantes), atravesado por el río Angstel que va a parar al río Vecht (afluente del Rin), el río que pasa por la casa de Loenen. La parcela, junto al río y delimitada a norte por un canal artificial, permite imaginar un jardín extenso que ofrece una superficie de acceso al espacio público. El resto está segregado y protegido de la calle por un grueso seto que recuerda a los utilizados en la ampliación de la casa Rietveld y en algunos de los *playgrounds* en Amsterdam. La vegetación contribuye a definir los límites del espacio interior de la casa, bien sea cubierto o descubierto, construyendo un jardín privado que se transforma en otra habitación de la casa. El seto solo se interrumpe en el eje de simetría de la vivienda, provocando vistas hacia el río y, podemos suponer, facilitando la construcción de un pequeño embarcadero, algo muy habitual en los Países Bajos. Leamos un texto escrito por Aldo, bajo el alzado general de la casa:

laag evencuydig waterkant; gebroken skyline ter vermindering; geheel keert zich even frontaal en axiaal de weg toe zuals zo vele huigen in de Vecht streek. <sup>1</sup>

low parallel waterside;  
broken skyline to milden;  
fully the road turns itself  
just as frontally and axially  
like (so) many houses in the Vecht region <sup>2</sup>

En esta especie de poema, Aldo está enumerando los elementos que definen el lugar. Debajo, una línea totalmente horizontal, calmada y paralela, de un río bajo el nivel del mar que se transforma en el nivel cero desde el que la casa se desarrolla. Arriba, una silueta fragmentada por las cuatro torres y el cilindro central, los árboles y los pájaros, que da verticalidad: «la casa es imaginada como un ser vertical, se eleva»<sup>3</sup>. La carretera del revés, pues la casa ya no mira hacia la calle, sino hacia el río, frontal y axialmente. Eso explica la aparente simetría de la casa y el hueco en la vegetación centrado en el eje. Los alzados de las casas al río, en los pueblos situados junto a los ríos Angstel (6km entre Abcoude y Loenersloot) y Vecht se convierten habitualmente en las fachadas principales. Es una prueba más de la estrecha relación de los habitantes de los Países Bajos con el agua de sus ríos, canales y mares: el respeto de un pueblo que para construir su país ha tenido que vencer al agua. Si nos acercamos a la parcela en la que iba a edificarse la casa, aún hoy vacía, detectaremos en el solar contiguo también un seto con un agujero en el centro (una puerta vegetal). A la carretera se da la vuelta porque la carretera, en realidad, es el río, en verano lleno de embarcaciones de recreo. Todas las casas miran al río, no a la calle, también lo hará la de Loenen.

Es interesante pararse a explorar el seto, ya que se acomoda en una lista de setos pensados por Van Eyck tal y como muestran los *playgrounds*, el pueblo de Nagele, la casa Rietveld o los proyectos de jardín para la casa de Loenen que nunca se llevaron a cabo. En 1957, poco antes de preparar el proyecto de la casa de

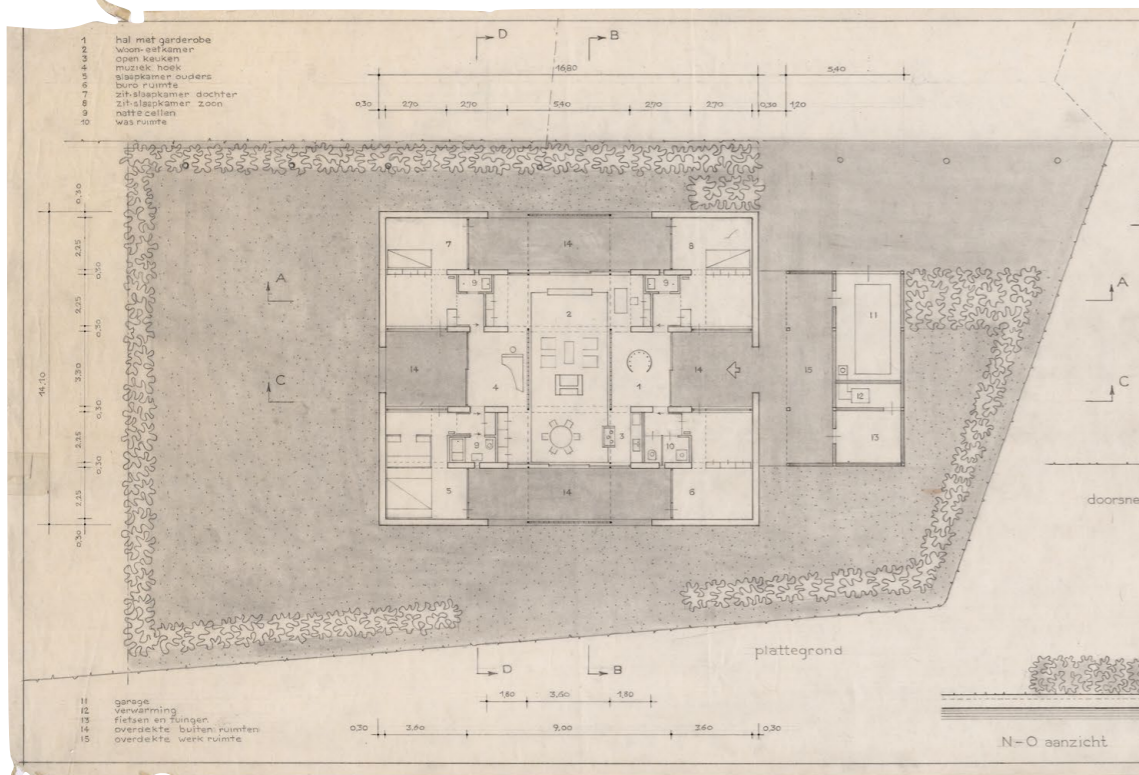
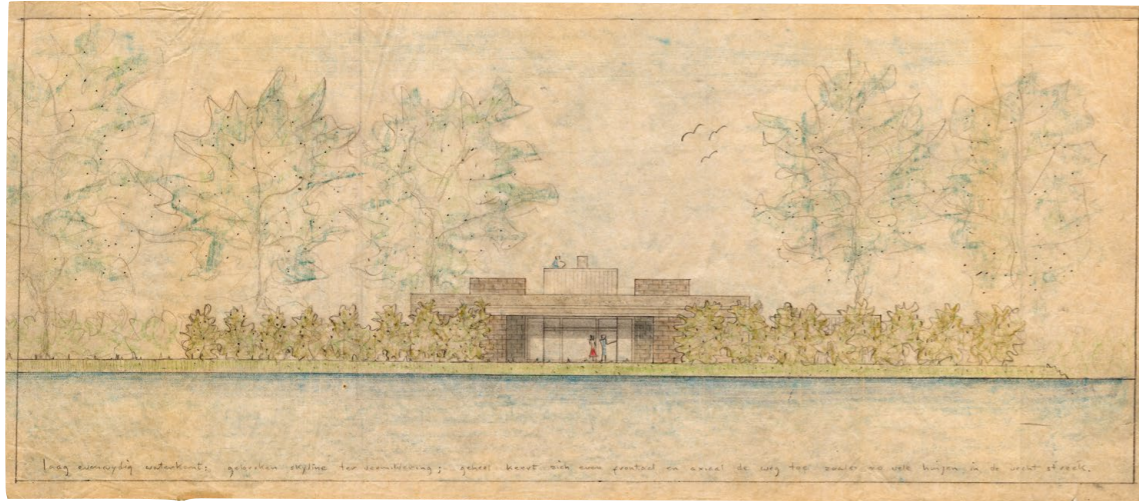
<sup>1</sup> Texto en uno de los documentos gráficos de la casa. The Aldo van Eyck Archive

<sup>2</sup> Traducción de **Marijke**

<sup>3</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2000), 38.



#### 4. El alzado y el poema



5. La planta y el seto

Baambrugge, da una breve conferencia sobre diseño de jardines. «La tarea del diseñador de jardines es dar forma al entorno humano con sus propias herramientas. Ellos ven las plantas como elementos de construcción». Las plantas sirven para dar forma a los espacios de uso humano, no solo para rellenar los huecos entre los edificios, y en estos proyectos Aldo van Eyck las emplea como si fuesen muros protectores que dejan fuera el viento y el frío<sup>4</sup>, inventando un pequeño rincón privado en el mundo que tiene por techo el cielo. Rudofsky ha analizado los jardines antiguos y ha llegado a conclusiones similares que pueden ayudarnos a comprender este seto y los setos de otros proyectos de Aldo:

¿De verdad termina el control climático en el umbral de la casa? Claramente no. El objetivo es sentirse en casa incluso fuera. En un buen jardín uno debe ser capaz de trabajar y dormir, cocinar y comer, jugar y hacer el gandul. Por supuesto esto parece extraño para el convencido habitante del interior y requiere una explicación. Normalmente el habitante de nuestras tierras no sale hacia su entorno inmediato. Lo más lejos que llega es el porche. El jardín permanece desocupado entre fiestas. No se piensa en el jardín como un espacio potencialmente habitable. Evidentemente, los jardines actuales no pretenden más que ser un ornamento. Como el salón de nuestras abuelas, el jardín es un objeto que se cuida delicadamente. Como esos salones, el jardín no está pensado para utilizarse. En una época que se jacta de valorar la funcionalidad, esto resulta cuanto menos extraño. Aunque pueda sonar paradójico, la utilización de paredes de vidrio en los años recientes ha alieando el jardín. El jardín se ha transformado en un jardín para espectadores.

El concepto histórico de jardín es completamente diferente. Los jardines que hemos admirado a lo largo de los siglos nos parecían valiosos por su habitabilidad y privacidad, dos cualidades completamente ausentes en los jardines actualmente. Estos jardines eran esencialmente parte de la casa, estaban, por decirlo de algún modo, contenidos dentro de la casa. Se podrían describir mejor como habitaciones sin techo. Era verdaderas salas de estar al exterior. Las paredes y los suelos de los jardines romanos, por ejemplo, no eran menos cuidados que los de las zonas interiores de la casa. Combinaban el uso de mosaicos de piedra, piezas de mármol, relieves de estuco, o murales decorativos. En cuanto al techo, siempre el cielo y sus cientos de caras.

Aunque diferían entre ellos, los íntimos jardines del pasado tenían una cualidad en común: orden. No era necesariamente orden geométrico sino más bien ausencia de desorden. En aquellos jardines todo estaba reflexionado. La vegetación por si sola no puede hacer un jardín habitable, sino que depende también de otros elementos inanimados: una puerta, un banco, unos postes, que construyen centros de gravedad en una escena agitada de formas y colores, sonidos y aromas. [...] Imaginemos que un día queremos apropiarnos del jardín frontal (está hablando de los habituales suburbios americanos). Una valla sería insuficiente. Solo un muro podría conseguirlo, protegiendo del ruido y el viento, de las miradas curiosas. De esa forma realmente ocuparemos el jardín frontal. Una vez amurallada, la pequeña superficie de tierra se expande, y cada subdivisión incrementa su superficie.<sup>5</sup>

El jardín de Baambrugge no aparece ocupado por otros elementos inanimados, pero los setos son como muros que definen un espacio privado totalmente segregado de la calle, relacionado con la geometría de la construcción y sometido a la misma intensidad de arquitectura. Volviendo al dibujo y al poema, lo que se cuenta con líneas y palabras no son más que las claves del lugar que la familia habría habitado: «nosotros, toda la familia, vivimos durante un tiempo virtualmente en ella. Construirla, nunca la construimos»<sup>6</sup>.

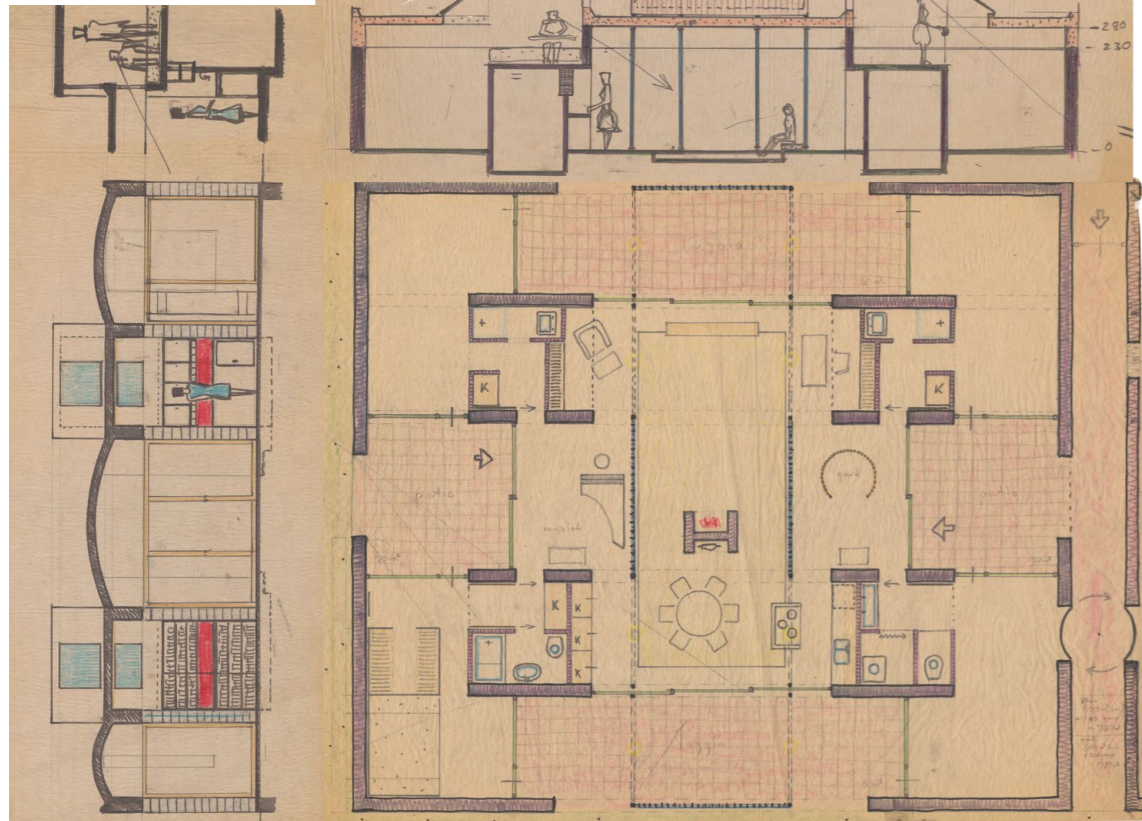
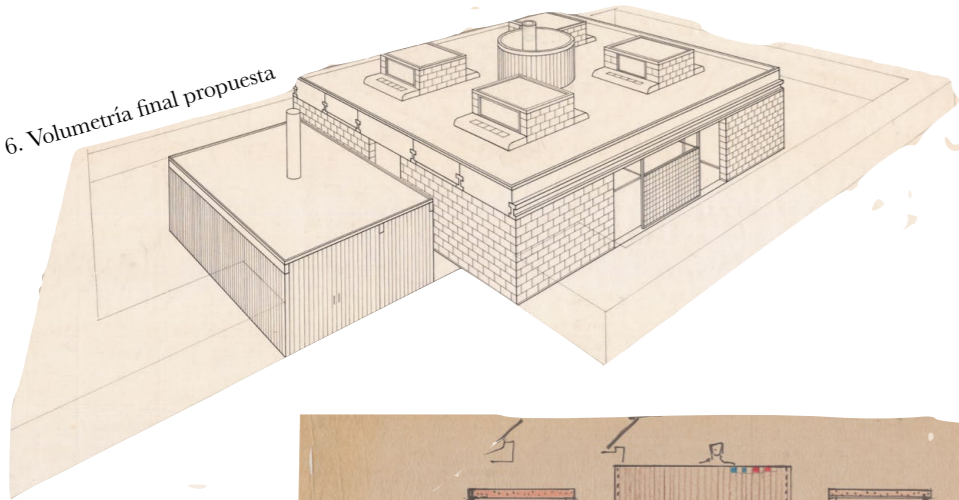
<sup>4</sup> Esto es cierto sobre todo en el pueblo de Nagele

<sup>5</sup> Bernard Rudofsky, *Behind the picture window* (Oxford: Oxford University Press, 1955), 157-165

<sup>6</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 111.



6. Volumetría final propuesta



7. Las unidades, las torres y las bóvedas. Diferentes etapas del proceso

Aunque la casa de Baambrugge nunca llegó a construirse, por diferencias con las autoridades locales, el proyecto fue vivido en la conciencia de sus futuros habitantes. Es necesario detenerse temporalmente en Baambrugge porque, como casa imaginaria habitada por la familia Van Eyck, va a mostrar una serie de claves que permiten entender mejor algunas de las decisiones llevadas a cabo finalmente en Loenen.

El proyecto de Baambrugge es un trabajo de experimentación en torno a lo que es, para un arquitecto que lee a Read y a Bakunin, una familia: cuatro individuos que deciden libremente ir a vivir juntos. Como el Orfanato, justo cuando se finalizaba su construcción, la casa explora la reconciliación de un esquema centralizado y otro de tipo aditivo. Como en el Orfanato, el objetivo es conseguir un espacio individual para cada miembro de la familia sin renunciar a su pertenencia en igualdad de condiciones a la unidad familiar. Pero, sobre todo, la casa de Baambrugge tiene que entenderse alineada con la de Binnenkant, desde la que se piensa y diseña, porque sus puntos de partida son una reacción a las condiciones del piso de 65m<sup>2</sup> en el centro de la ciudad. Si en Binnenkant la convivencia había sido difícil por la imposibilidad de disponer de espacios individuales privados (por una superficie insuficiente), en Baambrugge se trata fundamentalmente de resolver este problema, quizás sin los matices que habrían nacido de haberse construido la casa.

**Libre unión matrimonial.** [Contra el matrimonio por compulsión hemos levantado la bandera de la unión libre.] Estamos convencidos de que al abolir el matrimonio religioso, civil y jurídico, restauramos la vida, la realidad y la moralidad del matrimonio natural basado exclusivamente sobre el respeto humano y la libertad de dos personas: un hombre y una mujer que se aman. Estamos convencidos de que al reconocer la libertad de ambos cónyuges a separarse cuando lo deseen, sin necesidad de pedir el permiso de nadie para ello - y al negar de la misma forma la necesidad de cualquier permiso para unirse en matrimonio, y rechazar en general la interferencia de cualquier autoridad en esta unión - los unimos más el uno al otro. Y estamos convencidos también, de que cuando ya no exista entre nosotros el poder coercitivo del Estado para forzar a los individuos, asociaciones, comunas, provincias y regiones a convivir en contra de su voluntad, habrá entre todos una unión mucho más estrecha, una unidad más viva, real y poderosa que la impuesta por el aplastante poder estatal.<sup>7</sup>

En la casa se ve reflejada esa unión estrecha, viva, real y poderosa. Aunque cada habitante tiene su propio espacio privado, todos del mismo tamaño, todos con aseo y ducha, zona de dormir, armario, altillo y espacio de estudio, las cuatro unidades se ven estrechamente relacionadas unas con otras. No solo son las cuatro esquinas del mismo rectángulo, alrededor de un espacio central que recoge todas las zonas comunes, sino que una serie de elementos aseguran la presencia permanente del que no está en la parte colectiva de la casa: «cada una de las torres tiene una ventana mirando hacia dentro por lo que, siempre que haya alguien en casa, el salón no estará totalmente a oscuras»<sup>8</sup>, y «mirando hacia fuera en cualquier dirección, parte de la casa se ve incorporada en la vista de forma que tras el atardecer puede que haya luz en la habitación en frente, un signo de que hay alguien en casa»<sup>9</sup>. Todos ellos pueden entrar por el acceso de la casa, atravesando los espacios comunes y las torres de servicio, o directamente desde el jardín, «por lo que cada uno puede ir y venir libremente»<sup>10</sup>.

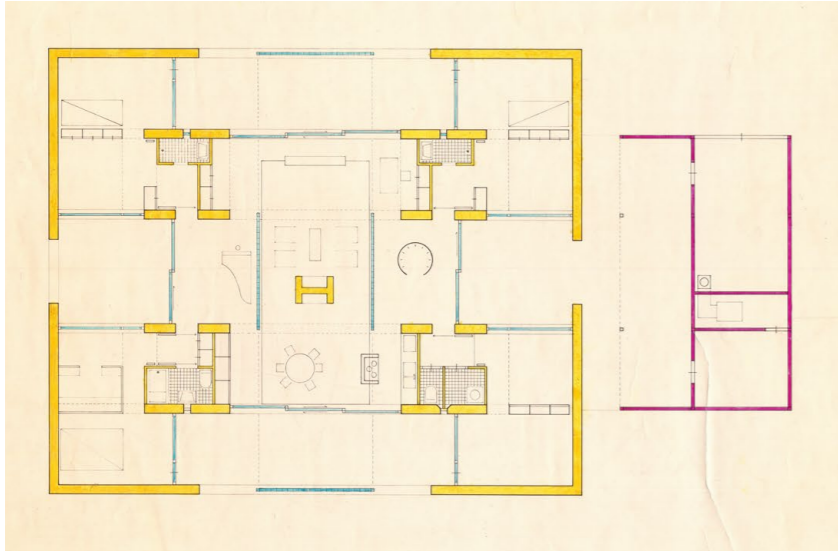
<sup>7</sup> *La mujer, el matrimonio y la familia* de M. Bakunin

<sup>8</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 111.

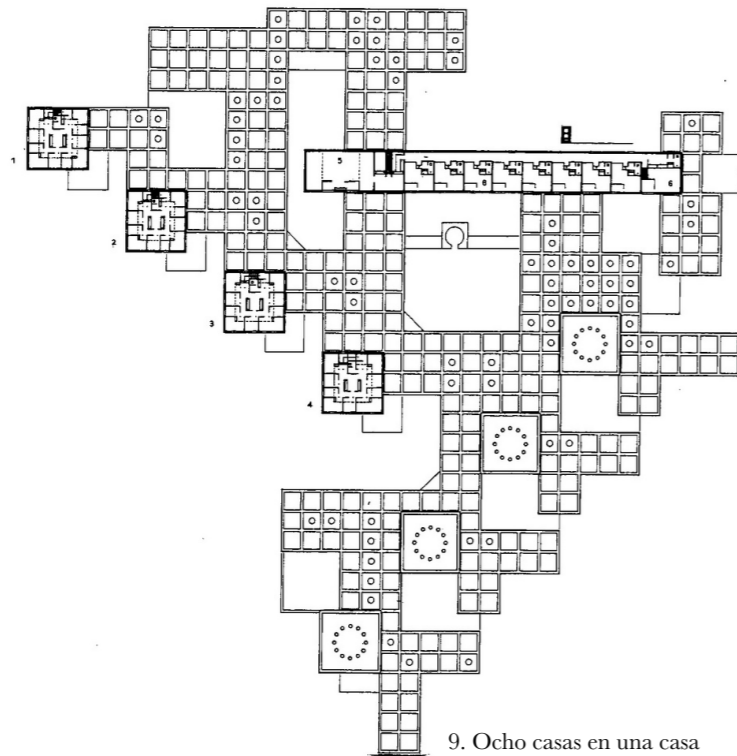
<sup>9</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 111.

<sup>10</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 111.

## 8. Cuatro casas en una casa



Cómo reconciliar lo individual  
y lo colectivo



9. Ocho casas en una casa

La casa por tanto intenta transformar en materia física un determinado comportamiento, construyendo un marco que abra nuevas posibilidades inexistentes en las viviendas anteriores. Aldo van Eyck afirma que en Baambrugge se intentó construir una teoría extraída de la experiencia (teoría de la praxis), refiriéndose tanto a las experiencias negativas (la vivienda mínima de Binnenkant) como a las positivas (la composición fugal del Orfanato de Amsterdam). Aldo van Eyck había atacado ya con intensidad la idea de *vivienda mínima* surgida de los CIAM: «está claro que esto (la vivienda mínima) nos lleva a un nuevo tipo de piso basura. ¡Más extendido, más eficiente y más higiénico, no hay duda, pero aún así piso basura!. Por eso la publicación de los CIAM "*The dwelling for the Existence Minimum*" ha resultado tan atractiva a todos los interesados en la especulación inmobiliaria. Definir una celda mínima es una cosa, definir una célula mínima **habitable** otra muy distinta»<sup>11</sup>. Posiblemente el problema del piso de Binnenkant es que tenía un espacio insuficiente para el desarrollo de cuatro personas que empezaban ya a ser autónomas. Baambrugge quiere ofrecer espacio público extenso para la familia, cuatro privados para sus partes. Otra vez Rudofsky, en *Behind the Picture Window*, ha explorado la idea moderna de *vivienda mínima* hablando casi con las mismas palabras:

El espacio, o como lo llamamos hoy, el espacio inútil, es un bien necesario para el hombre para vivir una vida digna. «Es el espacio desocupado el que hace una habitación habitable», decía Lin Yutang.

En algún momento del avance de nuestra civilización la necesidad de espacio para respirar se perdió junto con el concepto de dignidad asociado. Esa necesidad de espacio como algo inexcusable para el bienestar es hoy en día extraña. Por el contrario, especulamos sobre cómo el espacio puede ser reducido aún más, sobre cuánto espacio necesita el hombre moderno para mantener ese mínimo de respeto propio sin el que se vuelve inmanejable.

En la escena doméstica la dignidad ha sufrido derrota tras derrota hasta el punto de que nuestras casas se han convertido en laboratorios para determinar el punto de ruptura de toda humanidad. Estamos haciendo un fetiche del «espacio mínimo». Transformamos la estrechez en «espacio compacto». [...] Parece que el espacio solo es valioso para nosotros en tanto que se puede comprar, vender o alquilar. Más allá de eso, no nos interesa.<sup>12</sup>

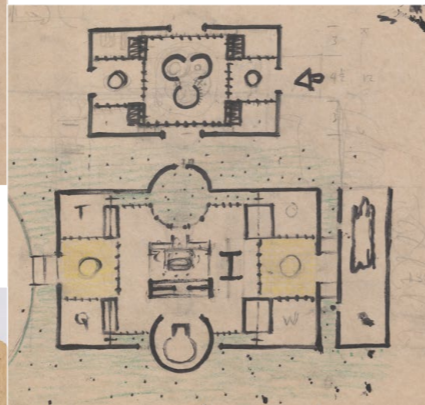
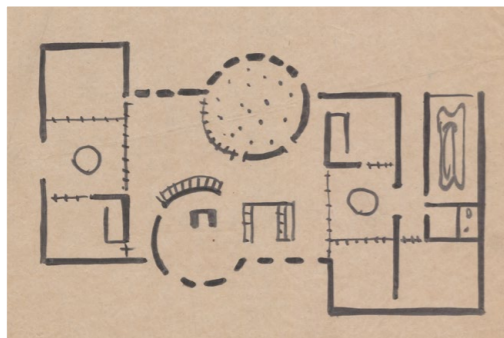
El Orfanato ha sido el campo de pruebas decisivo para probar que es posible reconciliar los fenómenos individual-colectivo, dando espacio para que cada habitante se desarrolle libremente sin que olvide su pertenencia a una comunidad mayor de personas. Las habitaciones de la casa de Baambrugge, como las del Orfanato, se disponen en el perímetro, fuera en el jardín, y posteriormente se hacen parte de un mismo paralelepípedo bajo unas mismas bóvedas que las emparejan dos a dos: las dos de los hijos y las dos del matrimonio. La estrategia de unión, puramente geométrica, es muy similar a la cubierta reticular cupulada del Orfanato. También el proceso de diseño, que no se desarrolla en ninguno de los dos casos a partir de una retícula inicial sino mediante un proceso mucho más rico que solo en sus últimas etapas encuentra y define unas geometrías aparentemente aditivas. El Orfanato es un proceso que estudia las posiciones de ocho unidades de habitaciones y solo al final las ordena bajo una misma retícula. La casa de Baambrugge explora diferentes geometrías de unión de habitaciones hasta que las lleva a las cuatro esquinas de un rectángulo. Solo en las últimas etapas de ese proceso es posible encontrar las alineaciones necesarias para la construcción de las bóvedas lineales finalmente propuestas.

<sup>11</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 226.

<sup>12</sup> Rudofsky, *Behind the Picture Window*, 175-177.

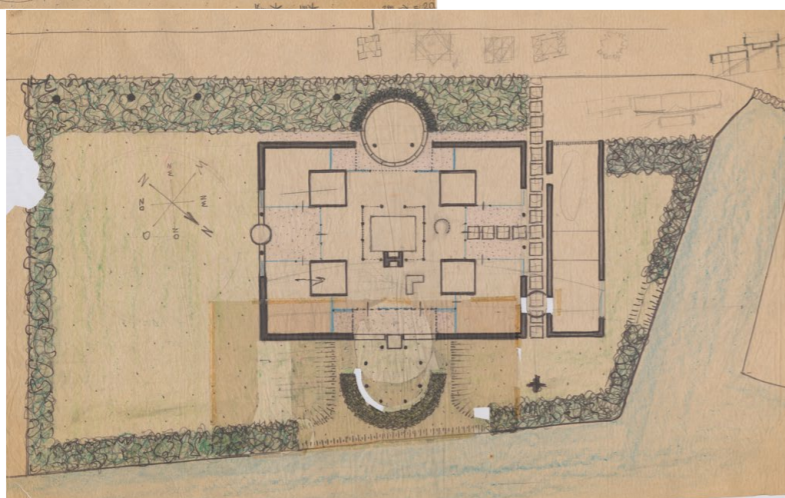
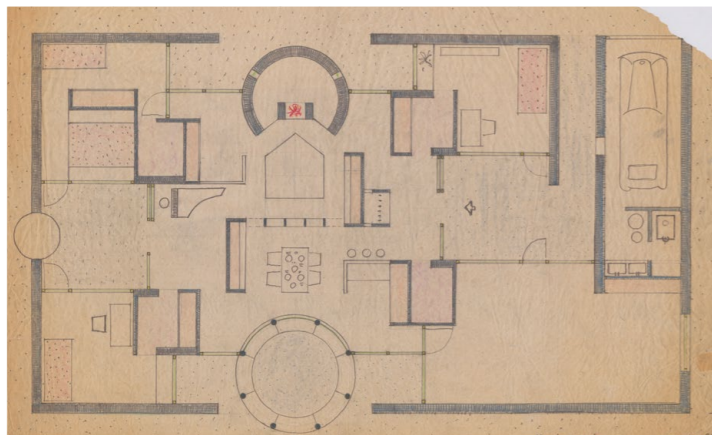


10. Casa con dos círculos



11. Las cuatro esquinas

12. El fuego y el patio. *Windmill pattern*



13. Círculos a punto de desaparecer, geometría clásica

Al analizar su evolución en los dibujos, vemos que la casa comienza como el resultado de una unión de dos parejas de formas: dos círculos y dos rectángulos. La pareja de círculos se ordena en vertical y se arrastra hasta las últimas fases del proceso. Uno de ellos contiene el fuego (la chimenea), que para Aldo es el corazón de la casa. Sin duda este círculo proviene de los redibujos de viviendas dogón realizados por Aldo en su viaje de 1960, como analizaremos más adelante. El otro es un espacio exterior bien delimitado, similar al banco circular del Orfanato y, como éste, semi-cubierto. Cada uno de los rectángulos contiene dos habitaciones, un rectángulo para los hijos y otro rectángulo para los padres. Muy pronto los dos rectángulos se rompen en cuatro cuadrados colocados en las esquinas de un volumen compacto, acercando los dibujos al resultado final. Aquí ya se ha decidido que la familia no son dos parejas de cosas sino cuatro unidades que se unen libremente. Los dos círculos siguen apareciendo en los dibujos, uno con el fuego y otro con el patio exterior rodeado de pilares. La importancia dada al círculo con el fuego es capital, hasta el punto de reservarle un espacio virtualmente vacío, como si fuese necesario rodear las llamas con unos gruesos muros para que no escapen, copiando el anillo metálico con seis patas que Aldo nunca abandonará en Binnenkant. Las habitaciones ya han tomado su posición definitiva pero aún se ordenan en un patrón de molino de viento (*windmill pattern*) como sucede en el proyecto para el palacio de congresos de Jerusalén<sup>13</sup>, nunca construido pero similar en muchos aspectos a la casa. El *windmill pattern* ha sido habitualmente utilizado por el grupo holandés del Team 10 en sus ordenaciones urbanas<sup>14</sup>. Solo en los últimos cinco dibujos el muro circular que rodea al fuego ha desaparecido (no así el patio circular) y la chimenea comienza a acercarse al centro de la casa hasta colocarse en su lugar definitivo.

Finalmente tanto el patrón en molino de las torres como los dos círculos iniciales desaparecen y la casa se articula de una manera más clásica con dos ejes de simetría aparentes, pues ni los lucernarios ni los elementos de servicios son exactamente iguales, y una geometría del tipo *a b a b a* en horizontal y *b b a b b* en vertical, siendo *a* = 3.80 metros y *b* = 2.60m. Tal y como señala Strauven<sup>15</sup>, los dos ejes de simetría solo son marcados muy sutilmente, uno con la posición de la chimenea, que no está exactamente en el centro geométrico de la casa sino desplazada hacia el río; otro con los montantes de las carpinterías correderas de acceso a la casa. Los ejes no producen una organización en planta jerárquica de dominación de los espacios centrales sobre los laterales, «los ejes claramente intersectan en el centro geométrico de la planta pero este centro no se presenta como un punto dominante dentro de la vivienda. No aparece remarcado de ninguna manera, pues la chimenea se ha desplazado fuera de ese cruce»<sup>16</sup>.

Como en el Orfanato, la variedad a la que se abre la planta al construirse por la unión de cuatro pequeñas casas con sus miradores y zonas de servicio, separadas por espacios exteriores cubiertos y conectadas por una superficie común rica en rincones, provoca una atmósfera casi urbana, *city-like*<sup>17</sup>, que el propio

<sup>13</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 325-327.

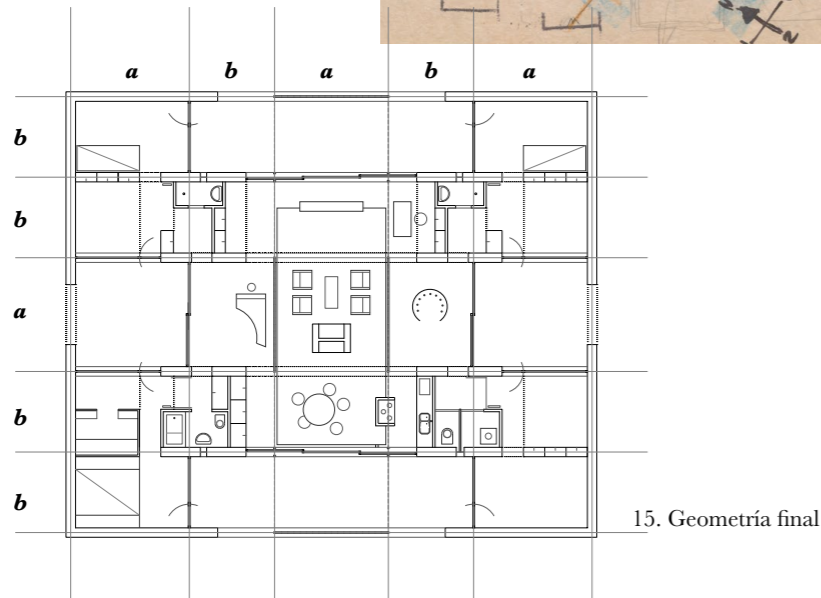
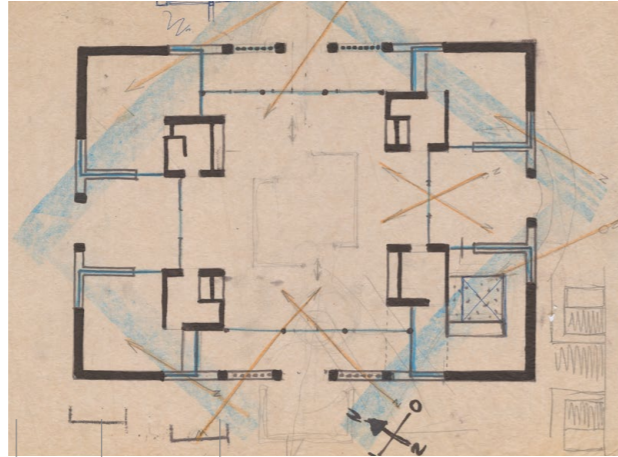
<sup>14</sup> Un patrón de ese tipo tiene la ventana de delimitar adecuadamente un espacio central y simultáneamente permitir su apertura en las cuatro direcciones por sus esquinas.

<sup>15</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 328.

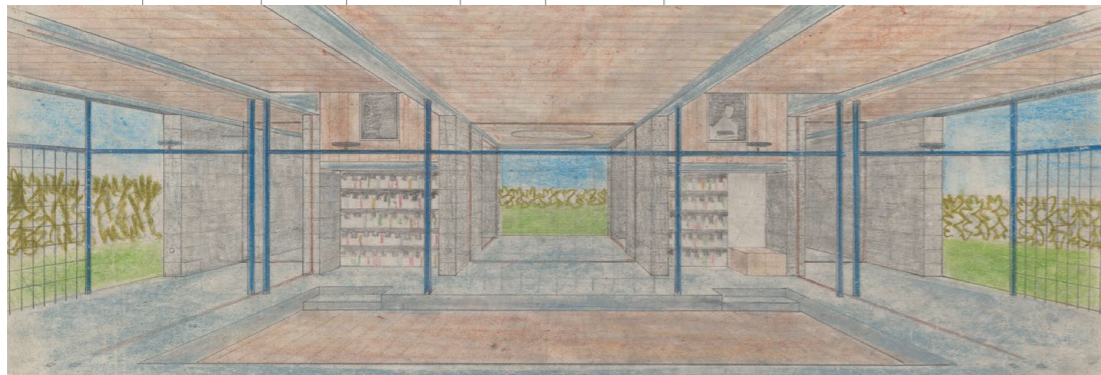
<sup>16</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 328.

<sup>17</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 111.

#### 14. Transparencia



15. Geometría final



16. La estructura metálica cosiendo la casa

arquitecto reconoce. Strauven añade<sup>18</sup> que la iluminación del espacio central solucionada con ocho lámparas de exterior enfocadas al techo, junto con el marco metálico que articula la casa en profundidad, enfatiza la idea de una plaza pública rodeada por cuatro casas que incluso abren ventanas hacia ella. Por eso cada habitación se subdivide a su vez en espacios más pequeños, como si fuese una pequeña vivienda completa con su propio mirador sobre el espacio público.

Aunque Aldo suele describir sus proyectos como espacios sin jerarquía, anárquicos, sí que podemos encontrar una regla que ordena los espacios unos junto a otros. De la calle (totalmente pública) al acceso (menos público), del acceso a la zona común de la casa (casi privado pero abierto a las visitas), de la zona común de la casa a las habitaciones (totalmente privadas) que sorprendentemente aparecen en el perímetro, quedando junto al espacio de partida, la calle. Podemos describirla como una jerarquía en árbol, presente en muchos proyectos de Aldo van Eyck, desde las escuelas de Nagele (1955), pasando por el Orfanato (1959), hasta el hospital psiquiátrico en Boekel (1988). Es algo habitual también en el resto de integrantes del Team10.

Además, en Baambrugge se aplica por primera vez una particular idea de transparencia que se hará realidad concreta en la Hubertus House veinte años después. En algunos de los bocetos de la casa podemos ver cómo se reconcilia la apertura al exterior con un perímetro de límites claramente definidos. La casa debería alcanzar un equilibrio entre apertura y extensión que no destruyese la intimidad del interior ni la conexión de la casa con el mundo que queda fuera. Desde cada habitación pueden observarse otras dos habitaciones, al otro lado de dos patios o loggias exteriores. Eso permite reconocer la propia posición (*yo vivo aquí*) y simultáneamente la posición de otro miembro de la familia, al otro lado de un espacio que no es la casa (*pero aquella habitación también es mi casa*). La casa entonces está en el origen de la mirada pero también al otro lado del jardín, de modo que la transparencia de ciertos paramentos hace que el exterior sea transformado en interior, es decir, la transparencia paradójicamente cierra la casa (hace que el jardín sea interior) y la abre al exterior (hace que la casa sea también lo que está fuera). La estrategia por la que el edificio vuelve a aparecer tras las ventanas que miran al exterior se repite en la Hubertus: «la presencia constante de la propia casa en la visión hacia la ciudad exterior ayuda a sostener la sensación de seguridad y vinculación con lo común»<sup>19</sup>. Seguramente el esquema con la apertura en diagonal de los muros se descarta porque permite una visión del exterior no mediada por el marco interior, facilitando un escape del espacio hacia fuera, una alienación del jardín y la casa en la que ambos se transforman en escaparates: el jardín un escaparate de flores que se ven (no se viven) desde dentro, la casa un escaparate de vidas expuestas al mundo, sin secretos.

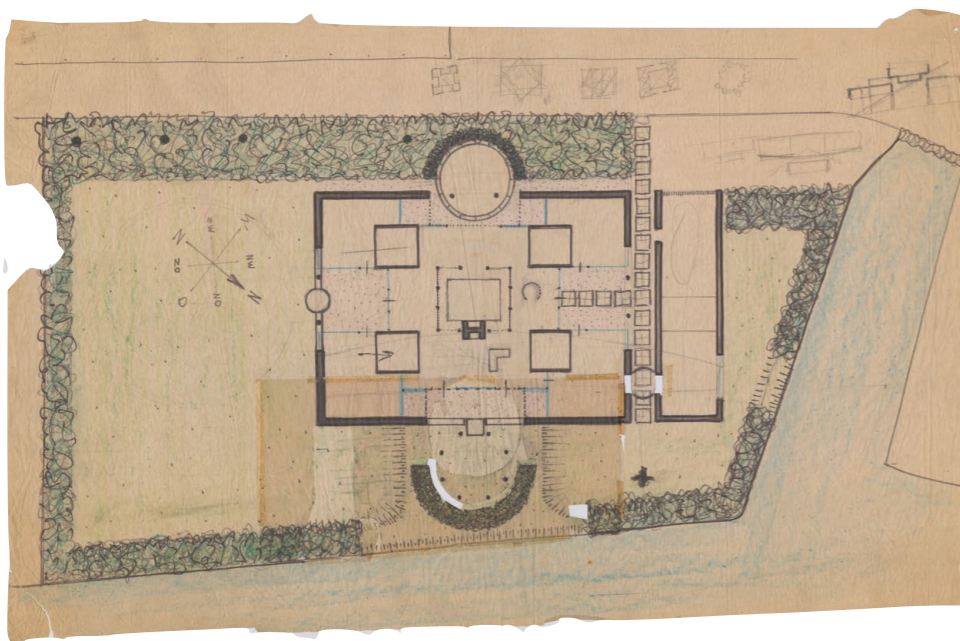
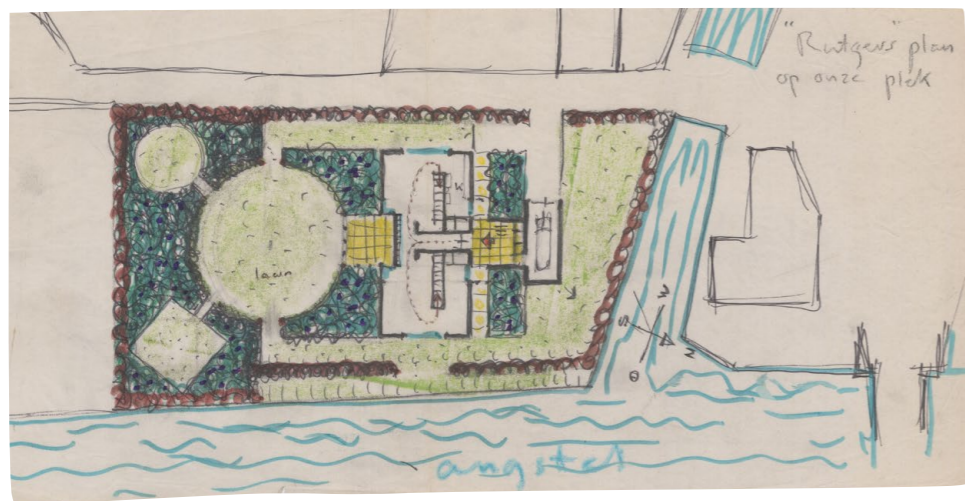
El último elemento importante es la estructura metálica que cose las cinco bandas de la casa, desde el río hasta la carretera. Las bandas metálicas comienzan y terminan en espacios exteriores, pero se desarrollan atravesando los interiores y segregando los distintos rincones de uso común: un rincón de lectura, un rincón de trabajo en mesa, la cocina, el armario, la sala de música, el acceso, el comedor, el sitio para sentarse junto al fuego. Entre los perfiles metálicos aparecen cuatro paredes de bloques de vidrio (pavés), dos al exterior y dos al interior, que ayudan a delimitar todos estos lugares, a apropiarse del exterior

<sup>18</sup> Strauven, Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*, 330.

<sup>19</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 201.



17. Casa para los Rutgers, ¿1957?



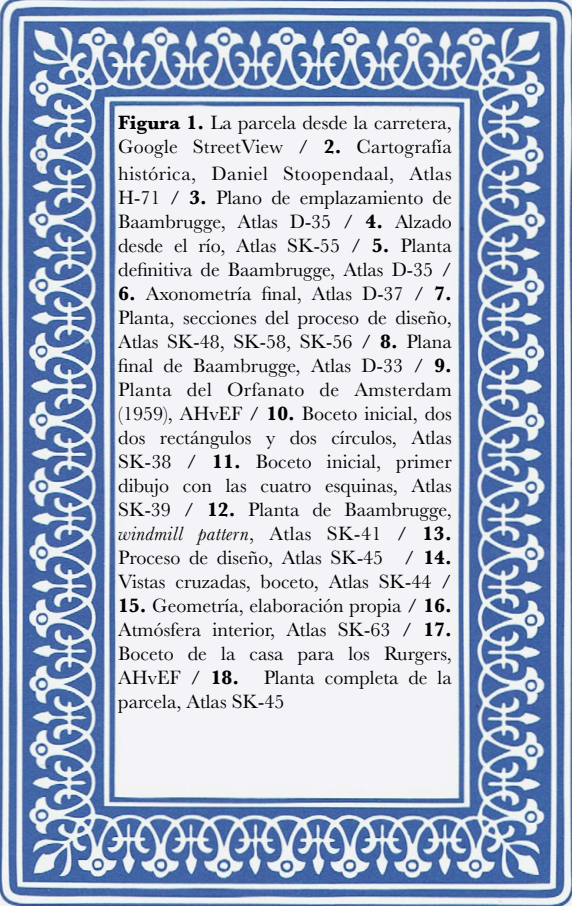
16. Casa para los Van Eyck, 1958

dejándolo pasar hacia dentro. Aunque, si la casa guarda un movimiento, sin duda es una fuerza expansiva que desde el centro y en cuatro direcciones se apropia de un pedazo de tierra para construir un refugio sagrado para una familia. Solo eso puede explicar su geometría, como un altar religioso.

Nota 26/04/2018:

En una de las últimas visitas a la casa, consultando la lista de proyectos de Van Eyck almacenados en el archivo de la Fundación, he encontrado un proyecto de casa para la familia Rutgers realizado un año antes que el de Baambrugge. Apparently, the parcel in which the plan is located is the same that will later be studied for the house of the family Van Eyck. This means that Van Eyck had already worked on the parcel before imagining his house in it.

En la propuesta de 1957 para los Rutgers podemos encontrar ya la barrera vegetal con sus huecos hacia la calle y el río, una idea de jardín o la construcción del aparcamiento como un volumen exento junto a la casa. Tess van Eyck no recuerda si la situación de este proyecto es posterior o anterior a su casa en Baambrugge, pues Aldo vendió la parcela después de que los planos de su casa fueran rechazados por las autoridades locales (por no tener cubierta inclinada). Esta casa de los Rutgers sí que tiene tejado.



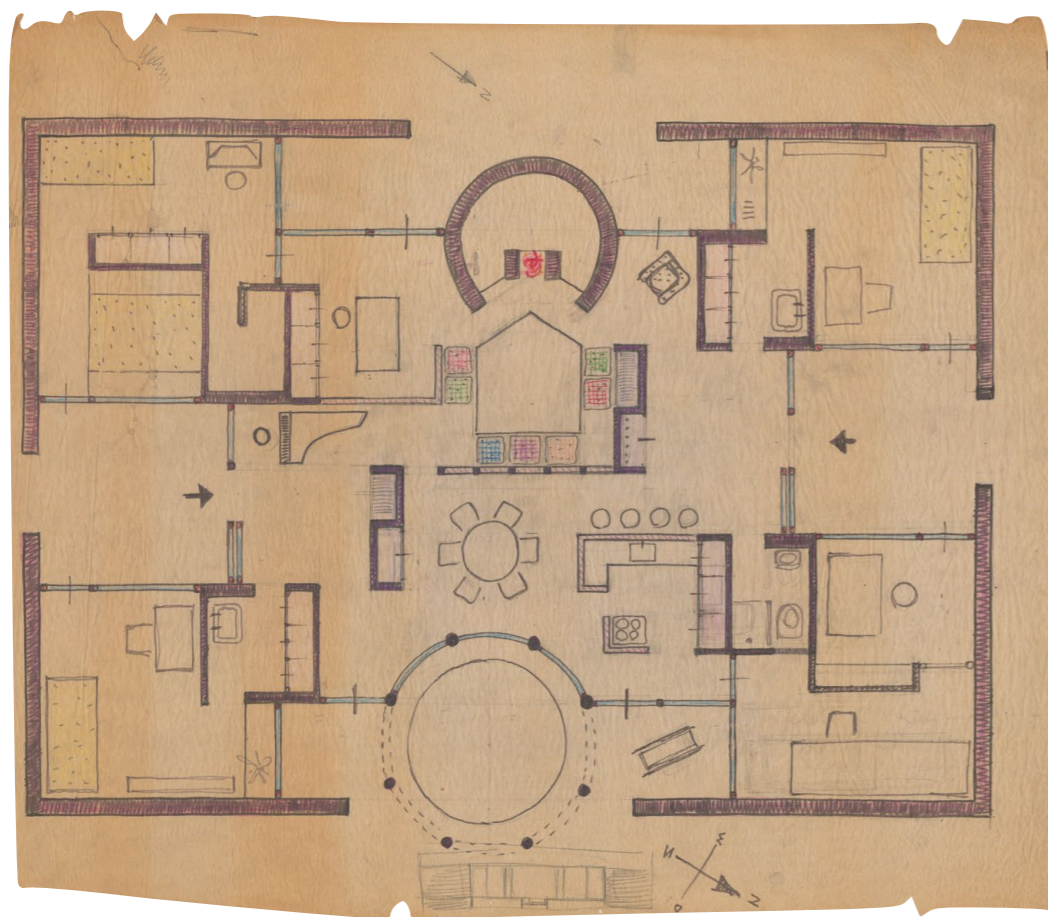
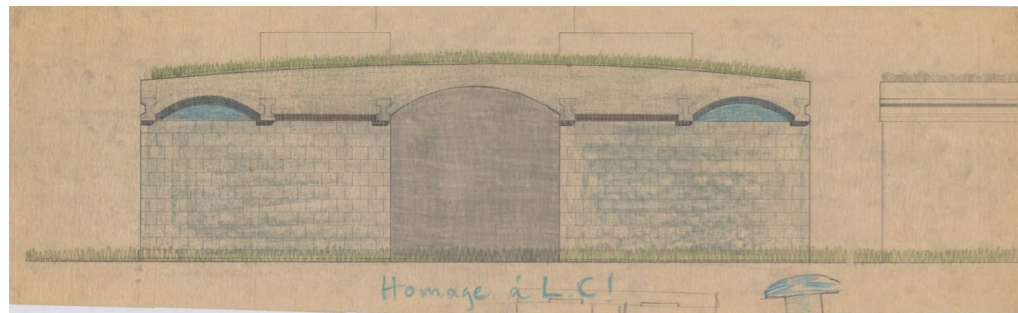
**Figura 1.** La parcela desde la carretera, Google StreetView / **2.** Cartografía histórica, Daniel Stoopendaal, Atlas H-71 / **3.** Plano de emplazamiento de Baambrugge, Atlas D-35 / **4.** Alzado desde el río, Atlas SK-55 / **5.** Planta definitiva de Baambrugge, Atlas D-35 / **6.** Axonometría final, Atlas D-37 / **7.** Planta, secciones del proceso de diseño, Atlas SK-48, SK-58, SK-56 / **8.** Plana final de Baambrugge, Atlas D-33 / **9.** Planta del Orfanato de Amsterdam (1959), AHvEF / **10.** Boceto inicial, dos dos rectángulos y dos círculos, Atlas SK-38 / **11.** Boceto inicial, primer dibujo con las cuatro esquinas, Atlas SK-39 / **12.** Planta de Baambrugge, *windmill pattern*, Atlas SK-41 / **13.** Proceso de diseño, Atlas SK-45 / **14.** Vistas cruzadas, boceto, Atlas SK-44 / **15.** Geometría, elaboración propia / **16.** Atmósfera interior, Atlas SK-63 / **17.** Boceto de la casa para los Rurgers, AHvEF / **18.** Planta completa de la parcela, Atlas SK-45



*baambrugge, rumbo a loenen*



## 1. Casa introvertida, homenaje a LC



2. La importancia del fuego

; baambrugge, rumbo a loenen

Antes de abandonar el proyecto de Baambrugge, es necesario mirarlo a la luz de la casa en Binnenkant y de la casa que pocos años después se construiría en Loenen. Al hacerlo, en un grupo ya de tres proyectos, podemos detectar las obsesiones comunes, las rarezas del arquitecto diseñando sus propias casas. Habrá que tener en cuenta, además, que en Binnenkant y en Loenen Aldo van Eyck trabaja con contenedores existentes que se transforman fundamentalmente desde el interior, mientras que Baambrugge se trata de una casa de nueva planta, nunca construida.

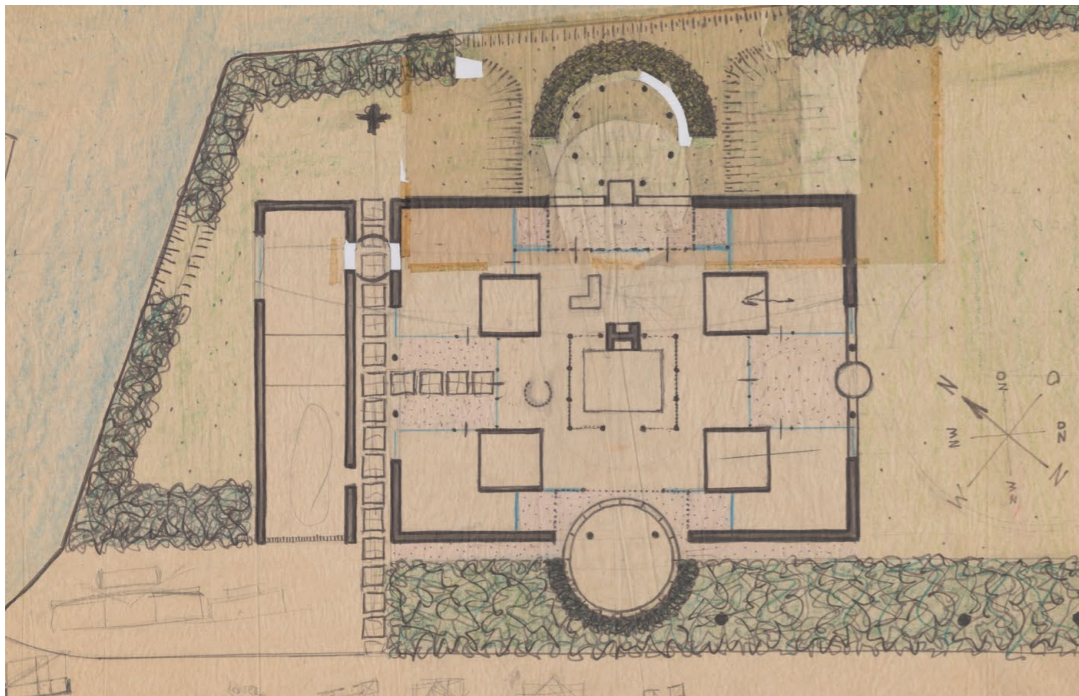
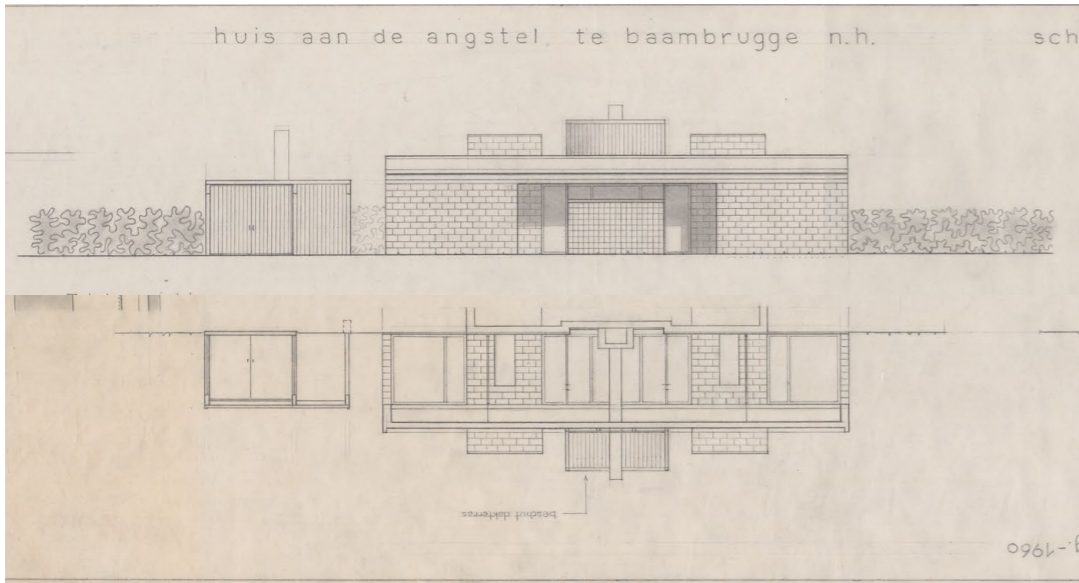
Empezando por ahí, resulta interesante la configuración final de la casa de Baambrugge como un volumen muy introvertido, una caja con cuatro huecos en sus fachadas que ilumina su centro desde arriba con ayuda de las cuatro torres de servicio. En los proyectos de Van Eyck es habitual que el sol caiga a la planta desde arriba, como en la casa Rietveld, Verberk, Villa Robert, el Orfanato, o las iglesias diseñadas en su trayectoria. Es algo así como la imitación de un fenómeno natural, la luz cayendo del cielo y la mirada escapando en horizontal por las ventanas. En Loenen sucederá lo mismo, el sol entra por el nuevo lucernario abierto en la cubierta y el ojo escapa en horizontal hacia el jardín. Aunque en Baambrugge Aldo podría haber abierto ventanas en todo el perímetro, finalmente ningún espacio interior de la casa abre de forma directa al jardín. Todas las vistas al exterior están mediadas por patios o logias cubiertos, espacios intermedios de transición entre dentro y fuera. No podemos decir, entonces, que la presencia en Loenen de grandes muros y huecos controlados responda únicamente a las condiciones existentes del edificio histórico o a la protección normativa del monumento, pues en un proyecto sin restricciones se repiten las mismas características. La constante de cerrar las esquinas y dejar escapar el espacio únicamente a través de espacios intermedios, ya explorada en el Orfanato de Amsterdam, es una respuesta al espacio continuo de la aplicación más dogmática del Movimiento Moderno, que destruye la idea de interior e impide la sensación de intimidad y pertenencia.

Otra característica de la casa que llama la atención, sobre todo si nos fijamos en el proceso de evolución del proyecto, es la presencia constante y privilegiada del fuego en todos los dibujos. Aunque en los dibujos publicados ya no se marca con tanta intensidad, en todos los bocetos la chimenea tiene en su interior unas llamas rojas que atraen rápidamente la mirada. La atención a la hoguera está presente en las tres casas de Aldo van Eyck. En Binnenkant el aro metálico con seis patas es directamente el punto focal del proyecto, el que concentra la mayor cantidad de significados y el que inaugura, como ya hemos visto, las ideas de lugar y ocasión en la obra de Van Eyck. En Loenen la chimenea ocupará también un lugar importante, separando la sala de lectura del salón pero, sobre todo, separando el jardín del centro de la casa ocupado por el comedor y la mesa. Las tres chimeneas son elementos exentos, autónomos. Otro dato interesante es que en los tres casos la chimenea oculta otros usos. En Binnenkant es asiento, en Baambrugge disimula la escalera de subida al solárium (de sol a sol), en Loenen es pedestal de esculturas, lleno siempre de piezas de la colección de arte vernáculo del arquitecto. La conclusión, que exploraremos más intensamente en Loenen, es que para Aldo van Eyck el fuego es importante.

También es extraño que la cocina más pequeña sea la de la casa más grande (Baambrugge), y en general que las cocinas de las tres casas sean mínimas. La omisión de un extractor de humos en Loenen y la posición de los fuegos en Baambrugge y Loenen, en una especie de isla exenta, indican que probablemente Aldo y Hannie no cocinaban habitualmente. Aunque es cierto que las cocinas en los Países



### 3. Casa de dos volúmenes muy distintos



4. El pasaje hacia el río en una etapa intermedia del proceso

Bajos, como las viviendas, suelen ser pequeñas. En Baambrugge Aldo ya explora la posibilidad de segregar cocina y comedor por medio de un banco con los fuegos a gas, en vez de colocarlos contra el muro, lo que facilitaría la limpieza y la extracción de olores. El comedor se ve rodeado por dos fuegos, la chimenea y la cocina, un armario y una ventana. En Loenen el comedor lo delimitarán los fuegos de la cocina, la escalera y el podio.

Hay otra característica que llama la atención por su aplicación posterior en Loenen forzada sobre una construcción existente. Aunque en Baambrugge no existe un podio como tal, sí que hay una intención de trabajar el plano del suelo a distintos niveles. El comedor y el salón están excavados en el suelo y los altillos de las habitaciones levantados por encima del techo. Veremos como este movimiento del suelo, para ayudar en la construcción de los distintos lugares dentro del espacio continuo de la casa, se exagera en Loenen para convertirse en una de las características principales de la vivienda.

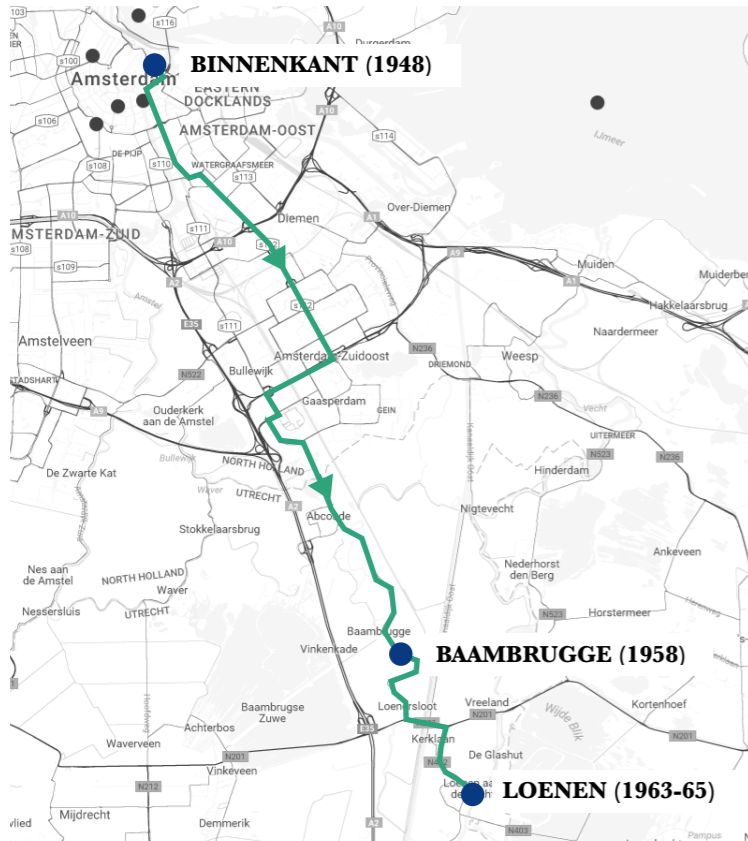
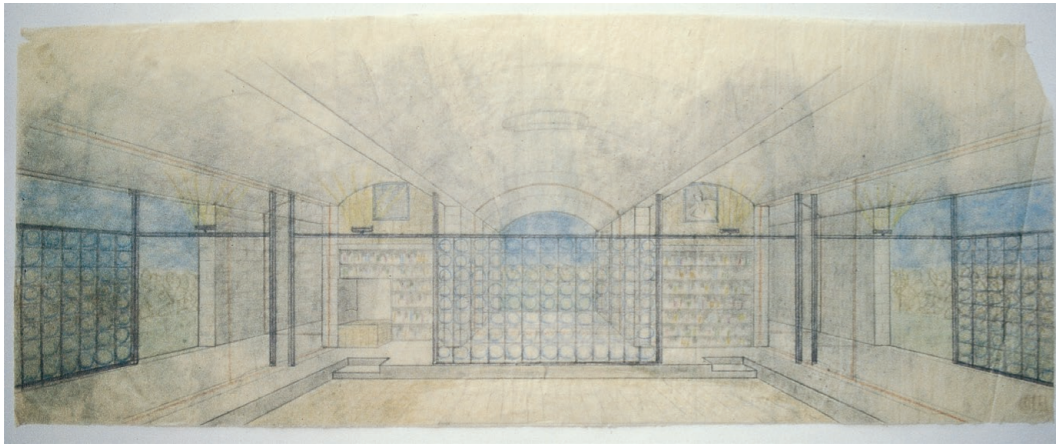
Como sucederá en la casa de Loenen, en Baambrugge se entra a todas las habitaciones a través de los baños. Los tabiques de las zonas de servicio se desarrollan con trazados nerviosos para resolver el almacenamiento y la higiene de los inquilinos de cada esquina. En Loenen aún es más evidente, pues las piezas de cerámica de los aseos están directamente abiertas a la habitación, excepto en el caso del único retrete de planta primera que se construye aislado con acceso desde el distribuidor. En esta casa parece haber también solo un retrete colocado junto al estudio pues, si todo funciona como en Loenen, el sanitario de la habitación de matrimonio debería ser un bidé. Puede que sea sencillamente una rareza traída del espacio insuficiente de Binnenkant, en donde solo había un baño para toda la casa, pero es extraña la escasez de retretes en las zonas de noche de Baambrugge y Loenen. Finalmente son las torres húmedas, llenas de puertas y cajones, con techos bajos, las que median entre habitaciones y zonas comunes, verdaderos espacios intermedios habitados que separan las distintas zonas de la casa. Como ocurría en Binnenkant, nunca hay en los proyectos de Aldo van Eyck una decisión que no se vea compensada automáticamente por su contraria. Por eso en el altillo la torre se perfora para volverse a enlazar con el espacio central. Por eso las habitaciones se vuelven a mirar unas a otras a través de los patios cubiertos justo cuando ya todo parecía privado y secreto.

Hay alguna similitud más, como la semejanza entre el entramado metálico de Baambrugge que enmarca los muros de pavés y sujeta las lámparas, con la perfilera metálica de sección cuadrangular que rodea el hueco de la doble altura y descende como barandilla de la escalera de Loenen. En ambos casos la cinta, pintada de oscuro, rodea el espacio central de la casa.

El último aspecto en que la casa de Baambrugge aparece como iniciando la conversación que lleva a Loenen y otras casas más allá es la construcción de la casa como dos volúmenes relacionados. La pequeña construcción que resuelve el aparcamiento y el almacenamiento se segrega del volumen principal, colocándose en la posición idónea para delimitar una zona de acceso a la casa detrás de los tres árboles que marcan la alineación de la calle. El hueco que queda entre las dos piezas es suficiente para permitir el acceso peatonal al callejón semicubierto que nos lleva a la casa. En los pueblos de la región, incluido Loenen, es muy habitual encontrar separaciones similares entre las viviendas en hilera que ocupan la primera línea del río. Las podemos encontrar también en las cartografías históricas, pues los pasos hacia el río eran necesarios para alcanzar el agua, utilizada para beber, lavar la ropa o para transportar objetos pesados colocados en barcas, tirando de ellas con animales de carga. Por eso también la separación entre



## 5. Perspectiva interior



6. De Binnenkant a Loenen, pasando por Baambrugge

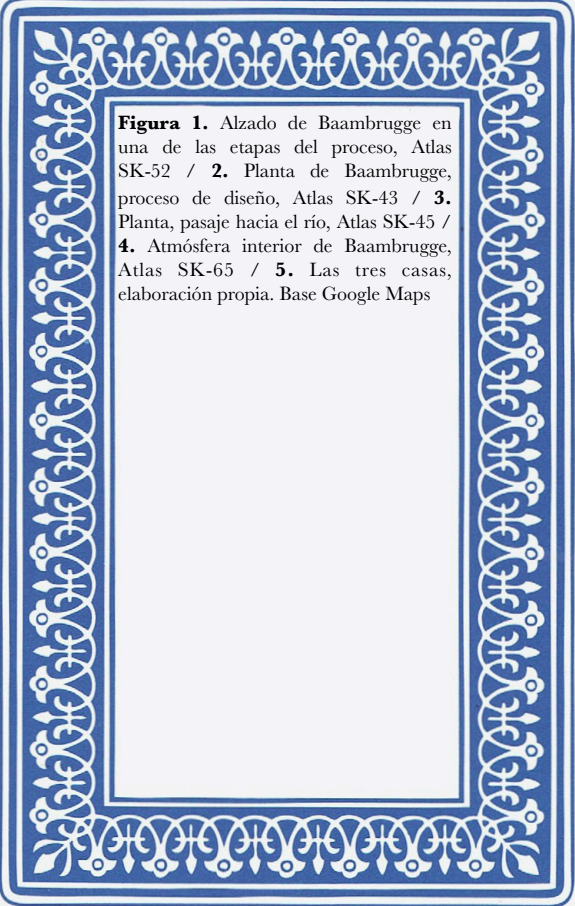
las casas y el río suele ser considerable. En Loenen esa separación se transformará en acceso y garaje. Aunque Baambrugge no es una vivienda existente sino de nueva planta, el acceso se propone emulando esa separación tradicional en las viviendas entre medianeras junto a los ríos Vecht y Angstel. Se construye un callejón que fuga hacia el río y el paseo nos introduce lateralmente a la casa justo en su corazón, con un giro obligado de 90 grados que nos hace perder el río para encontrarlo otra vez dentro enmarcado por los muros de vidrio. Como veremos, en Loenen Van Eyck propone exactamente lo mismo: niega el acceso por la fachada principal para aprovechar el espacio de transición que le brinda el callejón. El callejón se transforma en un espacio intermedio entre la calle y la casa que suaviza el paso de lo público a lo privado. La puerta se abre en el mismo centro de la casa, que se transforma en el espacio más público, y las estancias privadas se desplazan, exactamente como en Baambrugge, hacia el perímetro. La solución de acceso a través de un espacio intermedio está siempre presente en todos los proyectos de Aldo van Eyck. Podríamos decir que es su rasgo más característico.

La construcción de dos volúmenes tan distintos, uno de hormigón y otro de madera, uno pesado y otro ligero, uno pequeño y otro grande, no muestra una incapacidad para resolver el garaje y la casa dentro de un único volumen. En muchos momentos previos del proceso de diseño, todo el programa de la casa se resolvía en un único rectángulo, mediante una extensión del estudio que cerraba el callejón en el lado del río. La decisión de separar y caracterizar los dos volúmenes como partes distintas de la casa es consciente e intencionada. Solo cuando se separan, la casa adquiere la monumentalidad humilde que la caracteriza, con las cuatro esquinas iguales. También solo al separarse el callejón recorre de arriba a abajo la casa, permitiendo una vista hacia el río antes de entrar, salvaje, que contrastará con el río domesticado dentro de la casa, por las ventanas. Al separarse, contra todo pronóstico, la casa adquiere especificidad y aprende de las estrategias tradicionales del lugar. Es cierto que el punto de llegada aparenta ser menos adecuado a un lugar determinado, más transportable, pero el proceso ha ido evolucionando la planta de la disimetría hacia la simetría, de la ley moderna a la ley clásica, como en un viaje hacia atrás en el tiempo que permite al arquitecto reencontrar el origen de las cosas: de lo que es una familia, de lo que es una casa, de lo que significa vivir con alguien, entrar, lo que es un jardín o lo que significa estar o no al exterior.

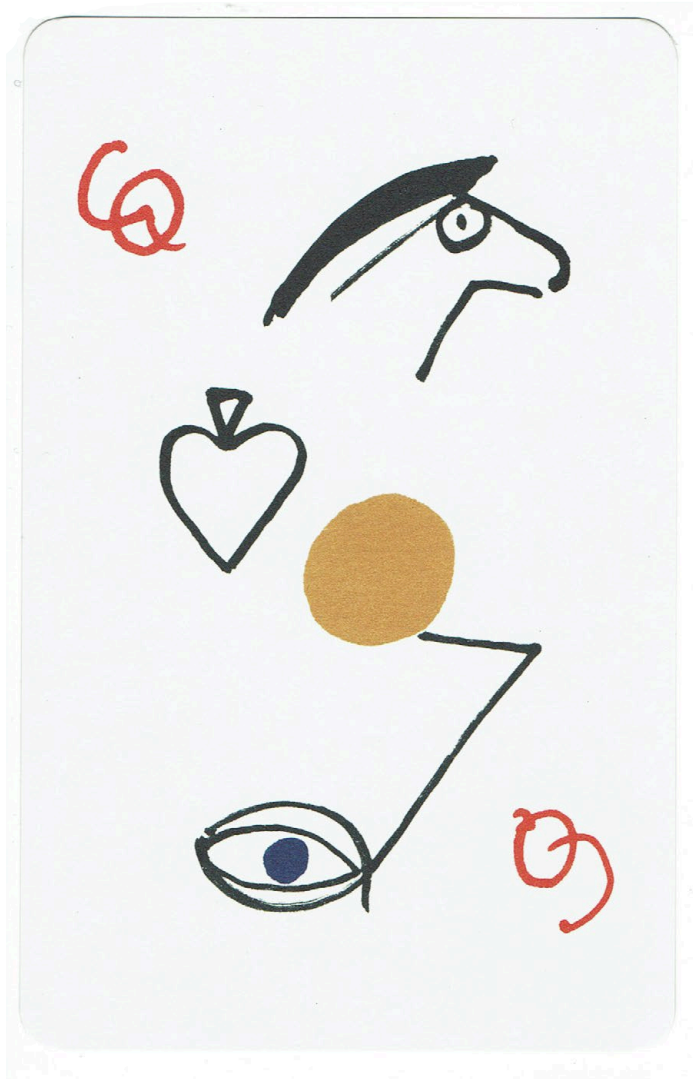
Las perspectivas interiores de la casa intentan atrapar su atmósfera, presentando juntos los elementos que la provocan: las bóvedas, la estructura metálica que articula el espacio en cinco bandas desde la calle al río, los muros de pavés como capas entre espacios de la casa, las torres ocupadas por libros y objetos, la ventana interior a la derecha, desde la que una silueta observa el espacio central, el movimiento de los suelos.

En todos estos sentidos la casa de Baambrugge extiende las preocupaciones de la casa de Binnekant y anuncia las estrategias de la de Loenen. Es una experiencia más en la cadena de experiencias que nos muestran al arquitecto aprendiendo, no a hacer arquitectura ni a hacer casas, sino a habitar. Desde Binnenkant a Baambrugge se viaja al sur, de Baambrugge a Loenen solo hace falta avanzar por la misma carretera (no hay otra), casi sin abandonar el mismo río. Desde Binnenkant, por Baambrugge ya se va **rumbo a Loenen** (bien sea en bici, en autobús, o en un volkswagen escarabajo con las ventanillas bajadas, fumando de vuelta a casa tras un largo día en el estudio).

No hará falta recordar que en Loenen no hay cuatro torres, como en Baambrugge, pero sí cuatro habitaciones en las cuatro esquinas de la planta primera. Eso, y un centro común y vacío.



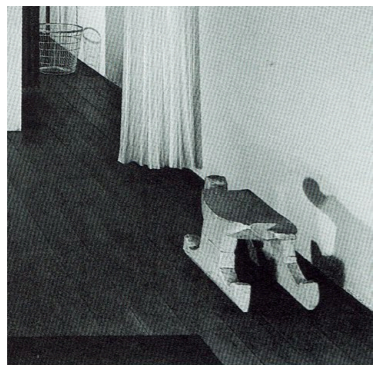
**Figura 1.** Alzado de Baambrugge en una de las etapas del proceso, Atlas SK-52 / **2.** Planta de Baambrugge, proceso de diseño, Atlas SK-43 / **3.** Planta, pasaje hacia el río, Atlas SK-45 / **4.** Atmósfera interior de Baambrugge, Atlas SK-65 / **5.** Las tres casas, elaboración propia. Base Google Maps



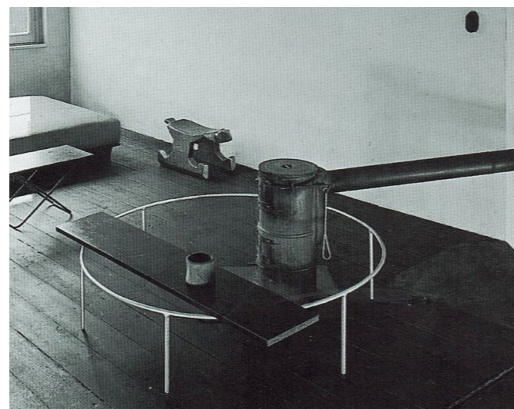
*las cosas trazadas*



Está el taburete de Surinam, o el interés por la antropología.



Está el aro metálico, o el interés por la geometría.

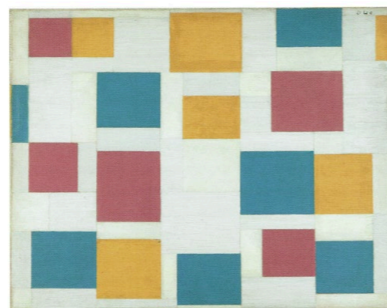


Están el cuadro de Karel

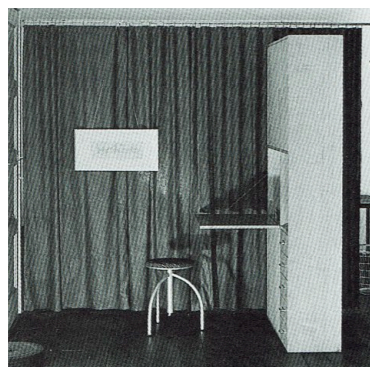


Appel, regalo a Tess, y sus juguetes. Infancia.

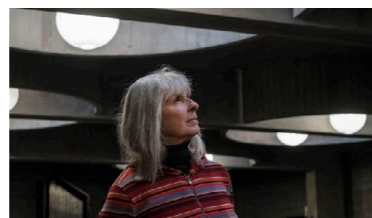
Está una composición de Mondrian. Arte



Está el cuadro flotante de Klee, y la mancha negra. El relato.



Está Tess. La familia.



## • las cosas trazadas

Bajo la máxima de que la casa no es solo el contenedor material en el que habitamos, sino también los objetos y las personas con los que se llena, se puede elaborar una breve lista de las cosas que Aldo lleva consigo de Amsterdam a Loenen. Todas esas cosas, que hemos llamado aquí también casa, han formado parte de las tres viviendas de Van Eyck, como conjunto superpuesto a las construcciones que han ocupado (real o virtualmente). Las cosas y sus ideas (los recuerdos) son lo que las casas guardan en común. Para abordar la última casa, la de Loenen, sería necesario encontrar en el nuevo contenedor todo lo que se trae de Amsterdam y Baambrugge. Así, podemos entrar a la casa a través de lo que permanece y no de lo que se modifica. Las cosas actúan como disparadores de ideas que pueden ir explicando el pensamiento arquitectónico de Van Eyck, señalan los temas que habría que tratar para comprender la casa. Podrían ser muchas más, pero por su importancia en los escritos del arquitecto, elegimos cinco:

- **Un taburete de Surinam:** pieza de madera oscura tallada que es una de las primeras obras de *arte primitivo* que Aldo consiguió, regalo de su abuela materna. Lo vemos aparecer en casi todas las fotografías de Binnenkant, moviéndose por la casa como si estuviese vivo. A lo largo de los años, Van Eyck iría aumentando su colección de arte vernáculo hasta llenar la casa casi por completo. La mayoría de sus libros están relacionados de una u otra manera con los objetos primitivos, con sus viajes, con la antropología, tema importantísimo que el taburete nos permitiría iniciar.
- **El aro metálico y el cuenco (lar):** uno de los objetos más característicos de Binnenkant, al que difícilmente se le encuentra sitio en la nueva casa, pero que es el testigo clave de su constante utilización de figuras geométricas regulares (círculos, cuadrados, incluso hexágonos). La taza sigue, aún hoy, sobre la chimenea. (Seguramente guarda el fuego). Con seis patas, de plateado mate. El aro metálico guarda un lugar especial en la obra de Van Eyck, es «su primer círculo con sensación de lugar», inaugura una arquitectura del centro, de los múltiples centros.
- **El cuadro de Karel Appel:** la pintura, un regalo de Appel a la hija de Aldo, Tess van Eyck, es un objeto que guarda los recuerdos de la familia, testigo del crecimiento de la casa. Constituye la prueba definitiva de la estrecha relación de Aldo con el grupo Cobra y la fotografía de Binnenkant en la que aparece, rodeado de muñecas, cubos y esferas de madera, bañado por el sol, apunta hacia el trabajo reiterado de Van Eyck con la infancia a través de numerosos proyectos.
- **Composition with Colored Rectangles, de Mondrian:** al otro cuadro, el de V. Doesburg, se le perdió la pista, pero este de Mondrian se vuelve a colgar en la nueva casa, y en un lugar equivalente (no ha perdido la vigencia en el pensamiento de Aldo). El aprecio del arquitecto por el movimiento *De Stijl*, y en general por las vanguardias históricas, puede explicarse muy bien desde esta pintura de Mondrian que cuelga (una reproducción) en el salón de Loenen. Los compañeros de la pintura de Mondrian, máscaras africanas, telas de indonesia, pinturas de Constant, no son más que una construcción física de lo que Aldo sintetizaría en los Círculos de Otterlo.
- **El cuadro (flotante) de Klee:** el tiempo termina por reunir las cosas que antes habían pretendido separarse. Si Klee y Mondrian eran ortogonales en Amsterdam, en Loenen se colocan apretujados uno junto al otro. El cuadro de Klee, su colocación en Binnenkant, apuntan hacia una arquitectura del relato, que dispone las cosas en cada sitio por una razón, que trabaja con los objetos comprendiendo sus significados. La pintura colgada sobre la cortina indica que hay una clave para cada cosa que vemos en las casas.

2. El aro en Loenen, 2017



Hay entonces cinco objetos o cinco temas: la antropología, la geometría, la infancia y la familia, el arte, el relato. Pero en realidad resultaría imposible iniciar un análisis de la casa que comprendiese estos temas como cuestiones completamente independientes. Pues:

Antropología. El taburete de Surinam es en realidad un taburete que por ser de Surinam (el lugar de procedencia de la madre de Aldo van Eyck) es también familia. El taburete es uno de los primeros objetos de la extensa colección de arte *primitivo* que la casa guarda entre sus paredes, que tanto interés al arquitecto, que tantas cosas explica de sus propuestas y su pensamiento. El taburete, que insistentemente se repite en las fotografías de la casa de Amsterdam, que se multiplica con variaciones en la casa de Loenen, permite también estructurar un relato. Con el taburete, las fotografías quieren contarnos algo. Si en Amsterdam había un taburete, en Loenen hay cinco taburetes, todos distintos y a la vez iguales, como las aulas del Orfanato o las habitaciones de la *Hubertushuis*. El taburete como ente capaz de desplegar múltiples discusiones. Ya no es solo antropología.

Geometría. El aro metálico, con su tablero y su cuenco, es *el primer círculo con potencial de lugar*. Construye, en Amsterdam, un sitio dentro del espacio más grande del salón/dormitorio. Es un círculo, como muchos otros círculos que van apareciendo en los proyectos de Aldo, y por tanto es un centro que mira hacia dentro y se despliega hacia fuera. En Loenen el círculo de la chimenea se esconde en el interior de un cuadrado. Es geometría, o lo que la geometría puede o no transformar en sensación y comportamiento. El aro contiene las características de un objeto sagrado, un altar que es también arte. Pero a la vez el cuenco sobre el aro es otro objeto de arte *primitivo*, que si en Amsterdam estaba sobre el tablero (junto a la estufa de leña), en Loenen está sobre la chimenea. Aldo gritaba a sus hijos cuando accidentalmente arrojaban al suelo la taza (en una de esas pocas ocasiones en la que les gritaba) porque el cuenco, o el vaso, guarda en realidad el fuego mientras no se usa. El aro y el cuenco están para proteger al fuego, la casa y la familia. O dicho de otra forma: el cuenco guarda lo que hace a la casa hogar (*focus*) y por eso Aldo lo lleva de Amsterdam a Loenen, fundando un nuevo sitio. Ya no es solo geometría.

Infancia. El grupo Cobra, además de ser campo de experimentación (de juego) para probar lo que luego se hace arquitectura (solo se pueden entender las exposiciones diseñadas por Aldo como paso previo de los *playgrounds*), es también el grupo de personas que en los primeros años discuten en el salón de la casa de Amsterdam. Los textos que recogen reflexiones sobre la infancia vienen de esas discusiones, igual que el Orfanato, las escuelas de Nagele, los *playgrounds*, o la *Hubertushuis* son proyectos dedicados a los niños. *He was excellent with children*<sup>1</sup>, dicen, y eso puede explicar, a través del *homo ludens*, por qué los edificios fundamentales del arquitecto (y de sus *discipulos*) tienen todos que ver con la infancia. Los juguetes de Tess y el cuadro de Karel Appel, antes en la habitación de la niña y ahora sobre el taburete, en el espacio entre la planta baja y la primera, explican ese reino de lo intermedio tan propio de los niños en el que caben los objetos reales, las miradas y los animales reales, las plantas, los gestos reales, tal y como se superponen juntos en las pinturas de Corneille. Niños que no se pierden ni en el laberinto de Constant ni en el pabellón de esculturas Sonsbeek porque cada punto es un sitio en el que estar y hacer: previo y posterior a otros numerosos sitios. Ya no es solo infancia.

<sup>1</sup> Lo dice Julyan en una conversación ordinaria sobre Aldo



### 3. El cuadro y el taburete en Loenen, 2017



Arte. Un Mondrian, composición de rectángulos (sin líneas). Una pintura que es capaz de fijar la verdad desnuda de todo lo real: que la definición de cada cosa está construida a través de su interacción con las otras, que cada cosa es en realidad un sistema de cosas que la fijan. A la vez es una pintura que reafirma el interés de Aldo van Eyck por las vanguardias y reconoce como arte también a la arquitectura. De ahí la definición de arte como eso que se pregunta por lo humano, por la necesidad ontológica de dar sentido, que explica por qué el arquitecto acude con tanta frecuencia a otras artes (la literatura, la pintura o la escultura, la música) para encontrar asideros antropológicos. Un Mondrian que es punto abstracto de partida hacia una realidad concreta. Ya no es solo arte.

Relato. Luego hay algo más. Todas esas cosas que, dispuestas en la arquitectura, facilitan la construcción de un relato. Si hay algo que busca la arquitectura de AvE es facilitar la articulación de la historia que nos contamos a nosotros mismos, eso que a veces se ha llamado *identidad*. Un cuadro de Klee que flota sobre una cortina volviéndola pared, un busto negro que sale de una pared volviéndola cortina; son imágenes que se guardan en la retina y permiten estructurar los espacios y darles un nombre. Ponen un sustantivo al lugar en el que se disponen, despliegan asociaciones con memorias pasadas o anhelos por cumplir. Todos los objetos elegidos tienen potencial de construcción de relato. Frente al carácter fragmentario de esta tesis, de la información periodística que se recibe en shock; la obra del arquitecto (y también el volumen de su obra completa) apuesta decididamente por la construcción de elementos que fomenten el nacimiento de un relato personal y propio, de una topografía interior que cada individuo interpreta de manera distinta. Sin embargo, el encadenamiento de las topografías, con ayuda de los espacios intermedios, permite siempre referenciar nuestra posición a un sistema de coordenadas que aparece claro en nuestra conciencia. Dónde estoy, a dónde voy, de dónde vengo, son preguntas que en su arquitectura obtienen respuesta.

En cada tema coexisten todos los demás, indudablemente relacionados. La casa en Amsterdam de Aldo y Hannie van Eyck, reformada en 1946, se organiza a través de la disposición de numerosos objetos, normalmente independientes y autónomos, que dan carácter a cada una de las estancias y articulan el espacio que queda entre ellos. Así podemos reconocer el aro metálico que rodea la estufa de leña, un taburete de madera, una cama, una mesa, una pintura de Klee, un cuadro de Karel Appel, una composición de Mondrian, una estantería, un aparador. La casa de Aldo se funda sobre todos esos nombres, igual que su arquitectura se funda sobre los cimientos colocados por artistas, poetas, amigos, clásicos y gentes corrientes: lo clásico, lo vernacular, lo moderno, por nosotros y para nosotros, es el lema gráfico de los *Círculos de Otterlo*.

Podríamos estos objetos que acompañan a Aldo a lo largo de toda su vida. Con ellos podemos ordenar algunos de estos temas a través de textos, proyectos e imágenes que el arquitecto utilizó en sus artículos o conferencias. Con ellos podemos construir un relato que haga explícito el enfoque holístico que desarrolló también en su trayectoria, contar a través de anécdotas y dibujos, recuerdos y fotografías, una arquitectura que afronta la complejidad de las cosas tal y como se presentan y que lejos de intentar sistematizarla y resolverla se va inventando respuestas parciales según preguntas concretas, intentos, amagos de orden cada vez menos claros. Eso es esta tesis.



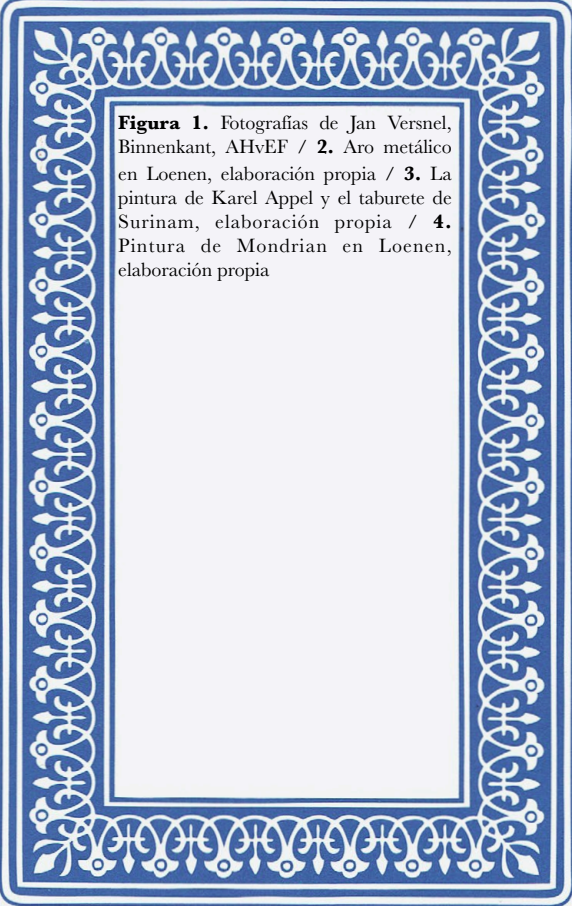
#### 4. Mondrian y Klee en Loenen, 2017



En Loenen, los encontraremos así:

- Subiendo hacia la planta primera, junto a la puerta del aseo en el podio, junto a la vitrina, sobre un suelo de ladrillo, el taburete de Surinam. A su alrededor, taburetes y cuencos, escudos, figuritas.
- Subiendo hasta el ático, por la trampilla oculta en el lucernario, entre maletas, cajas de planos, cajas de cosas rotas y motas de polvo, el aro metálico con seis patas. No se le ha encontrado sitio en Loenen, no cabía, pero es lo suficientemente importante como para traerlo igualmente.
- Sobre el taburete de Surinam, junto a la vitrina, colgado de la pared gris pintada con círculos blancos que separa el comedor del estudio, el cuadro de Karel Appel.
- En la pared del salón, cerca de la ventana al jardín cubierta de plantas, en la medianera con la vivienda de al lado, con un nuevo marco que extiende sus límites más allá del lienzo, la pintura de Mondrian.
- A su lado, colgado sobre la mesa, hacia el interior de la casa, la litografía de Paul Klee ya no flota.

Lo que perseguimos desde Amsterdam nos introduce directamente en el mismo centro de la casa, entre sus muros y sus objetos. O mejor, ¿no será que desde Binnenkant y Baambrugge ya estábamos dentro de la casa?



**Figura 1.** Fotografías de Jan Versnel, Binnenkant, AHvEF / **2.** Aro metálico en Loenen, elaboración propia / **3.** La pintura de Karel Appel y el taburete de Surinam, elaboración propia / **4.** Pintura de Mondrian en Loenen, elaboración propia

- II la casa, las cosas y los casos
- ; la chimenea, el hogar
- ; nota a la chimenea
- ; bancos de cocina, contexto y lugar
- ; una escalera, cerradura y llave
- ; recuerdos de escaleras de mano
- ; podios, estanterías y vinilos
- ; escalera, modos de ver
- ; espiral barandilla
- ; alfombras de madera
- ; centro de mesas y leyendas
- ; puertas pájaros
- ; armario cocina pasaje
- ; tocador cruz, horizontal y vertical
- ; dos timbres, dos felpudos
- ; vitrina, clausura y apertura
- . hecho de cosas

### **lo inquietante, lo raro.**

¿por qué la mayoría de los dibujos que se conservan de la casa están dedicados a sus elementos individuales? ¿Por qué hay tan pocos bocetos de la planta como conjunto? ¿por qué están todas tan cuidadosamente imaginadas?

### **el argumento.**

este grupo de textos aborda la casa como resultado del montaje del número finito de elementos que la forman. Todos esos elementos se presentan como cosas autónomas, construyendo una red de relaciones recíprocas. Cada una de esas cosas, una escalera, una chimenea, un banco de cocina, se disponen en el espacio, interrumpiendo su continuidad, llenándolo de significados. Son centros de atención desde los que el espacio se percibe. ***La casa, las cosas y los casos*** propone un contacto con la casa como producto de las relaciones que establecen sus cosas, llenas de contenido tras la participación de un espectador que toma un papel activo, ordenándolas en una topografía personal del interior. Los textos se preguntan por qué las cosas de la casa son así

### instrucciones de uso.

leer los textos siempre con el dibujo, desplegado, entre las manos



## II la casa, las cosas y los casos

Primero: todo lo que es, es una cosa. Cuando aquí se habla de cosas no se habla de objetos que caben en la palma de la mano sino también de ventanas, escaleras, chimeneas o viguetas. Segundo: cuando se habla de la casa, se está hablando del conjunto de cosas comprendido como totalidad orgánica. La casa es la unión de las cosas. Tercero: caso es igual a ocasión, o sea a acontecimiento (acontecido o posible).

Nosotros creemos que la razón, el concepto, es un instrumento doméstico del hombre, que éste necesita y usa para aclarar su propia situación en medio de la infinita y archiproblemática realidad que es su vida. Vida es **lucha con las cosas para sostenerse entre ellas**. Los conceptos son el plan estratégico que nos formamos para responder a su ataque. Por eso, si se escruta bien la entraña última de cualquier concepto, se halla que no nos dice nada de la cosa misma, sino que resume lo que un hombre puede hacer con esa cosa o padecer de ella. **El contenido de todo concepto es siempre vital, es siempre acción posible.**<sup>1</sup>

Si el dibujo que trata de aclarar este fragmento quiere contar algo (en esta continua necesidad de dar significado a cada documento) es precisamente esa autonomía de las cosas que las presenta para diferentes acciones posibles (ocasiones en el vocabulario de Van Eyck). Cuando el arquitecto afirma que «un muro, un asiento o algunos escalones en los que sentarse, hablar, esperar o mirar; una mesa alrededor de la que las personas se reúnen; una balastrada, pared o farola contra la que uno puede apoyarse y fumar su pipa, una puerta que permite entrar con dignidad; cuando dice que todas estas cosas no son espacios como tal pero constituyen lugar en el significado físico más directo, que son puntos tangibles de atención desde los que el espacio es apreciado»<sup>2</sup>; está constituyendo al objeto como ente que guarda en su interior un enorme potencial de acontecimiento. Está por tanto animando a una relación mucho más directa con las cosas que habilitan la construcción de una red de asociaciones y ocasiones con capacidad para articular la experiencia en la memoria y desplegar la sensación de pertenencia (identidad).

La mayor parte de los bocetos que se conservan de la casa se dedican a detallar sus elementos aislados: bancos de cocina, chimeneas, escaleras o tocadores. Este dibujo estudia la autonomía de las cosas en el interior de la casa. En él, se fijan en tinta los recuerdos (casos) desplegados por asociación emocional al dibujarlos, o los acontecimientos rememorados en largas conversaciones con los habitantes de la casa. Se está intentando transmitir esa claridad laberíntica que provoca una red de cosas autónomas y concretas (esculturas, máscaras, cuadros, libros, escalones, platos, sillas, vigas, puertas) activada a través de su uso particular y personal; recordada al medirla con puntos y comandos en un tablero virtual de dibujo, al revisar las fotografías. Se busca elaborar un dibujo siempre abierto, con algunas pistas, como el mapa de Berlín que quería inventar Benjamin en el que la ciudad se somete a la estructura de los recuerdos. El dibujo nunca se termina, porque podría ser siempre matizado con otra capa más de asociaciones y significados.

Si la casa es precisamente el impacto producido por la presencia simultánea (a nuestro alrededor) de todas esas cosas, no puede haber otra manera de dibujarla que desplegándolas a su alrededor, yuxtaponiendo sus distintos puntos de vista en un mismo instante (como si fuésemos cubistas). «El artista es un receptáculo de

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas* (Madrid: Espasa Calpe, 1926), 177.

<sup>2</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 69.

emociones que vienen desde todas partes: del cielo, de la tierra, de un trozo de papel, una silueta o una telaraña: por eso nadie debería discriminar entre las cosas, pues no hay carnets de nobleza»<sup>3</sup>. Un lugar nunca es siempre el mismo lugar, cada vez las cosas se ordenarán de manera distinta en la conciencia, las relaciones entre ellas serán otras, y así quedará sin forma hasta que «el impulso de la circunstancia, la ocurrencia personal o la ocasión personal permitan su articulación en la memoria»<sup>4</sup>. Se accede a la casa, para el que no haya estado allí, afrontando desde el primer momento a través del dibujo su total complejidad física y emocional, en lugar de narrarla por capas cada vez más precisas. La primera mirada es a la totalidad para después ir describiendo sus etapas sucesivas. El dibujo hace más difícil la casa, desde el principio.

Pero hay también otros puntos de vista para explicar la necesidad de dibujar así la casa, pues *los pintores tenían razón*. Por su condición de coleccionista, Aldo van Eyck, quita a los objetos que reúne en el interior de su estudio su carácter de mercancía, para darles otro valor como suspensiones museales. Son esas suspensiones las que forman el sistema de cosas que reduce la heterogeneidad del mundo, proponiendo relaciones nuevas, acercando extranjeros, impartiendo un significado a la suma como conjunto. Cada cosa retiene su autonomía, pero pasa a formar parte de un todo que se ordena gracias a las manos que han elegido y posicionado cada objeto. Los objetos se hayan entonces inflexionados: retienen su individualidad pero son absorbidos por un orden superior con identidad y significado diferentes, transforman «el espacio entre ellos o a su alrededor»<sup>5</sup>. La casa no es más que la impresión producida tras el posicionamiento de todos esos objetos, incluidos aquellos inmóviles como ventanas (nuevas), armarios, puertas, escaleras o lucernarios. Todas esas cosas, que se recortan o añaden sobre un marco existente, son las que hacen la casa de Aldo van Eyck (la suya), que únicamente sujeta a nuestra mirada y ordenamiento personal puede hacerse por un momento la nuestra. Es trabajo del que visita el dibujo reorganizar las cosas representadas y sujetivarlas, abrirse a través de ellas un mundo<sup>6</sup>, acercarse con su ayuda un mundo<sup>7</sup>. Las cosas acercan el mundo.

En estos términos «cada objeto, cada lugar, cada ocasión es transformado por otros objetos, lugares y ocasiones en nuestra apreciación»<sup>8</sup>. Pero cada objeto, aún así, retiene su individualidad, y solo así, dice Van Eyck, «el impacto de los innumerables objetos y lugares encontrados días tras día a lo largo de los años se articula en la memoria, no solo gracias a los que por razones circunstanciales o personales dejaron marca, sino también por esos que por su naturaleza y cualidad específicas permanecen independientemente del tiempo»<sup>9</sup>. No solo importan los objetos formando parte del conjunto de acontecimientos de la vida, relacionados con los recuerdos de Aldo van Eyck, sino los elementos con sus cualidades específicas, es decir, en su particularidad y concreción, en su realidad física autónoma e independiente de su pertenencia a un conjunto emocional. La escultura de Carel Visser, el cuadro de

---

<sup>3</sup> De Picasso, citado por Aldo van Eyck en: Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 38.

<sup>4</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 79.

<sup>5</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 47.

<sup>6</sup> Luis Martínez Santa-María, *Intersecciones* (Madrid: Rueda, 2004), 74.

<sup>7</sup> Martínez Santa-María, *Intersecciones*, 74.

<sup>8</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 80.

<sup>9</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 81.



Karel Appel o la chimenea exenta, no solo forman la casa al haber sido elegidos y dispuestos por el arquitecto (y tienen para nosotros desde el principio ese valor que les da esa selección y colocación) sino que además nos cuentan algo, como objetos aislados, sobre las cualidades por las que han sido elegidos, sobre la arquitectura de la casa y de Aldo van Eyck. Eso justifica los numerosos fragmentos que se dedicarán, a lo largo de este capítulo, a analizar algunos de los fragmentos que forman la casa y sus implicaciones arquitectónicas. Como decíamos:

Pero los pintores tenían razón. Ellos, que para todas las superficialidades de la vida, gracias a sus ejercitados y entrenados ojos, tienen una visión mucho más aguda que los otros hombres, siempre reconocieron lo vacío, lo pomposo, lo extraño, lo inarmónico de las viviendas de estilo. Los hombres no iban bien con esas habitaciones, ni las habitaciones con esos hombres. Gracias a Dios yo no crecí en ninguna vivienda de estilo.

Aquí la mesa, un mueble totalmente loco, rizado, una mesa extensible con un espantoso trabajo de cerrajería. ¡Pero nuestra mesa, **nuestra mesa!** ¿Sabéis qué significa? ¿Sabéis que estupendas horas vivimos allá? ¡Cuando ardía la lámpara! ¡Y aquí el escritorio! ¡Y ahí encima la mancha de tinta! Mi hermana Herminie derramó tinta aquí cuando era bebé. Y aquí los retratos de los padres. ¡Qué marcos más horribles! ¡Y aquí un sillón anticuado! Un resto del mobiliario de mi abuela. **Cada mueble, cada cosa, cada objeto cuenta una historia**, la historia de la familia. **La vivienda nunca estaba acabada; se desarrollaba con nosotros y nosotros con ella.** Seguro que no había ningún estilo en ella. Es decir ningún estilo extraño, ninguno antiguo. Pero la vivienda sí que tenía un estilo, el estilo de sus habitantes, el estilo de la familia. El lazo único y común que une entre sí todos los muebles de una habitación, consiste precisamente en que su dueño los ha escogido a todos.<sup>10</sup>

El libro de Loos, *Ins Leere Gesprochen*, está en la casa descansando en una estantería, muy anotado, y no puede ser una casualidad que Van Eyck utilice el mismo ejemplo de la mesa como objeto con capacidad para construir lugar. Aldo había leído esas palabras, había comprendido la necesidad de hacer la casa de dentro a fuera, con tiempo: «la creación de habitaciones en las que hay ganas de pasar el tiempo»<sup>11</sup>.

La interpretación de la casa como montaje de un número limitado de cosas con historias se aclara gracias a la convivencia temporal de la transformación de Loenen aan de Vecht con la construcción de otros dos proyectos: la iglesia católica de la Haya y el pabellón de esculturas en el parque Sonsbeek. En ambos, la estrategia se funda en la búsqueda de lugares *poli-céntricos*, en los que la cualidad de lugar se consigue gracias a la construcción de un marco en el interior del que se distribuyen focos de atención (bien sean objetos, lucernarios, capillas o esculturas) formando una red de relaciones recíprocas. El movimiento del visitante se produce entre esos objetos que se le aparecen como cosas casi vivas que le devuelven la mirada: "*man is leaf and leaf is rock and rock is feather*"<sup>12</sup>. El conocido dibujo del pabellón de esculturas pretende contar justamente eso: que el pabellón no es tanto el marco construido, sino más bien la disposición de todas esas esculturas, a las que se pone nombre propio, y las infinitas posibilidades de recorrer el conjunto que generan. Cada objeto retiene su individualidad y es un centro desde el que empezar a mirar y comprender la casa, del mismo modo que en su arquitecto los proyectos se hacen como acumulación de centros desde los que articular una experiencia narrativa

---

<sup>10</sup> Adolf Loos, *Escritos I* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).

<sup>11</sup> Van Eyck sobre Loos

Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 571.

<sup>12</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 34.

La casa de Loenen puede leerse de la misma forma, aunque en este caso el marco sea existente (AvE compra la casa original para reformarla) las nuevas relaciones se van produciendo gracias a la interrupción del espacio vacío, que queda de demoler la mayoría de tabiques existentes, con formas plásticas diversas hechas objetos de uso. Solo así se explican las posiciones relativas de banco de cocina, armario, escaleras, podium, chimenea o tragaluces, interrumpiendo la mirada y troceando el espacio vacío, dejando escapar la línea de visión hacia fuera en diagonal a través de las distintas capas de materia, entrar a la luz hacia dentro, arrojando sombras.

La casa se va llenando de cosas que tamizan las relaciones entre los distintos rincones. Sin embargo, no sólo los espacios vacíos entre cosas se transforman en habitaciones, sino que las cosas en sí mismas son lugares en el sentido más preciso de la palabra. La chimenea, por ejemplo, forma un centro, un lugar en sí mismo, aunque solo sea accesible para el fuego y los objetos que descansan sobre ella, del mismo modo que la escalera es lugar, punto de vista inaccesible para todo aquel que no esté transitándola, o el banco de cocina es lugar para los cazos y cafeteras que lo ocupan temporalmente. Son las cosas, y sus casos, las que hacen la casa; las que la estructuran y construyen, las que la explican y permiten comprenderla. Son esas cosas, casos y casas las que en este dibujo se intentan presentar.

Las cosas no son solo los objetos móviles que Van Eyck fue acumulando a lo largo de su vida, sino también los elementos construidos: las tres escaleras, el fuego, la vitrina, las puertas. Todo en la casa tiene consideración de cosa independiente de los demás, por su posición y configuración física (nada se toca, nada se produce en continuidad, sino por interrupción). Con las cosas, sobre el tablero horizontal, se forma la casa. Los distintos elementos (arquitectónicos) construidos dan carácter al espacio vacío resultante de la demolición de la casa original y lo dividen en lugares para usos distintos, pero permanecen como elementos autónomos y separados del resto, como cosas que se colocan en el suelo, cada una desarrollada y pensada como ente particular en numerosos bocetos y dibujos. Hay dibujos muy precisos y detallados de la escalera, de los bancos de cocina, del mueble para almacenar los discos de música, el tocador de Hannie, la chimenea, la barandilla que rodea el hueco de subida a la primera planta, etc, pero nunca uno de todos esos elementos juntos. Sabemos que la planta general, la posición de los elementos unos junto a otros, se modifica durante la obra, pero la mayoría de elementos se construyen tal y como están detallados en los bocetos. No hay planta final que encaje con lo construido, pero sí que hay descripciones gráficas definitivas de todos los elementos de la casa. Se han pensado separados, como un «juego de cartas», más que formando parte de una misma planta. Su disposición, una vez construidos, ordena el espacio.

Después las mesas, los sillones, los estantes, las cajas de vino, los objetos etnográficos, los libros, todo se va disponiendo en el espacio vacío y lo sigue llenando, lo cualifica para múltiples acciones: cada objeto solo se entiende como potencialidad de acción contenida y desplegada en su uso. Después las «alfombras» de madera se encargan de llenar los vacíos entre cosas para enfatizar su condición de focos de acción. Pero todo son cosas, y es por eso que el completo llenado de la casa (casi hasta el desborde) posterior extendido a lo largo de los años es coherente con la proposición de partida. Al marco existente se le superponen capas (unas de ladrillo y otras de madera) que permiten el desarrollo en su interior de la vida. Centros de uso unidos en red a través de sus relaciones recíprocas, o *sinfonía arquitectural*, diría Le Corbusier, con centros de gravedad de la composición. Esta casa no se ha hecho de una sola vez.

A su vez, la casa como conjunto de cosas, verdadera, establece por sí misma un centro: «un lugar convergente que viene a ser desde donde se sale o a donde se regresa: es tu casa pues de ella partes»<sup>13</sup>. Todas esas cosas en su interior son únicas, no tienen doble, porque están en la casa. La casa es *policéntrica*, igual que la de Binnenkant, y las cosas hacen pedazos las imágenes que llegan a los ojos. Pero la casa es un centro desde el que se sale al mundo y al que se vuelve del mundo, un refugio con nombre propio. Del mismo modo que las murallas se oponen al espacio infinito e ilimitado de la tierra para fundar la plaza<sup>14</sup> (la urbe), los muros aquí se oponen a la ciudad para formar la casa: un ámbito aparte, puramente humano, *el templo de la familia*<sup>15</sup>. Todas las cosas vienen hacia la casa. El paisaje viene hacia la casa a través de las ventanas: no es nuestra mirada la que sale hacia lo que está fuera, es la luz la que va hacia nuestros nervios ópticos y forma la imagen de las cosas. Son las sombras de las cosas las que vienen hacia dentro, como pistas misteriosas e incompletas de lo que nos espera fuera.

Detrás de cada cosa hay un ser humano que la ha elegido o la ha hecho a su medida, y por tanto detrás de cada cosa hay un caso, un momento, y delante de ella todos los casos que a su alrededor se van a producir. Que en su descripción y en su posición uno no ha de ser poco preciso ni parco en detalles. Que en su redibujo uno no debería dejarse ninguna (o las menos posibles). Y así quedarán también marcadas en especial esas cosas que se persiguen desde las primeras casas del arquitecto, conscientes de los encuentros fortuitos de lo que antes estaba separado y ahora queda junto, como recordando algo que fue y ya no es más pero que siempre seguirá siendo en la memoria.

Y más allá: ¿Qué es una puerta? ¿Por qué están representadas en el dibujo así las puertas? «¿Una superficie plana con bisagras y una cerradura, constituyendo una frontera terrible? Piensa en ello: ¡Un rectángulo de dos pulgadas de espesor y seis pies de altura! Una guillotina es más amable. ¿Es esa la realidad de una puerta? A lo mejor la finalidad real de una puerta es actuar de escenario para un gesto humano espléndido: la entrada y partida conscientes. Eso es lo que una puerta es, algo que actúa de marco para tu acceso y tu salida, una experiencia vital no solo para los que ejecutan la acción sino también para los que esperan el encuentro o son dejados atrás. ¿Y qué es una ventana?»<sup>16</sup>. Al dibujarlas, las puertas giran hacia dentro y fuera, pues aunque «la casa está hecha de ortogonales, incluye en sus interiores el velado mundo de los giros: los de las puertas, las ventanas, las tapas de los armarios y los baúles, las cerraduras. El gozne cuyo giro produce una apertura, una aparición. No maquinan, no llevan a ningún otro lado. Insisten en que hay dos lados y que justo entre ellos, en ese desdoble, en ese arel donde ambos quedan retenidos, en esa gran víspera, está la casa»<sup>17</sup>.

Por último, los armarios, y de ahí otra vez a las cosas. En 1980 Peter Smithson escribía un breve texto «en alabanza de las puertas de los armarios»<sup>18</sup>. En él defiende los armarios porque simplifican la recuperación

---

<sup>13</sup> Martínez Santa-María, *Intersecciones*, 75.

<sup>14</sup> Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*, 195.

<sup>15</sup> Le Corbusier, *Mise au point*, trad. Jorge Torres (Madrid: Abada Editores S.L., 2014), 31.

<sup>16</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 62.

<sup>17</sup> Martínez Santa-María, *Intersecciones*, 78.

<sup>18</sup> Dirk van den Heuvel y Max Risselada, *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy* (Barcelona: Polígrafa, 2007), 291-292.

y facilitan el manejo de contenidos heterogéneos, porque permiten llevar todos esos contenidos heterogéneos al nivel preciso de atención entre las miles de cosas que nos rodean dentro y fuera de la casa. Porque pueden ocultar secretos y futuros placeres escondidos (los placeres de la anticipación son los más intensos). Dice: «lo que el armario es a la casa, la casa lo es a la ciudad». En el año 2000, en unos párrafos que explican parte de las decisiones tomadas para la *Casa todo en su sitio*<sup>19</sup>, Smithson insiste en que la superpoblación de objetos que ha producido la sociedad de consumo requiere una gran superficie para que quede todo bien colocado y oculto. Las cosas se esconden y el espacio habitable queda despejado para el drama humano. La casa ofrece así la oportunidad de considerar la desnudez como una característica que debe conservarse o revivirse en el proceso de colocar todo el su sitio. Y termina: «en una época de superabundancia sería maravilloso que las salas de las galerías de arte estuvieran, con razón, vacías».

Lo que Peter Smithson parece afirmar es que ante una sociedad sumida en el consumismo desaforado de objetos (muchas veces de usar y tirar) la solución podría ser esconder todo lo que uno compra, proteger al habitante de las cosas propias y por tanto asumir su carácter de mercancía: el distanciamiento y esencial diferencia entre cosas y personas. Guardar las cosas tras la tapa opaca de un armario para que el espacio siga pareciendo vacío y la vida sencilla, construyendo un escenario de cartón que oculta detrás todos los engranajes, poleas, cuerdas y ayudantes necesarios para sostenerlo. ¿Tiene algún sentido esconder las cosas propias para protegerse de ellas?

Se toma aquí precisamente este texto para confrontar a esa posibilidad la que se propone en la casa de Aldo van Eyck. Si Smithson habla de ocultar las mercancías, lo que Van Eyck pretende al mostrarlas es sustraerles su valor de intercambio y de uso transformándolas en arte. Estamos ante una casa en la que todo se enseña: joyas, platos, colgantes, libros, vasijas, lavadoras, piezas de fruta, pastillas de jabón, tarros de mermelada. Donde Smithson quiere controlar la heterogeneidad disfrazando la realidad, Van Eyck sabe que solo el coleccionista es capaz de reducir la heterogeneidad del mundo. Las cosas ya no son objetos que se intercambian, sino que, una vez colocadas, son ellas mismas la casa: las cosas hacen la casa, y «la percepción simultánea de un gran número de niveles provoca conflictos y dudas en el observador: hace la percepción más viva»<sup>20</sup>.

La primera propuesta nos lleva aparentemente hacia la negación de un problema, su maquillaje: ante el exceso, bolsillos grandes. La segunda a la necesaria selección de las cosas y a la medida que provoca saber que todo lo que tenemos lo llevamos puesto para que todo el mundo lo vea. ¿Esconder las cosas (mercancías) o mostrarlas y transformarlas en cosas sin valor (económico)? Todas las cosas así juntas y desnudas superan su valor individual (que no su autonomía) y comienzan a ser valiosas como conjunto por sus relaciones y proposiciones: como colección no solo de materiales, sino también de tipos de luz, reflejos, sombras. Pues:

Todo no son sino acuerdos, relaciones, presencias. Y también síntesis fulminante, desencadenamiento, disparo, relámpago para la visión, la intervención, la catálisis. Razón de ser: imposible permanente, en medio, a continuación, por debajo, debajo de los acontecimientos, de los elementos a través de todo.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> van den Heuvel y Risselada, *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, 295-297.

<sup>20</sup> Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1992), 39.

<sup>21</sup> Le Corbusier, *Mise au point*, trad. Jorge Torres (Madrid: Abada Editores S.L., 2014), 7.



*la chimenea, el hogar*

## 1. Norman Shaw



## 2. Baillie Scott



; la chimenea, el hogar

Mr Lutyens le llama Bumps... Después de cenar nos sentamos en la esquina de la chimenea. Una auténtica chimenea antigua con un gran fuego de leña, y allí nos sentamos, y comimos almendras y bebimos vino caliente de bayas de Saúco. <sup>1</sup>

Aunque la chimenea de Loenen no actúa como único punto focal de la vivienda, sí que guarda en su interior algunos de los elementos que pueden considerarse esenciales para la construcción de una casa. Por una parte guarda el fuego, por otra parte sujeta el *Lar*: el objeto que ha acompañado a la familia Van Eyck a lo largo de su vida y que se ha situado siempre en una posición central y privilegiada. Dado que ambas ideas se han explorado ya en otra parte del trabajo, conviene ahora describir con precisión milimétrica, con ayuda de los dibujos del arquitecto, la forma final que toma la chimenea en esta casa y sus posibles razones en relación a otros fuegos, estufas, chimeneas, huecos y nichos.

Y hablando de fuegos. Alison Smithson apunta<sup>2</sup> a Norman Shaw, arquitecto enmarcado en el movimiento *Arts & Crafts* inglés, como uno de los primeros en introducir innovaciones en la construcción de chimeneas. En su casa en Cragside, construida en 1863, agranda la chimenea hasta que se transforma en una estancia autónoma dentro de la sala comedor. Separada por un arco y con sus propias ventanas y bancos, este nuevo espacio dentro de un espacio mayor, que recuerda a esa otra chimenea que Orson Welles ilustra en Ciudadano Kane, se ha convertido en un lugar con sus propias reglas, para sentarse a leer o disfrutar de una conversación distendida al calor de la hoguera. Este tipo de chimeneas se conocen como *inglenook fireplace*, término sin traducción al castellano, y podemos ver ejemplos de su uso en otros referentes del *Arts&Crafts* como Baillie Scott o incluso en proyectos posteriores como la casa estudio de Frank Lloyd Wright en Chicago (1889-90). Todos ellos comparten, como apunta Adolf Loos no mucho después, una misma preocupación: «las habitaciones de los arquitectos eran lisas y frías, nadie podía aguantar en la desoladora habitación»<sup>3</sup>.

La *inglenook fireplace* entiende la casa, no como dormitorio provisional que se cambia como quien cambia de chaqueta, sino como hogar al que le crecen alrededor las palabras hogareño o *homecoming*, imposible también de traducir al castellano. Comprende, como diría AvE, que la experiencia del espacio requiere su uso en el tiempo, que la arquitectura implica la creación de habitaciones desde dentro hacia fuera<sup>4</sup>. La *inglenook fireplace* propone una experiencia corpórea del espacio y da, a través de la arquitectura, un lugar para cada acción humana. Si reunirse alrededor del fuego ha sido una costumbre ancestral, se da aquí un soporte físico en el que la ocasión pueda desarrollarse. Frente al espacio enorme del salón (para invitar a comer a las visitas), Norman Shaw perfora el muro (o amplía la chimenea) para buscar un lugar a la familia, y como eso solo es posible en la casa del aristócrata o el alto burgués, derrochadora en superficie, veremos a muchos arquitectos persiguiendo esa transformación del fuego en lugar a través de diversas estrategias menos transparentes, más *pequeñas*.

<sup>1</sup> Dirk van den Heuvel y Max Risselada, *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy* (Barcelona: Polígrafa, 2007), 288.

<sup>2</sup> van den Heuvel y Risselada, *Alison and Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, 288.

<sup>3</sup> Adolf Loos, *Escritos I* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 66.

<sup>4</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 571.



3. F.L.Wright



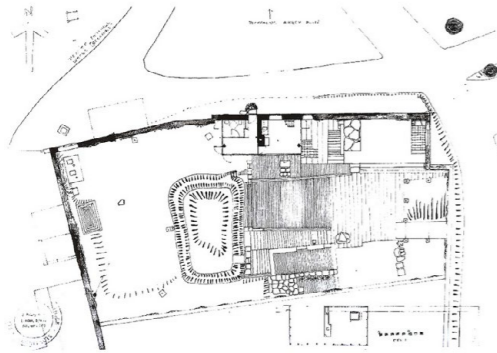
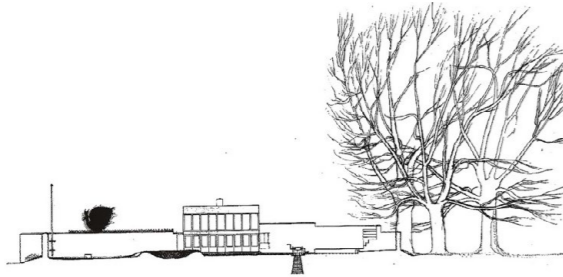
4. Mackintosh

Hay que entender así la chimenea de la Casa Robie de Wright, que persigue también la formalización de un sitio dentro del espacio más grande del salón. El suelo de ladrillo de la chimenea invade la alfombra y produce un escalón/banco acolchado que construye una frontera otra vez, entre un dentro del fuego, con el fuego, alrededor del fuego, y un afuera del fuego, en el salón, en otro sitio que ya no es junto al fuego. Resulta interesante comprobar cómo durante los años se han ido moviendo las sillas por el salón hasta quedar, a fecha 2014, en una posición muy similar a los bancos de las casas de Shaw: un lugar para sentarse junto a la hoguera. La chimenea aquí, además de ser el poste vertical que ancla las plataformas horizontales de la casa al suelo, es un lugar nuevo para que la familia se reúna.

Las chimeneas de Mackintosh, por el contrario, parecen más bien delimitar con precisión la celda del fuego, casi encerrarlo protegiendo a las personas o construirle una casa en miniatura. Siempre simétricas, siempre compuestas como si se tratase de una fachada a otro interior, normalmente sin sitio para sentarse cerca. Sus chimeneas inventan otro interior que ya no es propiedad de la casa, el sitio privado del fuego. Las fachadas solo son fachadas cuando se las mira desde lejos, y solo algunas llamas pueden asomar entre los barrotes que se encargan de que queden dentro. Si las anteriores eran chimeneas para entrar en ellas, compartiendo el territorio del fuego, ésta es una hoguera para quedarse fuera, separando con una guillotina dos cotos privados que entran en contacto a través de una pequeña ventana. No sabemos lo que se oculta dentro, el fuego no nos ha invitado.

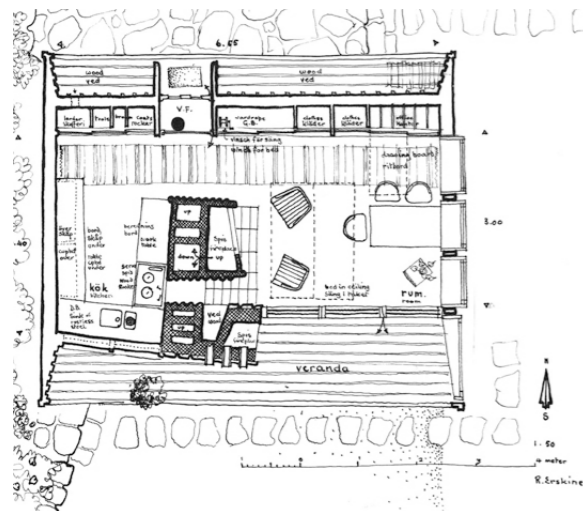
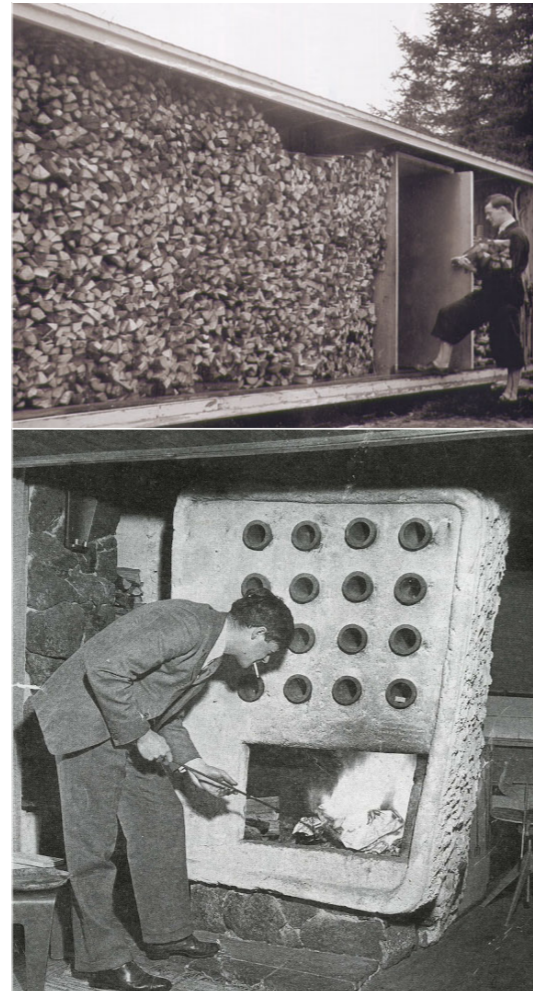
La casa que Ralph Erskine construyó para su familia en 1941 en un terreno prestado contiene también una chimenea. Esta bien distinta a las ya exploradas. Aquí el fuego es sencillamente un elemento necesario: frente al frío, fuego. Como el agua corriente, el sol o la electricidad, la evacuación de las aguas sucias, el fuego se sitúa en el centro de la pequeña vivienda para aprovechar al máximo su potencia calorífica con el menor esfuerzo económico (en una acepción en la que la economía trata de los recursos materiales). Las maderas, apiladas durante el verano, se sitúan bajo las mismas premisas en la pared norte para aumentar el aislamiento de la vivienda durante los meses fríos. Los huecos de la chimenea se diseñan cuidadosamente para facilitar la evacuación y la combustión de los troncos sin generar molestias en el interior. Además la chimenea no deja de delimitar los espacios de la casa y asumir en su superficie otras funciones como la de cocina o banco de apoyo, del mismo modo que la de Alvar Aalto en su casa estudio, que se sitúa en una posición en la que es a la vez chimenea, expositor y escalera.

De ese carácter tan claro de necesidad en una vivienda humilde, que se justifica casi por entero en la lucha contra los elementos naturales, pasamos a esas chimeneas que tienen más bien un carácter seminal, que son el origen mismo de la casa pues desde ellas se lanzan muros o escaleras. Sucede con bastante claridad en la casa que Venturi diseña para su madre en 1962. En ella el conjunto chimenea-escalera se expande en horizontal y vertical para formar la casa. Todo el juego de diagonales, cambios de escala, distorsiones y desplazamientos nacen desde ese núcleo interior y salen hacia el exterior deformando una aparente forma regular y simétrica: la chimenea termina incluso por volverse lucernario. También en cierta medida sucede en la Ugalde de Coderch, 1951, en la que ya desde los bocetos iniciales se pueden ver las raíces de la casa que en su desarrollo se vuelven muros gruesos que esconden fuegos. Desde esos puntos de apoyo que se extienden en diversas direcciones en cada una de las plantas, se despliega la casa, sus miradas hacia el paisaje y sus barreras visuales. Y lo mismo en la casa para Fernando Gómez en Durana, proyectada por Francisco Saenz de Oiza en 1959, que como la Ugalde tiene un carácter centrífugo porque despiende desde su centro (que es la chimenea) hacia fuera todos los muros, y todos los usos. Los muros en ambas se pliegan



6. Smithsons

5. R. Erskine



sin delimitar herméticamente las funciones y casi siempre enfocados radialmente desde el centro de la casa hacia el paisaje. La chimenea, que es más visible en la casa de Oiza, ordena los espacios de vida de la casa y actúa a la vez como pieza escultórica que resuelve los giros de todos los elementos constructivos.

Posiblemente el pabellón solar de Alison y Peter Smithson en 1962, o *Upper Lawn*, podría comenzar a explicarse también desde su chimenea como punto de apoyo que resuelve y ordena, que habilita una tierra fría para la vida cálida y confortable como hacía la de Ralph Erskine. Pero en este caso la chimenea es también el germen del proyecto, la razón de la posición del pabellón, su apoyo estructural, su raíz prima e íntima. La chimenea es lo que la pareja de arquitectos encuentra en el lugar, *as found*, y lo que toma como punto de partida para erigir un pabellón en el que atesorar y guardar sus experiencias, desde el que extender su acción humanizadora (geométrica) hacia el jardín, los arbustos, el pozo y los muros; hasta cerrar un enclave separado de la naturaleza. La chimenea entonces ha abierto su radio de acción hasta los muros de piedra de la parcela, pues ha causado la aparición de un pabellón y unos habitantes que durante algunos años han hecho suyo ese trozo de tierra.

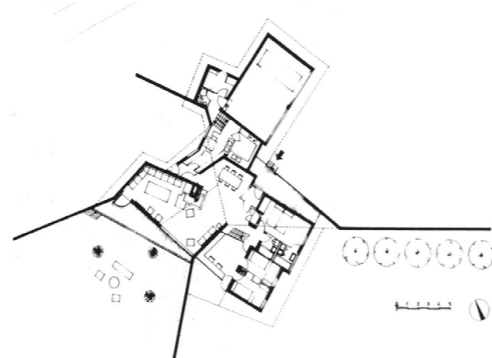
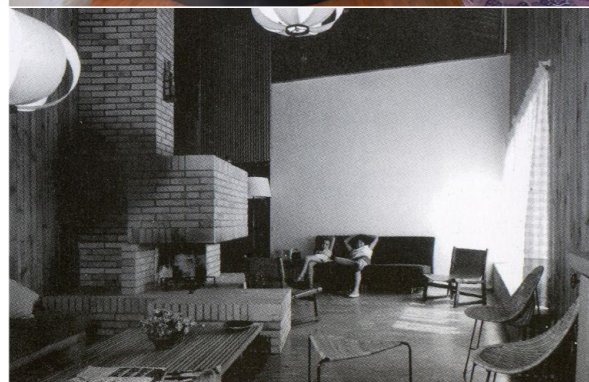
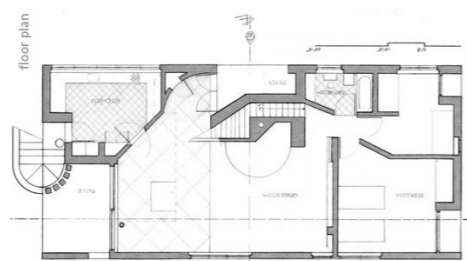
De manera similar a la chimenea en Durana, que ayudaba a templar los giros de los muros y la transición entre espacios, la de Gunnar Asplund en Stennas resuelve magistralmente el giro de los dos volúmenes de la casa y ordena todas las circulaciones horizontales y verticales. La chimenea cae desde el techo y se derrama sobre los escalones de ladrillo. Cuatro escalones, una chimenea y dos puertas solucionan el acceso desde el exterior; la transición interior entre los dos volúmenes en distintas cotas adaptadas a la pendiente natural del terreno y la evidente necesidad de un fuego que caliente la estancia más pública. El nudo de unión entre las dos «alas» de la casa se presenta ocupado por la chimenea y su suelo que se extiende para ocupar la intersección. La chimenea tapa y esconde, avanza y retrocede para dejar sitio a los troncos, se muestra para ocultar una pila y una ventana; y su forma responde a los elementos a su alrededor, a la posición del conducto de ventilación y al desequilibrio que introducen los peldaños. Aunque tiene una gran superficie el fuego solo ocupa un pequeño rincón, como haciendo sitio a los demás, apretándose contra la pared para que los miembros de la familia tengan lugar. Otra chimenea, esta exterior, se erige en vertical junto a la cocina y termina de cerrar visualmente el porche, equilibrando las formas y anclándolas a la tierra. La casa es lo que ocurre entre esas dos chimeneas, polos de atracción de usos, pero no nace en las chimeneas sino que ellas vienen a resolver problemas espaciales y terminan por fundirse y mezclarse con todo el resto de elementos: porches, escaleras, bancos, camas, techos, lavabos, en un proceso de ida y vuelta que produce una solución total y de conjunto: los elementos pierden su autonomía y se inflexionan unos hacia otros. O lo que es lo mismo: nadie podría coger estas chimeneas y ponerlas en otro sitio sin tener que pensarlas otra vez desde el principio, mientras que otras chimeneas como las de Mackintosh o las de Shaw sí que pueden moverse (aunque sea únicamente como idea) a otras casas. Esta chimenea es tan irreplicable como la de los Smithson, aunque en Stennas el fuego no tenga carácter embrionario.

Y esa otra chimenea, de Le Corbusier, que es un objeto simbólico, una farsa, un juego surrealista en una terraza. Un hueco que casi parece ser simplemente un rectángulo pintado de negro.

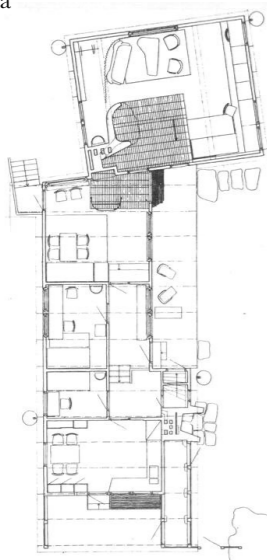
La elección de un aro circular para proteger el fuego en la casa de Aldo van Eyck en Binnenkant sigue aún resultando enigmática incluso a la vista de los bocetos, que se limitan a explorar el número de patas, la altura y el grosor del aro o la posición relativa de protector y estufa metálica. Podemos apuntar, ya que se pueden leer algunos de los lomos de la estantería, que tiene algo que ver con el nº6 de la revista Minotaure



7. Robert Venturi



8. Saenz de Oiza



9. G. Asplund



cuya portada estaba ocupada por un *Rotorelief* de Duchamp; con el libro de Moholy-Nagy *Vision in Motion* y algunas de sus composiciones que exploran la intersección de formas circulares y figuras rectangulares- También podría estar relacionada con la pintura que el arquitecto tenía de Miró, en la que aparece una circunferencia claramente dibujada, con otro círculo negro en su interior (pero no centrado), identificado en una de las fotografías del piso en Zúrich algunos años antes. O quizás no fuese ninguna de las tres, sino alguna imagen de los viajes del arquitecto a África en los que formó un interés especial por las *formas elementales*. Lo esencial, sin embargo, es que el conjunto de aro metálico con seis patas, tablero rectangular de madera y estufa de hierro forjado, los tres elementos autónomos pero inflexionados en constelación, constituye una manera inédita de comprender el fuego y el hogar.

Una estufa a la vista por todos sus lados pero flanqueada por seis guardianes. Un espacio vacío entre aro y estufa, un enclave protegido y apropiado por el fuego (la casa del fuego, la muralla del fuego). Un tablero que se apoya sobre la frontera y la sobrepasa. Únicamente sobre el tablero es posible compartir por un instante la misma tierra que el fuego. Desde ahí, en esta primera casa, se hace el hogar, de dentro a fuera. El humo desaparece misteriosamente en horizontal (cuando lo normal sería que el tiro fuese en vertical) hacia una pared en diagonal que nadie habría tomado por conducto de ventilación. Y el conjunto se sitúa en un soporte sin jerarquía, vacío y uniforme hasta que los distintos elementos que componen la casa van estableciendo relaciones (fundamentalmente) visuales: separado de las paredes, cualificando un punto de ese tablero de juego ficticio que es el suelo de la casa como lugar: «el aro metálico fue mi primer círculo con cualidad de lugar, con el asiento, el calor de la estufa y el misterio que todos los círculos provocan»<sup>5</sup>.

La chimenea de Binnenkant no es un elemento que reúne distintos usos como la de Erskine o la de Aalto, ni es el germen de la casa como la de Venturi o la de Oiza. No resuelve y articula los espacios de la casa como la de Asplund, ni es un dispositivo para mirar el paisaje como la de Jacobsen. Ni siquiera es simplemente un objeto visual simbólico como la composición surrealista de Le Corbusier, ni delimita sencillamente los distintos usos de la casa como la de los Siren. No protege a la familia del fuego, como hacían las estufas de Mackintosh, ni crea una frontera para que la familia se reúna en su interior como hacían las de Shaw y Wright.

Al contrario, el aro protege al fuego de la familia, flanqueándolo, como la chimenea de la *Maison de la Culture* en Firminy de Le Corbusier, lo fija en un lugar que no es un punto, le reserva un espacio que después puede ser asediado. Al fuego se lo puede rodear pero eso no significa que la chimenea separa unos espacios de otros, ni que interrumpe la mirada, ni que es un dispositivo en el que se apoya estructuralmente la casa, ni que resuelve diversas funciones, ni que es la semilla de los muros; sino que es sencillamente un altar, un lugar sagrado para proteger el calor y la luz que con el mínimo perímetro y que con un solo gesto construye un dentro y un afuera. ¿Y la chimenea de la casa de Loenen?

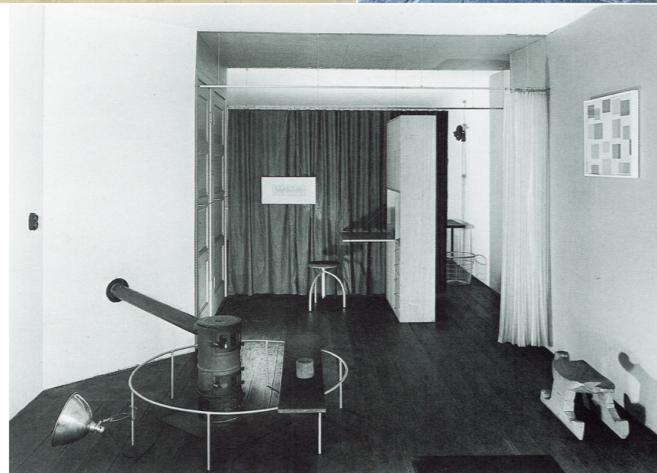
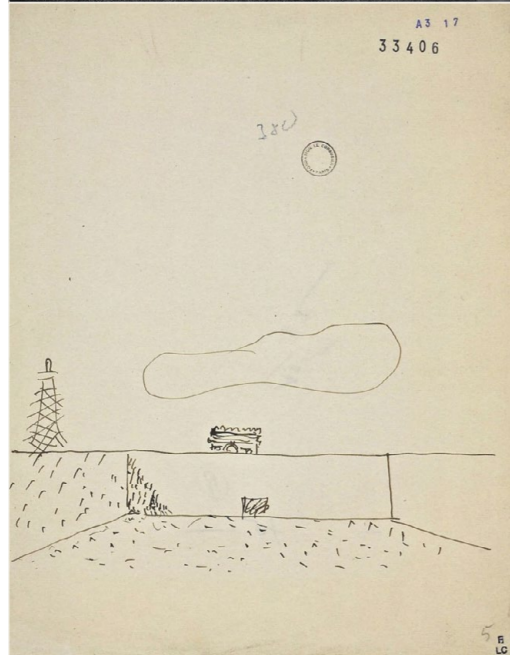
La de la casa en Loenen, 1964, es una chimenea que puede rodearse, despegada de todos sus paramentos y con autonomía formal suficiente para construir un punto focal más dentro de la planta de la vivienda, igual que la de la primera casa en Binnenkant. Está por eso muy relacionada con los playgrounds y el lenguaje formal de Aldo van Eyck, que se basa en la construcción de conjuntos a través de una red de puntos equivalentes (sin jerarquía) cercana a la idea de universo concebida por Einstein en la que no hay

<sup>5</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 54.





10. Le Corbusier



11. Aldo van Eyck.  
Casa en Binnenkant

un centro sino múltiples y en donde todos los puntos de vista son relativos a su posición en el continuo espacio-tiempo; o al mecanismo de Mondrian que presenta formas y colores en relación sin establecer centro único de la composición; o al desarrollo narrativo del Ulysses que da la misma importancia a percepciones, recuerdos y deseos; o a la organización antiestatista que propone Bakunin. Todos ellos son autores citados por Aldo van Eyck en sus escritos.

Justo esa condición de autonomía formal hace que la chimenea diseñada por Aldo tenga que estar cerrada como totalidad, y en ese aspecto la forma de la chimenea se va a concebir apoyada en la pata clásica de los Círculos de Otterlo. Una chimenea aparentemente simétrica (con dos ejes perpendiculares), cerrada y completa. En su concepción se mezclan círculos y cuadrados y se conjugan fuerzas opuestas tal y como Aldo defiende en numerosos ensayos: *el hombre respira hacia dentro y hacia fuera*. Así, si hacia el exterior los cuatro «pilares» son cuadrados, hacia el interior se resuelven con un semicírculo que parte las llamas y las desvía hacia uno y otro lado en las esquinas. El círculo cóncavo (desde el interior) es entonces forma que empuja hacia dentro pero dirige hacia fuera; y el cuadrado desde el exterior es una forma que delimita claramente una frontera. Si el volumen contenedor de la chimenea es prismático, y su planta cuadrada, el hueco en su interior para guardar el fuego es circular, su camisa cilíndrica y está situado en el centro. En algunos bocetos se explora la posibilidad de introducir en el interior de ese último círculo un octógono, como forma de transición entre círculo y cuadrado. La chimenea está hecha, entonces, como superposición de formas y movimientos contrarios, recogiendo los planteamientos arquitectónicos de Van Eyck. Es el *Matrimonio del Cielo y el Infierno* de William Blake, poeta de su juventud.

Todos los juegos geométricos, además, avisan de la significación de cada una de estas formas elementales como símbolo universal, tal y como podríamos esperar de un arquitecto atraído por el arte *primitivo* de pueblos como el Dogón, en Malí, para los que una cesta, con base circular y boca cuadrada, es un símbolo que representa la forma del mundo (en su cosmología). La chimenea está entonces remitiendo a algo que hay más allá de ella, explicando el todo (que es el mundo) y conteniéndolo en la concepción de una parte (que es la hoguera). En este aspecto, la multidireccionalidad, la simetría, la posibilidad de ser rodeada, su elaboración como objeto independiente del resto de elementos de la casa y su simbolismo responden ya a dos de los tres puntos de vista definidos en los círculos de Otterlo. Se utilizan en la chimenea, un objeto cotidiano, parámetros normalmente reservados para la construcción de lo sagrado, transformándola de nuevo en un altar al fuego. La chimenea honra al fuego como germen de la idea de hogar.

Pero a todo esto hay un matiz, pues algunos elementos de la chimenea están inflexionados, es decir, se han salido de las reglas de simetría o centralidad para responder a requisitos de su entorno. El tubo metálico que recoge los humos y los lleva en vertical hacia el tejado no se sitúa en el centro. En el interior, oculta tras el hormigón, una chapa metálica dirige los gases hacia el punto correcto, formando unas pendientes escoradas hacia el salón y el jardín. A su vez, bajo el hueco circular para el fuego, delimitado con ladrillos, otro hueco rectangular con una bandeja se encarga de recoger las brasas y facilitar su limpieza. Son elementos puramente funcionales que rompen el carácter polar de la chimenea. Uno perfora la plataforma superior en un sitio que no coincide con su centro, el otro produce un agujero en la base del alzado que da al jardín. Estas ligeras distorsiones, similares a las que ocurrían en la chimenea de Asplund en Stennas, demuestran que en el proceso de creación del elemento el arquitecto ha afrontado la complejidad en toda su extensión y ha asumido una serie de contradicciones, que la forma de la chimenea no es independiente de su posición, como podría parecer viendo algunos bocetos en los que ni siquiera se

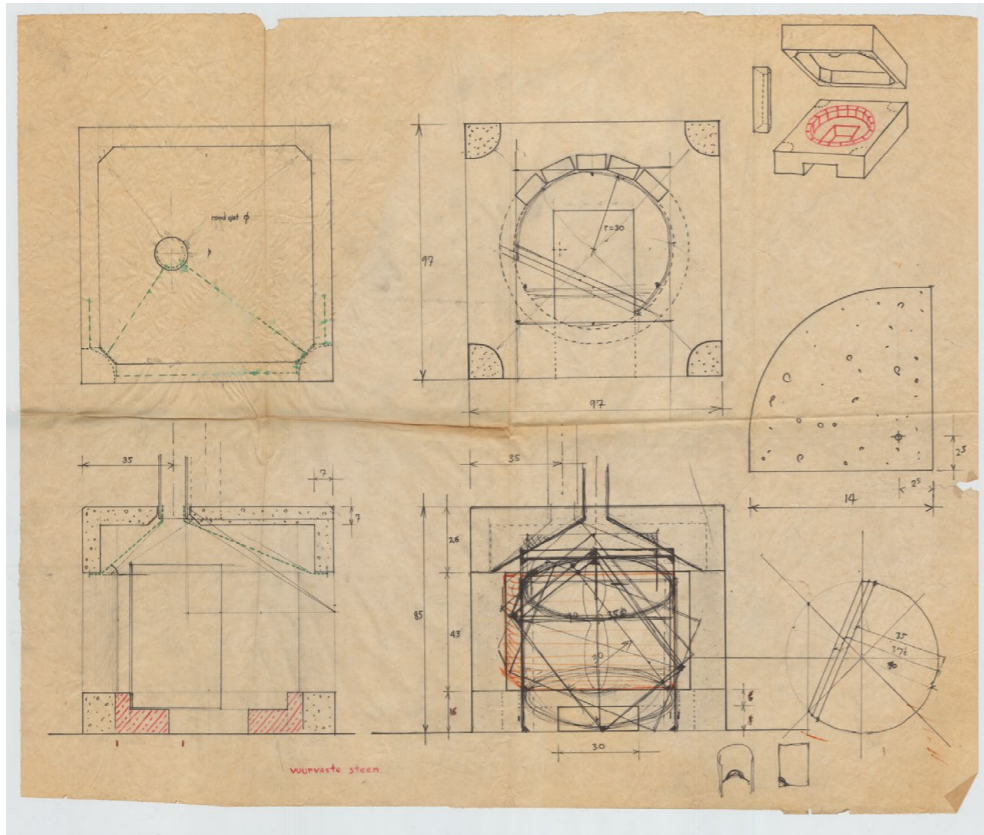




12. Planta baja Loenen

sitúa, sino que la colocación de tubo y bandejas responden a un proceso de ida y vuelta en el que se termina por fijar simultáneamente la forma del elemento autónomo y su disposición en el conjunto de elementos que hacen la casa. Incluso la decisión de contener la chimenea en una forma prismática viene después de explorar una forma cilíndrica, que debe ser una traslación directa de la chimenea de Binnenkant. El prisma final, seguramente, tiene que ver con la mayor facilidad para relacionarla con el resto de elementos de su entorno. El círculo queda dentro, dando al fuego ese carácter de fuente de calor que irradia en todas direcciones, pero fuera hay un cuadrado. Entre el círculo y el cuadrado un espacio intermedio, hormigón, que construye la transición entre el hogar (como casa) y el *hogar* (como fuego). Este espacio siempre está cuidadosamente limpio de brasas, troncos o cenizas.

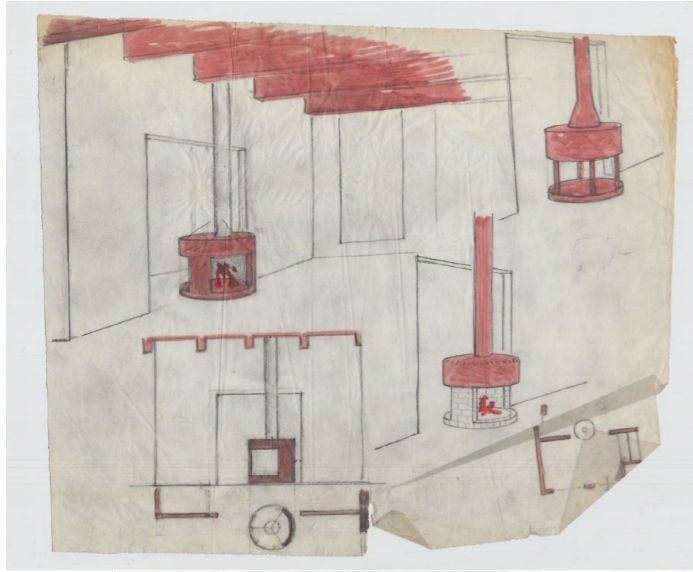
Pero la chimenea de Loenen aan de Vecht no es solo una chimenea. Se utiliza en la casa como soporte para distintos objetos de la colección de arte de Aldo van Eyck. Se ha pensado, por tanto, también para ser un tablero de apoyo que se puede observar y utilizar desde todos sus lados. Para resolver la evidente pérdida de calor que conlleva una chimenea abierta en todos sus lados, el arquitecto diseña una pieza metálica con forma cilíndrica que se sitúa en el interior del círculo y que puede girarse, concentrando el calor del fuego en las distintas estancias en función de las necesidades. La pieza metálica corrige el carácter radial y lo transforma en una ráfaga focalizada. Se ha tenido en consideración entonces, como ocurría en la casa de Erskine, la necesidad puramente material y económica. Ser radiador direccional a la vez que hoguera, ser tablero a la vez que chimenea. Esta chimenea reúne varios usos.



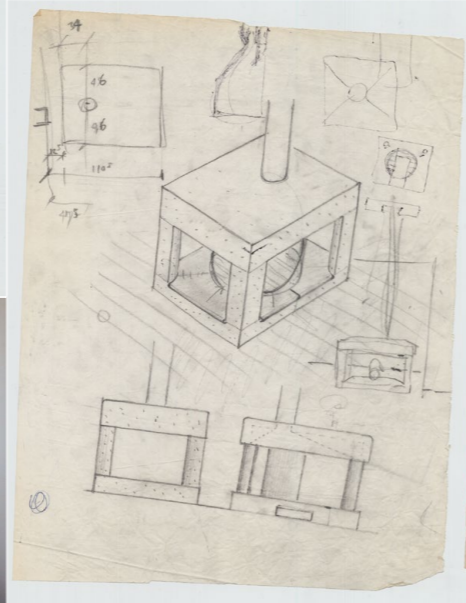
13. Planos chimenea

Una chimenea así, simétrica, formada por un juego de formas elementales, podría haber sido hecha en una aldea indígena o un templo cristiano. ¿Dónde queda lo moderno, representado en los círculos por la contracomposición de Van Doesburg? ¿Por qué esta chimenea solo ha podido hacerse en el siglo XX? Si analizamos la chimenea como un objeto aislado e independiente constatamos que es un objeto jerarquizado en torno a un centro, con unos ejes marcados y un perímetro cerrado. Pero la chimenea no está en el centro de la casa, no se ve atravesada por los ejes principales del espacio, afectada por sus crujeas estructurales. La chimenea aparece suelta, como un elemento más de una red de cosas que adquieren relaciones de reciprocidad. De eso se trataba, pues la red se construye solo al sumar múltiples elementos de este tipo, cada uno con sus ejes de simetría y sus puntos focales (es decir, con su propio punto de vista). El carácter *policéntrico* en la arquitectura de Van Eyck, en esta casa, se alcanza con la acumulación de objetos cerrados y aparentemente completos. Solo el conjunto es capaz de activar el espacio que queda entre los objetos y comenzar a proponer todo un despliegue de diagonales, estratos, ordenamientos posibles del conglomerado (o constelación), particulares y propios de cada miembro familiar. La chimenea es uno más de estos objetos, pensado desde su concepción como parte de un conjunto más amplio. En Van Eyck nunca aparece una arquitectura excluyente. Iremos viendo repetirse los ejes simétricos en muchos de los elementos analizados de la casa: la escalera, los bancos de cocina, las librerías; marcados en muchos bocetos con un pequeño corazón (*hart* es en holandés corazón y también núcleo o centro): decenas de centros en una casa que es muchas cosas menos simétrica (especularmente). A su vez, en la mayoría de esos elementos, el eje de simetría se ve matizado con el juego de equilibrios de formas que finalmente se produce: en la escalera es la barandilla, solo a un lado; en el banco de cocina es el grifo; en las numerosas esculturas, como gustaba explicar a Aldo, hay pequeñas desviaciones, distorsiones que matizan la repetición en espejo inexistente en la naturaleza. La chimenea contiene así, en su interior, el germen, las razones del conjunto de la casa, pues su forma solo se entiende, en 1960, como parte de un conjunto.





14. Bocetos chimenea



15. Sol. Fuego



16. Llama. Hogar

Finalmente habría que analizar la posición de la chimenea, a medio camino entre la sala de lectura y el salón, muy cerca de la chimenea original de la vivienda, para aprovechar su tiro, pero abriendo el tabique que separa ambos espacios y despegándola de los paramentos. Se coloca entonces articulando los dos lugares y calentándolos simultáneamente. El tabique que los separaba no se abre hasta el techo, porque la sala de lectura tiene una altura inferior, sino que más bien se recorta una gran puerta dentro de la que se dispone la chimenea. El prisma de hormigón se acerca más a uno de los lados, jerarquizando el hueco e indicando el lugar de paso, a la distancia suficiente para permitir que la puerta del armario se abra sin golpearlo (pero casi acariciándolo). Enlaza y suaviza la transición pero a la vez interrumpe la visión, se interpone en el camino del salón hacia la librería y de la cocina hacia el jardín, configurando un nuevo estrato que da profundidad a la escena, dejando escapar la mirada en diagonal hacia los árboles. La chimenea no se aparta para dejarnos paso sino que avanza para molestarnos, para obligarnos a caminar rozándola, para forzar el encuentro entre personas y cosas tal y como se fuerza en el pabellón de esculturas Sonsbeek: *Bump! sorry. What's this? Oh hello!*<sup>6</sup> La posición transforma la chimenea, los objetos, en cosas con vida propia que tapan y dan sombras, que controlan la mirada. La chimenea se transforma en el lugar intermedio, ocupado por el fuego, entre tres espacios de la casa: jardín, salón y biblioteca.

La chimenea articula los espacios pero además los interrumpe, deja sitio para las actividades humanas pero es en sí misma una fuerza con sus propias reglas. Los objetos, al apretar los espacios vacíos a su alrededor, los cualifican para determinadas acciones, los cargan de potencialidad. La chimenea, como ocurría con las *inglenook fireplace*, permite a la familia reunirse a su lado más que a su alrededor. Es un habitante más de la casa, casi simétrico como un cuerpo, inflexionado en función de su entorno. Extiende la frontera de la casa hasta sus muros exteriores porque pasa a habitarla con la familia, a recordarles que el fuego es el sol y la casa la hoguera que protege el fuego, que las cosas esconden un potencial simbólico e interpretativo anima a su apropiación, que en ese hacer se construye la identidad.


La última chimenea, la de ahora, es un elemento que reúne varios usos (es chimenea y mesa, expositor y puerta, radiador y soporte), y también es el germen de la casa (porque reúne en su interior todas las variables y estrategias). Es un objeto visual simbólico (que recuerda al medallón del pabellón en Sonsbeek) y delimita los lugares de la casa (interrumpiéndolos y atravesándolos). Protege a la familia del fuego porque ahora sí, lo cubre eficazmente y lo dirige, y más que crear una frontera la extiende hasta los muros de la casa. Además, es un altar que protege al propio fuego. Es, en todo eso, como la chimenea de la habitación en la casa de Espolla de Coderch. Separa, honra, protege, construye un centro y reúne funciones, actúa como punto de atención pero dispersa la acción hacia los distintos rincones de la estancia, resuelve la salida ordenada del humo y lo oculta, roza las paredes, atraviesa y fragmenta la superficie, se dispone como un elemento independiente pero se agarra al marco de lo construido a su alrededor. Sólo se explica a la vez como elemento y como nota de un conjunto más grande de cosas.

NOTA 04/05/2017: En las páginas 124 y 125 de la obra completa<sup>7</sup> de AvE vemos probada la forma de la chimenea, en el mismo año en el que compraron la casa de Loenen. El cuadrado sobre cuatro patas adquiere una posición exenta y es nada menos que **el altar** de la iglesia protestante de Driebergen.

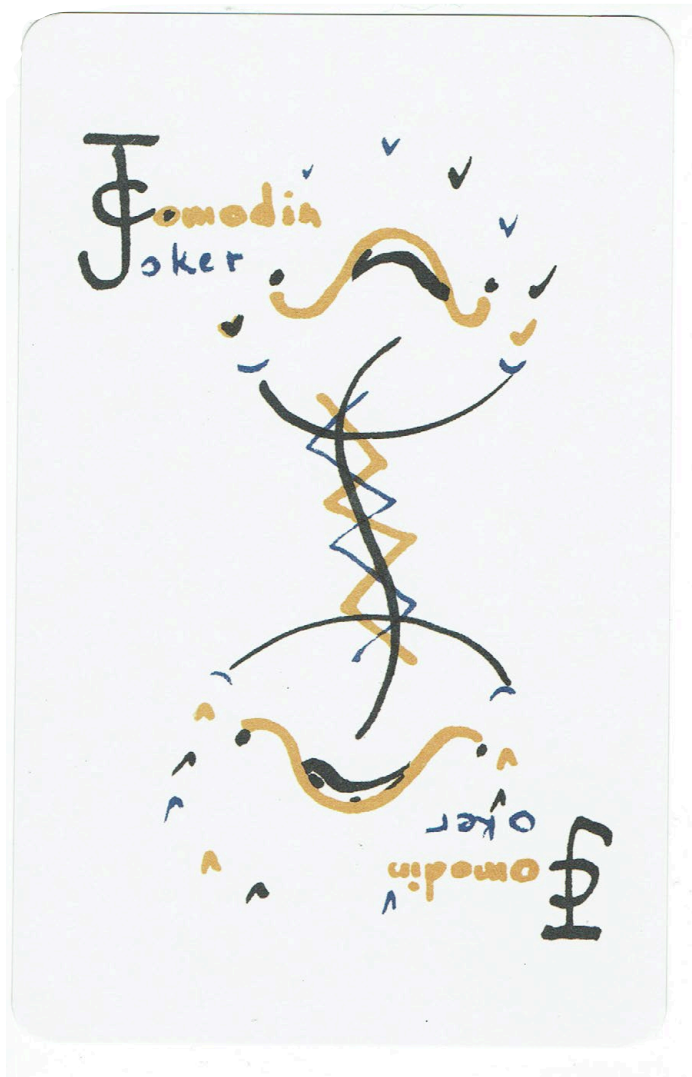
<sup>6</sup> Aldo van Eyck sobre el pabellón de esculturas, diseñado casi al mismo tiempo que la casa Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 124.

<sup>7</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 124-125.





**Figura 1.** *Inglenooks* diseñadas por Norman Shaw. Cragside (1870-1872) / **2.** *Inglenooks* diseñadas por Baillie Scott, Blackwell, 1901 / **3.** Chimeneas de Frank Lloyd Wright, casa Robie (1910), casa propia en Oak Park (1889) / **4.** Chimeneas de Mackintosh, casa propia en Southpark Avenue 1906, casa en Bellahouston Park (1901) / **5.** Box House, Ralph Erskine 1941 / **6.** Upper Lawn de los Smithsons 1962 / **7.** Venturi, casa para su madre, 1964 / **8.** Saenz de Oiza, casa Durana 1959 / **9.** Casa Stennas, Asplund, 1937 / **10.** Chimeneas de Le Corbusier, ático de Beistegui y Maison de la Culture / **11.** Chimenea en Binnenkant, Aldo van Eyck, fotografía de Jan Versnel, Atlas F-17 / **12.** Chimenea en Loenen aan de Vecht, elaboración propia / **13.** Bocetos de la chimenea, Aldo van Eyck, Atlas SK-133 / **14.** Bocetos de la chimenea en Loenen, Atlas SK-128 y SK-132. / **15.** Fotografías, objetos sobre la chimenea. Fotografía de Van Eyck, Atlas F-264. Fotografía propia



*nota a la chimenea*



1. Chimenea, hogar

; nota a la chimenea

En 1959, pocos años antes de comprar esta casa y construir esta chimenea, Aldo van Eyck citaba en el primer número de la revista Forum en el que participó como editor, *The Story of Another Idea*, unas palabras de Scott Williamson. En ellas Williamson utiliza conscientemente la palabra inglesa *hearth* en vez de *house* o *home*. *Hearth* es la base de una chimenea, el suelo que a menudo se extiende unos centímetros hacia la habitación. También es, en su segunda acepción, *home*, es decir, hogar:

El primer principio es que lo primero que uno encuentra en biología es la tendencia a la plenitud y la integridad. Después hay otro principio, que pienso que está suficientemente probado, que es que el organismo humano no es el individuo, como considerábamos en el pasado. El individuo es una mera parte del organismo.

El organismo es la totalidad, con la familia como su núcleo. Se puede imaginar una especie de célula - un socioplasma- formando el hogar; y en su centro, dominándolo, ese otro núcleo de la familia envuelto en su casa, que no es otra cosa que una envoltura alrededor de su *hearth* (su fuego, su hogar). **Es el fuego (el hogar) lo que importa, no la casa.**

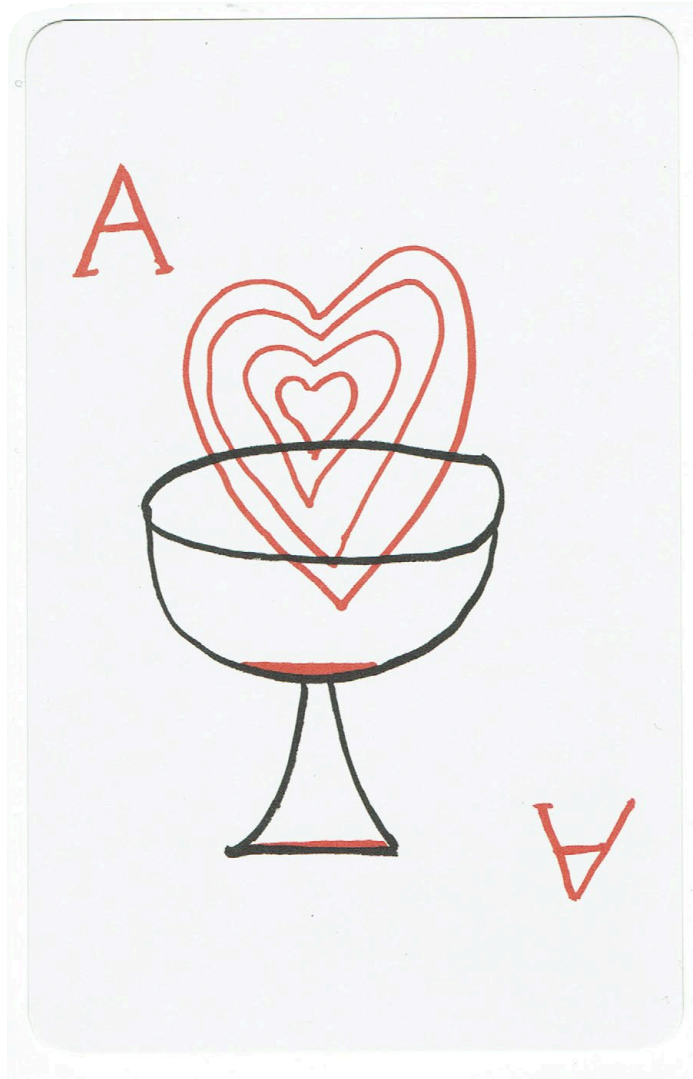
El principio de *cada familia en su casa* es fundamental. Es el núcleo del desarrollo humano. La totalidad humana más pequeña es la familia en su pequeño trozo de medio físico que se ha construido a través de la familiaridad. Puede ser estrictamente local o puede ser tan grande como el mundo. <sup>1</sup>

Que Aldo citase precisamente estas palabras tres años antes de construir su casa debería probar que la chimenea de hormigón, que guarda el fuego en su interior, es el origen de la casa, su centro (uno de sus múltiples centros), y que ese suelo caliente se extiende en todas direcciones para ocupar todo el espacio disponible.

---

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 237-238.

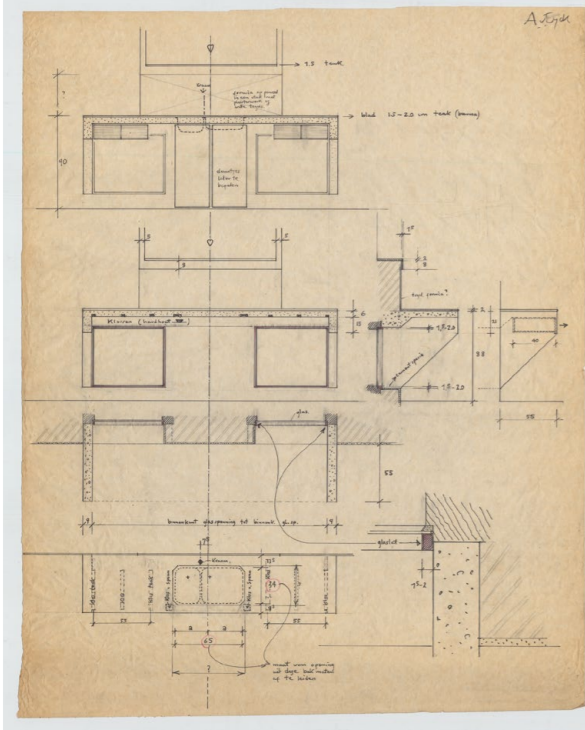
**Figura 1.** Julyan Wickham encendiendo la chimenea, elaboración propia



*bancos de cocina, contexto y lugar*



1. Primer banco



2. La ventana



3. Una repisa



4. Las tres ventanas

; bancos de cocina, contexto y lugar

Tres objetos construyen la cocina: dos bancos, uno junto a la ventana y otro exento cerca de la entrada, y una alfombra de listones de madera. También cuatro ventanas, una puerta y un hueco, una lámpara sobre la pared y una nevera, pero esas cosas bien estaban ya allí o bien están sujetas a una transformación mucho más rápida que los primeros gestos que ordenan la casa. Se analizan las alfombras (hay varias distribuidas en la planta baja de la casa) en otro fragmento, pero es necesario aquí nombrarla como elemento de construcción de la cocina.

El primer banco de cocina se pega contra la pared, bajo una gran ventana. Si en este caso es necesario explicar dónde se sitúa es porque este banco de cocina solo puede ser como es por ocupar la posición que ocupa. Se esencia, su forma, surge por entero de su contexto y por tanto de las relaciones que establece con los elementos ya existentes a su alrededor. Sin la ventana, y sobre todo sin las otras dos pequeñas ventanas bajo ella, el banco no sería así. Hay pocos elementos que se relacionen tan intensamente con las condiciones de partida de la casa. El centro del banco de cocina, su eje de simetría o eje corazón (es habitual en los planos de arquitectos holandeses encontrar dibujados pequeños corazones sobre los ejes de simetría, *hart* es núcleo, centro y corazón), coincide con el eje de simetría de la ventana existente. En principio eso solo tendría que ver con su posición y no tanto con su forma, pero además la dimensión del banco de cocina viene determinada por la posición y dimensión de las dos pequeñas ventanas casi a nivel de suelo que previamente introducían luz en el pequeño semisótano de la vivienda preexistente: posición y dimensión son respuesta directa a condicionantes del entorno. La bancada se aparta y se vacía para dejar pasar la luz casi a la altura del suelo, para justificar o volver a dar sentido a unas ventanas que ya no tenían razones (el semi-sótano se elimina). Y a la vez las ventanas, que se esconden debajo y se resuelven con dos vidrios fijos y junquillos de madera, transforman todos los objetos que se acumulan allí escondidos (sartenes, cazos, papeleras, utensilios de cocina) en siluetas a contraluz que observan atentamente (como el perro de Marie Charlotte Jeanneret) los pasos de los que acceden a la casa.

La altura de la superficie de trabajo respecto al suelo, 90 cm, la determina el gesto de fregar, cortar o preparar de una persona adulta de altura media (como Aldo y Hannie), y por tanto no depende tanto del contexto como del uso, de la cosa en tanto a lo que la cosa es. Sin embargo la altura del elemento construido para soportar esa superficie, de unos 75 cm, es la necesaria para cubrir la distancia entre los 90 cm que marca el cuerpo y la parte inferior de las ventanas que quedan ocultas debajo. Es decir, la longitud y la altura, la posición de su centro, se desprenden en absoluto de las tres ventanas y la pared que perforan. Incluso la propia construcción de la plataforma de hormigón se apoya en diagonal con dos ménsulas hacia la pared, como si fuera en realidad una enorme repisa extendida desde las ventanas que se carga de usos, tan parecida a esas otras repisas en la casa que proyectó Le Corbusier para sus padres junto al lago, desde la que lámparas, mesas e incluso lavabos (fregaderos) penetraban hacia el espacio en voladizo. Las ventanas de las casas contienen sus aparatos.

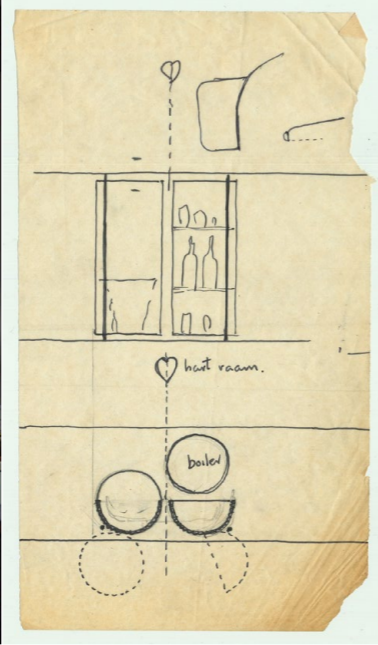
La madera que se coloca como recubrimiento de la estructura de hormigón es un recordatorio de su carácter de repisa (pues la pequeña repisa superior de la ventana está recubierta del mismo material) pero además, y sobre todo, es un material blando y frágil que no opone resistencia a ser rayado. Gotas de agua, quemaduras de cazos o sartenes y hendiduras de cuchillos van dejando huellas en la superficie lisa y barnizada. El banco de cocina, así, guarda los gestos de los que la han utilizado y los carga hacia el futuro.



## 5. Equilibrios



## 6. Nariz



## 7. Huellas

En realidad todos los elementos de la bancada en contacto con la piel (la superficie de trabajo y los cajones) están hechos de madera.

Y aún hay otros tres elementos que vienen a coser banco, pared y ventana. El recubrimiento de cerámica esmaltada, que se concentra tras el fregadero para proteger el yeso de las salpicaduras y asciende hasta la ventana. El grifo, de acero inoxidable, que no se sitúa en el eje de simetría sino ligeramente desplazado, en el eje del fregadero que está formado por dos senos de distinto tamaño. La lámpara, una esfera circular con una bombilla de luz cálida, que se dispone arriba a la derecha, compensando el ligero desequilibrio que introducían ambos elementos. Estos dos últimos son la única concesión a la simetría especular del resto del conjunto. Son por tanto, aparentemente, los únicos dos elementos puramente «modernos».

Aldo van Eyck afirmaba, hablando de ESTEC<sup>1</sup>, que es precisamente la simetría local la que construye las formas antropomórficas (como las caras), y que estas simetrías producen la sensación de que el edificio, en sus distintas partes, nos guiña el ojo (pueden buscarse y encontrarse caras en todos los proyectos del arquitecto y en particular en el Orfanato). En este caso no solo el banco de cocina se construye con un eje de simetría local, sino que las ventanas son los ojos que se enmarcan en hormigón y se completan con cajones como pestañas, la parte móvil que abre o cierra los objetos guardados en su interior. Basta ver los dibujos y los bocetos para descubrir también dos fosas nasales metálicas que nunca se construyeron.

Aldo van Eyck, a través de Martin Buber<sup>2</sup>, cree que cada cosa no es un «eso» sino un «tú», una presencia casi viva con voluntades propias. La forma de este banco de cocina adquiere significado de máscara viva, un carácter primitivo por su complejidad elemental y su referencia al cuerpo humano. Los Dogón, que Aldo conocía y admiraba, proyectan sus poblados y sus casas como representaciones de los cuerpos de sus antepasados mitológicos<sup>3</sup>. Le Corbusier hace algo similar en Chandigarh. Los objetos están vivos. Las imágenes del arte o la edificación africana que traen a la memoria este banco de cocina, la chimenea, o incluso los muebles del Orfanato, no son más que el resultado de sus propósitos compartidos. Todas estas cosas que se ordenan en la casa, cada objeto autónomo y cerrado, simétrico y en muchos casos antropomórfico, es un símbolo que hace que su significado exceda su mero carácter utilitario.

El grifo y la lámpara, entonces, serían lo mismo que esas desviaciones de ejes de simetría, centros abiertos, números impares o unidades sueltas, cambios de color; que tanto obsesionaban a Aldo van Eyck y que buscaba en todos y cada uno de los objetos que coleccionaba<sup>4</sup>. Son defectos de geometría. fallos de simetría, diferentes longitudes de piernas o brazos. O aquello que caracteriza a toda cosa viva:

<sup>1</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 234.

<sup>2</sup> Martin Buber, *Yo y tú*, trad. Carlos Díaz (Buenos Aires: Nueva Vision, 1993).

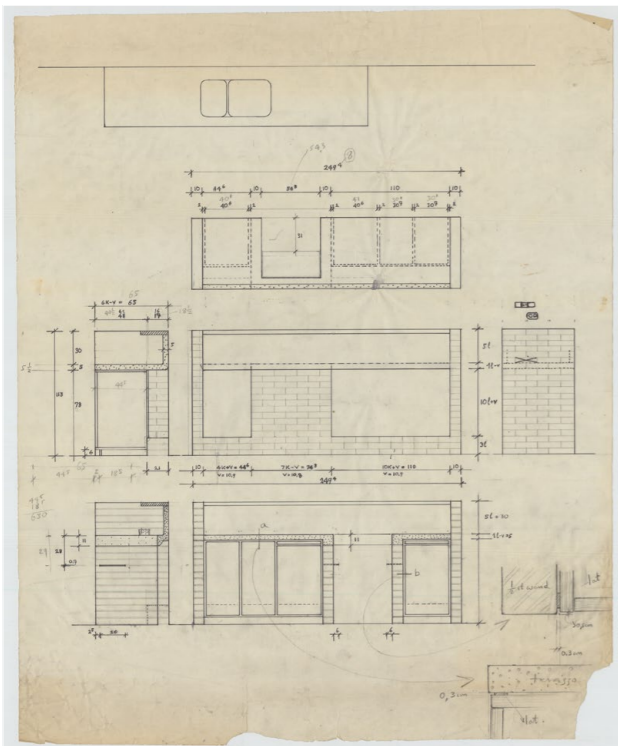
<sup>3</sup> Puede leerse al respecto en *Dios de Agua* de M. Griaule, que ejerció una gran influencia en el pensamiento teórico de Van Eyck.

Marcel Griaule, *Dios de agua* (Barcelona: Alta Fulla., Barcelona, 1987).

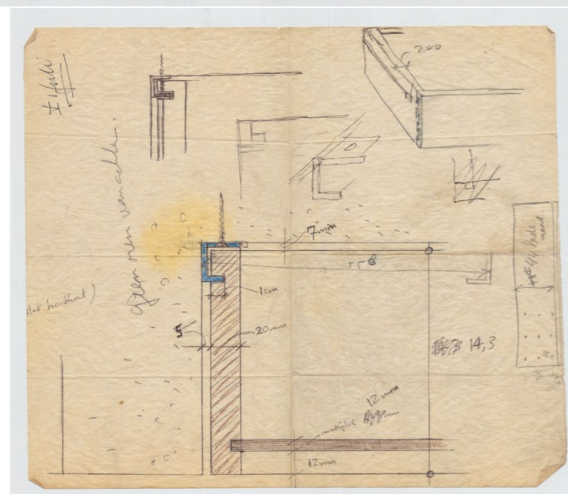
<sup>4</sup> Merece la pena escucharle describir esas imperfecciones que tanto le apasionaban y que podemos también buscar, y encontrar, en sus proyectos

“Indesem 87: Aldo van Eyck,” 1987. <https://www.youtube.com/watch?v=Uf7RyqXIYmM>.

## 8. Segundo banco



## 9. Banco y tabique



## 10. Cajones

Las fachadas simétricas y parcialmente simétricas localmente te guiñan el ojo en el momento en el que las atraviesas frontalmente. Por lo que los edificios que miran en todas direcciones pueden incluso acompañarte mientras te mueves a su alrededor.<sup>5</sup>

Este primer banco simétrico con defectos, por tanto vivo, se apoya en las ventanas y se despliega desde ellas hacia el interior de la casa. Su germen está en la disposición y dimensión de los elementos existentes. El banco hace memoria para recuperar un forjado que se ha eliminado (sobre el semisótano había un altillo) y pliega para reconciliar ambos juegos de ventanas (la superior con las dos inferiores). Sin su contexto nunca habría sido así, por tanto es un buen ejemplo de lo que el lugar (como conjunto de relaciones previas) significa para la arquitectura. Forma, de momento, un punto con sentido en el espacio de la casa, pero será la acumulación de puntos los que instituyen un espacio entre ellos y lo cargan para que se produzca la vida de sus habitantes. Aquí entra el segundo banco.

El segundo banco se construye exento en el interior de la casa. Si el primero es en ventanas, el segundo se cuenta en ladrillos. En este se guarda el fuego, pero no el fuego abierto e incontrolable que es la semilla del hogar (ese está protegido en una jaula de hormigón unos a algunos metros de distancia), sino el fuego domesticado de la preparación de alimentos. Como en la chimenea, este fuego también puede rodearse. El elemento se resuelve en dos alturas porque atiende a tres problemas distintos: por un lado la superficie sobre la que se ejerce presión cuando se cocina, por otro lado la necesaria protección del fuego y las gotas de aceite, por último el apoyo de los alimentos preparados, que desde su trasera se retiran con el brazo extendido en horizontal. más alto que el brazo en diagonal que corta, organiza, remueve y aprieta. El resultado será una sección en C que propone una extensa superficie horizontal a 83cm de altura que se pliega en una vertical de 5 centímetros de espesor, y una tapa de madera, más amable, situada a 113cm de altura. Extruida la sección y concluida con dos tapas de ladrillo oscuro, construidos los pies y rellenos los huecos con armarios de madera, agujereada la superficie para colocar el electrodoméstico; llegamos a un banco de apoyo y trabajo que por su posición cualifica y delimita al menos tres espacios de la planta baja.

Aunque en uno de los primeros bocetos de la cocina la superficie de trabajo es un tablero de madera, finalmente el material utilizado para la superficie de trabajo y la protección vertical es un material pulido que Aldo van Eyck nombra *terazzo*, de color negro y exacto al utilizado en la mayoría de «mobiliario» interior del Orfanato de Amsterdam. Los planos se unen en una suave curva que facilita la limpieza, y bajo la tapa de madera se coloca una lámpara que ilumina los gestos del cocinero. El banco tiene así todos los instrumentos necesarios: enchufes, luces, fuegos y cajones con cubiertos, armarios con utensilios, platos, vasos, cuchillos, cuencos, paños. Sobre el objeto, en el techo, queda huérfano un enchufe al que nunca se conectó el extractor previsto (cuando alguien cocina, se hace evidente la falta). La pieza prefabricada de *terazzo* negro se muestra en la parte trasera, que enseña también las traseras de los muebles de madera en forma de nichos. Desde los primeros años se ha colocado en uno de esos nichos una escultura de Carel Visser. En el otro, más pequeño, periódicamente aparecen jarras de agua o botellas de vino. Por detrás el mueble dice lo que es por delante, pero se aprovecha como repisa, pared del comedor.

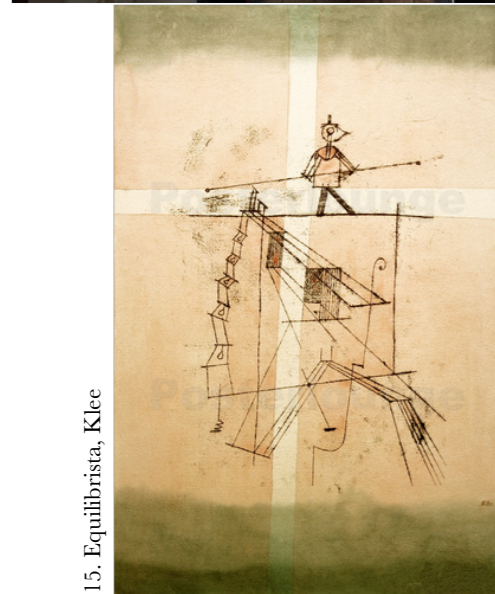
Seguramente la asimetría del elemento tenga una razón puramente funcional: es más razonable disponer de una superficie suficientemente grande y otra suficientemente pequeña que tener dos iguales, ambas

<sup>5</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 234.

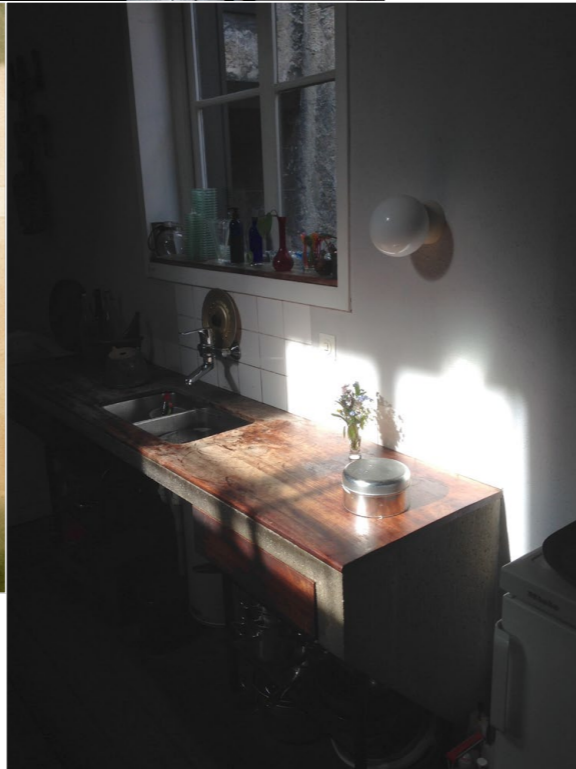




#### 14. Estratos



15. Equilibrista, Klee



16. Culminación

centros en el espacio es habitual en la arquitectura de Aldo van Eyck, y se entiende cuando se conocen sus referencias literarias (Joyce o Pound), artísticas (Mondrian, Klee), e incluso científicas (Einstein). No es que a todos y cada uno de los objetos se les impongan unas leyes de composición propias de las vanguardias, sino un intento de reconciliar la autonomía de lo clásico, con sus simetrías especulares, la dialéctica de lo moderno, con sus equilibrios de formas en relación, y la simbología de lo primitivo, con su profundidad de significados y su cosmología. En cada objeto vemos una forma cerrada, que remite a otras formas más allá de ella y trabaja las variaciones que la hacen parecer viva. Será en el libre juego de formas en donde habrá que buscar la arquitectura del Orfanato o la iglesia de La Haya: esa imposibilidad del orden a priori, fragmentación y posterior intento de recomposición por el anhelo del orden (la totalidad) perdido.

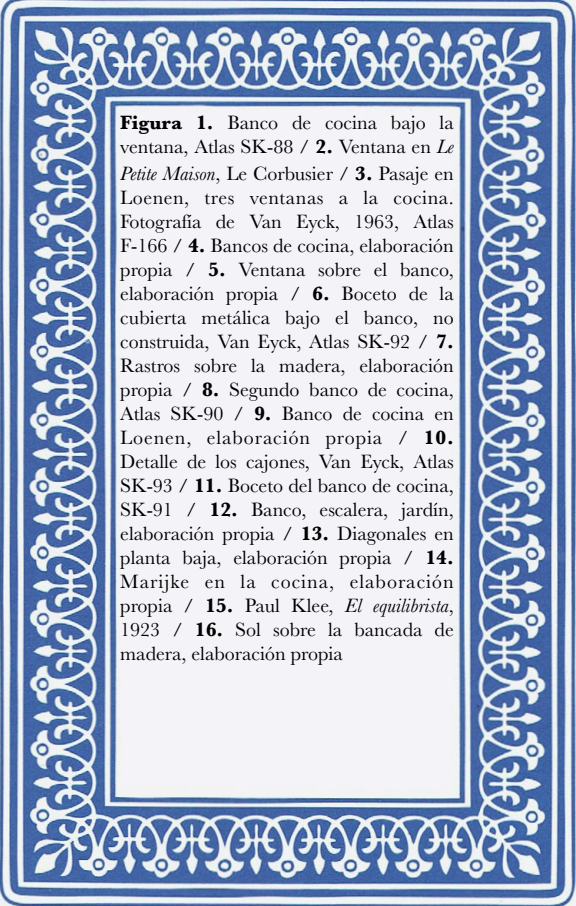
Se produce entonces, entre los dos bancos, un desplazamiento que se verá repetido en la escalera y construye la diagonal que invita a la mirada a escapar desde el interior hacia el jardín. Los bancos se balancean como el equilibrista de Klee que está colgado en una pared no muy lejos. Pero se puede entender también de otra forma. La posición del banco exento es importante porque acota y delimita tres espacios de la casa. Por una parte obstaculiza la visión de la casa al atravesar la puerta de acceso, es decir, delimita el espacio de entrada. Por otra parte separa el lugar en el que se cocina del lugar en el que se come en compañía (también separa, con ayuda de la escalera, esos dos lugares del espacio de salón). Además, y esto solo es evidente en su uso cotidiano, el banco crea una especie de pasillo virtual que se utiliza constantemente desde la entrada para acceder a la oficina (atravesando la cocina). El banco avanza entonces desde la cocina para penetrar y coser los espacios vacíos a su alrededor. Desde la puerta del despacho se presenta simplemente como un estrato más (una capa) en el camino de la luz del jardín hacia el interior de la vivienda. Desde el acceso es una barrera que protege la mesa.

Aunque aparentemente su posición es elástica, es decir, el banco tiene entidad para poder moverse por la planta sin causar muchas interrupciones, en realidad la posición queda fijada por la escalera, el acceso, la plataforma de la mesa y el podio, el banco del fregadero, la doble altura. No puede moverse sin tener que mover todas las demás cosas, como sucede con las figuritas sobre las estanterías (cuenta Tess que su padre se veía obligado a modificar la posición de gran cantidad de objetos cuando introducía uno nuevo a la vuelta de un viaje). Sabemos que es así porque los ladrillos del suelo se encargan de girar y fijar la alfombra de madera. Cristalizan a su alrededor y la atrapan en esa posición exacta.

Aún hay un último momento del día, unas horas antes del atardecer, en el que unos rayos de sol inventan la segunda diagonal de la casa. Desde el lucernario, a través del hueco de la escalera, los fotones viajan hasta el fregadero y casi salen otra vez al exterior por el hueco en el muro. El sol cae y atraviesa oblicuamente toda la sección de la vivienda, en acuerdo silencioso con el eje de simetría de las ventanas. Las dos diagonales, la que lleva al jardín y la que entra desde el cielo, se cruzan y se cierran, en un momento preciso y exacto, en el banco de cocina. Todos los elementos trabajan juntos (el sol, los muebles, las cosas) pero cada uno de ellos tiene su culminación, su momento álgido, como cada templo griego que, desviado ligeramente respecto a los demás, ocupa respecto a las estrellas una única posición en el mundo, irrepitible, con la fachada bañada directamente por el sol en un instante que no comparte con los demás<sup>7</sup>.

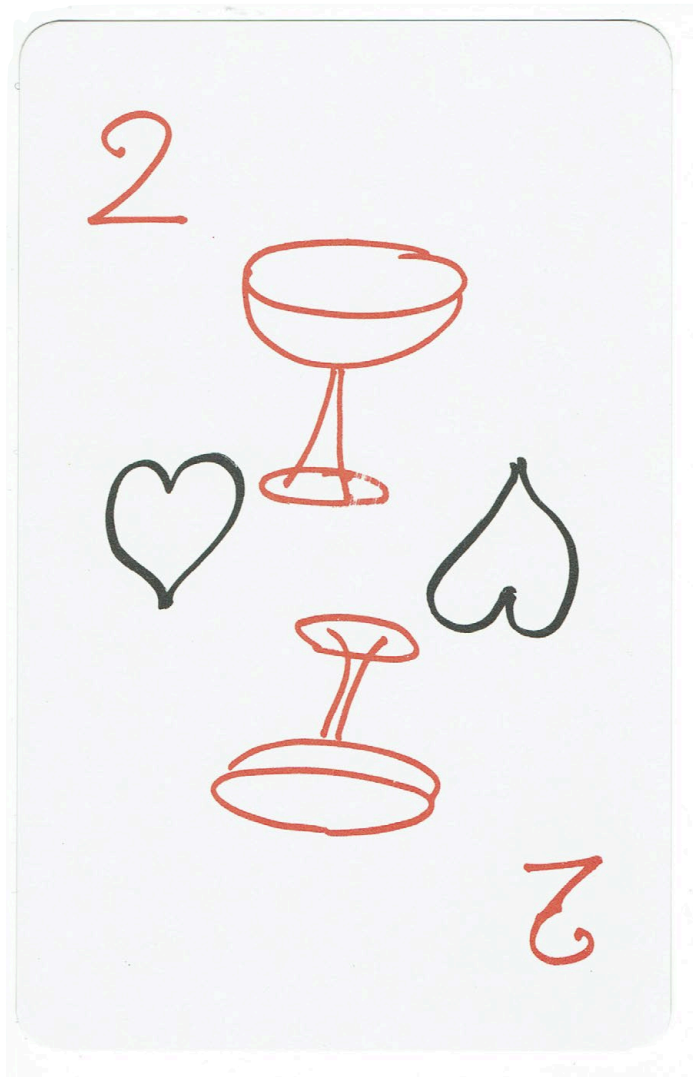
<sup>7</sup> Descripción de los templos griegos por Oiza en la conferencia impartida junto a Moneo, sobre su proyecto para el Anillo Olímpico de Barcelona, en el *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya* el 12/04/1984



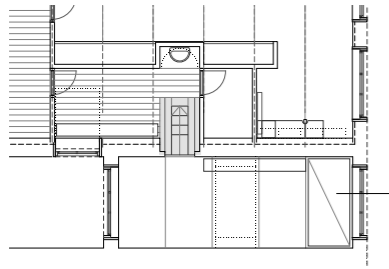


**Figura 1.** Banco de cocina bajo la ventana, Atlas SK-88 / **2.** Ventana en *Le Petite Maison*, Le Corbusier / **3.** Pasaje en Loenen, tres ventanas a la cocina. Fotografía de Van Eyck, 1963, Atlas F-166 / **4.** Bancos de cocina, elaboración propia / **5.** Ventana sobre el banco, elaboración propia / **6.** Boceto de la cubierta metálica bajo el banco, no construida, Van Eyck, Atlas SK-92 / **7.** Rastros sobre la madera, elaboración propia / **8.** Segundo banco de cocina, Atlas SK-90 / **9.** Banco de cocina en Loenen, elaboración propia / **10.** Detalle de los cajones, Van Eyck, Atlas SK-93 / **11.** Boceto del banco de cocina, SK-91 / **12.** Banco, escalera, jardín, elaboración propia / **13.** Diagonales en planta baja, elaboración propia / **14.** Marijke en la cocina, elaboración propia / **15.** Paul Klee, *El equilibrista*, 1923 / **16.** Sol sobre la bancada de madera, elaboración propia

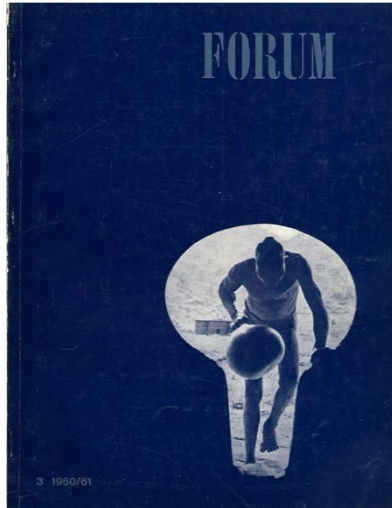




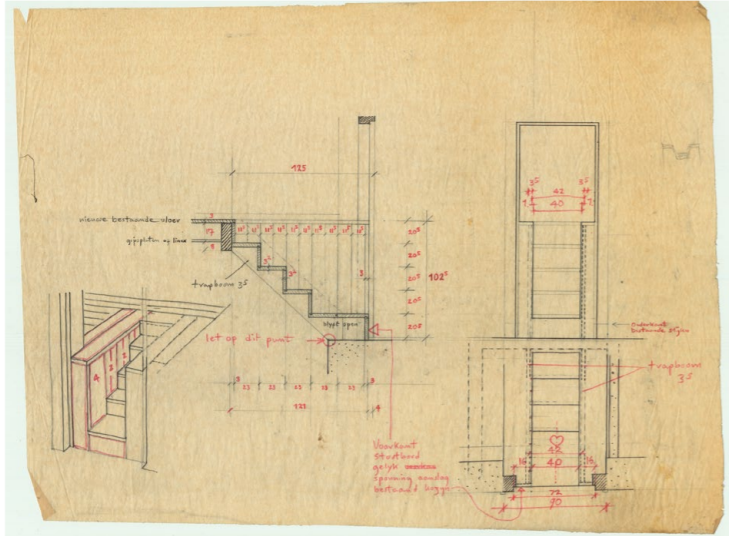
*una escalera, cerradura y llave*



1. Sudán



2. Bodyhole



3. Desde arriba

; una escalera, cerradura y llave

La fotografía de portada del número 3 (1960/61) de la revista Forum, tomada por George Rodger en 1949, fue escogida por el equipo editorial del que formaba parte Aldo van Eyck. Jurriaan Schrofer fue el diseñador gráfico encargado de componerla sobre fondo azul, desplazada a la esquina inferior derecha del soporte. Aldo van Eyck la volvió a utilizar posteriormente en alguno de sus textos. La fotografía captura el momento en el que un Nuba (tribu de Sudán) atraviesa la puerta de acceso a su casa. La puerta, en forma de cerradura, está definida para permitir la entrada de personas cargadas de leña sobre sus cabezas.

En 1963, cuando Aldo y Hannie compran la casa en Loenen y el arquitecto comienza a elaborar los dibujos de los distintos elementos de la casa, dedica tres documentos a definir muy bien un rincón escondido de la planta primera. Sobre el pasaje de entrada a la casa se construyó, en el siglo XIX, una sala de unos 5.5x2 metros que actualmente hace las veces de marquesina de entrada. Si la altura libre de la planta baja, en su zona interior, es de casi 320cm, esta sala se sitúa en un nivel 102cm inferior, y por tanto es necesaria la construcción de una escalera que desde la planta superior desciende hacia el nivel de esta pequeña ampliación.

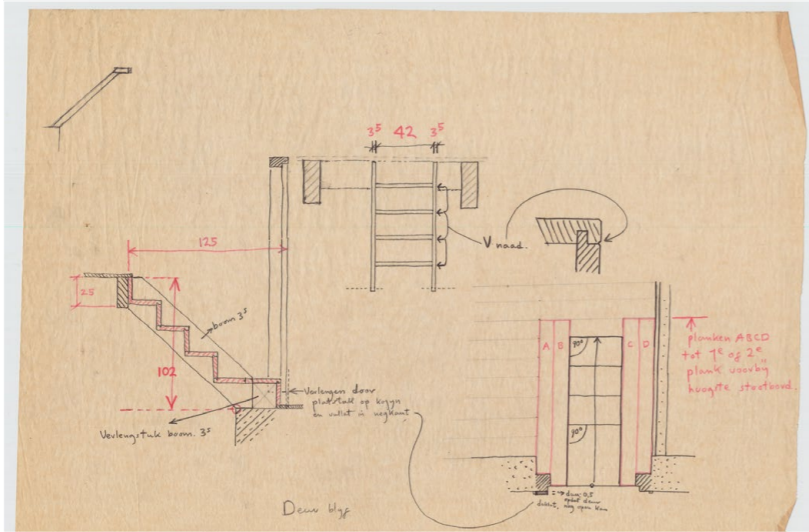
El elemento se dibuja y se acota con precisión. De nuevo encontramos dibujado un eje de simetría (eje corazón) que indica que estamos ante un elemento con su propio centro y su propia autonomía. Un total de cinco contrahuellas salvan la diferencia de nivel, y el último escalón (en el sentido de descenso) duplica su huella por dos razones: para preparar mejor el desembarco en la alfombra del dormitorio suavizando la transición (el material del suelo cambia de listones de madera a alfombras tipo *tatami*); y también para resolver un problema de geometría que obliga a hacer coincidir la zanca con el vértice del muro por un lado y por el otro alcanzar la línea interior del marco de la puerta existente (las dos restricciones aparecen señaladas en uno de los bocetos). La escalera, por perforar el forjado y descender sobre la sala, penetra sobre el vacío de la oficina en planta baja como un volumen de madera pintada de blanco. La escalera tiene entonces, contra lo que pudiese parecer desde arriba, una cara y un envés que se enfrentan a situaciones bien distintas.

Desde arriba, terminada en la misma madera de roble tintada en tono oscuro que resuelve todo el pavimento del distribuidor de la planta primera; la decisión más importante no es la duplicación de la última huella, sino renuncia a utilizar para el hueco de paso toda la anchura disponible. Donde cabía una escalera de casi 72cm de anchura, Aldo decide dibujar y construir una de 40cm que se entiende como un hueco en la masa gruesa del forjado. Todas las tabicas están cerradas, también los dos laterales, con la misma madera, y la sensación es la de haber excavado los peldaños en un material blanco y terroso. Se araña un hueco en el forjado, se colocan los listones para resolver todos los encuentros.

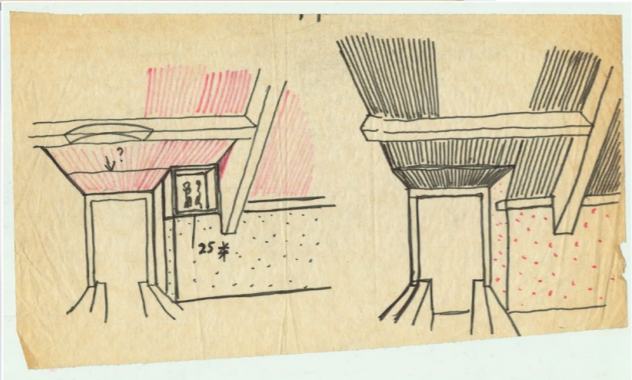
El acto de excavar implica un gesto intensamente corporal. Son las manos y las piernas las que se hacen hueco en la tierra para atravesarla. Si el desnivel hubiera sido mayor, una escalera de 40cm de anchura sería inútil. Pero con los 102cm, siempre por debajo de la cintura, lo que tiene que atravesar el hueco son las piernas, siempre rectas, y los pasos, que se desarrollan en la dirección longitudinal. Son las piernas y los pasos los que han hecho el hueco en el forjado y son sus dimensiones y movimientos los que explican las dimensiones de huellas, contrahuellas y ámbitos. Es una escalera hecha para las piernas. Y como las piernas nunca se mueven solas, sino que tienen un tronco, una cabeza y unos brazos pegados, el hueco



4. Encaje



5. Excavación



6. Rebaje



7. A medida del cuerpo

más allá de los 102cm de la escalera se mantiene de la anchura de la puerta existente (los 72cm máximos disponibles). La escalera, sobre todo vista desde arriba hacia abajo, adquiere una característica forma de cerradura. *Keyhole*, en inglés, hueco para la llave. Esto sería más bien un *bodyhole*, un hueco para el cuerpo, como la puerta en Sudán escogida para la portada del número de la revista *Forum* un par de años antes. Solo hay aire allí donde los miembros pasan, el aire justo y el hueco justo para un cuerpo y su tamaño.

También en el Orfanato había elementos medidos con ayuda del cuerpo. La página 103 de la obra completa del arquitecto (*Aldo van Eyck Works*<sup>1</sup>) enuncia el concepto de *right size* y lo explora a través de unas imágenes que nos presentan distintos rincones del edificio medidos por el cuerpo de sus usuarios. La altura de una niña explica la posición de los nichos en los muebles de ladrillo, la longitud del paso el diámetro de los círculos de transición entre el interior y el exterior. El movimiento de una niña y una pelota aclara además la configuración de la plataforma de hormigón junto al gimnasio, una pareja de formas opuestas (círculo vacío/círculo lleno, abierto/cerrado, vertical/horizontal). La idea de excavación o vaciado de una masa extensa aparece también en algunos *playgrounds*<sup>2</sup> como el de *Radioweg*, en 1949, o el de *Mendes da Costa* en 1957. Estos parques de juego se vacían en los matorrales: son espacio para uso humano ganado a la naturaleza que va abriéndose o cerrándose según el carácter de cada punto de intervención (se toma solo lo necesario). Aunque seguramente el mejor ejemplo de esta estrategia es la propuesta (finalmente construida con algunas modificaciones) para el pueblo de Nagele<sup>3</sup>, en la que se plantea la construcción de la comunidad mediante el vaciado de una barrera de árboles que la protege del viento y el frío.

Es sorprendente lo cómoda que es esta escalera, incluso para cargar cajas de libros de un lado a otro. Los pies encuentran su sitio y centran el tronco en el hueco, evitando golpes en los laterales con los brazos. Los dos laterales, que avanzan casi en forma de brazos de sofá, reciben las manos a la altura exacta para ayudar en el primer impulso ascendente o contener la inercia del descenso. El último peldaño inicia o termina el recorrido con una pausa para agachar o erguir la cabeza (la altura del marco de la puerta obliga a replegar el cuerpo para evitar la cabezada).

Aún quedan dos vaciados más que causa la escalera a su alrededor. Primero, el elemento descende siguiendo el perfil del paramento superior abuhardillado, y por tanto repite simplemente esa inclinación transformando la diagonal a una línea serpenteante apta para la pisada. En el camino virtual del cuerpo se interpone también un nervio de madera que ata dos vigas de la cubierta. En uno de los bocetos Aldo explora la posibilidad, finalmente ejecutada, de rebajar el nervio para dejar que pase la cabeza. Esta última decisión viene a confirmar que la construcción de este elemento pretende únicamente ahuecar el muro lo mínimo para que el movimiento entre las dos estancias pueda producirse. Segundo, la escalera, en sentido ascendente, chocaría con un tabique de yeso excesivamente cercano. El tabique se pliega (se ahueca) para liberar el estrechamiento y aprovecha para colocar un espejo, que multiplica la distancia aparente, y un lavabo, que permite que el dormitorio abajo disponga de todos los servicios necesarios para ser autónomo. Por eso fue durante varios años el dormitorio de invitados o de la persona que cuidaba de Hannie van Eyck antes de su traslado. Los vaciados solo se entienden desde la posición de la escalera.

<sup>1</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 103.

<sup>2</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 79.

<sup>3</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 84-85.

## 8. Diagonal



## 10. Polis



## 9. Presencia

La escalera, al ser entonces una enorme cerradura, es a la vez puerta y límite grueso entre dos espacios. La llave, el cuerpo, la atraviesa para abrir respectivamente uno u otro interior, según el sentido en el que la recorra. La escalera se coloca en perpendicular a ambos espacios, alargados, y por tanto el giro de llave que acciona el mecanismo es el giro del cuello (seguido por el resto del cuerpo) que se encuentra de frente con una pared o un lavabo y rota para mirar el desarrollo del dormitorio hacia la calle o el desarrollo de la biblioteca hacia la luz que entra por el lucernario. La escalera se dispone al final de uno y al principio del otro, atraviesa en perpendicular el muro que los separa y los cose creando un ámbito en el que todos los movimientos del cuerpo están fijados y controlados. Rotación de cuello, pie izquierdo, pie derecho, pie izquierdo, pie derecho, mano al lateral, paso, cabeza abajo, pie abajo, cabeza arriba, rotación de cuello. La escalera es un túnel que prepara al que lo atraviesa para lo que va a encontrar al otro lado.

Desde la planta baja, el envés de la escalera irrumpe como un objeto más en la composición de los paramentos. La coincidencia de la zanca de madera de la escalera con el muro produce un nicho en el que se colocan varias figuritas de la colección de arte primitivo. Lo que desde arriba era un agujero en la masa del forjado, desde el espacio de trabajo en la planta inferior es un abultamiento de la pared. Pero también un instrumento musical que amplifica los pasos del que la recorre por arriba y que, por tanto, pone en relación el estudio con lo que ocurre en la planta superior y al otro lado del muro, enfatizando el movimiento en diagonal que para pasar de la biblioteca al dormitorio se ve obligado a atravesar por unos segundos el espacio que queda entre ambos sin ser consciente de la posición de sus pies. El estudio dispone así (y en cierta medida todas las estancias de la casa) de un juego de elementos que le permiten ir abriéndose hacia otras posiciones de la casa para coser los distintos espacios entre sí. La ventana al pasaje y su repisa ocupada por una escultura de C. Visser, la vitrina de vidrio, las ventanas a la calle o esta escalera de madera, solo pueden entenderse (desde abajo) como elementos que se espacian (se hacen espacio en su interior) para transformarse en lugares intermedios en los que *las leyendas, mitos, pasiones, pájaros, peces, gusanos, flores, ocurrencias y personas llegan, y a donde vuelven*<sup>4</sup>. Todos ellos conectan el estudio con el resto de habitaciones de la casa.

Los pasos, fijados, planeados y apretados desde arriba, envían los crujidos y así se siguen desde abajo. El movimiento de nuestro cuerpo, que desplaza automáticamente la mirada hacia el envés de la escalera, se conecta por un momento con el movimiento del cuerpo que la recorre en su cara. Dos cuerpos y por tanto dos centros vivos del mundo que se suman a todos los pares de ojos acumulados en las estanterías.

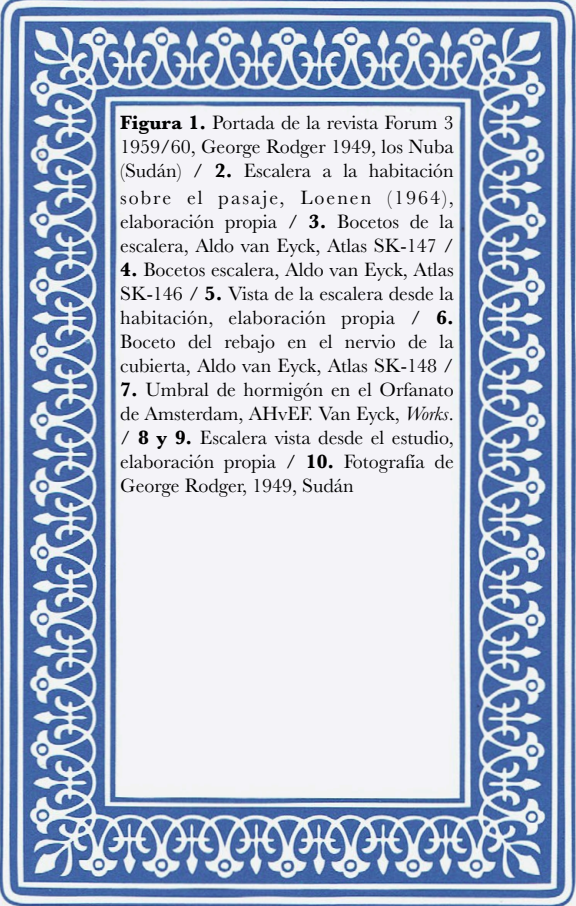
El tamaño y el número no significan nada sin referencia. El problema es que esa referencia, el ser humano, es caleidoscópica y ambigua. Los lugares deberían ser capaces de extenderse a través de la memoria y la anticipación, el gesto no premeditado, el intervalo correcto para la asociación emocional. Es el tipo de ambigüedad que contiene el espacio intermedio.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Aldo van Eyck sobre el reino de lo intermedio en Corneille.

Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 70.

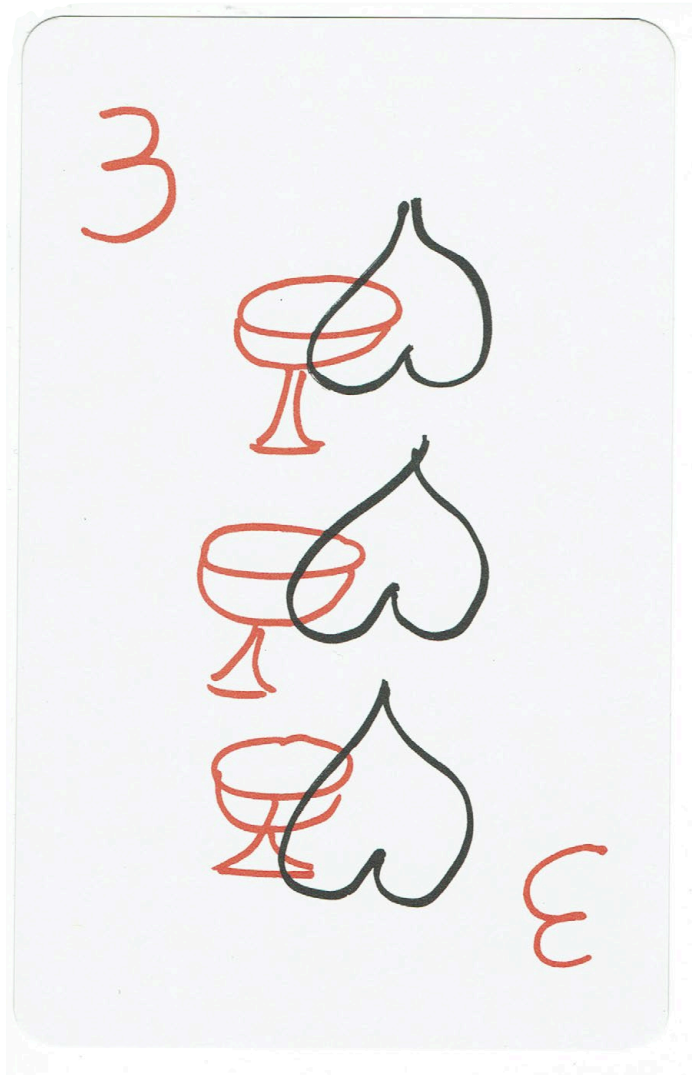
<sup>5</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 90-93.





**Figura 1.** Portada de la revista Forum 3 1959/60, George Rodger 1949, los Nuba (Sudán) / **2.** Escalera a la habitación sobre el pasaje, Loenen (1964), elaboración propia / **3.** Bocetos de la escalera, Aldo van Eyck, Atlas SK-147 / **4.** Bocetos escalera, Aldo van Eyck, Atlas SK-146 / **5.** Vista de la escalera desde la habitación, elaboración propia / **6.** Boceto del rebajo en el nervio de la cubierta, Aldo van Eyck, Atlas SK-148 / **7.** Umbral de hormigón en el Orfanato de Amsterdam, AHvEF. Van Eyck, *Works.* / **8 y 9.** Escalera vista desde el estudio, elaboración propia / **10.** Fotografía de George Rodger, 1949, Sudán





*recuerdos de escaleras de mano*

### 1. Escalera cruzada



### 3. Sombras

; recuerdos de escaleras de mano

La escalera de mano, que descansa cruzada sobre dos vigas de madera, no sería reseñable si no partiese el sol en siete pedazos. O si no continuase visualmente la estructura enrejada de la barandilla en espiral que rodea el hueco de la escalera. O si no sugiriese la existencia de un lugar que solo se alcanza con su ayuda, hasta ahora escondido e inaccesible.

La escalera de mano está presente todo el tiempo, como si fuese un objeto muy importante, pero los ojos la esquivan por tratarse de un objeto vulgar entre objetos singulares. La escalera, de aluminio, resuelve con los elementos mínimos un problema muy sencillo. No significa nada más allá de ella (o no debería). Pero la escalera, contra todo pronóstico, produce preguntas: ¿Para qué sirve esa escalera? ¿Cuánto tiempo ha estado ahí cruzada? ¿Dónde se apoya? ¿A dónde lleva? ¿Con qué frecuencia se usa? Entrenados por Aldo van Eyck a mirar cada objeto como ente cargado de significados, hasta el más cotidiano pone a trabajar la memoria y la anticipación.

Una vez la asociación intelectual y emocional comienza, se caen las barreras entre una realidad y la otra (bien sea externa o interna), entre el significado de una cosa y el significado de otra y, por último, se rompen también las inexpugnables fronteras que guardaban cada cosa en los confines de su definición y se dismantela la jerarquía invencible bajo la que la identidad de cada objeto resistía el impacto transformador de los otros. Todas las cosas son ahora recreadas continuamente en la mente a través de la imaginación -no existirían de otra forma, pues solo lo que pasa por la conciencia existe realmente- y nacen de nuevo. Conforme van pasando por la mente, se mezclan y se vuelven permeables unas a otras.<sup>1</sup>

La escalera pierde su definición, se emborrona para traer a la conciencia espacios conocidos y secretos por conocer. El futuro y el pasado se mezclan en un presente extendido. La memoria recuerda el lugar del que la escalera parte e imagina el lugar en el que desemboca. Mecanismo disparador de asociaciones.


La escalera lleva, una vez bajada de su soporte, colocada, abierta la tala del cajón de secretos y desembocado en el suelo de madera; al ático de la casa. Cajas repletas de planos, cosas rotas, objetos traídos del piso en Amsterdam que no encontraron su sitio, maletas, carpetas con papeles, telarañas. La escalera, sorprendentemente, nos lleva otra vez al aro metálico que andábamos buscando, aún con sus seis patas pero ya sin rodear el fuego.

Respecto al aro metálico [...] En realidad, aquí es donde todo empezó, porque fue precisamente en ese tablero de madera donde Frans van Meurs se sentó y me explicó lo que quería que construyese para «sus niños». <sup>2</sup>

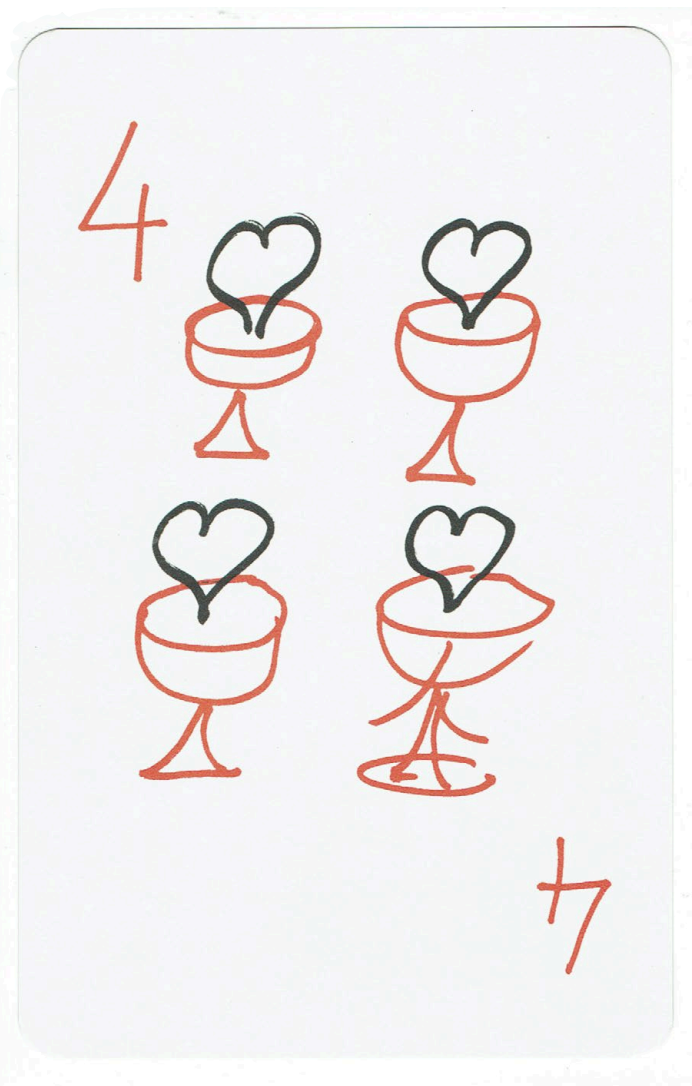
Si el aro sigue aún en esta casa es porque es importante. El aro fue el principio y la escalera, una escalera tonta de aluminio como todas las de todas las casas, es la que nos lleva otra vez desde el final al principio.

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 78-79.

<sup>2</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 54.



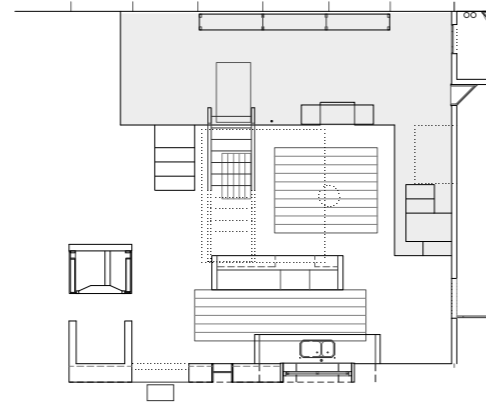
**Figuras 1, 2 y 3.** La escalera de mano en Loenen, distintas vistas. Elaboración propia, 2016-2017



*podios, estanterías y vinilos*



### 1. Podio



### 2. Villa Moller, raumplan



### 3. Tristan Tzara



### 4. Aldo van Eyck

; podios, estanterías y vinilos

Sabemos que Aldo van Eyck conoce a Adolf Loos desde el comienzo de su trayectoria. En su biblioteca descansa la primera edición de sus escritos, *Adolf Loos ins Leere Gesprochen*, publicada en 1921, así como dos volúmenes que recogen parte de su obra, *Adolf Loos* de Franz Gluc en 1931 y *Adolf Loos Geburtstag* de 1930. Es difícil que la monografía de Munz y Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, un ejemplar publicado en 1964 de tapa dura y muy gastado, pudiese haber sido consultado antes de emprender la reforma de la casa de Loenen, ejecutada el mismo año. Si fuese así, la coincidencia bastaría para explicar la estrategia por la que es el suelo el que se pliega y se convierte en un enorme descansillo de la escalera. O la del descansillo, ahora plataforma, transformado en un espacio más de la casa, separado del resto de la planta baja por su altura libre, ocupado para guardar los pequeños objetos de su colección etnográfica, los vinilos de música clásica y la entrada al aseo de respeto. De Adolf Loos dijo Aldo van Eyck que «nadie hizo nunca mejores casas que él, creanme»<sup>1</sup>, y no nos puede extrañar que al hacer su propia casa fije la mirada en ellas. Me refiero al *raumplan* o a la inevitable comparación entre los objetos de Tristan Tzara sobre el podio de su casa y los de Aldo sobre el podio, palabra escogida por el propio Van Eyck, de la casa de Loenen.

Otra manifestación de la fragmentación es la que se deriva del uso del *Raumplan*, que introduce un principio de contradicción entre el espacio interior y las fachadas, a diferencia del concepto de espacio continuo y de relación interior-exterior de la arquitectura de la Vanguardia. Los interiores de todas estas casas resultan apasionantes en lo que se refiere a su adecuación a la escala de cada espacio. Las casas de Loos están pensadas fundamentalmente para ser vividas, y por eso sus interiores no limitan la presencia de los objetos propios de sus habitantes: son casas, propiamente dichas y no *objets d'art*. Loos es consciente de que la casa se ha convertido en el receptáculo de múltiples objetos poseedores de su propia memoria, y que sólo tienen sentido para sus habitantes.<sup>2</sup>

La descripción de Linazasoro encaja: el podio fragmenta la casa, multiplica sus rincones para prepararlos para recibir los objetos de la familia. Además, como el resto de cosas descritas en este capítulo, podría ser un fragmento que se introduce en ella. La plataforma de ladrillo a un metro de altura, que podría haber sido el suelo plegándose, es en su materialización un elemento diferenciado del resto equivalente a los bancos de cocina o la chimenea, pintada de un color diferente a la de las paredes. Sobre ella se sitúan escaleras, estanterías o muebles que la acotan y la cualifican. El podio, en el centro de la vivienda, se sitúa a medio camino entre jardín (tierra) y lucernario (cielo) transformándose en un espacio intermedio, lugar cuando se llena de aspiraciones personales. El podio es el descansillo de la comunicación vertical, parada entre la escalera maciza y pesada de ladrillo que separa al habitante del suelo, y la escalera hueca y ligera de madera que asciende a las habitaciones. Se expande para ocupar el 16% de la planta baja. Dice Kahn:

Y las escaleras deben tener un rellano, una cantidad de rellanos. Y el rellano debe querer ser una auténtica estancia. El rellano es una cosa maravillosa porque la escalera, la misma escalera, es usada por un niño, por un joven y por un viejo. Y cuando el viejo sube las escaleras con el niño y llega al rellano, allí debe haber una ventana, a ser posible una ventana con asientos y, mejor aún, un estante con libros. Así mientras sube, dice al niño: «¿Sabes? Siempre deseé leer este libro».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 572.

<sup>2</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 81-82.

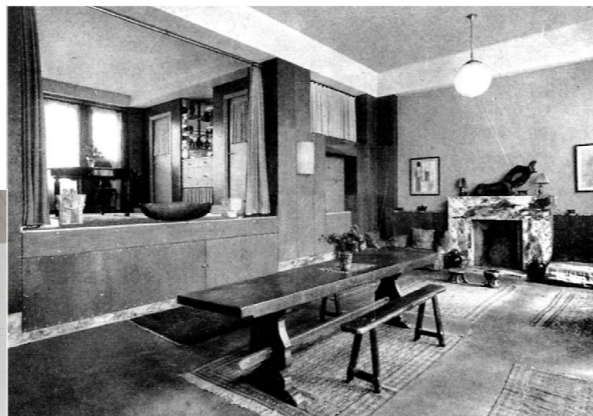
<sup>3</sup> *Amo los inicios*, de Louis Kahn. 19 de julio de 1972, Aspen, Colorado.



5. Konstantinidis, descansillo



6. Loos, plataforma



7. Alrededor de la mesa



8. Objetos asomados al acantilado

La gran superficie del podio, bajo el forjado de la planta primera, solo es posible porque la altura libre de planta baja, 322cm, es suficiente para levantar el suelo 100cm y partir la escalera en dos tramos de longitudes diferentes. Si el estudio en planta baja es el punto de cruce entre lo privado (la familia) y lo público (los visitantes), barrera y espacio intermedio entre casa y calle; el *podium*, que reproduce la altura de la cocina pre-existente, es el cruce entre noche y día. Entre lo privado que por su posibilidad de ser desvelado se hace propiedad del grupo ampliado por los lazos familiares y los afectos; y lo privado que pertenece, porque permanece en secreto, al núcleo más íntimo de la familia. Si en el estudio se reúnen arquitecto y *cliente*<sup>4</sup>, en el *podium* se reúnen invitados y miembros de la familia. Los invitados tienen vedado el paso más allá del pavimento de ladrillo, que es precisamente el lugar donde se termina la calle.

Como ocurre en la villa Muller, Moller o en la casa para Tristan Tzara, la escalera ya no es simplemente un elemento con una serie de peldaños que se coloca en un hueco, sino que es el suelo el que pliega para que los peldaños invadan las distintas estancias de la casa. Entendido así, el podio no es más que una enorme huella de ladrillo de 6.30x2.15 metros. El *podium* es un descansillo hecho espacio de uso, expositor de objetos y almacén de libros de antropología («poner en orden estos objetos, dotarles de un espacio propio, es un cometido al que la arquitectura no puede renunciar»<sup>5</sup>), lugar por tanto de transición, de armonización de planta baja y primer piso, de institución de una mirada en diagonal hacia el jardín, desde arriba hacia abajo, con vistas a la cubierta de la casa a través del hueco de la escalera. Es por lo tanto una superficie desde la que se reconcilian opuestos (suelo y techo) al reconocerse simultáneamente. El *podium* no pertenece a la escalera sino a los paramentos de la casa, igual que sucede en la casa en Pangrati proyectada por Aris Konstantinidis. Las escaleras son solo dos diagonales que permiten el acceso a la plataforma.

A su vez, el podio (con ayuda de la escalera) acota y separa los espacios de comedor y salón, da acceso al aseo público y se conecta con el estudio a través de una vitrina con forma trapezoidal que hace de ventana. Es *una cosa* que irrumpe en la planta y organiza (desplaza y acota) el resto de elementos a su alrededor. En ese sentido, la imágenes de los tres interiores de Loos, en los que los salones se ven invadidos por otro espacio que les cae desde arriba, acotados por las plataformas a media altura, se relacionan fácilmente con el salón de esta casa en Loenen. El podio no es una superficie rectangular, avanza por la pared del estudio para terminar de rodear la plataforma de madera sobre la que se coloca la mesa del comedor. Es un elemento entonces íntimamente relacionado y conectado al resto de objetos de la casa, que se encarga más bien de ordenar y delimitar los distintos acontecimientos que se producen en el interior: separa el acto de comer del de consultar un libro, del de asearse y el de sentarse en el sofá a mantener una conversación.

En cuanto a su definición material y plástica, la superficie se cubre con el mismo ladrillo que se usa como pavimento en el resto de la planta baja (un ladrillo de unos 10x21cm que se cubre con una pintura oscura<sup>6</sup>). Los frentes de la plataforma están pintados de blanco, frente al resto de paramentos de la casa

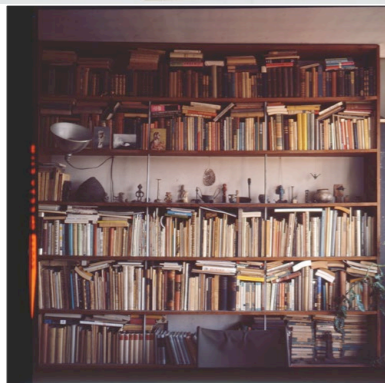
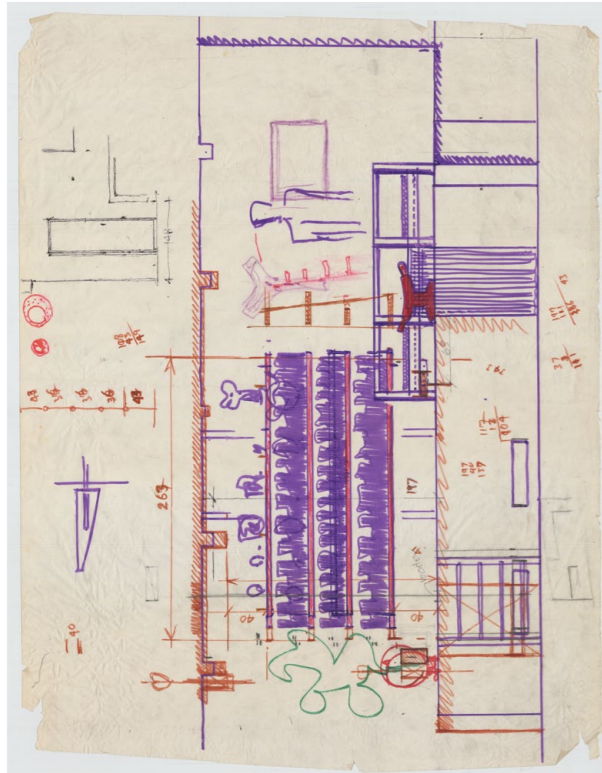
<sup>4</sup> Aunque me resisto a utilizar esta palabra por sus connotaciones económicas, aún no he encontrado un equivalente a la palabra *paciente* para aquellos que sufren porque no tienen casa

<sup>5</sup> Linazasoro, *La memoria del orden*, 83.

<sup>6</sup> Sabemos que está pintado porque incluso las juntas tienen la misma capa de pintura, que se ha desprendido en algunos lugares.



9. Boceto de objetos sobre podio



11. Estantería en Binnenkant

10. Primeros estantes



12. Los objetos, hoy

que se pintan con un gris claro similar al empleado en la vivienda en Binnenkant, y se perforan con las rejillas del sistema de aire caliente, normalmente alineadas con otros elementos como la escalera. La pintura blanca de los frentes hace que la plataforma destaque sobre el resto de elementos de la planta baja, sobre todo cuando la fotografía se toma desde las puertas al jardín mirando hacia el interior de la casa, e incide en la idea de *podium* como elemento independiente y autónomo, o *cosa* que interrumpe la continuidad del espacio para llenarlo. Aldo van Eyck no cree en la flexibilidad de los espacios vacíos y homogéneos (que por querer servir para todo no sirven para nada) sino en la polivalencia de los espacios llenos y heterogéneos. Sombras, pliegues, objetos empujan unos contra otros para delimitar lugares en los que se pueden producir e inscribir los acontecimientos. En uno de los frentes se realizó una prueba de color que investiga la posibilidad de utilizar pinturas veladas (*veladuras*) en alguno de sus otros proyectos.

Bajo el podio, se esconde un almacén al que se accede desde un hueco junto a la mesa del comedor. La puerta es una tela. Bajo la extensión del podio que rodea el comedor también se esconde otro hueco que se utiliza desde el estudio, junto a la mesa de trabajo, para almacenar diapositivas de los viajes y conferencias del arquitecto. Sobre el podio, la superficie de uso se delimita con la medianera y las estanterías hacia el vecino, con un mueble bajo para guardar los discos hacia la mesa del comedor, con la escalera hacia el acceso, y con una pared hacia el estudio. Por el contrario, el lado sureste queda abierto hacia el salón y el jardín, reforzando la diagonal que desciende desde las habitaciones.

Uno de los primeros bocetos ordena y pone en relación estos objetos que se sitúan sobre o junto al podio y lo acotan. Es un dibujo especialmente interesante, pues desvela la importancia que tiene la colocación de los objetos de la familia desde la concepción del proyecto. Devela, por un lado, la posición de los estantes empotrados al muro, alineados a la izquierda con el primer tramo de escalera. Su dimensión coincide exactamente con la dimensión de la estantería existente en la casa de Binnenkant, 263cm, como si la idea fuese trasladar directamente los objetos tal como estaban situados de una casa a la siguiente. En una fotografía tomada poco tiempo después de comenzar a habitar la casa se pueden observar los estantes finalmente ejecutados, más alargados y situados en un lugar distinto. Los estantes volados se sustituirían años después, cuando se terminó el espacio disponible para almacenar objetos, por tres módulos de estanterías Lundia, una marca finlandesa que comercializaba sus productos en los Países Bajos, que toma como referencia Ikea para su modelo de estantería IVAR. Es interesante porque IVAR lleva fabricándose casi 30 años y fue llenando, mientras los objetos seguían aumentando, el resto de estancias de la primera planta de la casa. Sobre la estantería se colocan actualmente la mayoría de libros de etnografía, acompañados en los dos estantes superiores por el juego de objetos, algunos diminutos, a los que Van Eyck dedicaba más atención. En el dibujo, la estantería se sitúa y se acota, se superpone al muro como un elemento activo que comienza a relacionarse con el resto de objetos.

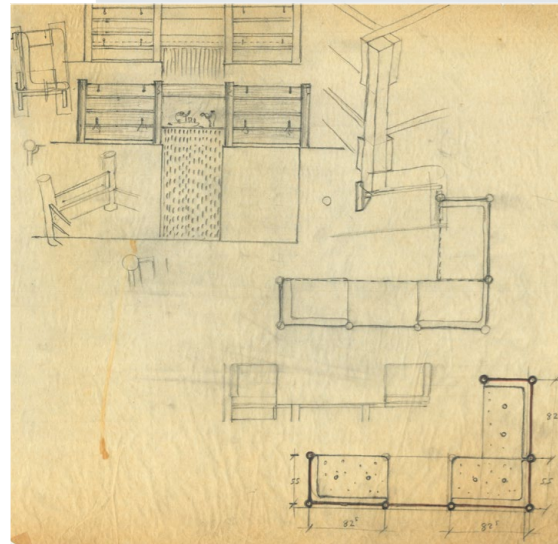
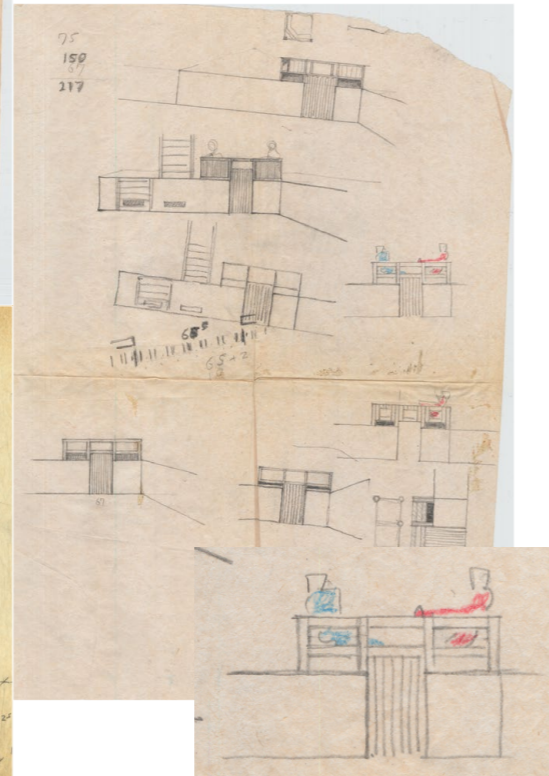
Siguiendo con el boceto, algunos de los objetos que aparecen dibujados se sitúan conscientemente en determinados lugares. Pueden reconocerse al menos dos estatuillas, una de ellas dibujada a la altura de los ojos de una silueta humana, un cuadro (que sin duda es concreto aunque desconocido) y el taburete de Surinam que se repetía incansablemente en la mayoría de fotografías del interior de la casa en Binnenkant. El taburete sigue aún hoy sobre el podio, junto a la puerta de acceso al aseo y bajo la vitrina que conecta visualmente la plataforma con el estudio. Todos estos objetos aparecen situados de manera precisa, sobre los ejes de las vigas del techo, del mismo modo que la planta (en rotulador verde) situada explícitamente bajo el eje corazón (eje de simetría) de otro de los nervios. La planta es la extensión del



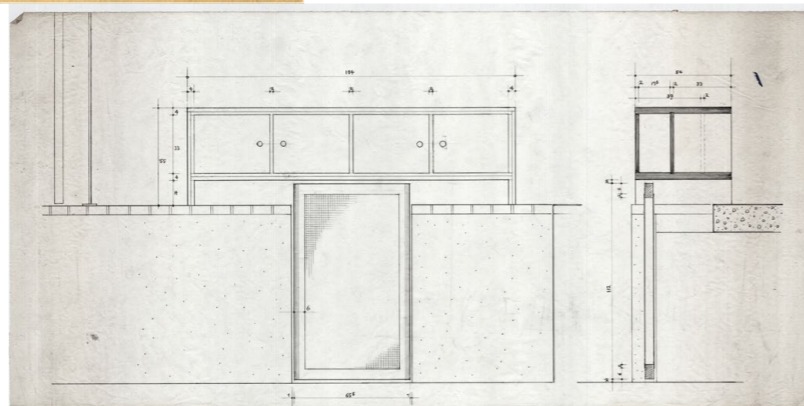
13. Antropomorfismo



14 Balanza



15. Banco



16. Cuatro y tres reconciliados

jardín (a la izquierda) en el interior de la casa. Reitera la idea de que es el jardín el que delimita la plataforma en su lado sureste.

Aunque los objetos de la colección de arte etnográfico del arquitecto se distribuyen por toda la casa, sin duda lo hacen desde el podio hacia fuera, dada la densidad de significado que se concentra en la plataforma elevada. El taburete es el que funda la colección, coloreado de rojo y ansioso por aparecer en las fotos y en los dibujos, regalo de su abuela materna (firmado y escrito en un papel pegado en su base). El taburete es el primer objeto de la colección y se sitúa en el lugar desde el que la colección se desborda y se derrama ocupando todos los rincones de la casa. Allí están también, entre otros, el medallón que se amplió y se talló en una de las plataformas cilíndricas del pabellón Sonsbeek (ahora en el jardín).

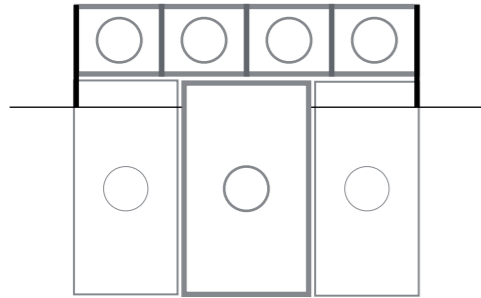
Pasemos del podio al mueble que lo acota hacia la mesa del comedor, pues ha merecido una especial atención. Hay 7 bocetos que se ocupan de explorar sus posibilidades hasta acotarlo y fijarlo. Finalmente no se ejecuta ninguna de las opciones dibujadas. Su posición quedará ocupada por la cama del salón de la casa de Binnenkant que se trae a Loenen, hasta que años después se sustituya por el mueble sencillo de tableros de madera pintados de blanco que vemos actualmente. En todos los dibujos el mueble era simétrico (en alzado), y por tanto siempre con su propio eje corazón que le confiere autonomía respecto a los elementos de su entorno. Tal y como ocurre con la chimenea, la escalera, o el banco de cocina, es un objeto con su centro que se estudia de forma aislada y que posteriormente se sitúa en relación a los objetos que le rodean. Un fragmento que «disfruta de unidad en sí mismo y, sobre todo, mantiene la memoria y referencias al orden perdido»<sup>7</sup>. Es además un objeto que acota y separa espacios, una cosa interpuesta que es un espacio en sí misma pues acoge el acontecer de una acción humana: tumbarse a descansar, al principio, coger un disco para escuchar una pieza de música después.

En un primer momento el mueble es un banco que equilibra, como una balanza, dos siluetas humanas, rojo y azul, masculino y femenino. El banco, tripartito, las reconcilia y dirige su peso en vertical hacia el suelo. La división en tres se mantiene, con el vano central escondiendo la pequeña puerta hacia el interior del almacén bajo la plataforma. En otros dibujos se explora la posibilidad de desarrollar el banco en forma de L, compensando el desequilibrio que introduce la forma en L de la plataforma. El intervalo central se mantiene en casi todos los dibujos atravesando la horizontal del podio, rompiéndolo, cosiéndolo con la tierra. Igual que ocurre en tantos rincones parciales del Orfanato, en muchos de sus muebles, o en otros elementos de la casa, la simetría y la división en tres partes acentúa las semejanzas antropomórficas de un mueble que por momentos parece un rostro. En la mayoría de los bocetos, ya se ha comentado, se produce este engarce de la tabla vertical con el cuerpo horizontal que flota sobre el podio. En algunos la división tripartita se extiende hasta el suelo y en la mayoría existe una línea horizontal, como la parte inferior de este armario, que separa el mueble de la plataforma.

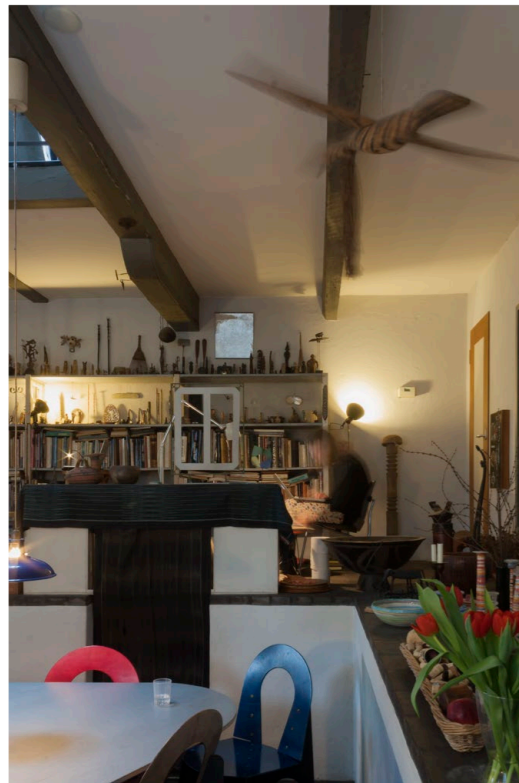
El dibujo más detallado se realiza con la misma línea y el mismo papel en el que se detallan los elementos finalmente ejecutados de la vivienda. Si bien es cierto que este nunca se construyó, parece<sup>8</sup> que la voluntad fue hacerlo posteriormente. En este último dibujo el banco se convierte en un mueble de almacenamiento

<sup>7</sup> Linzasoro, *La memoria del orden*, 57.

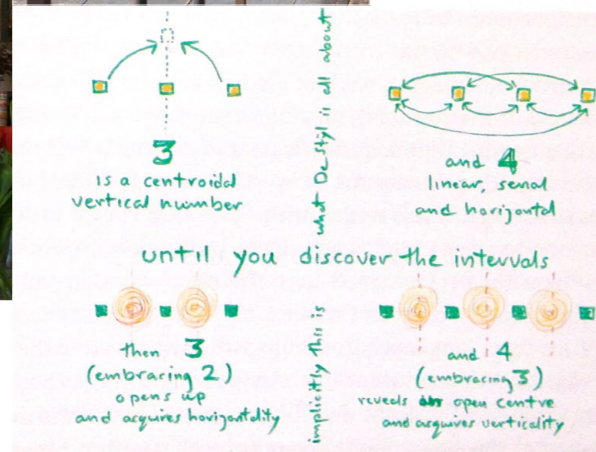
<sup>8</sup> Eso cuenta Tess van Eyck, que tiene la intención de construirlo para fotografiar y documentar la casa antes de abandonarla.



17. Nueva Guinea



18. Vinilos



19. Hasta que descubres los intervalos

con puertas hacia el comedor, abierto hacia el podio. Oculta un agujero de ventilación de la plataforma, que sí que se ejecutó, y se complementa con una puerta vertical, alineada en el eje de simetría, que supera el nivel del podio para tocar la parte inferior del armario.

Se opta finalmente, como se puede comprobar en este último dibujo acotado, por un conjunto de dos formas simétricas alineadas en su centro. El primero se divide en cuatro puertas que refuerzan su carácter aditivo y horizontal. El segundo, un marco rectangular, cuya dimensión corresponde a un tercio de la dimensión del primero y que refuerza, al traspasar el nivel del podio, su carácter vertical. La horizontal de los cuatro elementos repetidos se enfrenta a la vertical inferior. El juego de formas se armoniza con el aire intermedio entre podio y armario, en el que las patas del armario y la parte superior del marco coinciden y se mezclan. En ese aire vacío se produce la percepción simultánea de las dos formas, una invade a la otra para mezclarse y componerse en un único conjunto. El mueble se ha visto entonces separado en dos cosas independientes entre sí que se ponen una junto a la otra para producir relaciones nuevas (tal y como ocurre con todas las cosas de la vivienda).

En la conferencia para las jornadas de *INDESEM*, en 1987, Aldo van Eyck explica esta reconciliación del número tres con el número cuatro. «El número tres es un número vertical y el número es un número lineal, seriado y horizontal... Hasta que descubres los intervalos. Entonces el tres, que tiene dos espacios, se abre y adquiere horizontalidad. Y el cuatro, que tiene tres espacios, revela su centro y adquiere verticalidad. Esto es fundamentalmente de lo que trata *De Stijl*»<sup>9</sup>. La diapositiva viene además acompañada de un objeto de Nueva Guinea que aún está hoy en la primera planta de la casa, colgado en uno de los tabiques. «Tres listones convexos, uno más ancho en el centro con dos pequeños a los dos lados. El tablero central tiene un eje central tallado en su toda su longitud; este es el eje principal del diseño. AL mismo tiempo, sin embargo, los dos valles entre listones también se muestran como ejes, sobre todo de las espirales pintadas sobre ellos. Estas volutas arrastran los listones laterales hacia el central, formando dos mitades de un diseño binario»<sup>10</sup>. El dos y el tres se reconcilian en el escudo de Nueva Guinea tal y como el tres y el cuatro en el mueble dibujado y proyectado para ocupar esa parte del podio. La interpretación se refuerza con la configuración del distribuidor superior, sobre el hueco de la escalera, que opone a los tres vanos estructurales entre vigas una partición en cuatro, de menor dimensión, de las carpinterías inclinadas del lucernario. Este mueble que acota el podio hacia el comedor, definiendo dos rincones distintos en la casa, explota el juego numérico aprendido en los objetos de la colección de arte primitivo. Trata de reconciliar la horizontalidad de una composición en serie, cuatro puertas, con la verticalidad de una composición axial, en tres partes, con la puerta o cortina alineada en el centro.

Pasemos a las escaleras que suben al podio.

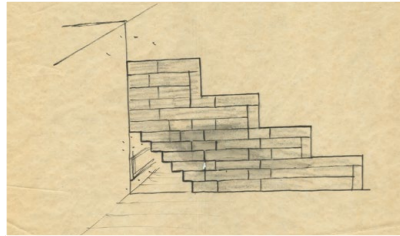
Hay dos formas de subir a la plataforma de ladrillo. La primera escalera, frente a la puerta de acceso, avanza desde el frente blanco de la plataforma ocupando el espacio vacío de la planta baja y separando el comedor del salón. El bloque macizo con cuatro peldaños se construye con ladrillo, y tiene por tanto un marcado carácter estereotómico que lo relaciona con el podio al que da acceso. Aunque en los primeros bocetos este tramo se había dibujado de madera, el mismo material y los mismos parámetros que el que

<sup>9</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 649.

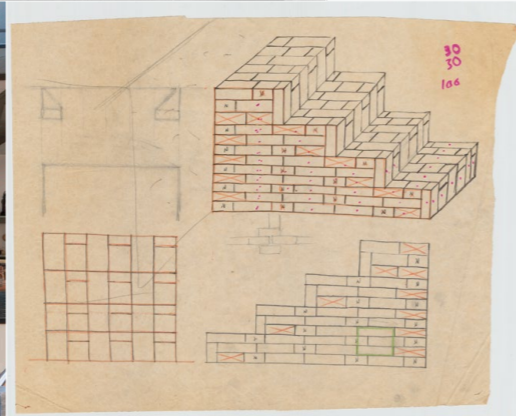
<sup>10</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 649.



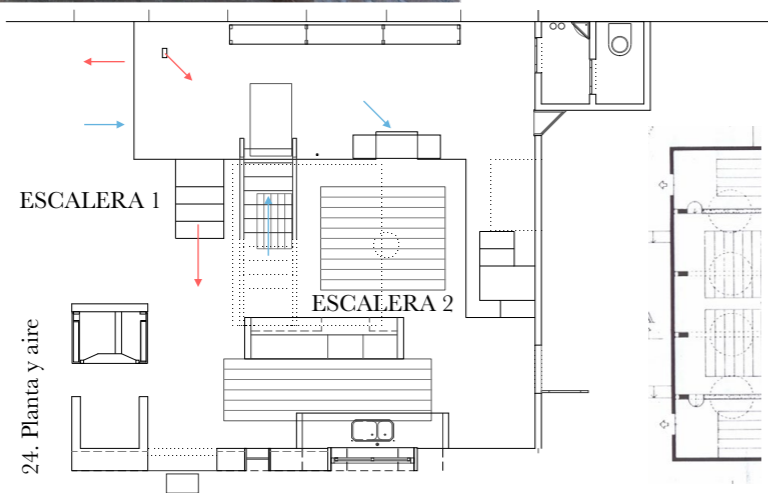
20. Escalera y rejilla



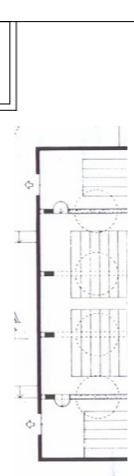
21. Escalera Orfanato



22. Escalera y ladrillos



24. Planta y aire



23. Iglesia en la Haya

sube desde la plataforma hacia la planta primera, finalmente se decide emparentarlo con el suelo duro de la planta baja y no con la blandura de los suelos de madera y de tejidos de esparto de la planta superior. Aún así, la forma en la que se destaca del paramento lateral blanco, avanzando hacia la entrada, y los despieces que se utilizan, distintos a los del suelo, refuerzan su autonomía. Es un volumen muy bien definido, con aristas vivas, opaco y oscuro contra la transparencia del tramo que asciende por el hueco del forjado. No es como si el suelo o la plataforma plegasen para unirse uno al otro sino más bien como una masa que se ha adosado temporalmente al escenario mientras los actores van subiendo. En el Orfanato una escalera similar baja a la depresión de juegos, marcando un eje de simetría que repite a sus lados lámparas y armarios. Parece que en cualquier momento estas dos escaleras macizas se pueden apartar y guardar para que la función comience. La escalera principal la forman entonces dos formas opuestas: duro/blanco, opaco/transparente, pesado/ligero.

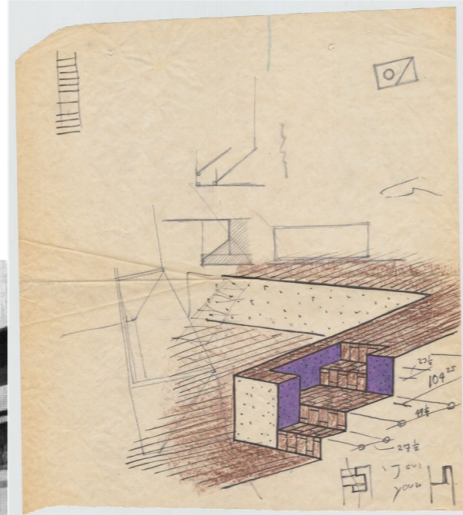
Las rejillas que se abren en los laterales del podio para la impulsión y el retorno del aire se sitúan en los ejes de los dos tramos de escalera. El aire sigue las direcciones de cada uno de los tramos. En la segunda contrahuella del primer tramo macizo se abre un hueco desde el que el aire sale, del mismo modo que la escalera sale desde la plataforma hacia el nivel del suelo. No es extraño encontrar el hueco ocupado por una taza de café tibio, un alimento que va descongelándose poco a poco o unos guantes de lana. Bajo el tramo de madera, también en su eje, el aire sigue la dirección de la escalera que cae desde la planta primera para volver por la rejilla hacia el interior de los conductos. El aire repite, de forma invisible, los movimientos de los que bajan y suben por las escaleras, asegurando que esté siempre en uso y ocupada. Sobre la superficie horizontal del podio hay también un ladrillo perforado con unas ranuras por el que se impulsa aire acondicionado en vertical (el retorno se produce bajo el mueble que guarda los discos).

La segunda escalera que sube al podio se sitúa en su extensión por el tabique del estudio, abrazando el comedor. Cuando es la plataforma la que avanza, la escalera se construye como un hueco tallado en el macizo del podio. Donde la primera escalera apilaba ladrillos sobre el suelo construyendo un soporte para la pisada, esta segunda escalera está retirando material, vaciando ladrillos. Es casi el mismo volumen el que se retira a la derecha para tallar unos peldaños que el que se coloca a la izquierda para montarlos. Entonces la plataforma a la izquierda se queda detrás y la escalera avanza, y a la derecha la plataforma avanza y la escalera se agujerea. Los vinilos, sobre el hueco de acceso a la parte inferior del podio, ordenan a uno y otro lado el equilibrio de pesos que termina por fijar la plataforma en su posición y desarrollo definitivos. Este juego de escaleras que entran o que salen, como repitiéndose en espejo, está también presente en la iglesia católica de la Haya construida en 1966. Dos peldaños semicirculares, aparentemente simétricos en planta, son en realidad uno un macizo y otro un hueco, pues el escalonamiento del suelo rompe la simetría longitudinal de la Iglesia.

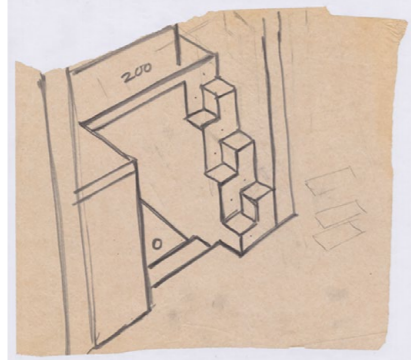
La segunda escalera, que se sitúa en la posición que ocupaba la escalera original de la vivienda antes de la reforma, no tiene un desarrollo lineal, sino que propone un descanso y un quiebro en el segundo peldaño, más ancho. Dos brazos abrazan y cierran los peldaños, que únicamente son visibles desde la puerta del estudio y que por tanto permiten que la plataforma mantenga su horizontal intacta desde la mesa. Los brazos son además expositores de objetos que se han ido llenando y desbordando hacia los peldaños, ahora inutilizados. El brazo del podio, importantísimo en la percepción de la planta baja de la casa porque extiende y regruesa el límite del comedor con el estudio, se divide en otros dos miembros que abrazan una escalera. Si la primera escalera lanza el cuerpo hacia arriba, interrumpe el movimiento por la planta baja



25. Boceto escalera



24. Villa Muller. Interior blanco



26. Escalera Baambrugge



27. Flores, jarrones, fotografías

y anima a ser pisada, esta segunda escalera recoge al que sube y le obliga a ir despacio haciéndole detenerse nada más comenzar a subir. Donde un recorrido anima la subida directa y rápida hacia la primera planta, el otro obliga al que lo toma a pasar por delante de la vitrina trapezoidal que perfora la pared hacia el estudio, el mueble con los vinilos y las estanterías repletas de libros y objetos.

Las paredes envuelven, se cierra y se abren consecutivamente. En el interior de las unidades de habitación las paredes están enyesadas y pintadas con colores activos (parches de rojo y violeta aquí y allí) así como complementadas con una gama de elementos más pequeños construidos en el interior de la estructura principal. En la calle interior, sin embargo, las paredes son como en el exterior -rugosas, marrones y poderosas, como el exterior de un coco; mientras en los departamentos son blancas, suaves y lisas. Dos tipos de protección: un abrigo de invierno con piel suave y sedosa en el interior junto al cuerpo, dura y resistente en el exterior donde toca el mundo (los elementos y otras personas).<sup>11</sup>

En uno de los pocos dibujos de esta escalera, el color morado parecía proponer una pintura distinta para las superficies ahuecadas interiores, como ocurre en el Orfanato descrito en la cita. Para el interior el material blanco y para el exterior el despiece pétreo y oscuro de los muros. Finalmente se pinta de blanco como el resto de paramentos verticales del podio. Sin embargo, es interesante pararse a estudiar esa distinción entre un dentro acolchado y un exterior duro y rugoso:

Para el artista, todos los materiales son igual de valiosos, pero no son igual de adecuados para todas sus finalidades. La solidez y la ejecución exigen materiales que, a menudo, no están de acuerdo con la finalidad propia del edificio. Pongamos que el arquitecto tuviera la misión de hacer un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga en la posición adecuada. [...] La persona buscaba salvaguarda de las inclemencias del tiempo, protección y calor durante el sueño. Buscaba cubrirse. La manta es el detalle arquitectónico más antiguo.<sup>12</sup>

Adolf Loos utiliza casi los mismos términos que Aldo van Eyck, abrigo o manta. La villa Muller construye su escalera entre niveles con un exterior frío y duro y un interior acolchado y cálido. Los giros, modificaciones de anchura, brazos laterales de protección, estaban sin duda en la memoria de Aldo van Eyck cuando propone esta segunda escalera. El interior no está diseñado para un tránsito veloz y automático entre las plantas. Es un paseo por la casa que lleva al usuario por un recorrido en el que los elementos más sobresalientes de la planta se hacen evidentes: el hueco de la doble altura, el lucernario, las escaleras, el podio, las ventanas entre habitaciones, la colección de objetos. No es tanto la forma, sino los acontecimientos que el recorrido planteado provoca. Subir es subir pero también parar un momento, mirar, girar, sentarse a catalogar, ordenar una colección de arte, abrir una puerta o acariciar una pared. Duro contra blando, rápido contra pausado, corto contra largo. Las dos escaleras equilibran el podio, a uno y otro lado. Reconcilian los movimientos, construyen la casa.

Entonces, cinco cosas: un podio que se acota con una estantería, un mueble para discos y dos escaleras. Aunque la idea de podio ya está de forma velada en los primeros dibujos y fotografías del viaje a *Dogonland* realizado en 1961 (muy poco antes de dibujar esta casa), incluso construido en algunos rincones del Orfanato de Amsterdam, es seguramente en la casa de Loenen en donde por primera vez se pone

<sup>11</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 89.

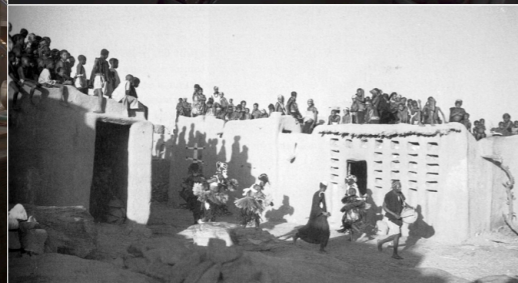
<sup>12</sup> Adolf Loos, *Escritos I* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 151.



28. Hacia el jardín



30. Hacia la chimenea



31. Fotografía viaje a Ogol

29. Hacia la mesa

conscientemente en práctica. No hay duda de que Aldo van Eyck está construyendo algo similar al *raumplan*. A partir de este proyecto de casa, los suelos en los proyectos del arquitecto se vuelven mucho más activos. El suelo de la Iglesia de la Haya<sup>13</sup>, por ejemplo, se encarga de romper todas las simetrías de paramentos y techos, asumiendo el desnivel existente entre los dos lados largos de la parcela. Los desarrollos de las plataformas introducen pequeños desplazamientos en elementos importantes como el altar (que no se sitúa en el centro de la planta) y provocan una percepción espacial opuesta a la simetría que esperada al mirar las plantas. En la propuesta para el escenario de *Labyrinth*<sup>14</sup>, en 1966, los asientos del teatro se extienden para transformarse en un podio sobre el que se colocan los músicos. Pero será en la *Hubertus House*<sup>15</sup> en donde las diferencias entre niveles, escaleras y recorridos ascendentes cristalicen definitivamente. «He esperado media vida para poder hacer una entrada como la de la Hubertus»<sup>16</sup>. Una plataforma a la que se accede desde dos escaleras, una tallada en el hormigón y otra que avanza sobre la calle, que reconcilia dos maneras de entrar (la vieja y la nueva) y por tanto dos maneras de entender el mundo. «Me había preparado para pelearme con la cuestión de entrar y salir en arquitectura, por si llegaba el momento»<sup>17</sup>. La plataforma de la casa de Loenen parece una de esas *preparaciones*.

Los espectadores reaparecen en los tejados y proceden a mirar el Dama. No se les impide observar ni son castigados por ello. Al contrario, para proteger las casas que rodean este espacio concreto (la plaza en la que la danza se produce) de su hundimiento bajo el peso de tantas mujeres y niños mirando lo que no deberían mirar, se construyen las estructuras más firmemente que el resto. El material extra necesario es proporcionado por el pueblo.<sup>18</sup>

Sobre la plataforma, las cosas se transforman en espectadores. Un mueble lleno de vinilos (y de fugas de Bach), simétrico como los muebles del Orfanato, antropomórfico como las fachadas de Ogol<sup>19</sup>. Sobre él se apoya una escultura realizada por Quinten (hijo de Aldo y Hannie) que Aldo solía utilizar en sus conferencias y trasladar a sus exposiciones. «Introduzco algo de contrabando artístico de mi gusto para embellecer mi trabajo»<sup>20</sup>. También unas estanterías repletas y dos escaleras. Un taburete, varios cuadros. Jarrones de vidrio, flores, tapones de corcho, a veces manzanas, vasijas, dos fotografías. Las plataformas permiten a los que las ocupan ver lo que no se debería ver, mirar hacia el jardín o el comedor desde la altura exacta de un metro<sup>21</sup>. El mundo se mira otra vez desde las alturas, como si hubiese cambiado y fuese otro. Es el centro de la mirada el que cambia y con él las cosas alrededor parecen distintas. Reconciliación de vertical y horizontal, macizo y hueco, masa y perforación. El podio y sus elementos reflejan la preocupación constante de Van Eyck por la reconciliación, presencia simultánea, de contrarios.

<sup>13</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 127-133.

<sup>14</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 144.

<sup>15</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 184-203.

<sup>16</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 188.

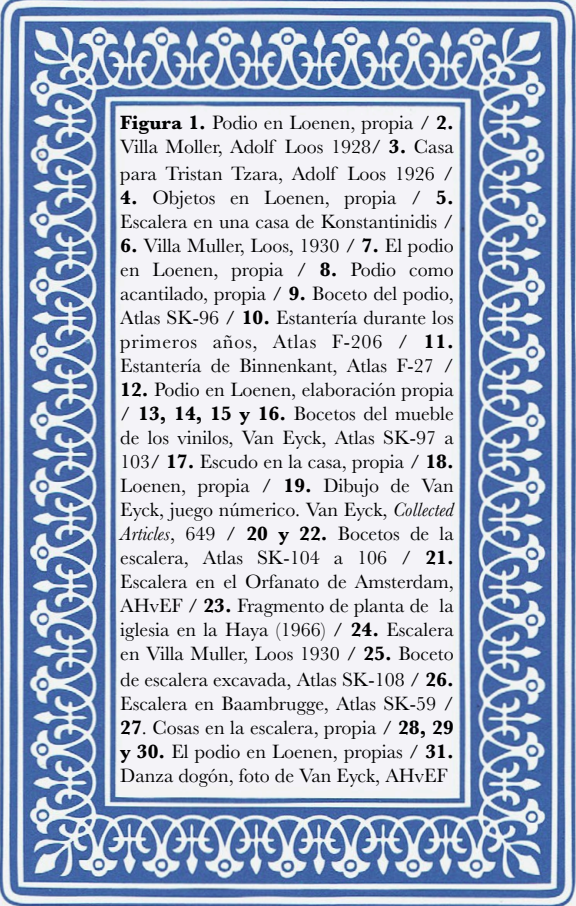
<sup>17</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 188.

<sup>18</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 386.

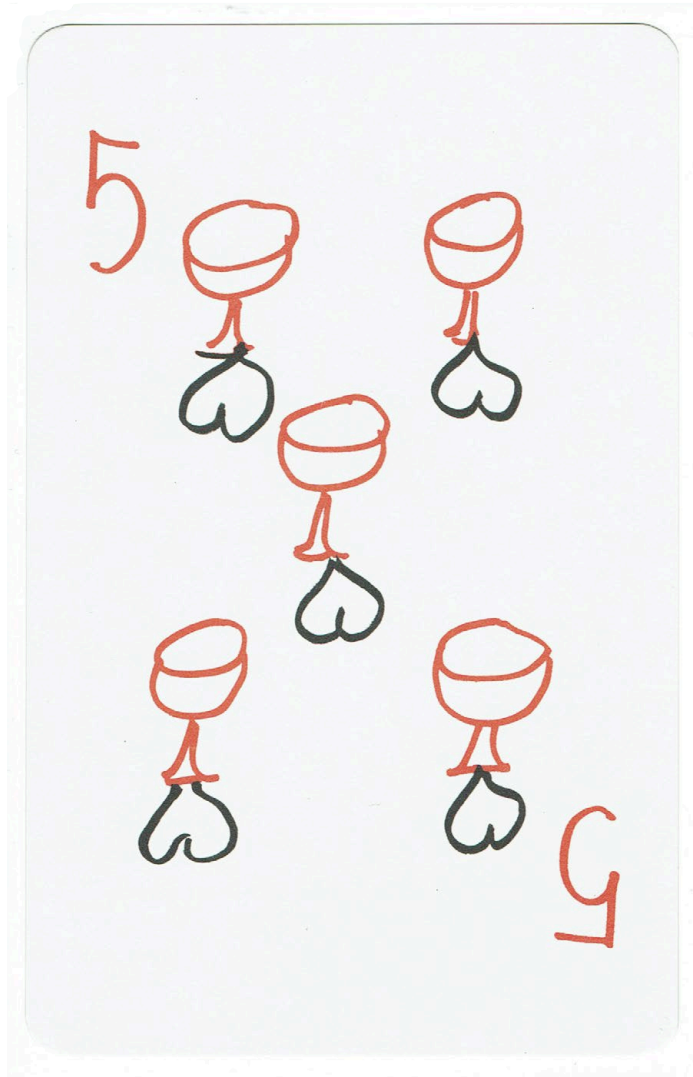
<sup>19</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 413.

<sup>20</sup> Folleto de la exposición monográfica *Ax-Bax*, celebrada en Atenas en 1983

<sup>21</sup> El metro es el módulo base, defendido firmemente, de todas las casas de Prouvé



**Figura 1.** Podio en Loenen, propia / **2.** Villa Moller, Adolf Loos 1928/ **3.** Casa para Tristan Tzara, Adolf Loos 1926 / **4.** Objetos en Loenen, propia / **5.** Escalera en una casa de Konstantinidis / **6.** Villa Muller, Loos, 1930 / **7.** El podio en Loenen, propia / **8.** Podio como acantilado, propia / **9.** Boceto del podio, Atlas SK-96 / **10.** Estantería durante los primeros años, Atlas F-206 / **11.** Estantería de Binnenkant, Atlas F-27 / **12.** Podio en Loenen, elaboración propia / **13, 14, 15 y 16.** Bocetos del mueble de los vinilos, Van Eyck, Atlas SK-97 a 103/ **17.** Escudo en la casa, propia / **18.** Loenen, propia / **19.** Dibujo de Van Eyck, juego numérico. Van Eyck, *Collected Articles*, 649 / **20 y 22.** Bocetos de la escalera, Atlas SK-104 a 106 / **21.** Escalera en el Orfanato de Amsterdam, AHvEF / **23.** Fragmento de planta de la iglesia en la Haya (1966) / **24.** Escalera en Villa Muller, Loos 1930 / **25.** Boceto de escalera excavada, Atlas SK-108 / **26.** Escalera en Baambrugge, Atlas SK-59 / **27.** Cosas en la escalera, propia / **28, 29 y 30.** El podio en Loenen, propias / **31.** Danza dogón, foto de Van Eyck, AHvEF



*escalera, modos de ver*



#### 1. Contra el acceso



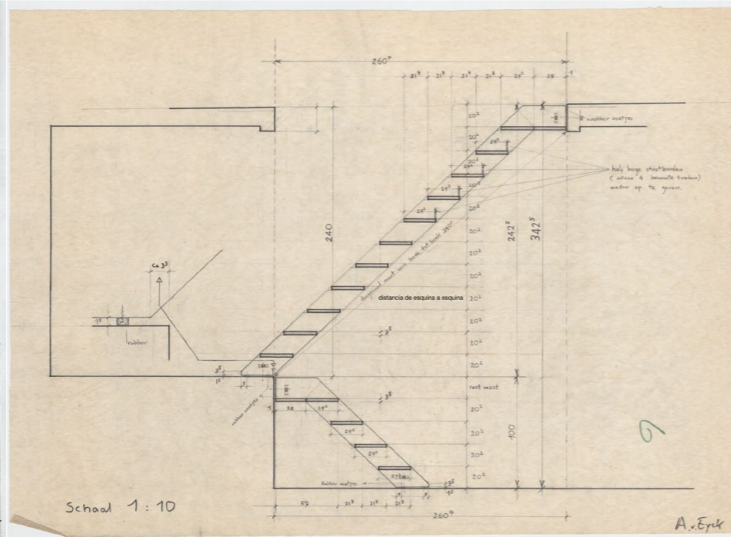
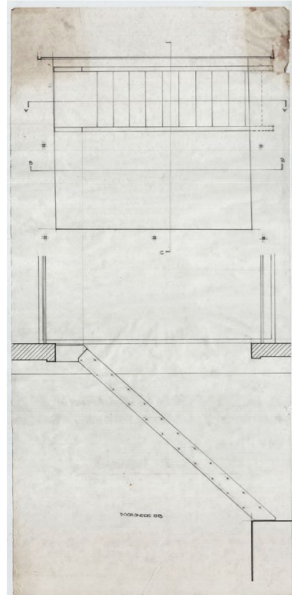
2. Desde arriba



3. Felpudo



#### 4. Hueco



5. Doble peldaño

; escalera, modos de ver

«La comodidad de una escalera no puede medirse con números, sino que hay que juzgarla psicológica y fisiológicamente» (Adolf Loos, 1921). No es el primer proyecto de Aldo van Eyck, ni el último, que trae la luz desde arriba al centro del espacio con ayuda de una escalera. En la *Damme House* (1954), la *Maas House* (1966), la *Verberk House* (1967) la casa para su hermano (1968) o la residencia para el Marqués de Bute (1969), la luz no solo entra al espacio interior desde arriba en el centro de la vivienda, sino que lo hace atravesando los peldaños de una escalera, acompañando su descenso. Hay cierta obsesión en reducir el impacto de la iluminación lateral al perímetro de los proyectos, oscureciendo gradualmente el interior, para finalmente transformar el esperado corazón oscuro en el lugar más iluminado de la casa. Los materiales de los suelos, normalmente oscuros, enfatizan las diferencias de luz. Suele haber un momento del día en el que el sol atraviesa la sección de los edificios completamente, cayendo a plomo hacia el suelo.

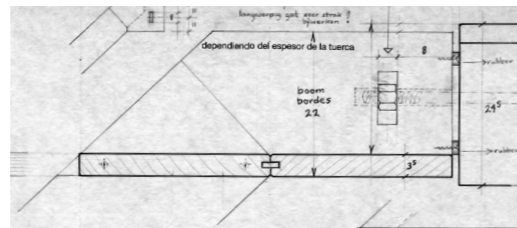
Más allá de la estrategia de apertura del hueco de la escalera, que es más una transformación de la construcción preexistente, la propia escalera, o el tramo de madera de escalera, puede analizarse como un elemento autónomo dispuesto cuidadosamente en el espacio. Si el primer tramo avanza hacia el acceso irrumpiendo en el suelo de la planta baja e interrumpiendo su continuidad, este segundo tramo, mucho más transparente, sube contra el acceso, contra la cocina, hacia el distribuidor de la planta primera. O baja desde la planta primera y se posa sobre el podio, y quizás por eso en su eje siempre ha habido un felpudo, como si la escalera extendiese una plataforma blanda que recibe el impacto del pie contra el suelo duro de ladrillo. El felpudo, colocado precisamente en ese punto, parece erigir una barrera entre las dos plantas, entre un lugar privado pero aún público y otro verdaderamente privado y vedado. Nadie ha subido arriba sin que le hayan invitado.

La zanca gira en el último momento para conectarse al forjado en horizontal, permitiendo la aparición de un último peldaño doble que dilata el último paso (en sentido ascendente) y hace de transición entre escalera y suelo. O que recibe el primer paso y avisa del inicio del descenso, que culmina en el suelo de ladrillo. El doble peldaño se repite en todas las escaleras de la casa: en sentido ascendente en la principal (el último peldaño es doble) y en sentido descendente en la que baja al dormitorio sobre el pasaje. El recorrido principal nos lleva desde la calle por la puerta bajo el pasaje, a la derecha contra la escalera de ladrillo, con doble peldaño, girando 180 grados y hacia arriba por la escalera de madera sin contrahuellas, girando a la izquierda y atravesando la biblioteca hacia la escalera/cerradura, volviendo a mirar hacia la calle por la ventana bajo la que habíamos entrado. Se parece entonces a la villa Savoye, que mira también (finalizada la rampa) en la dirección contraria al movimiento de los que entran por la puerta principal en planta baja. Un recorrido circular en planta que se hace espiral en el espacio. El cuerpo vuelve al mismo lugar pero está en un lugar distinto, pues ha atravesado el pasaje, la casa y las cosas de su interior, ha almacenado los lugares en su memoria y ahora ve el mundo que le rodea de una forma ligeramente distinta. La espiral gira pero no termina. Otra casa imaginada por Aldo van Eyck, la Villa Robert van Eyck, proyectada en 1968 y nunca construida, contiene literalmente una espiral.

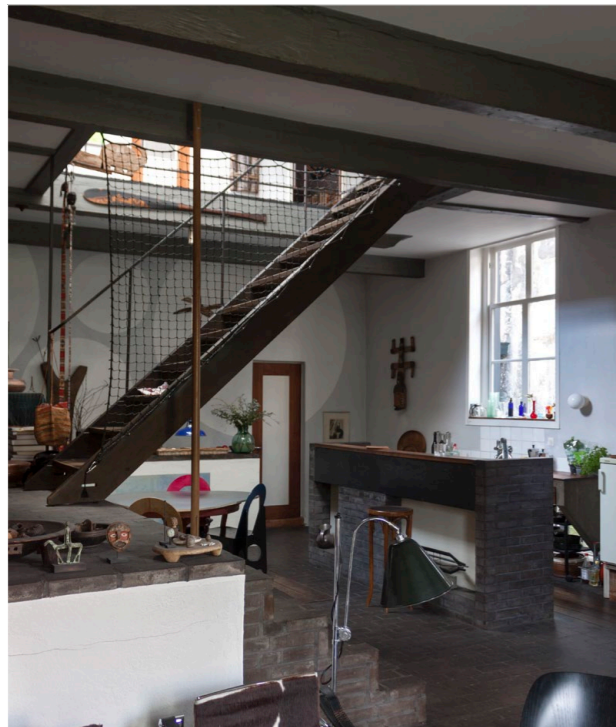
La rampa no es una pausa. El acceso hasta la planta piso por los dos primeros tramos no es un intermedio sin interés. El balanceo pendular entre un tramo y otro hace que el segundo tramo desemboque sobre la misma posición que el inicio del primero, un piso más arriba, e introduce la idea de un trayecto que regresa al punto de partida, pero habiendo alcanzado un nivel superior: un diálogo entre círculo y línea, que



7. Tuerca vista



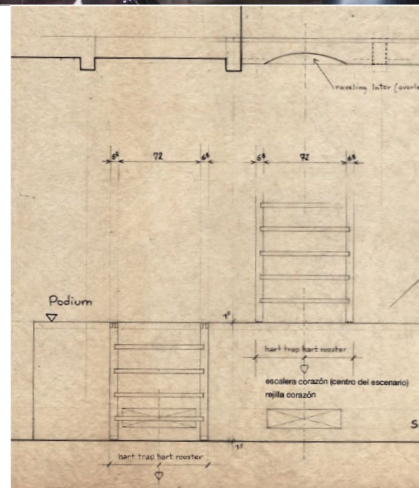
6. Hacia la luz



8. Hubertus



9. Diagonal



10. Ejes Corazón

convierte a la rampa en una espiral ortogonal, ascendente. Avanzar es, físicamente, ascender a través de un trayecto zigzagueante, el mismo que sigue el instinto animal en las laderas de los montes.<sup>1</sup>

En los primeros dibujos ambos tramos son de peldaños de madera sobre zanca inclinada. Finalmente el primer tramo se construye macizo en ladrillo, marcando la diferencia entre los cuatro peldaños que suben del suelo a la plataforma, estereotómica y pesada, húmeda y continua, oscura; y los que suben casi volando hacia la planta superior; con suelo de listones de madera puestos en seco unos junto a los otros. Donde la primera escalera utiliza argamasa, la segunda se resuelve con tornillos, arandelas y encajes de madera. Es particularmente interesante el detalle del anclaje de la zanca al forjado de planta primera (igual que al podio). La tuerca que abraza el cilindro roscado empotrado en el nervio de madera se sitúa en el centro de la zanca y a la vista. El agujero es suficiente para introducir la herramienta que aprieta o afloja el agarre, y sin duda es un precedente de algunos de los anclajes entre pilares y vigas en la Hubertus.

La escalera vuela sobre la planta baja y ayuda a separar el comedor del salón. El cuerpo en diagonal de la escalera irrumpe como estrato en las distintas miradas del interior de la casa. Tras ella se oculta el jardín o la puerta del estudio, la estantería o la ventana de la cocina. Casi en el centro geométrico de la vivienda, la escalera da profundidad y dimensión al espacio según las cosas se alejan o se acercan a ella. El sol se lanza contra ella, casi en perpendicular a la zanca, y se rompe en los pedazos que caben entre los tablones que hacen de peldaños. La madera y su sombra, aún más oscura, están insistentemente presentes en todas las fotografías, siempre incomodando y ocultando los límites de los paramentos. Entre la escalera y el resto de objetos se ordenan los acontecimientos. Desde la escalera y, sobre todo, desde el lugar al que lleva (el distribuidor superior), se controla completamente la casa. El tramo de madera se sitúa en el corazón de la casa. Lo extraño es que a la vez la chimenea, el banco de cocina, el mueble para los vinilos, el lucernario, la escalera de ladrillo, los escudos de Nueva Guinea o las máscaras de las islas Salomón son también el corazón de la casa, pues tienen sus propios ejes. Cualquier punto puede ser centro y desde cualquier punto puede comenzarse una interpretación de la casa de Loenen: «Obsérvese que el goce de una pintura moderna lleva nuestra atención no a un centro de interés, sino por toda la tela y sin seguir una trayectoria particular. Cada punto de la tela puede ser usado como inicio, continuación o final de nuestra observación»<sup>2</sup>.

Una vez arriba, habiendo subido con el sol en la espalda, el cuerpo puede girar y la mirada encontrarse al mismo tiempo con el cielo hacia arriba y el jardín hacia abajo. «Cualquier punto al que su mirada llegue parece abrirle paso, y en cualquier fondo, sonriente, ya le está esperando el sol»<sup>3</sup>. La escalera ocupa la mitad del cuadrado que perfora el forjado (de 2.6x2.6 metros). Igual que sucede en la Hubertus House, el hueco no coincide simplemente con el tramo que sube desde la plataforma. Ni siquiera el primer tramo, de ladrillo, se sitúa bajo el hueco sino al otro lado, bajo forjado, produciendo un desplazamiento hacia el jardín que terminará por construir la diagonal que guía la visión en direcciones perpendiculares. Desde el distribuidor, arriba, y siguiendo la cascada de tramos de escalera, los ojos se dirigen siguiendo el eje longitudinal de la casa y terminando en el jardín y el canal. Siguiendo la inclinación de los lucernarios,

<sup>1</sup> Josep Quetglas, *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret* (Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees, 2009), 535.

<sup>2</sup> John Cage, *A Year from Monday* (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), 31.

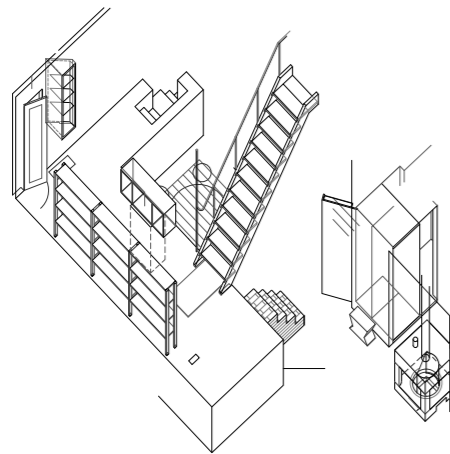
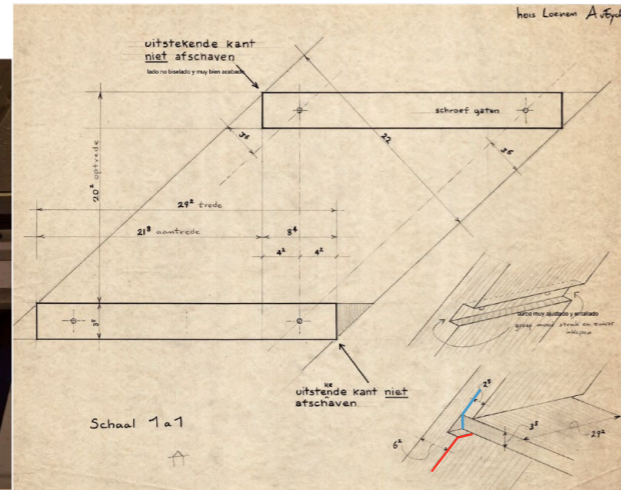
<sup>3</sup> Quetglas, *Les Heures Claires*, 535.



12. Máscara y cielo



11. In-between



13. Sol y tierra

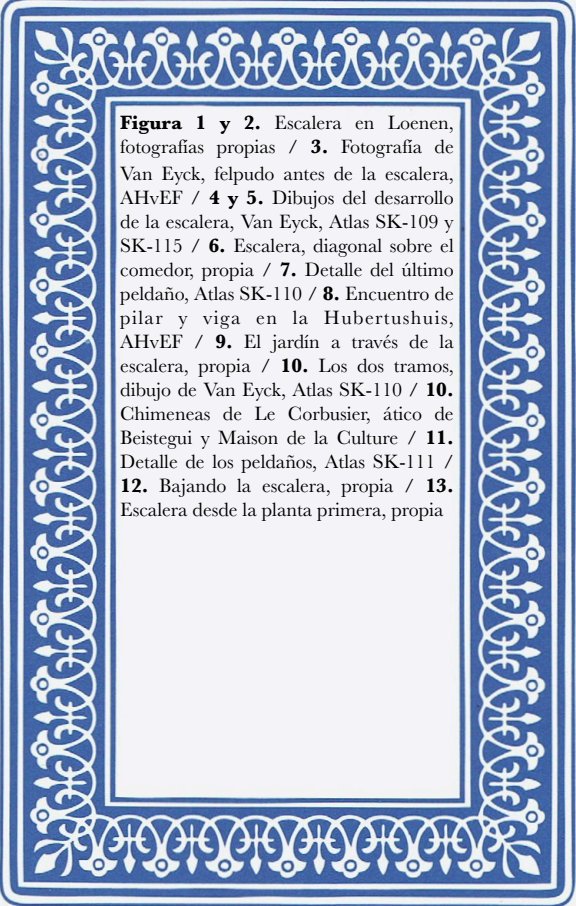
que se abren en con el eje transversal de la casa, los ojos chocan contra el cielo y el sol que irradia desde la distancia. El tramo de madera se separa unos 10cm del perímetro del hueco, apoyando únicamente en el podio y en la vigueta de madera arriba: en el arranque y en la llegada, sin sujeciones intermedias. Sube suelta. Solo la barandilla metálica la anclará en la línea cerrada que rodea el hueco, bajando por la escalera y volviendo a subir en vertical hacia el cielo.

Un último detalle se asegura incluso de la independencia de los tableros que forman los peldaños con el nervio que forma la zanca. A la zanca, de 62mm, se le practican unas ranuras de 25mm por las que los escalones deslizan hasta encontrar su sitio. Los puntos de fijación coinciden verticalmente de peldaño en peldaño, y coincidirán con las patas cilíndricas de la barandilla de acero. En el dibujo se pone especial énfasis en la necesidad de que las aristas de los escalones sean sin bisel y muy bien acabadas, para asegurar que los pequeños triángulos están bien definidos y la vertical del canto del peldaño coincide en arista con la diagonal del canto de la zanca. El plano diagonal es el que pliega para convertirse en el peldaño o en su hueco de encaje. Los triángulos pueden entenderse como el espacio intermedio y vacío en el que los elementos que construyen la escalera se encuentran invadiéndose unos a otros y generando un conjunto armónico sin perder su independencia. Tienen la misión de unir los planos y al mismo tiempo separar los componentes, rellenar y agujerear, sujetar y mostrar la posibilidad de volver a soltar. El encuentro enfatiza la identidad de los objetos en contacto mientras los lleva a una resonancia sinfónica.

El movimiento por la escalera explica la casa. El descenso se produce contra una pequeña estantería pintada de gris de la que cuelga una máscara. En alguna fotografía antigua una planta crece desde la maceta de barro hacia las vigas y el sol. La barandilla se detiene sin llegar al tabique porque desciende por su vertical a cerrarse en un circuito cerrado. Desde arriba, mirando hacia la escalera y la cocina, el sol nos pasa por encima del hombro para iluminar el fregadero. Los peldaños marcan los pies que los han pisado, las posiciones de los apoyos. Es sin duda una escalera que se utiliza sin compañía (el desgaste se produce en la anchura de un solo cuerpo). El tercer peldaño, empezando por abajo, está menos gastado porque se sustituyó años después de comenzar a habitar la casa. Incluso las apuestas de las fiestas, que provocaron lo suficiente a un cuerpo para que intentase pasar por una contrahuella hasta quedarse atascado, quedan escritas en los materiales de los elementos de la casa. Con cada nueva pregunta y con cada nueva mirada atenta se puede ir reconstruyendo, porque la blandura de las cosas así lo permite, la historia de la familia. Todo queda registrado en el libro en que se vuelve la casa, trasladado a la memoria para que las cosas ya no sean objetos que nos son ajenos sino pedazos de una colección de momentos.

Esta es una escalera contra la continuidad y en defensa de lo consecutivo. La comprensión de la casa requiere tiempo dentro de ella. «La continuidad y la simultaneidad pertenecen a un concepto cerrado del tiempo. Me preocupa mucho más lo consecutivo, lo que está más allá de los límites de la percepción visual»<sup>4</sup>. Las experiencias se llenan de asociaciones a través de la memoria y la anticipación. Esta escalera no permite nunca, esta descripción ha mentido, la visión simultánea de todo lo que le rodea. Más bien tapa y esconde enseñando vistas parciales, forzando el posterior encolado de los fragmentos de la casa. La propia casa que, tras la participación del que la recorre, es distinta de las casas del resto de participantes. El visitante ha transformado, en la experiencia de su trayecto, su modo de mirar, su propia relación con el mundo, y ha transformado a la vez (y por lo mismo) el propio mundo.

<sup>4</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 76.



**Figura 1 y 2.** Escalera en Loenen, fotografías propias / **3.** Fotografía de Van Eyck, felpudo antes de la escalera, AHvEF / **4 y 5.** Dibujos del desarrollo de la escalera, Van Eyck, Atlas SK-109 y SK-115 / **6.** Escalera, diagonal sobre el comedor, propia / **7.** Detalle del último peldaño, Atlas SK-110 / **8.** Encuentro de pilar y viga en la Hubertushuis, AHvEF / **9.** El jardín a través de la escalera, propia / **10.** Los dos tramos, dibujo de Van Eyck, Atlas SK-110 / **10.** Chimeneas de Le Corbusier, ático de Beistegui y Maison de la Culture / **11.** Detalle de los peldaños, Atlas SK-111 / **12.** Bajando la escalera, propia / **13.** Escalera desde la planta primera, propia

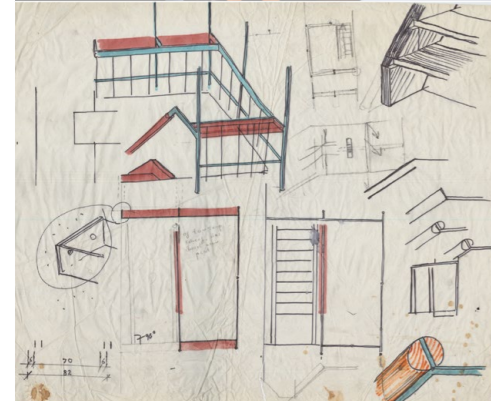
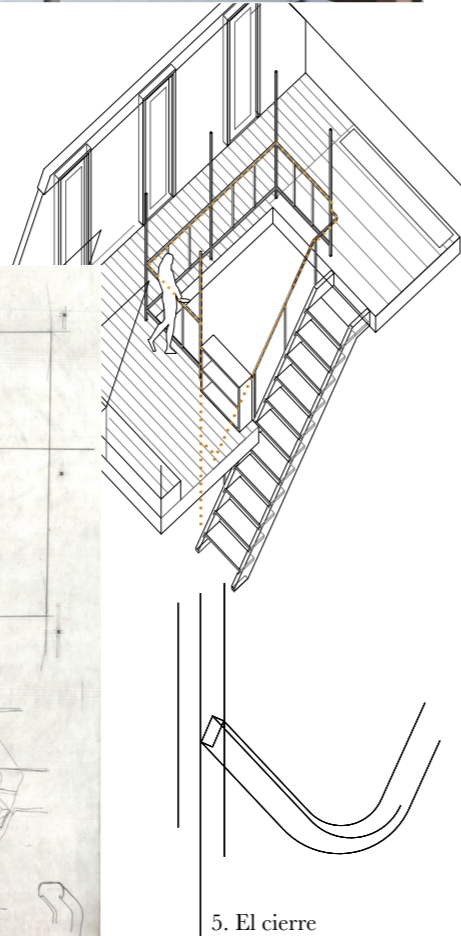


*espiral barandilla*

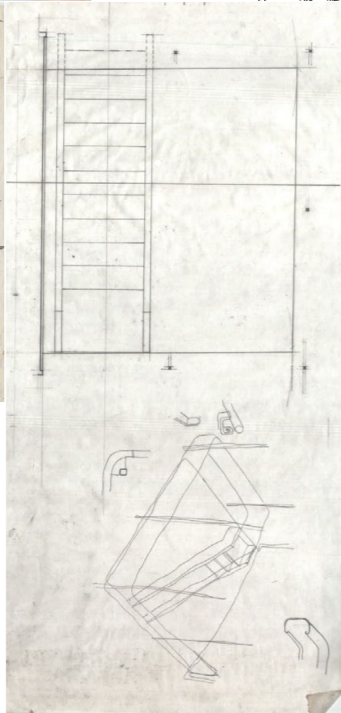


## 2. Rectangulares y circulares

1. Cabeza del tirante



3. Cinta que cae por la escalera



4. Los cinco tirantes

; espiral barandilla

Si algo se mantiene estable en los 8 dibujos a mano alzada que estudian la posición y la configuración de la barandilla que rodea el hueco del forjado, es la búsqueda de una cinta que encierra y ate el perímetro de la doble altura con el podio de la planta baja. En todos los bocetos, la barandilla, que empieza en el tabique de planta primera, gira alrededor del hueco y desciende en diagonal por la escalera.

La estructura principal de la barandilla la forman cinco tirantes cuadrangulares de acero, de unos 20x20mm de sección y 2m de altura. Los cinco perfiles se alinean con los nervios del forjado y por tanto también con los vértices y centros del hueco de 260x260cm por el que sube la escalera. Estos tirantes, que suben desde las vigas del forjado de planta primera a las vigas de la cubierta, no solo dividen la barandilla en cinco tramos sensiblemente iguales, sino que son los que permiten, estructuralmente la apertura del hueco. La viga que cierra la doble altura se apoyaba originalmente sobre un pilar que atravesaba las dos plantas de la casa hasta el suelo, sosteniendo el forjado a media altura sobre la cocina existente). Retirado ese pilar, los tres perfiles cuadrangulares alineados hacen de tirantes que trasladan el peso a la viga del techo de la planta primera. Los otros dos sostienen las dos vigas cortas que pierden su continuidad al ejecutar el hueco. Las cabezas de los tirantes aparecen en el techo de planta baja, sujetos a una enorme arandela de acero sobre la que carga la viga. Exactamente bajo el tirante central se despliega la lámpara que cae hacia la mesa del comedor.

Aunque en todos los dibujos la barandilla terminaba rodeando por completo el hueco para bajar por la escalera, finalmente se decide interrumpirla para que la posición de la escalera quede libre a ambos lados. Cuando se toma la escalera y se desciende a la planta baja, lo que impide la caída desde la posición en frente no es la barandilla extendiéndose hasta el tabique, sino una librería cerrada sobre la que cuelga una máscara. El lugar que ocupa la escalera queda así vacío y sin interrupción, y la barandilla solo se extiende entre los tirantes cuadrangulares y hacia abajo por la zanca de la escalera. Como veremos, esta decisión permite que el la cinta de acero de la barandilla nazca en un tirante, gire alrededor del hueco, descienda por la escalera y vuelva a engancharse con el mismo tirante inicial, una planta más abajo. La barandilla es un **círculo cerrado en espiral**.

Cada uno de los cuatro tramos entre los cinco tirantes metálicos, se divide a su vez en tres rectángulos que enmarcan los objetos a su alrededor, los aprietan en un plano pictórico que va cambiando conforme el cuerpo se mueve por la escalera y el distribuidor. Las líneas de acero sin pintar, ahora oxidado, activan los espacios negativos que encierran. Las barras horizontales cuadrangulares, a unos 20cm y 90cm del suelo, permiten que los rectángulos aparezcan como parte de un tejido extendido y tensado con ayuda de los soportes verticales. Además, las dos barras verticales (por tramo) que dividen los planos en tres rectángulos vacíos, están construidas con perfiles circulares de 10mm de radio, que encajan sobre las barras cuadrangulares horizontales. Los perfiles verticales cuadrados son siempre estructurales, los circulares construyen la barandilla. El círculo y el cuadrado se reconcilian. Los lados de los rectángulos, como las esculturas de Quinten van Eyck que Aldo llevaba a sus exposiciones, encierran un espacio al otro lado y le ponen límites, pero los circulares aseguran un límite que en vez de fijar una arista afilada deja que la mirada resbale y mezcle unos con otros rectángulos de espacio vacío.



6. Fondo y figura



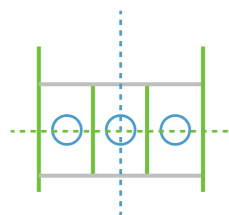
8. Huecos, marcos



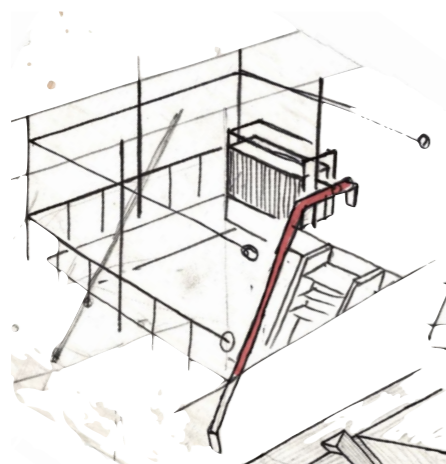
7. Fondo y figura



9. Tres cuadros



10. Horizontal y vertical



11. Plano terso

Las aperturas, los huecos, los negativos, están muy claramente marcados. Son casi tan activos como la propia forma. La contraforma. Hay una equivalencia entre la forma y la contraforma. Tendemos a pensar en una forma activa y colocarla en un fondo pasivo, o a ignorar el fondo.<sup>1</sup>

Aldo van Eyck hablaba aquí de dos objetos, que están en su casa, en los que fondo y figura son igualmente activos. Los barrotes verticales de la barandilla, que encierran a través de los números dos y cuatro la posibilidad de una repetición horizontal, se ven matizadas por la existencia del número tres, tres vacíos de aire encerrado, que marcan un centro y una jerarquía vertical. Fondo y figura se completan el uno al otro en la suma de horizontal y vertical. Los huecos encierran lo que hay al otro lado y lo traen hacia delante para mostrarlo enmarcado. Atrapan las cosas por un instante, presentan un trozo de mundo.

El espacio invisible es el que siempre están intentando pintar. Sólo el espacio puede dar unidad a sus trazos y manchas. No se puede definir un cuadro haciendo una lista de lo que hay en él, ni siquiera enumerando todas las pinceladas: un cuadro se convierte en lo que es de acuerdo a cómo mantiene unidas las cosas, o a cómo no consigue mantenerlas unidas. Es el espacio el que lo mantiene todo junto.<sup>2</sup>

La barandilla, además de ser una de esas cosas que se suman para hacer una casa, atraviesa el espacio, mantiene también unidas las otras cosas al presentarlas entre sus barras como vistas pictóricas. Las atrapa pero las deja pasar. Las aprieta en un plano y las despliega con el movimiento del cuerpo, que hace que el trozo dentro del marco vaya cambiando. La barandilla hace lienzos que reúnen y juntan juegos de cosas. En Hubertus sucede algo similar con los colores de la fachada.

Roca, mar, arena, espuma, hierba, colina, sendero, horizonte, hechos uno por el espacio, se tornan en cada lienzo una sola criatura viva, con su propia voluntad, sus propios impulsos, hábitos y latidos. Todo es cuerpo. Perseguido a través del espacio.<sup>3</sup>

La barra horizontal de la barandilla, que en todos los dibujos era una cinta lineal que giraba, sujetándose a los tirantes y completándose con una trama de montantes verticales, se ha convertido en un plano terso de rectángulos huecos que se llenan de lo que ocurre a su alrededor. Durante algunos años el plano fue verdaderamente un tejido, pues estuvo ocupado y cerrado por numerosas telas de la colección de arte del arquitecto para evitar que sus nietos se cayesen por el hueco hacia la planta inferior.

Hay otros dos detalles, en el descenso de la barandilla por la escalera, que podrían desvelar algunas de las peculiaridades de la obra de Aldo van Eyck. Mirémosla desde la planta primera hacia la planta baja, en sentido descendente. En primer lugar, es interesante el modo en que se resuelve el arranque. Hemos señalado que la zanca de madera no es una línea exclusivamente vertical, sino que tiene un primer tramo horizontal que resuelve constructivamente la llegada al forjado y plantea la existencia de un primer peldaño doble. Este peldaño doble resuelve la incomodidad de tener un primer escalón a nivel de forjado, tal y como sucede en la mayoría de escaleras. En este caso, ese primer escalón se baja una contrahuella: la escalera ya ha comenzado. Esto plantea un problema. Si la línea diagonal de la barandilla de la escalera quiere mantenerse siempre a la misma altura desde los peldaños, forzosamente necesitará un último tramo

<sup>1</sup> "Indesem 87: Aldo van Eyck," 1987. <https://www.youtube.com/watch?v=Uf7RyqXIYmM>, 33:00-35:00

<sup>2</sup> John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. (Madrid: Árdora, 1997), 29.

<sup>3</sup> Berger, *Algunos Pasos Hacia Una Pequeña Teoría de Lo Visible*, 30.

## tres detalles

12. El perfil cae hacia la planta baja,



13. Barandilla, arranque



14. Barandilla, detalle anclaje escalera



15. Barandilla, llegada

horizontal. Ese último tramo horizontal, ya que ninguna huella coincide con la altura del forjado, estará forzosamente a un nivel distinto del de la barandilla que rodea el hueco a doble altura.

Pero el descenso de la barra de acero por la escalera está preparado. La barra es el primer objeto que baja el primer peldaño, unos 20 centímetros antes que los pies, desde el tirante vertical de acero. La barandilla de la escalera se suelda al tirante vertical en la altura adecuada para el peldaño doble de la escalera. El perfil horizontal inferior que rodeaba la doble altura, a unos 20 cm del suelo, desaparece sustituido por la zanca. Solo un perfil diagonal acompaña la escalera. La barandilla que desciende por la escalera ya no es un plano, como era la que rodeaba la perforación del forjado, sino **una línea nerviosa** que gira y pliega para acoplarse a su desarrollo. Avanza y cae en diagonal acompañando la inclinación, sujetándose a soportes verticales circulares que están alineados con los puntos de anclaje de los peldaños. La longitud de la escalera queda dividida en tres tramos iguales y dos más pequeños.

La última sorpresa viene al final de la escalera, cuando la barandilla ya no hace falta y necesita desaparecer. El perfil cuadrado sobre el que desliza la mano gira a derecha (estamos bajando por la escalera) y gira sobre sí mismo 45 grados, chocando convertido en rombo contra un perfil vertical, cuadrangular, que desde el podio de ladrillo sube hacia el techo de planta baja. Del giro cuelga una cesta. Al perfil vertical lo acompañan dos cintas de colores colgadas desde arriba, cosiendo nervio de madera y plataforma de ladrillo. Este perfil vertical, y este es el último movimiento que lo explica todo, atraviesa el forjado en el punto exacto del perfil vertical que arriba cerraba la barandilla. Un golpe con los nudillos confirma la sospecha. Es la misma línea de acero la que sube desde el podio hacia la cubierta. La barandilla no termina. Nace desde el perfil arriba, da la vuelta al hueco y cae en diagonal con la escalera para volver a soldarse, habiendo girado 45 grados, al mismo perfil del que nació. La cinta vuelve a subir y se cierra en un círculo en el espacio. Es el único elemento que cose las dos plantas de la casa, además del sol, y el preciso giro antes de volver al principio recuerda a esa espiral que desde Joyce y Baudelaire hasta Aldo van Eyck muestra una eterna vuelta al mismo sitio distinto. Lo que Aldo van Eyck llamaría, citando a Giambattista Vico, *ciclocosmos*.

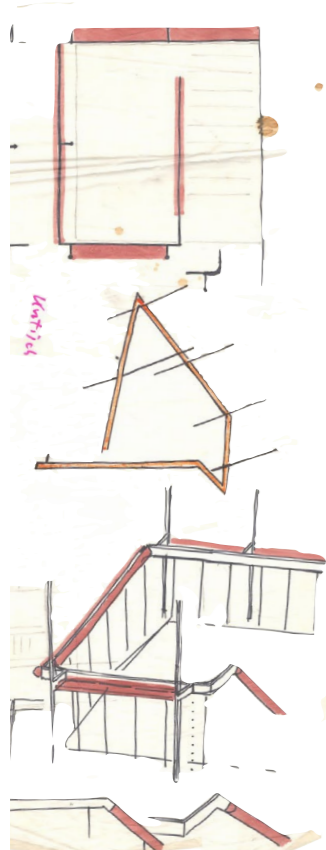
El perfil no vuelve igual que había salido. Ha girado cuarenta y cinco grados, ha variado su forma de mirar y de ser para unirse en espiral abierta que une suelo y tejado. Este último detalle presenta la constante necesidad, en la arquitectura de Van Eyck, de reconciliar los elementos unos con otros, aclarando en sus detalles su concepción y sus significados. **La cinta de acero ha cambiado** conforme giraba por el hueco, la casa entera ha cambiado al construir una jaula para el sol, la loggia en torno al patio, corazón de la casa. El perfil debe girar para conectarse, porque ya no está en el mismo sitio.

Comenzaba a ver de manera diferente la superficie blanca del papel en la que iba a dibujar. De una hoja en blanco pasó a convertirse en un espacio vacío. Su blancura se convirtió en un área ilimitada de luz opaca, sobre la que era posible moverse. [...] La página entera cambió en respuesta a lo que había pintado, al igual que cambia el agua de un acuario en el momento en que metes un pez.<sup>4</sup>

Todos estos pequeños movimientos y desplazamientos, cambios de altura, pliegues redondeados, soldaduras bastas, alineaciones y desencuentros, giros y revoluciones, no pueden ser casuales. Construyen

<sup>4</sup> Berger, *Algunos Pasos Hacia Una Pequeña Teoría de Lo Visible*, 54.

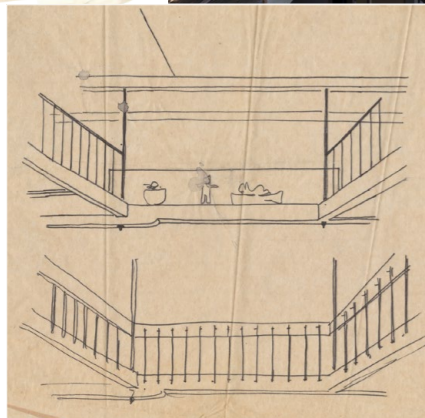




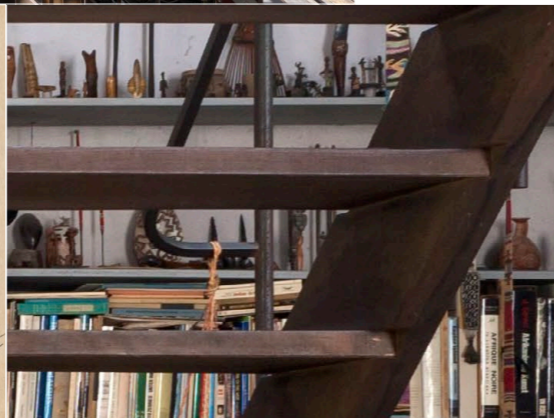
16. Los objetos cambian



17. La barandilla gira en grupos de tres



19. Expositor de objetos



18. Gira y pliega para soldarse

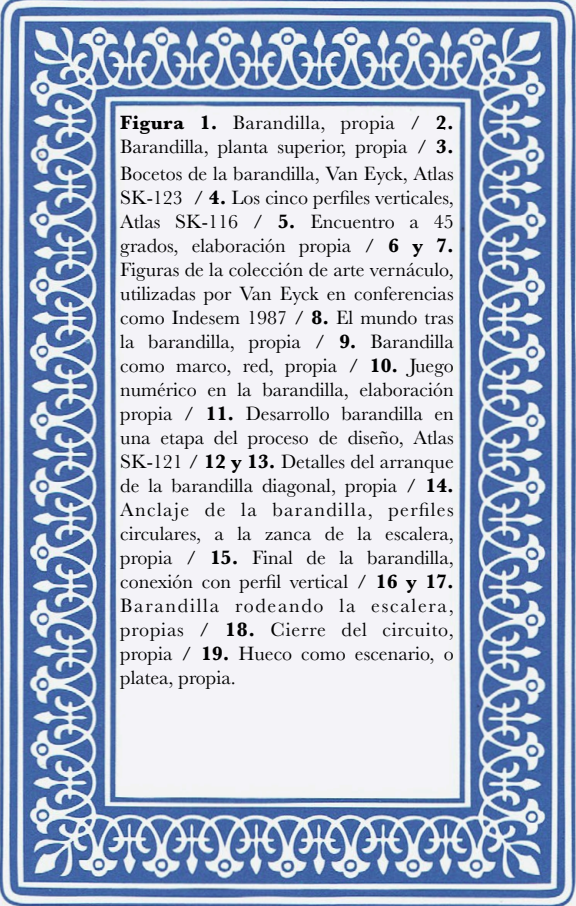
una barandilla que activa las cosas a su alrededor y que a la vez está atenta a ellas. La barandilla se cierra, aunque arriba no toque las paredes y complete con un mueble de madera. También protege, aunque cualquier cuerpo cabe entre sus barrotes, aunque olvida uno de los lados de la escalera, el más peligroso. Sobre todo, la barandilla habla y cuenta una arquitectura del cuidado y la conversación entre las cosas. Encierra cierto carácter táctil, pues son las manos las que más fácilmente se encuentran con sus interrupciones, saltos y rotaciones. Con todos sus matices, la barandilla, una humilde barra cuadrangular, guía al cuerpo que se apoya en ella. Avisa de los dobles peldaños, de los finales y de los principios. El detalle con el giro se transforma, junto al felpudo sobre la plataforma, en la verdadera puerta al coto privado de la casa.

En uno de los dibujos, Aldo van Eyck exploraba la posibilidad de retirar las barras en uno de los lados, para exponer las cosas ocultas detrás. Jarrones y figuritas emborronadas. El forjado flota agarrado a los nervios de madera que se atirantan con los tirantes, arandelas dibujadas. La doble altura convertida en expositor, o en palco de butacas que observa la función de la vida de la familia, debajo.

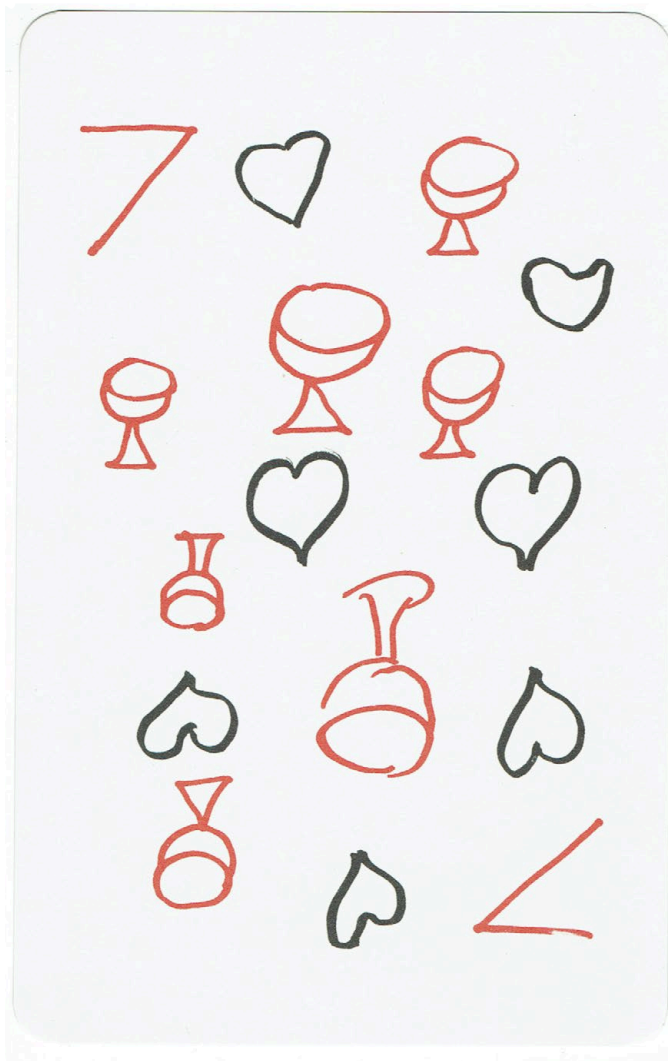
La barandilla finalmente ejecutada, permeable a la mirada, se encarga de hacer un lugar desde el que observar el nivel inferior. A la vez, la barandilla deja huecos para que las cosas de arriba se activen en el plano del que las mira desde abajo. Se puede hablar a su través, porque está hecha de aire, pero el plano, invisible, construye inequívocamente una frontera. La barra de acero macizo asegura, con su último giro antes de conectar y cerrar el circuito, que el pez está dentro del acuario, que la casa cambia en respuesta a lo que ya ha ocurrido. **“He changes the painting and the painting changes him”**<sup>5</sup>.

Nota 18/05/2017: En las primeras fotografías de la casa la barandilla aún no está construida. Únicamente los tirantes superiores rodean el hueco.

<sup>5</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 75.



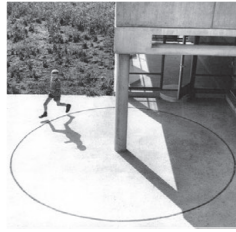
**Figura 1.** Barandilla, propia / **2.** Barandilla, planta superior, propia / **3.** Bocetos de la barandilla, Van Eyck, Atlas SK-123 / **4.** Los cinco perfiles verticales, Atlas SK-116 / **5.** Encuentro a 45 grados, elaboración propia / **6 y 7.** Figuras de la colección de arte vernáculo, utilizadas por Van Eyck en conferencias como Indesem 1987 / **8.** El mundo tras la barandilla, propia / **9.** Barandilla como marco, red, propia / **10.** Juego numérico en la barandilla, elaboración propia / **11.** Desarrollo barandilla en una etapa del proceso de diseño, Atlas SK-121 / **12 y 13.** Detalles del arranque de la barandilla diagonal, propia / **14.** Anclaje de la barandilla, perfiles circulares, a la zanca de la escalera, propia / **15.** Final de la barandilla, conexión con perfil vertical / **16 y 17.** Barandilla rodeando la escalera, propias / **18.** Cierre del circuito, propia / **19.** Hueco como escenario, o platea, propia.



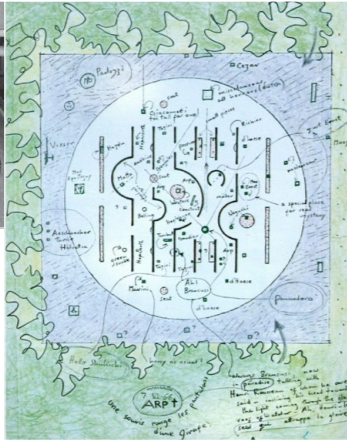
*alfombras de madera*



1. Círculos en el suelo



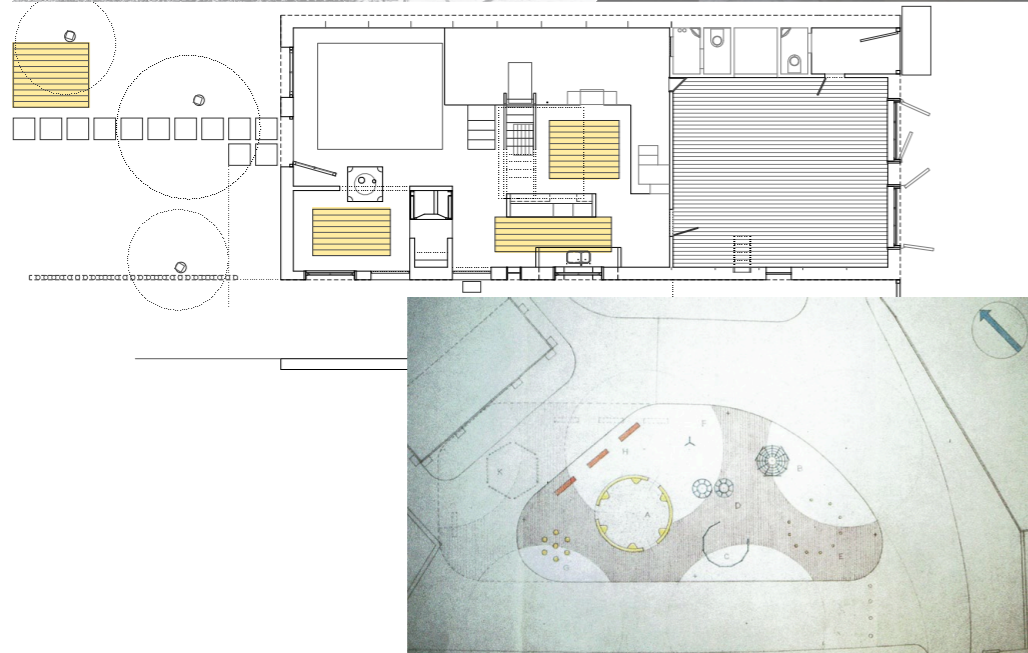
2. Enclaves



4. Alfombras de madera



3. Zaanhof 1948



5. Capas superpuestas. Bickersplein

; alfombras de madera

En el parque de juegos de *Zaanhof*<sup>1</sup>, 1948, o en el de *Thijsseplein*<sup>2</sup>, 1949, Aldo van Eyck no se limita a disponer sobre un tablero de juegos infinito unos elementos autónomos que van estableciendo relaciones unos con otros. Antes de eso fija sus posiciones en piedra, delimitando trozos de espacio a través de los cambios en el pavimento. En los primeros parques los objetos se colocan en el centro de esas superficies, pero con los años los patrones del pavimento pasan a funcionar como una capa independiente que se superpone a la capa de los objetos. En el parque de *Bickersplein*<sup>3</sup> es más difícil encontrar los puntos de contacto entre pavimentos y elementos. La forma de marcar los límites para colocar los objetos en su interior, como ocurre en los primeros parques, surge sin duda de la necesidad de enfatizar el carácter de centralidad de cada uno de esos puntos de acción en el espacio. Cada aparato de juego es un lugar en el que ejecutar un movimiento, un centro desde el que mirar el mundo, y la existencia de varios de esos centros (nunca uno ni dos) encaja con la idea de *relatividad* que Strauven ha analizado<sup>4</sup> en la obra de Aldo. El pavimento se vuelve entonces una especie de alfombra que enfatiza la condición de *lugar* de cada uno de los aparatos. Es una frontera que separa virtualmente a los que están dentro de los que están fuera.

Esta idea se repite en el diseño de la exposición para el grupo Cobra<sup>5</sup> en Liège (1951), y quizás también en el diseño del aro metálico con seis patas de la casa en *Binnenkant*. En la exposición las esculturas se colocan sobre plataformas en distintas posiciones de las salas. Las obras de arte no siempre están en el centro de esos nuevos enclaves blancos o negros sino que se van moviendo hasta encontrar su lugar. El objeto estudia su posición en la plataforma y la plataforma estudia su posición en la sala. El círculo del Orfanato, alrededor del pilar que fija su centro, puede entenderse también como el límite entre un adentro y un afuera, o un interior desde el que mirar el mundo (exterior) y un exterior desde el que mirar el mundo (interior). El círculo de pavimento blanco que guarda en su interior el pabellón de esculturas *Sonsbeek*, contra el cuadrado gris más afuera, subraya también su carácter de enclave protector, apoyado por los muros de bloques de hormigón.

Los pavimentos ayudan, en todos estos proyectos, a ordenar los acontecimientos en el espacio. Bien sea para saltar, perderse, escalar, sentarse o dar vueltas. En la planta baja de Loenen los cambios de pavimento son numerosos. Los suelos de los aseos, en hormigón pulido negro, el del espacio abierto, en ladrillo aparejado pintado de oscuro, o el del estudio, de listones de madera, intentan responder al uso que se hace de los espacios. Pero además, sobre la superficie de ladrillo, que cubre el área más extensa de la planta, se recortan rectángulos que se rellenan con otro material. Es como si se tendiesen alfombras fijas de madera que terminan por delimitar, en el espacio amorfo y sin jerarquías de la casa, los puntos en los que se concentra los verbos. Sobre uno de ellos se cocina, sobre otro se come o se charla, en otro se consulta un libro o se trabaja al calor de la chimenea, y en el último, descubierto, se almuerza en verano, entre las hierbas. En todos ellos son los pies los que sienten el cambio de textura y de material.

<sup>1</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 74.

<sup>2</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 73.

<sup>3</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 76.

<sup>4</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura, 1998), 407-466.

<sup>5</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 63.



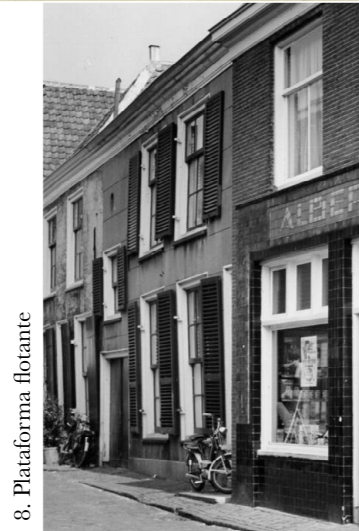
6. Casa en 1905



7. Felpudos de hormigón



9. Respuesta al contexto

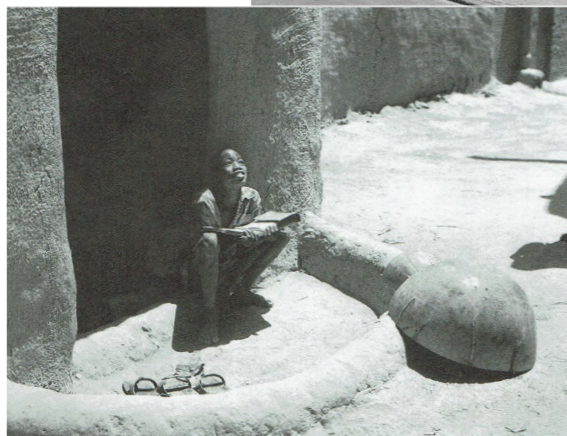


8. Plataforma flotante



11. Bertelmanplein

12. Aoulef



10. Timoudi

La estrategia tiene algo que ver con los felpudos de hormigón presentes en la mayoría de casas históricas de Loenen. En holandés existe incluso una palabra para nombrarlos: **stoepplaat**. La superficie rectangular de hormigón frente a la puerta de la casa de AvE no es la primera, en las fotografías (hasta las de 1905) ya vemos las plataformas en los umbrales de las otras casas. Aún así, la de delante de la puerta de la casa del arquitecto no se sitúa en el centro de la puerta, como es habitual en el resto de calles, sino que responde a las condiciones de su entorno, aprovechando el retranqueo de la siguiente casa de la hilera para extenderse y equilibrar los movimientos de los planos. No sabemos si la plataforma es nueva o ya estaba en la casa original, pues en la única foto anterior a la reforma un grupo de niños oculta la puerta de entrada. Sí que podemos ver, en una fotografía de 1979 (casi 15 años después del traslado) que la diferencia de nivel entre la plataforma y el suelo de la acera era mucho más pronunciada. La rápida sumersión de la pieza de hormigón pulido podría indicar que es un elemento añadido durante la reforma de 1963. Los tradicionales *stoepplaat*, en todas las fotos de cualquier centro histórico holandés, marcan las fronteras, son espacios intermedios entre la casa y la calle.

Sea o no un añadido, es evidente que el tercer viaje en 1952 al desierto del Sahara ha dejado una huella en su memoria. La forma en la que el umbral de la casa queda delimitado, fotografiada por Aldo en Aoulef y utilizada en el artículo titulado *Building in the Southern Oases*<sup>6</sup>, o el interior de la casa extendido hacia un fuera transformado en **interior descubierto**, parece haberse aprendido para repetirse en muchos rincones de la casa de Loenen. Es precisamente el suelo, igual que en la imagen, el que coloniza el espacio continuo de la planta baja, interrumpiéndolo para volverlo heterogéneo y lleno. Y también es el suelo el que se extiende desde las ventanas o desde las puertas hacia el jardín o la calle para apropiarse trozos de espacios a cielo abierto. La traslación de ideas a veces es casi literal, como en la forma del *playground* en *Bertelmanplein*<sup>7</sup> que reconocemos en la forma de una tumba cerca de *Timoudi* fotografiada por AvE<sup>8</sup>. Otras veces se ha llegado a interiorizar una idea o una posibilidad que se traslada luego con mayor intensidad (sin copiar) a los interiores de los proyectos del arquitecto.

«No pudo ser tan diferente en Ur hace 5000 años; los mimos ladrillos fabricado laboriosamente con barro arenoso, antes y ahora; el mismo sol uniéndolos débilmente y después destruyéndolos violentamente; los mismos espacios alrededor de un patio; la misma sensación de envoltura; la misma transición súbita de la luz a la oscuridad; el mismo frío tras el calor; las mismas noches estrelladas; los mismos miedos quizás; el mismo sueño».<sup>9</sup>  
(A pie de imagen) «Entrada a una casa en Aoulef. Un pesado arco (marco de adobe), accesible a través de un agujero circular (en el suelo), cierra la casa».<sup>10</sup>

El conjunto de marco y agujero cierra la casa tal y como sucede en la puerta principal de la casa de Loenen. Pero además se descubre ahí la posibilidad de pensar en el suelo como elemento que delimita y separa lugares de uso. Hay algo aún más interesante en la fotografía de Aldo van Eyck: el interior de ese

<sup>6</sup> Artículo publicado en la revista Forum. Puede leerse también, con algunas imágenes omitidas, en Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 86-95.

<sup>7</sup> Robert McCarter, *Aldo van Eyck* (United States: Yale University Press, 2015), 39.

<sup>8</sup> McCarter, *Aldo van Eyck*, 38.

<sup>9</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 88.

<sup>10</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 90.



13. Cesta de leña



14. Mesa y silla



15. Brizna de hierba

16. Flexo

agujero semicircular, rehundido bajo el suelo de la calle, no está vacío. Alrededor de su centro se desperdigaban unas sandalias y un niño consultando lo que parece ser un álbum de fotos o una libreta encuadrada en piel. Esos espacios definidos por el suelo podían entonces llegar a ser espacios de uso, como las alfombras de madera de la planta baja de la casa, que se llenan de mesas, cajas de vino, papeleras, restos de comida y sobre todo pies (calzados) que se colocan sobre ellas para ejecutar una acción en compañía. Las alfombras, como todo el resto de cosas en el interior del volumen de aire de la casa, son puntos desde los que mirar al resto de cosas. La potencialidad queda en las líneas que unen unas cosas con otras, o en la voz que cruza desde la plataforma en la que alguien está preparado para comer y la plataforma sobre la que alguien está terminando de cocinar las verduras.

Por eso la última cosa que aparece en la fotografía de Aoulef es la más enigmática y la más irrepitible. Un recipiente descansa, del revés, sobre el límite del agujero. El objeto emborrona el límite y cose por un instante lo de dentro con lo de fuera. En la casa también las cestas con leña, las briznas de hierba o las patas de lámparas atraviesan los límites de las alfombras de madera y van cosiendo temporalmente unos lugares del interior de la casa con otros. Rompen momentáneamente las reglas impuestas por el suelo para responder a otras que tienen que ver con la vida: «La arquitectura debería extender las estrechas fronteras, persuadir las para que desaparezcan en el reino de lo intermedio. Su trabajo es proporcionar desde la escala de la ciudad a la de la casa un puñado de espacios reales para personas reales y cosas reales»<sup>11</sup>. Espacios, personas y cosas que solo existen cuando van traspasando los límites fijados. Solo hay que ver dónde colocó Hannie su mesa y su silla.

¿No delimita también fronteras temporales D. Pikionis en sus caminos frente a la Acrópolis<sup>12</sup>? Los pies las atraviesan y las aplastan, rompiéndolas, a cada momento. Los pasos abren las fronteras y conectan las superficies. Las piedras, los soles o los triángulos, pueden entenderse como múltiples focos de atención dispuestos en la superficie horizontal extensa de la montaña. Es la suma de fragmentos la que reconstituye el mundo, y es en las juntas donde se centra la recomposición. Solo tomando cada piedra como centro desde el que comenzar a recorrer los caminos puede entenderse exactamente lo que estas alfombras de madera son en el interior de la casa. El banco, la escalera o la chimenea eran elementos que: tenían significados múltiples porque era como símbolos; ordenaban las cosas a su alrededor; servían para un uso cotidiano; se las podía rodear. Estas superficies de madera son, además de todas esas cosas, lugares en los que un habitante puede entrar (físicamente). Verdaderas atalayas, miradores, refugios, **enclaves**, lugares dentro de espacios separados por límites ficticios, juntas neutrales que se rompen con solo querer traspasarlas. La casa como un estado de estados en los que la circulación es libre. ¿Libre?

El *vers libre* no tiene siquiera la excusa de la polémica; es un grito de batalla de libertad, y no hay libertad en el arte. Si el *vers libre* fuera una forma auténtica de versificación, tendría una definición positiva. Y solo puedo definirlo por cualidades negativas: 1) carencia de estructura formal; 2) carencia de rima; 3) carencia de metro. Un verso de ese tipo, que no se pueda medir, sencillamente no existe. Si la finalidad exclusiva es producir un efecto similar en alguna otra parte, ya hay una repetición, estructura formal.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 55.

<sup>12</sup> Van Eyck conocía bien la obra de D. Pikionis

<sup>13</sup> T.S. Eliot, *Crítica al crítico y otros escritos*, trad. Manuel Rivas Corral (Madrid: Alianza Editorial, 1967), 243-252.





19. Peladuras

17. Cada piedra



20. Rasgaduras



18. En el sol una palabra



21. Una casa llena de alfombras

Aldo van Eyck apreciaba mucho los textos de T.S. Eliot, lo podemos comprobar en sus estanterías. En un artículo titulado *La música de la poesía*, T.S. Eliot afirma que la música de una palabra está, por decirlo así, en un punto de intersección: «nace de su estrecha relación con las palabras que inmediatamente le preceden o le siguen, e indefinidamente con el total del contexto; y de otra relación, aquella de su inmediato significado, dentro de ese contexto, con todos los significados que haya tenido en otros contextos, es decir, con su mayor o menor riqueza de asociación»<sup>14</sup>. Para AvE la forma de la arquitectura nace de, (1) la interacción recíproca de los elementos que la forman, (2) el contexto (tiempo y lugar) y (3) también de la asociación de esos elementos con lo que han significado en otros contextos, es decir, de la ampliación de su significado con la ayuda de las experiencias acumuladas. En la casa, el arquitecto piensa siempre en el equilibrio de sus elementos constituyentes, en los espacios que entre ellos quedan cargados de posibilidad de acción. Los idea en su entorno específico. Fía su funcionamiento a la construcción del proyecto paralelo y particular en la conciencia de cada uno de los individuos que lo recorre, gracias a la riqueza de asociación de las cosas.

Que los elementos se dispongan libremente en el espacio no significa que no haya estructura formal o composición. Al contrario, todo va buscando y encontrando su lugar, por movimientos iterativos. Es fácil comprender esta casa de Loenen como yuxtaposición de acciones: saltar, correr, cocinar, dar volteretas, dibujar, escribir, leer. Las acciones, como polos de atracción o centros de atención, construyen un lugar intermedio ambiguo y abierto a la experiencia, y son centros de actividad que conforman una malla tridimensional. El espectador es imprescindible como aquel que completa la obra y en ese proceso se apropia de ella, y estas alfombras de madera son la cristalización de algunas de esas acciones, fijadas en el suelo, lugares desde los que completar y apropiarse de la casa. La casa se llena de alfombras para convertirse en superficie de inscripción de las huellas de esas actividades. Si sobre el ladrillo, duro y oscuro, los pasos difícilmente quedan marcados, sobre los tejidos o las superficies blandas de madera las marcas van escribiendo la historia de la casa. Son esas rasgaduras y peladuras las que completan la casa y terminan por darle sentido.

Ese proyecto paralelo y particular, individual, puede construirse porque las superficies están incompletas. Hacen falta patas, pies, frutas o cajas para arañarlas y ponerles nombre. En el sol escondido entre las piedras de los caminos tendidos por Pikionis alguien ha rajado un nombre. En la alfombra marrón del salón de Loenen la abrasión de los cuerpos ha ido pelando y descubriendo los movimientos habituales de sus habitantes. La violencia súbita para horadar una piedra frente a una lenta acumulación de caricias. También en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago hay un hueco con forma de mano.

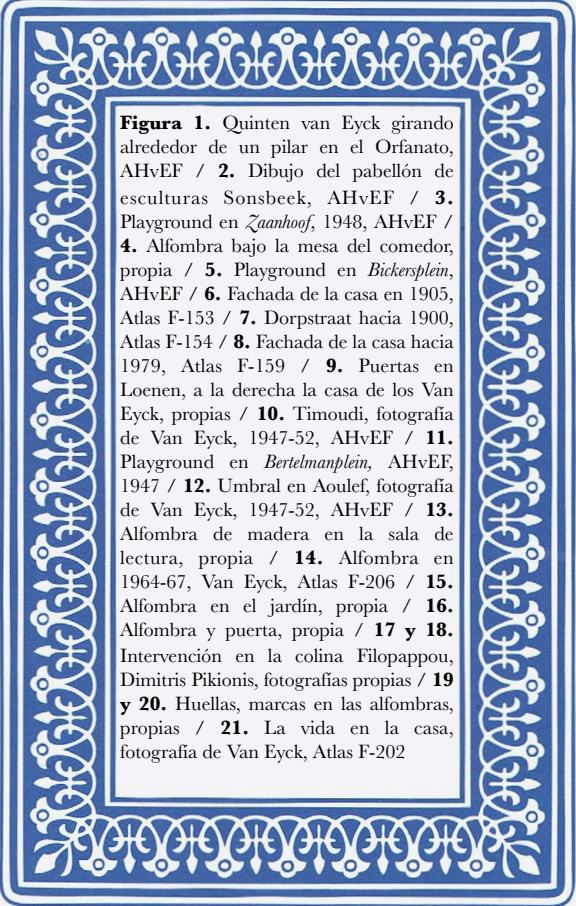
Aquello que tu pincel acaba de añadir no es un color, no es ni siquiera un tono, **sino una cosa**, algo a lo que la multitud, no ya una multitud sino una comunicad, **acoge y da lugar**. Una cosa inexplicable echa de colores que las palabras no pueden describir.<sup>15</sup>

Sigamos nuestro recorrido. «De alfombra en alfombra, de habitación en habitación»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> T.S. Eliot, «La Música De La Poesía Por T.S. Elliot», *Atenea (Concepción)*, n.º 500 (2009).

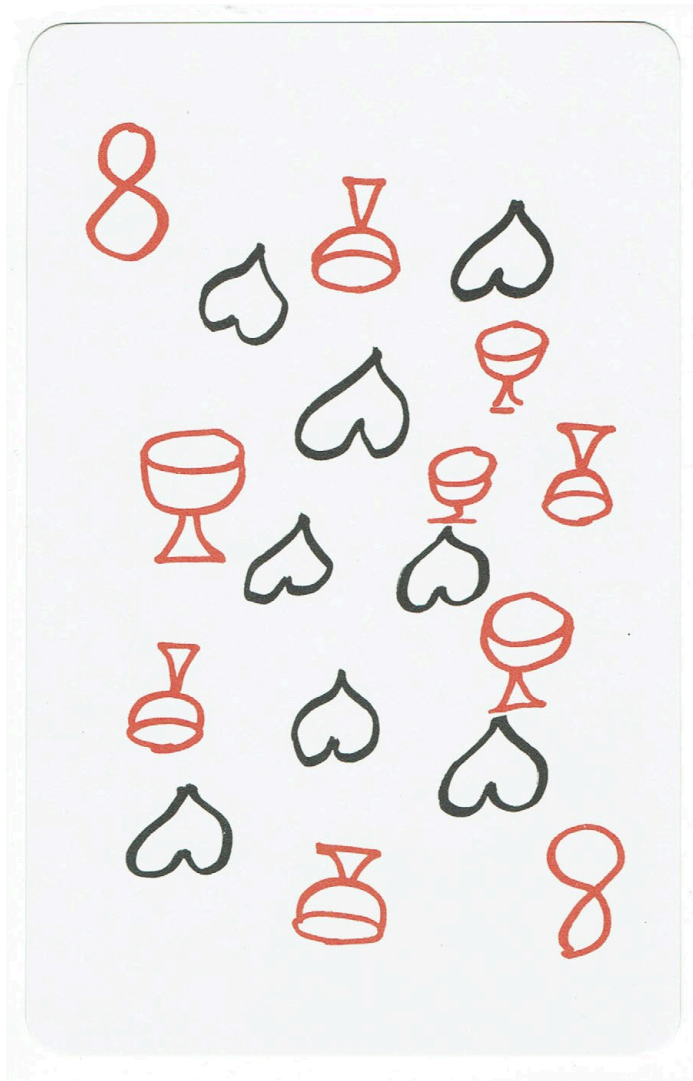
<sup>15</sup> John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Madrid: Árdora, 1997), 25-26.

<sup>16</sup> John Berger, *Un pintor de hoy* (Madrid: Alfaguara, 2002), 47.



**Figura 1.** Quinten van Eyck girando alrededor de un pilar en el Orfanato, AHvEF / **2.** Dibujo del pabellón de esculturas Sonsbeek, AHvEF / **3.** Playground en *Zaanhoof*, 1948, AHvEF / **4.** Alfombra bajo la mesa del comedor, propia / **5.** Playground en *Bickersplein*, AHvEF / **6.** Fachada de la casa en 1905, Atlas F-153 / **7.** Dorpstraat hacia 1900, Atlas F-154 / **8.** Fachada de la casa hacia 1979, Atlas F-159 / **9.** Puertas en Loenen, a la derecha la casa de los Van Eyck, propias / **10.** Timoudi, fotografía de Van Eyck, 1947-52, AHvEF / **11.** Playground en *Bertelmanplein*, AHvEF, 1947 / **12.** Umbral en Aoulef, fotografía de Van Eyck, 1947-52, AHvEF / **13.** Alfombra de madera en la sala de lectura, propia / **14.** Alfombra en 1964-67, Van Eyck, Atlas F-206 / **15.** Alfombra en el jardín, propia / **16.** Alfombra y puerta, propia / **17 y 18.** Intervención en la colina Filopappou, Dimitris Pikionis, fotografías propias / **19 y 20.** Huellas, marcas en las alfombras, propias / **21.** La vida en la casa, fotografía de Van Eyck, Atlas F-202



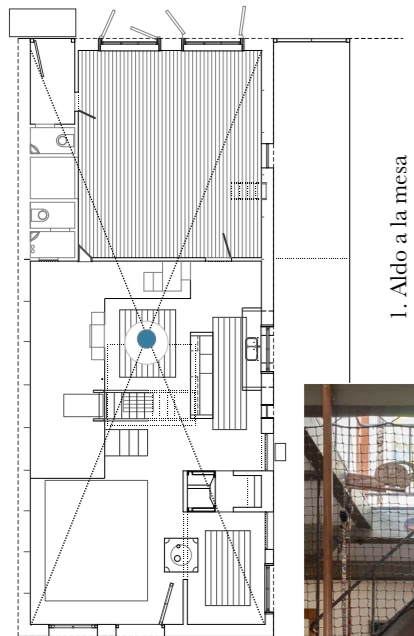


*centro de mesas y leyendas*

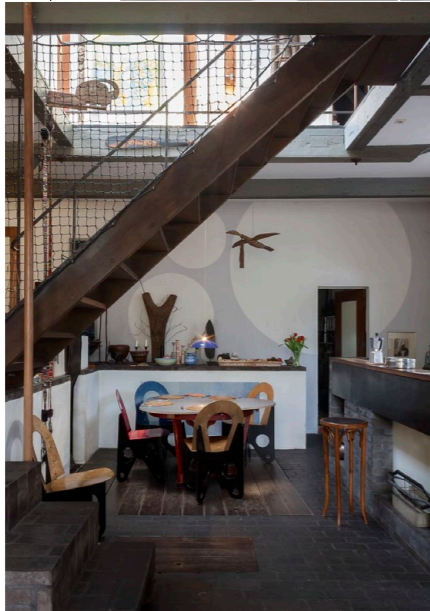
## 2. La mesa y el centro (sobre su superficie)



## 3. La primera mesa



1. Aldo a la mesa



5. Segunda mesa



4. Lámpara

; centro de mesas y leyendas

En la foto Aldo sentado a la mesa, con un cigarro en la mano, en el fondo los círculos blancos sobre la pared gris, algunos libros y una fotografía. Unas hojas y el final de una lámpara equilibran el plano. La lámpara, que antes era una esfera de papel y ahora es un objeto azul metálico, cuelga desde una de las vigas que atraviesan el techo, exactamente bajo uno de los perfiles cuadrangulares que forman la barandilla un piso más arriba (al otro lado del forjado), justo en el centro de uno de los lados del perímetro de la doble altura. Trazando dos líneas, resulta que ese punto de cuelgue de la lámpara, que fija la posición de la mesa y la posición del arquitecto en la foto, es el centro geométrico de la planta. Con una precisión casi milimétrica **la mesa está en el centro de la casa** (o sea es uno de los centros de la casa), y así en el centro están las personas que comen en compañía, la comida preparada, los membrillos a medio pelar o Tess trabajando. Siempre hay algo o alguien en esta mesa, y por eso siempre el centro de la casa está ocupado por una cosa que lo guarda. Lo cierto es que en sus escritos AvE, como Loos<sup>1</sup>, siempre mostró cierta obsesión por las mesas:

Todo es una cuestión de creación de lugar. ¿Por qué siempre uso la palabra lugar en vez de espacio? Porque el espacio a imagen del hombre es lugar. *Espacio* es una abstracción. Solo cuando entendemos el espacio como un lugar en el que queremos estar hemos incluido al ser humano en el concepto de espacio. Por ejemplo una mesa. En una primera mirada es simplemente un objeto que ocupa una posición en el espacio. No puede decirse que una mesa es un espacio en sí mismo, aunque sí podemos pensar si se sostiene sobre cuatro patas y entonces es un bloque o sobre una pata central y entonces flota. En eso consistiría aplicar la noción académica de espacio a la mesa. Pero la mesa se vuelve una cosa distinta cuando hablamos de lugar: el lugar en el que comes. Es un lugar creado para un instante, una ocasión para un diálogo entre individuo y comida, entre uno y los otros que comen contigo. Si lo miras de ese modo el comedor no es una habitación con una mesa en la que se sirve comida sino un lugar en el que se desarrolla una ocasión esencial en compañía.<sup>2</sup>

Esta mesa en la casa de Loenen está siempre llena de gente. Ocupa un lugar privilegiado de la planta baja, desde el que se controla casi toda la vivienda. La luz entra desde el lucernario a través del hueco de la escalera, la puerta de entrada y el estudio quedan cerca. La mesa se apoya sobre una base de madera y son las patas las que en ocasiones cosen la madera y el ladrillo, traspasando las fronteras definidas por el suelo. El podio y el mueble con los vinilos, el banco de cocina y la escalera la rodean y construyen el rincón; la lámpara marca su centro. Todos los elementos la aprietan para dejarle casi el espacio justo.

La mesa es el objeto utilizado por Aldo van Eyck en 1961 para explicar el concepto de lugar. Es un objeto que evidentemente no es un espacio pero que, por su cotidianidad y normalidad, es muy adecuado para explicar qué significa exactamente lo que Aldo quiere decir cuando habla de lugar y ocasión. Cualquiera se ha sentado alrededor de una mesa en compañía durante horas. Una mesa es un elemento que activa los mecanismos de apropiación de la conciencia, un foco desde el que apreciar el espacio alrededor:

Una pared, un asiento o algunos escalones en los que descansar, hablar, esperar o mirar; una mesa en la que reunirse para una ocasión; una balastrada o farola en la que apoyarse para fumar una pipa, una

<sup>1</sup> «Toda familia que disponga un hogar propio debe tener una mesa», dice Loos Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 173.

<sup>2</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 296.



6. Tess trabajando



10. Las cosas hacia la mesa



7. Membrillos por pelar



8. Comida lista

9. Cuenco con fruta

puerta que permite entrar con dignidad. Todas estas cosas no son espacios en sí mismos pero constituyen lugar en el sentido físico directo. Son puntos tangibles desde los que el espacio es apreciado. Imparten sensación de pertenencia, de estar en un algún lugar concreto.<sup>3</sup>

Desde su posición, reconocible incluso desde la planta superior, la casa se desarrolla. No es solo un punto desde el que apreciar el espacio. En este caso, es seguramente el mejor punto desde el que hacerse una idea de los elementos y las estrategias que construyen la casa. La mesa original, con tres patas en el perímetro unidas en una base triangular, y una pata central con triple ménsula, estaba en el cobertizo del jardín cuando la familia compró la casa. Es un objeto que curiosamente reúne las dos posibilidades que señalaba Aldo en el texto: es un bloque y a la vez flota. Quizás por eso la recicló y la utilizó en el interior de su casa. Un círculo equilibrado con un triángulo, una pata central vertical que reitera las tres patas en diagonal que unen los vértices del triángulo con el perímetro del círculo. El único problema es que era una mesa para tres personas, rodeada por tres sillas Thonet verdes. Poco después de venir a vivir a la casa, Julyan (el marido de Tess) trajo sus sillas y puso sobre la antigua mesa circular un nuevo tablero pintado en gris metalizado. Las sillas y la mesa, aunque no han sido diseñadas por Aldo o por Hannie, añaden una capa más a la historia de la casa y facilitan el uso actual, normalmente ocupadas por más de tres personas que conversan apaciblemente alrededor de la mesa, en el centro de la casa, sobre Aldo, sus proyectos, sus libros, su casa.

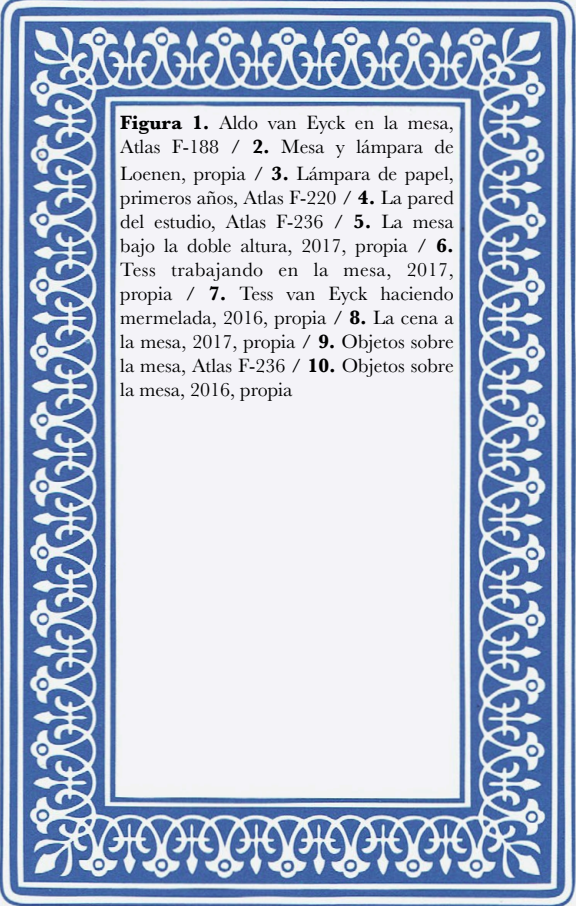
El hombre común es, sobre todo, un hombre limitado: come mucho, pero no muchas veces; come sentado y, por lo tanto, en un territorio; come en compañía y, por lo tanto, en **un territorio común**. La salud misma de eso que los griegos llamaban *syskenia* -la reunión en torno a un plato de comida- se manifiesta en el hecho de que «la chuleta y la cerveza» presuponen y afirman las condiciones mismas de esa humanidad que estamos a punto de superar: la protección del tiempo, la seguridad del espacio, la renuncia al canibalismo, la **pasión del relato**.<sup>4</sup>

Desde el centro de la casa se intenta salvar la casa. Ninguna mesa ha sido nunca verdaderamente del arquitecto, pues la original estaba ya allí y la nueva se pone encima para extenderla. Como es habitual, en esta casa todas las transformaciones quedan escritas. Las cosas se ponen unas sobre otras (pocas se desechan), lo nuevo sobre lo viejo, porque precisamente eso es lo que hace la casa. Tess trabajando en su portátil de 2015, un jarrón con frutas de los años 80, unos membrillos en otoño en el interior de una cesta que ya está en las fotos del apartamento de Amsterdam hace casi 70 años, o unos alimentos preparados. Son los verbos que Aldo utiliza también en sus textos («hablar, esperar, mirar, reunirse, apoyarse, entrar, dialogar, comer») los que explican los objetos, los que se ponen unos junto a otros para fundar desde su centro (desde otro posible centro) la casa.

La lámpara continúa una línea vertical que desde el techo de la planta primera se estira hasta el cono azul metálico. Marcan el centro de la alfombra de madera y por tanto la estabilizan y fijan en su sitio. Hacia el centro de la casa vemos llegar, sentados en la mesa, el sol desde la planta superior, el jardín detrás de la diagonal de la escalera y el bloque de la chimenea, las visitas tras el banco de cocina, los sonidos de la calle por la puerta de la oficina. Todo llegan en diagonal interrumpido por los numerosos estratos que se van interponiendo entre el centro que ocupamos y las cosas que esperamos.

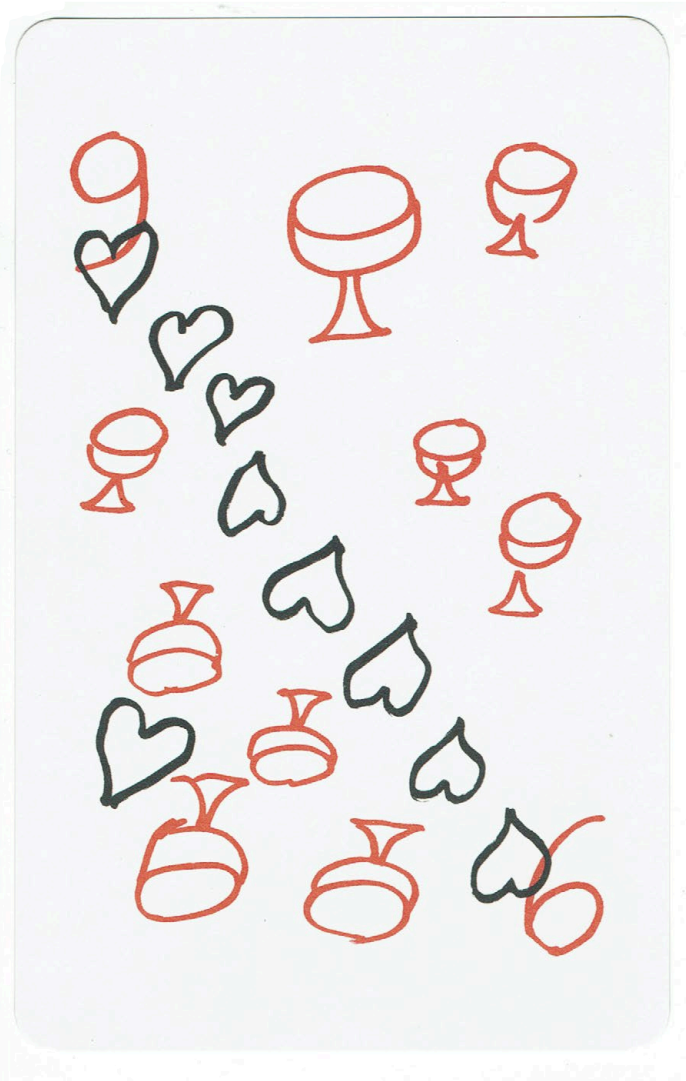
<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 69.

<sup>4</sup> Santiago Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 200.



**Figura 1.** Aldo van Eyck en la mesa, Atlas F-188 / **2.** Mesa y lámpara de Loenen, propia / **3.** Lámpara de papel, primeros años, Atlas F-220 / **4.** La pared del estudio, Atlas F-236 / **5.** La mesa bajo la doble altura, 2017, propia / **6.** Tess trabajando en la mesa, 2017, propia / **7.** Tess van Eyck haciendo mermelada, 2016, propia / **8.** La cena a la mesa, 2017, propia / **9.** Objetos sobre la mesa, Atlas F-236 / **10.** Objetos sobre la mesa, 2016, propia





*puertas pájaros*

1. Puerta como cosa



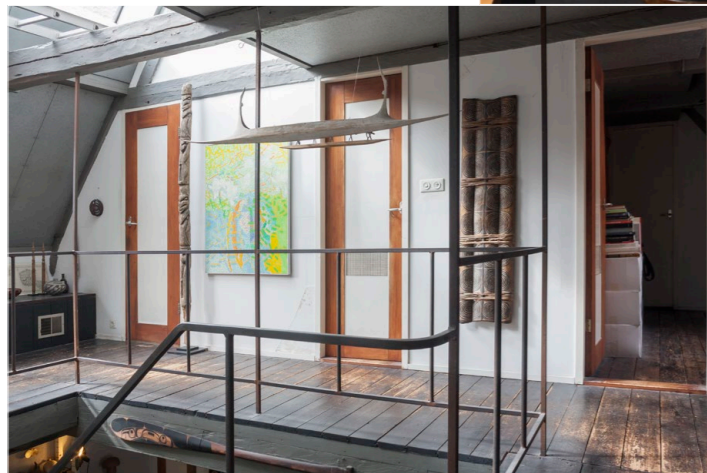
2. Puerta como hueco



3. Puerta como soporte



4. Puerta como frontera



; puertas pájaros

Primero habría que entender las puertas como unos objetos que bailan en las plantas. Las puertas interiores, como el resto de cosas de la casa, como las puertas del Orfanato de las que son hijas, no son un tablero de madera infinito cortado a la medida del hueco. Para transformar la puerta en un objeto cerrado, la hoja necesita una superficie rodeada por un marco de madera anaranjada, un centro y un borde, un límite definido que marca el final de la puerta y el comienzo de la pared. El hueco, a su vez, no es una superficie enyesada infinita que se agujerea sino que termina y se contornea con otro marco (fijo) de madera pintada de blanco. Marco del hueco y marco de la puerta tienen colores distintos, pues la puerta es un objeto intencionadamente separado de los paramentos, que en sus movimientos toma parte activa en las composiciones visuales del interior de la casa como si fuese un escudo africano más. El marco no es un listón mínimo que rodea la hoja de la puerta sino casi cuatro tableros de 20cm, dos verticales y dos horizontales, que distinguen intensamente las puertas del resto de elementos de la casa.

En el Orfanato las puertas ya eran así, aunque como ocurrirá en la *Visser House*<sup>1</sup>, la galería *Schmela*<sup>2</sup>, la *Hubertus House*<sup>3</sup>, *ESTECC*<sup>4</sup>, o la cámara de cuentas en la Haya<sup>5</sup>, el interior del marco suele completarse con una superficie de vidrio transparente. La configuración del marco ha ido evolucionando a lo largo de los años. Para entender esta decisión habría que leer primero al arquitecto:

¿Qué es una puerta? ¿Una superficie plana con bisagras y candado que constituye un límite súbito y terrible? ¿Cuando atraviesas una puerta como esa no te sientes dividido? ¡Separado en dos! Piensa en ello: un rectángulo de dos pulgadas de espesor y seis pies de altura. ¡Qué espeluznante! ¡Es más amable una guillotina! ¿Es esa la realidad de una puerta? Bueno, quizás la realidad última de una puerta es la respuesta a un maravilloso gesto humano: entrada y salida conscientes. Eso es lo que es una puerta, algo que enmarca tu llegada y tu partida, que son experiencias vitales no solo para que lo hace sino también para aquellos que te esperan o de los que te despiden. Una puerta es un lugar hecha para una ocasión repetida millones de veces a lo largo de una vida, entre la primera llegada y la última partida. Creo que es muy simbólico. ¿Y cuál sería la realidad última de una ventana? <sup>6</sup>

Si en el orfanato las horizontales eran el doble de gruesas que las verticales, o en la *Hubertus* los encuentros se resuelven mitad *inglete* y mitad *borde y testa*, es porque se están estudiando, con un método iterativo, las distintas posibilidades para que la puerta, con su altura y configuración de picaporte, con sus dos o tres bisagras, **permita entrar y salir con dignidad**. Se está estudiando la puerta como elemento autónomo, pues el objeto tiene que pesar en la mano pero moverse suavemente, su color diferenciado tiene que dotarle de grosor aparente, el material que se palpa tiene que ser agradable y debe recibir y atesorar los roces del paso del tiempo. El elemento tiene que guardar significados.

<sup>1</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 151.

<sup>2</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 159.

<sup>3</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 199.

<sup>4</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 239.

<sup>5</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 273.

<sup>6</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 62.

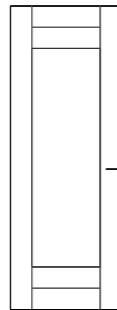


5. ESTEC



6. Hubertus

Orfanato 1959



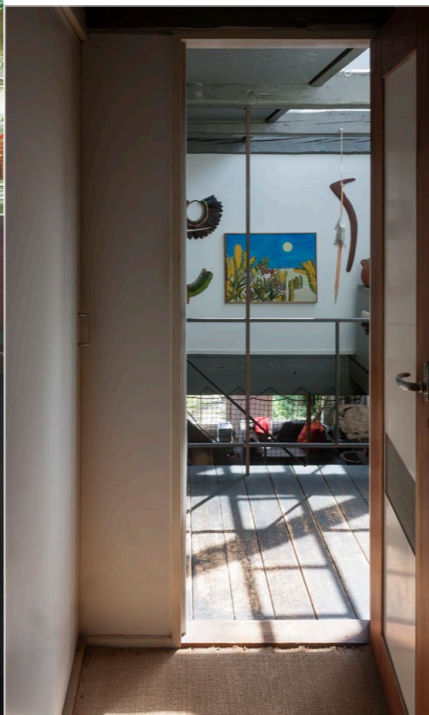
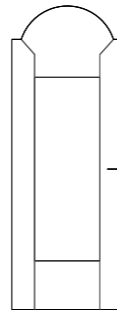
Loenen 1964



Hubertus 1983



Hubertus 1983



8. Loenen



7. Orfanato

Pero además, una puerta tiene que permitir entrar y salir dignamente sin ser una frontera absoluta y cortante entre lo que queda a uno y otro lado, pues «no podemos respirar únicamente hacia un lado. No se puede abrir si antes no se envuelve»<sup>7</sup>. Como sucede habitualmente en la arquitectura de AvE, las cosas ejecutan al mismo tiempo un movimiento y su contrario. La puerta tiene que separar, y por eso tiene un marco grueso que enfatiza la presencia de un objeto entre aquí y allí, pero tienen también que unir al mismo tiempo, y por eso los interiores suelen ser de vidrio. La puerta tiene que pesar y coger grosor aparente a través del color para no ser una guillotina, porque tiene que separar unos lugares de otros, pero a la vez tiene que permitir que se vea parte de lo que hay al otro lado. Las puertas deben separar y a la vez unir, porque en Aldo van Eyck la experiencia entre espacios debe ser consecutiva y no simultánea: «en vez de querer ver un montón de cosas sin sentido al mismo tiempo, en la obra de Loos uno experimenta un montón de cosas importantes, cosas verdaderas, sucesivamente. Son precisamente esas experiencias que se suceden en el tiempo las que se mezclan unas con otras»<sup>8</sup>. También la puerta tiene que poder marcarse con las manos, poder tocarse y palpase. La puerta tiene que sostenerse en pie eternamente, girando entre las cosas, porque es una frontera decidida entre dos lugares. Por eso el interior de las puertas suele ser de un vidrio, que entre los reflejos deja a los espacios mezclarse suavemente unos con otros, que con los reflejos mantiene las fronteras levantadas a la espera de un brazo que las atraviese.

En la casa de Loenen, las superficies en el interior del marco no son de vidrio, es difícil separar las habitaciones o los baños de una vivienda con paramentos transparentes. Sin embargo, observando atentamente las fotografías vemos que sobre las maderas pintadas de blanco, neutras y poco activas, resbaladizas y pulidas, que no permiten dejar huellas, se han ido ejecutando una serie de agujeros que terminan por transformarlas en vidrios imaginarios. Además de las rejillas de ventilación, que garantizan una continuidad aérea entre los dos lados de algunas de las puertas, a lo largo de los años se ha ido colocando en el interior del marco de madera de las puertas, tapando las superficies blancas, distintos tejidos u objetos de la colección de arte del arquitecto. Para Aldo van Eyck los objetos y las obras de arte son ventanas a otros mundos y, como sucedía en la casa de Amsterdam, «extienden el horizonte interior en todas direcciones»<sup>9</sup>. A la puerta se le ha hecho un agujero que cose los mundos a uno y otro lado, o el mundo de aquí con otro mundo lejano a través de la imaginación:

Haz **una bienvenida** de cada puerta. Haz de cada puerta un lugar. Puerta, lugar, umbral, espacio para las irse y llegar, para quedarse, pasar el tiempo, para alargarse. Irse significa llegar a otro mundo, pues el exterior y el interior son esencialmente lo mismo. Por eso no hay que entender una puerta como un mal necesario para atravesar una pared que separa una habitación de la otra. El espacio entre aquí y allí, entre yo y el otro lado de la puerta, eso es mucho más bello. Es el momento en el que dejas uno y vuelves al otro. En el caso de una puerta da igual si está bien proporcionada. ¿Quién espera al otro lado? **Fijémonos en cómo están hechas las puertas.** En cuántas ocasiones esperamos con el picaporte en la mano, dudando entre las jambas, ese lugar que no es verdaderamente un lugar...<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Aldo van Eyck sobre Adolf Loos en: Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 63.

<sup>8</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 573.

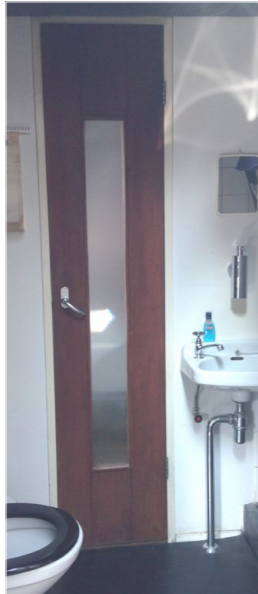
<sup>9</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 75.

<sup>10</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 296-297.

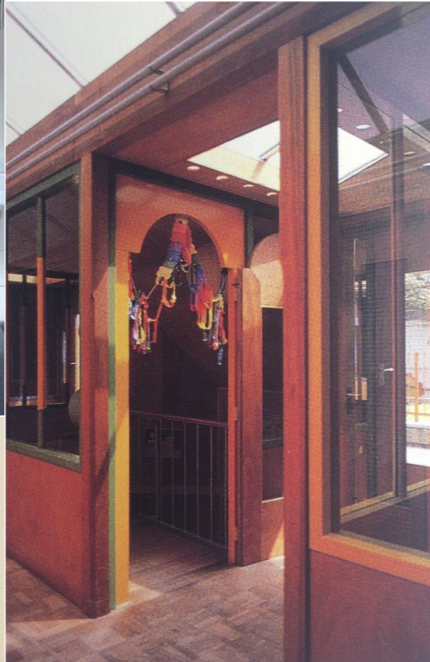
Le Corbusier usa también la palabra bienvenida para referirse a las fachadas:

«Frente a las grandes fachadas limpiadas, algunos hermosos árboles nos aparecerán como bienvenida»  
Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual...* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 81.

9. Puerta del aseo



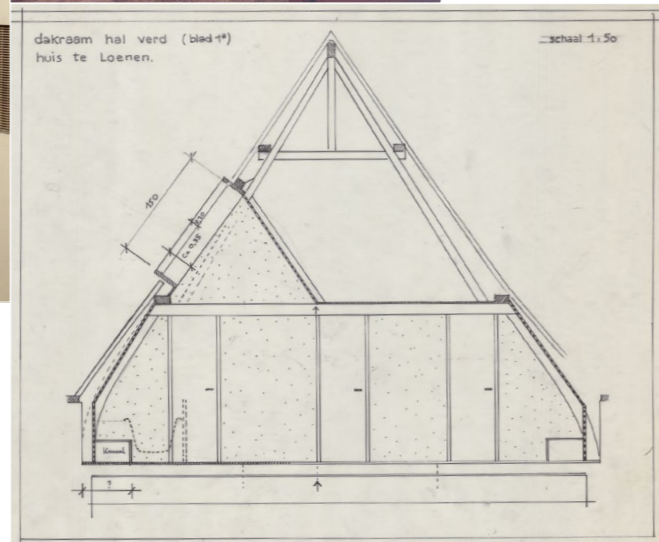
12. Bienvenida



13. Dos pájaros que se tocan las alas



10. Barro cocido



11. Puertas encajadas

La materialización de las puertas de madera de la casa de Loenen es un intento de espaciar las fronteras, dándoles masa, y por eso no se construyen con finos e invisibles marcos de acero pulido sino con tablones de madera rugosa y rojiza. Pero son también un intento de hacer que unos espacios penetren en otros con ayuda de la anticipación, mezclándose las experiencias, transparentando físicamente los límites entre las cosas sin destruirlos por completo. Las puertas se añaden como una capa más: un objeto que gira en el espacio y activa lo que ocurre a su alrededor, que separa pero divide, que descansa sobre sí mismo pero solo se explica con las experiencias a uno y otro lado y con el cuerpo que la desplaza, la atraviesa o la decora con tapices. Las puertas están abiertas para el próximo momento pero cerradas para separar unos momentos de otros, para permitir su articulación en un relato en función de sus afinidades.

La conciencia avanza entre aquí y allí, ahora y luego, entre un humano y otro humano. Pero no solo eso. Porque entre ellos están las cosas físicas que el ser humano hace con ayuda de herramientas, materiales e inteligencia, dándoles un lugar más o menos ordenado. ¿Es capaz la mente de penetrar esa materia? ¿Alcanza a imaginar al otro, el otro lado, el próximo momento? Inventa ese lugar, haz una bienvenida de cada puerta y una cara de cada ventana <sup>11</sup>

Una puerta de unos escasos 40cm conecta el aseo de la planta superior con el baño de la habitación de Aldo y Hannie. El marco se mantiene del mismo grosor, aunque la parte superior e inferior se ensanchan para responder a la nueva forma y el relleno desaparece casi por completo. El umbral se marca en el suelo con un listón de la misma madera tintada con tonos rojizos (casi color barro cocido). La forma del picaporte trae a la memoria esa frase pronunciada en mayo de 1959, en honor a Carel Visser: «incluso el acero puede ser suave»<sup>12</sup>. Las puertas se colocan unas junto a otras, todas con el mismo marco pero diferentes anchuras. En la planta superior van encajando, como vemos en los dibujos, con los cambios de inclinación de la cubierta. Todas están en su posición exacta, y todas están dibujadas en los pocos alzados que se hicieron de la vivienda. Las puertas se convertirán en Hubertus, 15 años después, en una bienvenida ejecutada por dos pájaros que se tocan con las puntas de las alas:

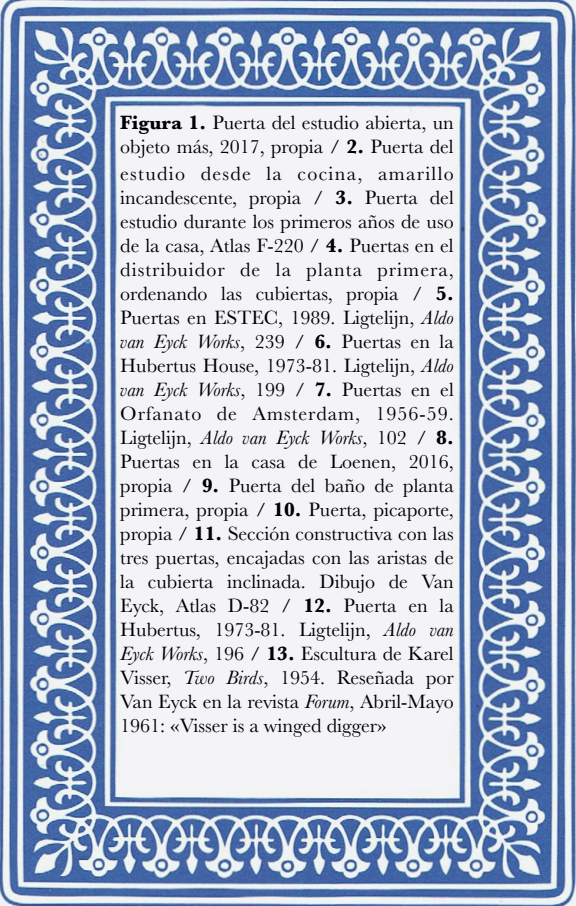
Visser is a winged digger.  
 He carries the earth with him into space,  
 and brings space down to earth...  
 Earth and air; space and body; motion and rest; cell and crystal:  
 immutability and transience are gathered into his artifacts...  
 One bird -two birds, one form- two forms;  
 twin bird form; twin form; flight.  
 What more significant object  
 could sustain **congenial entry and departure?**  
 Precision of **contact between the tips of wings-**  
 and all at once **the trembling vault of space between** bodies:  
**open for the next moment** - in the warmest place.  
 The egg's interior - **anticipation of new flight** <sup>13</sup>

<sup>11</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 291.

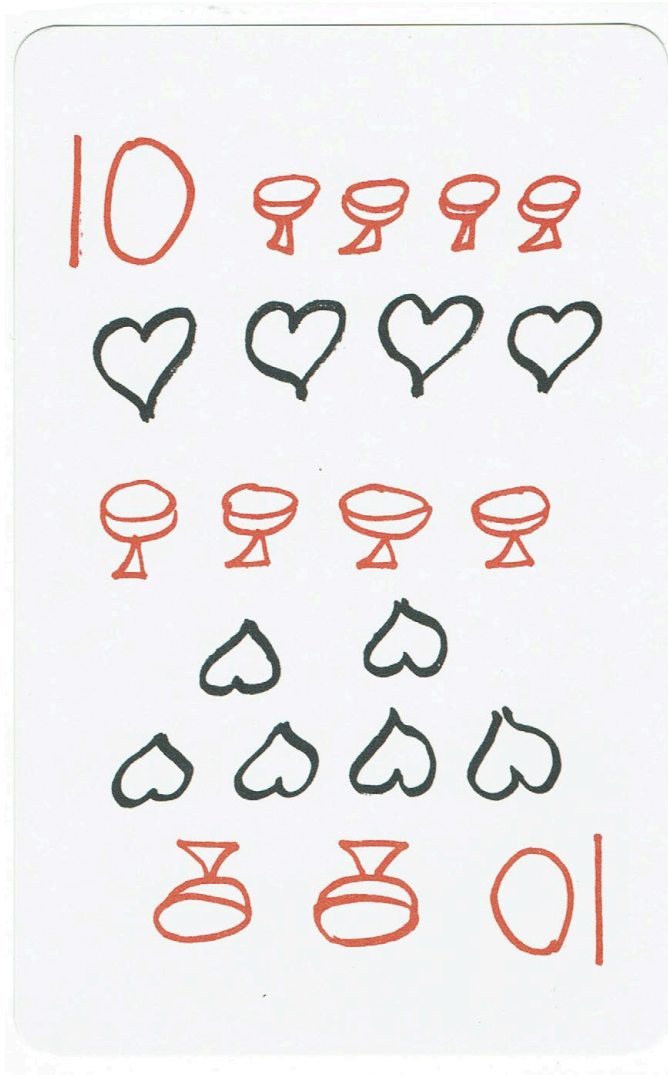
<sup>12</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 161.

<sup>13</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 162.





**Figura 1.** Puerta del estudio abierta, un objeto más, 2017, propia / **2.** Puerta del estudio desde la cocina, amarillo incandescente, propia / **3.** Puerta del estudio durante los primeros años de uso de la casa, Atlas F-220 / **4.** Puertas en el distribuidor de la planta primera, ordenando las cubiertas, propia / **5.** Puertas en ESTEC, 1989. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 239 / **6.** Puertas en la Hubertus House, 1973-81. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 199 / **7.** Puertas en el Orfanato de Amsterdam, 1956-59. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 102 / **8.** Puertas en la casa de Loenen, 2016, propia / **9.** Puerta del baño de planta primera, propia / **10.** Puerta, picaporte, propia / **11.** Sección constructiva con las tres puertas, encajadas con las aristas de la cubierta inclinada. Dibujo de Van Eyck, Atlas D-82 / **12.** Puerta en la Hubertus, 1973-81. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 196 / **13.** Escultura de Karel Visser, *Two Birds*, 1954. Reseñada por Van Eyck en la revista *Forum*, Abril-Mayo 1961: «Visser is a winged digger»

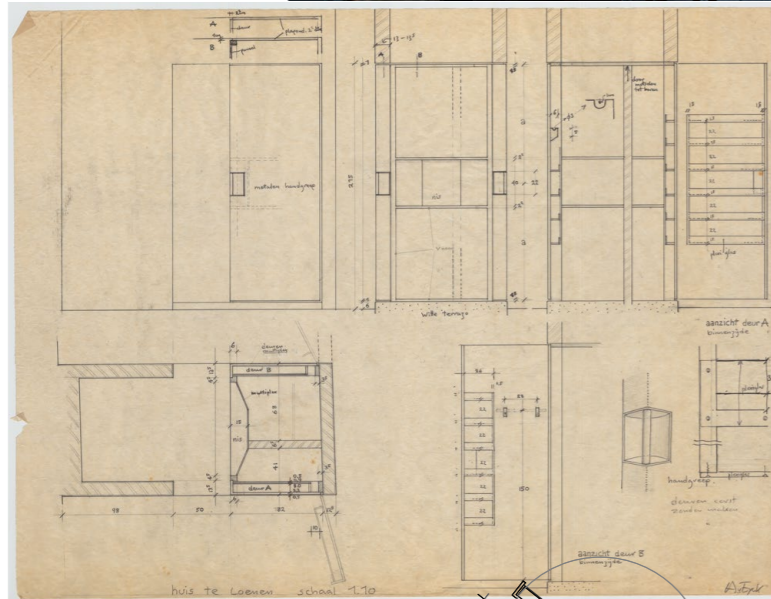


*armario cocina pasaje*

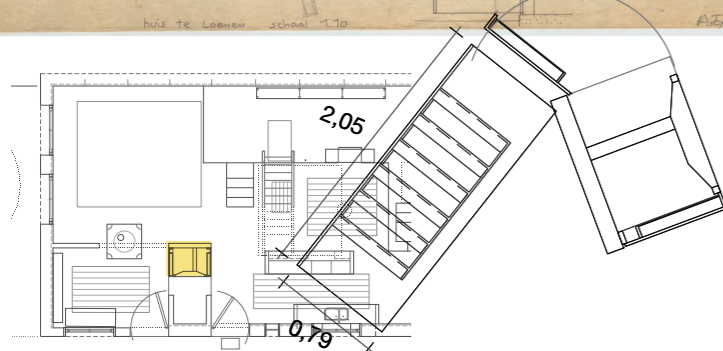
### 1. Las cuatro ventanas



### 2. El armario



### 3. El desfiladero



; armario cocina pasaje

Hay pocos almacenes en la casa que guarden las cosas ocultas en su interior, pues todos los rincones están llenos de estantes y expositores que muestran los objetos como parte del **paisaje interior** de la vivienda. En la planta baja algunos estantes y cajones cerrados se esconden bajo los bancos de cocina, y un enorme espacio vacío permanece oscuro bajo el podio de ladrillo lleno de utensilios de limpieza, cajas de papeles y demás objetos inútiles. En la oficina un par de armarios con puertas de color verde esconden diapositivas de la familia, cámaras fotográficas, y ahora cables y cargadores. Detrás del tablero de madera junto a la mesa de trabajo, que parece más bien un soporte para los distintos tejidos que AvE iba colgando, se esconde la caldera de la casa.

En la planta superior hay tres armarios para cuatro habitaciones, una sala cerrada llena de abrigos, toallas y sábanas, un cajón bajo el tocador de Hannie y algún hueco oculto tras el recubrimiento interior de la cubierta, accesible a través de una puerta en el aseo. Los espacios bajo las camas fijas de madera también se aprovechan como almacenamiento accesible desde sus laterales. Después está el ático, separando la casa del cielo. El acceso al ático se produce con ayuda de una escalera de mano y a través del lucernario, de forma que se sube a la vez hacia la luz calurosa del sol que entra por los vidrios inclinados y hacia la oscuridad helada del volumen de aire sin calefactar.

Todos estos huecos tienen puertas con bisagras o guías y aparecen normalmente ocultos y enrasados con los paramentos, tratando de aprovechar el espacio que queda entre la envolvente exterior de la casa, sometida al desgaste de los elementos (tejas o sus paredes de ladrillo) y los límites interiores de las estancias, sometidas al desgaste de los habitantes (maderas, paneles de fibras, ladrillos o yesos). Así podemos entender los huecos bajo las camas, bajo la cubierta o bajo la plataforma del podio. En cambio, los armarios de la oficina y el cajón del tocador de Hannie se pueden analizar como elementos independientes, separados de sus paramentos, que adquieren una presencia equivalente al resto de objetos a su alrededor.

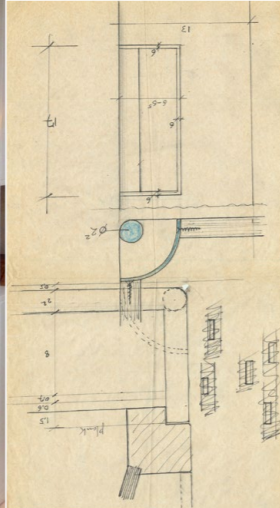
Junto al acceso se sitúa el último de los armarios cerrados de la casa, estudiado y dibujado de forma precisa en los planos de Aldo van Eyck. Este elemento ocupa la posición del tabique entre la cocina y una sala de uso desconocido en la vivienda original (la llamaremos biblioteca). El armario extiende ese límite y lo hace grueso con el objetivo de resolver en un mismo gesto el almacenamiento de alimentos y el de abrigos junto a la puerta. Tiene que ser así porque a la casa ya no se entra por la puerta principal en fachada, sino por el pasaje exterior, directamente al centro de la planta baja. El recibidor está en la cocina. Los tabiques enyesados, el hueco y las puertas lacadas del armario, forman uno de los pocos elementos de la casa que permite recibir al cuerpo completo en su interior. Su centro, el lugar que construye dentro del vacío extenso de la casa, se ve ocupado por los cuerpos que levantan los brazos para colgar la bufanda en una percha, atravesado por las piernas que van desde la cocina hacia la sala de lectura. Solo ese elemento es capaz de ordenar la mayor parte de las circulaciones de la planta suelo, pues separa eficazmente la cocina del salón de la biblioteca. Con ayuda de la chimenea, el armario construye el rincón separado y unido de la casa, que guarda hoy los libros de Joyce, un dibujo de Ernst, varios cuencos y una puerta de madera. El rincón se utiliza para guardar las botellas de vino, pues los muros de separación con el exterior son más finos que en el resto de la planta.



4. Lo cotidiano



7. Tirador



5. Enmarca la mirada



9. Colonia



8. Ronchamp



6. Se cose con tabiques

El interior del armario/almacén se ha transformado en un lugar porque el suelo está a otro nivel y es de otro material (un mortero blanco pulido). La puerta del armario abre a un lugar sin salida, un cajón oscuro en el que se amontonan especias, botellas de aceite, libros de cocina, latas de conservas. Es el hueco siempre abierto, entre las especias y los abrigos, de unos 46cm, el que permite pasar hacia el otro lado. La proporción del paso de la biblioteca a la cocina lo transforma casi en una rasgadura, en un desfiladero que multiplica la distancia aparente entre lo que hay a uno y otro lado. La sensación al atravesarlo es la de estar pasando verdaderamente de un lugar a otro, no la de estar en el mismo suelo y el mismo espacio de la planta baja en Loenen. Desde la cocina, los lomos de los libros, bien iluminados por la ventana a su izquierda y bien recortados por el tabique y las puertas del armario, juegan a confundirse en color y matiz con las hojas de los árboles en el jardín. El hueco se transforma así en una ventana a otro sitio, fuera del sitio que ocupamos a este lado: un agujero a otro mundo.

A mitad de desfiladero las paredes se abren hacia los lados, como empujados por los brazos que casi no caben, para dejar a la derecha una especie de nicho en el que hay una cesta con llaves y a la izquierda una barra metálica para colgar las perchas. Hay que mencionar que la simetría de estos dos ensanchamientos se rompe en el interior de los armarios de utensilios o alimentos, que no son igual de profundos.

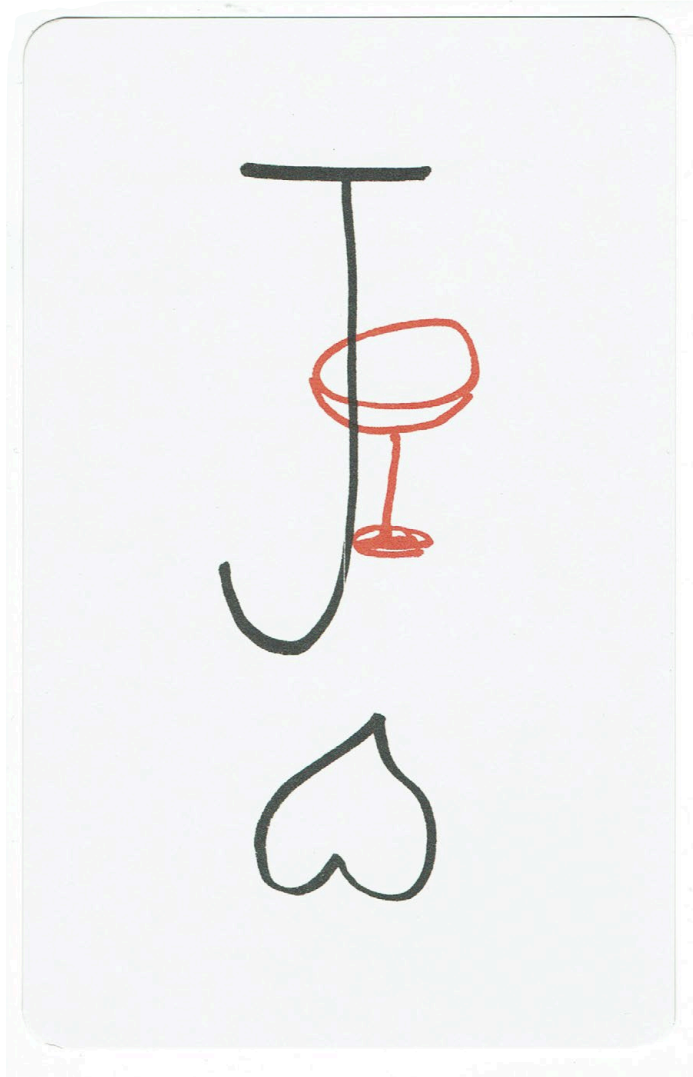
No es extraño que las bisagras utilizadas para las puertas de la alacena sean bisagras de piano. Las puertas mismas parecen las tapas de un libro que al abrirse enseñan desvergonzadamente todos los objetos en su interior. El grosor de la parte abatible es aparente y esconde la posibilidad de guardar en la puerta los frascos más pequeños y más utilizados cotidianamente. Los estantes del interior, verdes como el interior de una fruta tropical, esconden por capas el resto de cosas. Exterior blanco y neutro, interior colorido y alegre. El armario ha tomado una posición estudiada y precisa pero no queda libre y aislado en la planta, sino que empieza a coserse con los elementos de su alrededor. Un tabique (o dintel) lo une al muro del jardín, otros dos a las puertas de entrada a la casa. Pero al abrirse las puertas, el armario se activa con el color de todo lo que cuelga de ellas, pasando a ser un elemento más en la planta baja que establece relaciones con todas las cosas acumuladas a su alrededor. Un frasco de vinagre de Módena aparece así expuesto como un cuadro de Mondrian, muy cerca, y los distintos tiempos (de lo precedido y lo infinito) se van mezclando y matizando unos a otros.

Al contrario que la puerta del ático o las de los muebles de la oficina, este armario junto a la cocina se abre una y otra vez a lo largo del día (sin chocar, por muy poco, con la chimenea). Al abrirse parece cerrar otros caminos de la casa. Una y otra vez lo burdo cotidiano invade lo eterno sublime. Los olores siguen a la apertura de las puertas. A las puertas se les pensó un picaporte que suavizaba la transición entre planos, rompiendo la arista. Se parecía al picaporte de Ronchamp (y seguramente viene de ahí) y se le parecerán después otros como el de la puerta de servicio en el Museo Kolumba, proyectado por P. Zumthor. El tirador, eso sí, estaba en el centro exacto (en altura) de la puerta, ahora sustituido por un semicírculo de pintura mate del mismo color (es muy difícil de fotografiar) que señala el camino a la mano que busca el asidero. La pintura la aplicó Lucien Lafour, en ese momento alumno de Aldo, en 1965. Nunca se ha vuelto a repintar. No hay lugar del que estirar. Tiene que ser el rozamiento de la palma con la superficie resbaladiza de la puerta el que ejerza la aceleración necesaria para que el movimiento pendular se produzca. O dicho de otra forma: hay que acariciar la puerta para que desvele sus tesoros. Los movimientos del objeto, sus formas, tienen una justificación corpórea.





**Figura 1.** *Inglenooks* diseñadas por Norman Shaw. Cragside (1870-1872) / **2.** *Inglenooks* diseñadas por Baillie Scott, Blackwell, 1901 / **3.** Chimeneas de Frank Lloyd Wright, casa Robie (1910), casa propia en Oak Park (1889) / **4.** Chimeneas de Mackintosh, casa propia en Southpark Avenue 1906, casa en Bellahouston Park (1901) / **5.** Box House, Ralph Erskine 1941 / **6.** Upper Lawn de los Smithsons 1962 / **7.** Venturi, casa para su madre, 1964 / **8.** Saenz de Oiza, casa Durana 1959 / **9.** Casa Stennas, Asplund, 1937 / **10.** Chimeneas de Le Corbusier, ático de Beistegui y Maison de la Culture / **11.** Chimenea en Binnenkant, Aldo van Eyck, fotografía de Jan Versnel, Atlas F-17 / **12.** Chimenea en Loenen aan de Vecht, elaboración propia / **13.** Bocetos de la chimenea, Aldo van Eyck, Atlas SK-133 / **14.** Bocetos de la chimenea en Loenen, Atlas SK-128 y SK-132. / **15.** Fotografías, objetos sobre la chimenea. Fotografía de Van Eyck, Atlas F-264. Fotografía propia

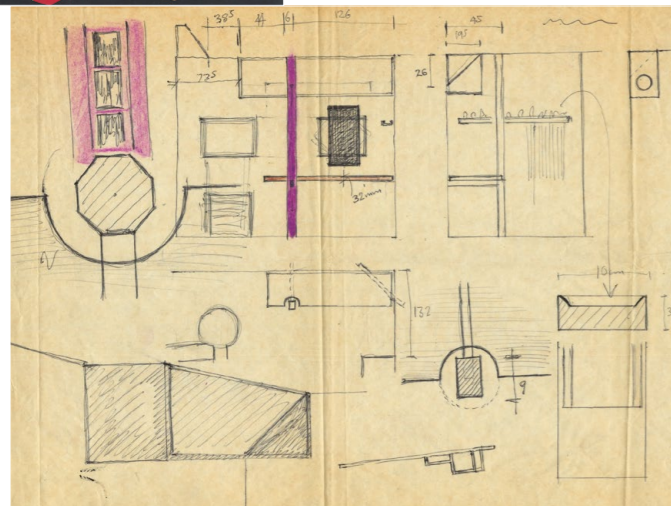


*tocador cruz, horizontal y vertical*

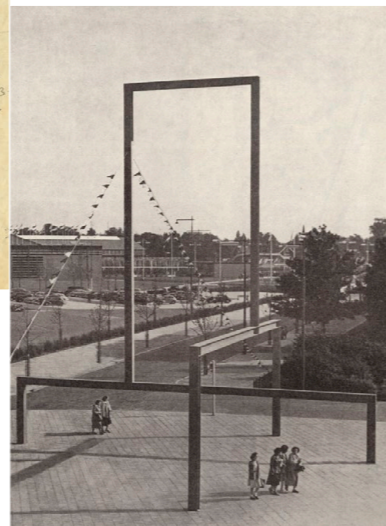
1. Una cruz sobre la pared



2. El ángulo recto



3. Horizontal y vertical



4. Ahoy!

; tocador cruz, horizontal y vertical

Si me hubiesen dicho que trazase algo sobre una pared, me parece que habría trazado una cruz, que está hecha de cuatro ángulos rectos, que es una perfección que lleva en sí algo divino y que es, al mismo tiempo, una toma de posesión de mi universo, porque en los cuatro ángulos rectos tengo los dos ejes, apoyo de las coordenadas con las que puede representar el espacio y medirlo. <sup>1</sup>

Le Corbusier habría trazado sobre la pared una cruz, que aquí, en el último rincón de la casa en el dormitorio del arquitecto, se convierte en dos cruces en el espacio. A. Loos habría podido decirle que es un degenerado, pues «la persona de nuestro tiempo que, por impulso interior, pringue las paredes con símbolos eróticos es o un delincuente o un degenerado. La cruz, el primer ornamento, tiene un origen erótico: una línea horizontal, la mujer yaciendo, y una línea vertical, el hombre penetrándola»<sup>2</sup>. Este objeto de la casa, el tocador de Hannie en el que guarda sus colgantes, es de frente una cruz (vertical morada y horizontal marrón en el dibujo) formada por el poste pintado de negro que emerge del suelo, penetrando en los tableros del falso techo, y la superficie horizontal de apoyo. De perfil, otra cruz (más cristiana) que se completa con el estante empotrado a la pared en el que descansan los frascos y ungüentos. Es una estrategia inteligente porque, como ocurría<sup>3</sup> en la escultura/puerta de entrada a Ahoy', en Rotterdam (1950), es un intento de crear una *counter-composition* como las de Van Doesburg en la que la cruz no es una forma estática y simétrica sino un unidad de equilibrio cambiante. La cruz no aparece solo desde un punto de vista, desde cualquiera se recompone con proporciones diversas. «La equivalencia de sus partes se consigue a través del equilibrio de la diferencia en vez de a través de la igualdad. A la vez, esta nueva arquitectura garantiza el igual valor de la vista frontal, trasera, derecha e incluso superior o inferior»<sup>4</sup>. En Ahoy o en este tocador, Van Eyck está considerando el movimiento de los cuerpos en el espacio. Las propuestas no tienen un punto de vista preferente, cualquiera arroja composiciones posibles.

El universo de nuestros ojos reposa en la llanura bordada de horizontes.  
La cara vuelta hacia el cielo  
consideramos el espacio inconcebible  
hasta ahora incomprendido.  
Descansar, acostarse, dormir- morir  
Con la espalda en el suelo...  
¡Pero me puse de pie!  
ya que estás derecho estás preparado para actuar.  
Derecho sobre la llanura terrestre  
de las cosas que se pueden entender  
haces con la naturaleza un pacto de solidaridad:  
es el ángulo recto.  
De pie delante del mar, vertical  
Sí, estás de pie. <sup>5</sup>

<sup>1</sup> Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores, 1983), 21.

<sup>2</sup> Adolf Loos, *Escritos I* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 346-347.

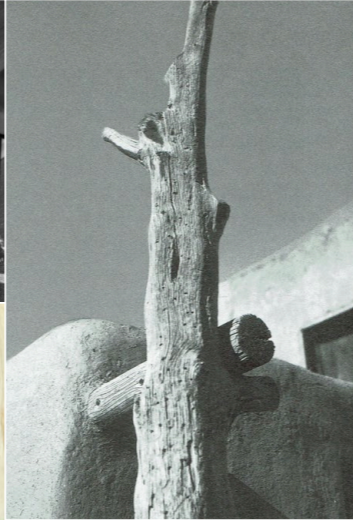
<sup>3</sup> Liane Lefauvre, *Aldo van Eyck, humanist rebel: inbetweening in a postwar world* (Rotterdam, Netherlands: 010 Uitgeverij, 1999), 79-85.

<sup>4</sup> Joost Baljeu, *Theo van Doesburg* (New York: Macmillan, 1974), 144-145.

<sup>5</sup> Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit* (Paris: Fondation Le Corbusier, 1989), A.3

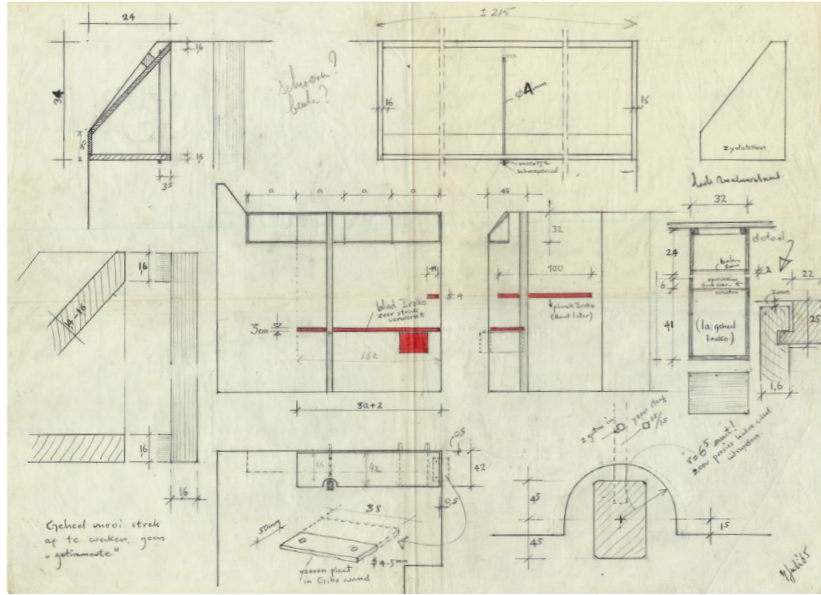


9. Apoyo en el tocador



8. Apoyo en Taos Pueblo

5. Dos cruces



6. Ángulo Recto



7. Dos formas

Podría ser interesante buscar las diferencias entre el dibujo de la lámina A3 del *Poema del Ángulo Recto* y la fotografía de Aldo y Hannie sobre la superficie horizontal de la meseta de Tademait. En ambos hay un horizonte y una figura que se pone en pie, preparado para actuar, dominando el mundo a su alrededor, marcando un lugar en el mundo. Sin embargo, en la fotografía de principios de los 50 hay una segunda figura, a medio camino entre la vertical y la horizontal, que marca un segundo centro. Es precisamente ahí, en *Tademait*, donde Aldo ha descubierto el **espacio intermedio**.

Entre el horizonte y mis ojos, se ha producido un hecho sensacional: una roca vertical, una piedra de granito artificial está ahí, enhiesta, como un menhir; su vertical, forma, con el horizonte del mar, un ángulo recto. Cristalización, **fijación del lugar**. Esto es un lugar donde el hombre se detiene, porque hay sinfonía total, magnificencia de afinidades, nobleza. Lo vertical fija el sentido de lo horizontal. Lo uno vive a causa de lo otro. He aquí unas potencias de síntesis. Entonces dibujo con dos trazos solamente «este lugar de todas las proporciones», y, habiendo comparado con mi espíritu gran número de obras humanas, digo: «¡Aquí está, esto basta!»<sup>6</sup>

En 1951 y 1952 Aldo realiza una serie de tres viajes a los oasis tunecinos y argelinos del Sahara, y a sus *kasbahs*. Aunque de los viajes trae y publica numerosas fotografías que ahora veremos, sucede otra cosa muy significativa en la meseta rocosa de Tademait. En la nada absoluta, donde los vientos suenan como un motor de vapor, donde a veces callan y el silencio se oye, donde la arena y el sol transforman una botella de cerveza en una Venus en dos días; Aldo se siente oprimido. No puede soportar la visión del horizonte a su alrededor, ser más el único centro de un enorme círculo (de radio lo que alcanzan los ojos) que va desplazándose lentamente. Se baja del todoterreno, salta para escapar del centro único<sup>7</sup>. Y así inaugura un gesto que se repite, obsesivamente, en su arquitectura. Al bajar del vehículo Aldo no solo escapa del centro del círculo sino que construye un segundo centro, otro foco que ahora podrá lanzar líneas de tensión hacia el primero: crear así un lugar intermedio. No hay proyecto de Aldo van Eyck en el que no se huya del círculo único como acontecimiento estremecedor. Su arquitectura se activa, siempre, con la tensión entre centros que se cargan de posibilidad; y se vive y percibe siempre desde esos lugares intermedios. Para que la vida suceda, en el espacio intermedio lleno de «leyendas, mitos, pasiones, pájaros, peces, gusanos, flores y personas»<sup>8</sup>, hacen falta al menos dos cosas. Todo empieza con dos cosas: «es entonces cuando volvemos a comprender que **todas las cosas son dos**»<sup>9</sup>.

Volviendo al tocador. Esta cruz y su formalización en este rincón de la casa incluye al observador en su proceso de ideación y dibujo, como los espacios *Proun* de El Lisitski. Señala un centro y cuatro ángulos rectos que toman posesión del universo al crear un origen de coordenadas desde el que observarlo. A la vez, permiten que ese centro vaya moviéndose, reconociendo su carácter relativo. El tocador tiene un centro, como el resto de objetos de la casa, marcado en un punto de cruce entre dos elementos lineales, y también admite la existencia de otros centros (como el que aparece mirándolo de perfil) posibles con los que establece relaciones de reciprocidad. La superficie horizontal, empotrada a la derecha en la pared y

<sup>6</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 98.

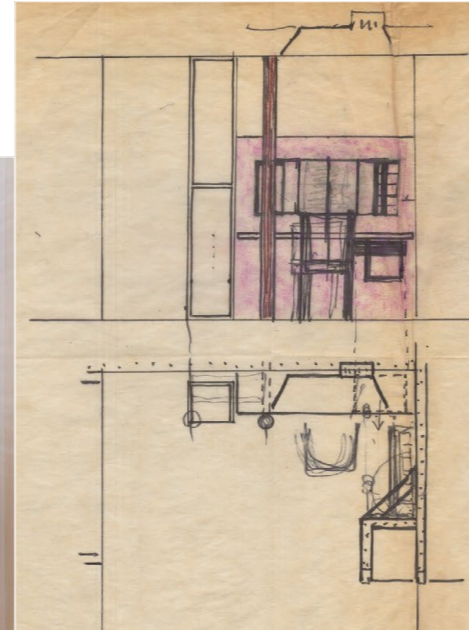
<sup>7</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura, 1998), 146-147.

<sup>8</sup> Aldo sobre Corneille  
Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 70.

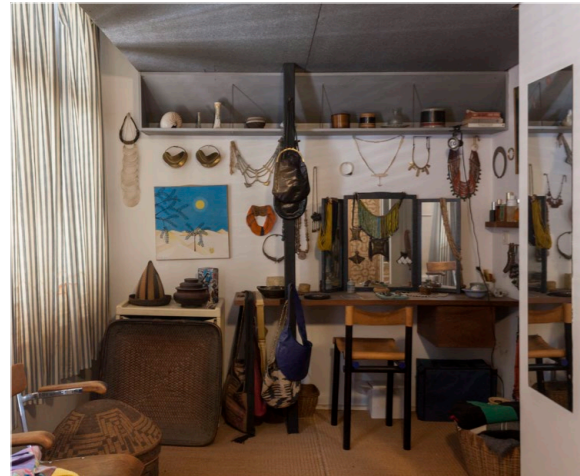
<sup>9</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 201.



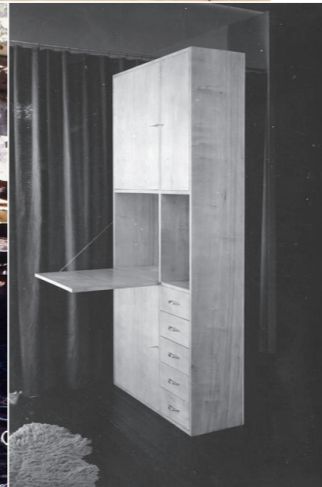
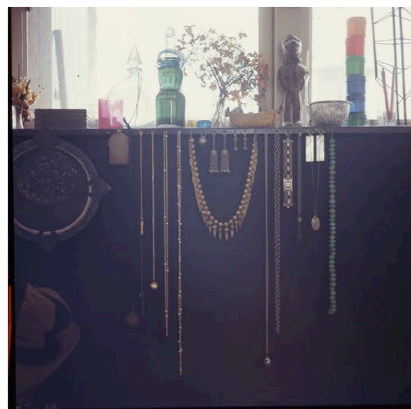
10. Rincón



11. Espejo (derecha)



12. Colgantes en Binnenkant



13. Tocador en Binnenkant

14. Transformación

sostenida a la izquierda por el listón vertical, tiene sus propias leyes pero depende y responde a las cosas que suceden alrededor.

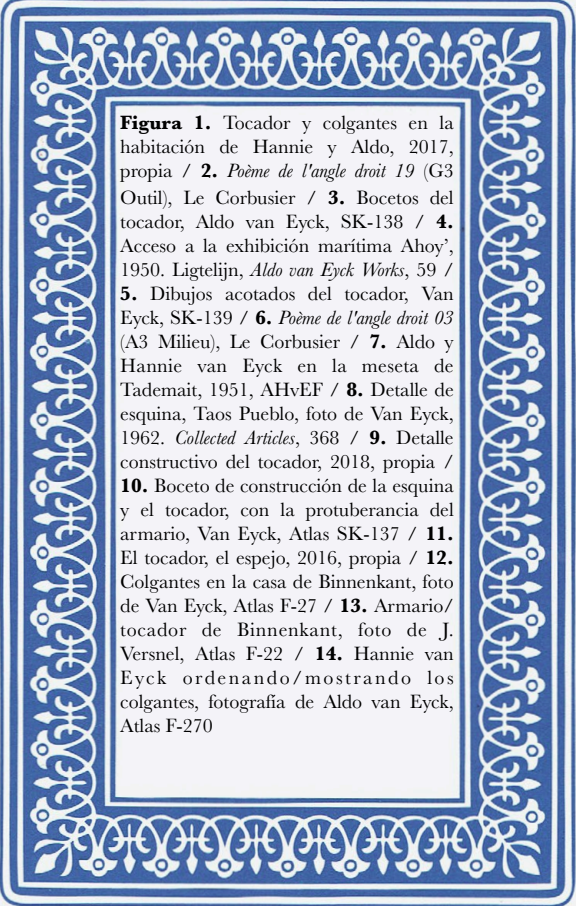
Es interesante fijarse en los detalles de construcción del elemento, pues vuelven a hablar de la reconciliación de elementos propia de la arquitectura de Van Eyck. La línea vertical del poste y la horizontal del tablero nunca se tocan sino que, como en el apoyo de viga sobre pilar que Aldo había fotografiado tres años antes en Taos Pueblo, uno se apoya en el otro con ayuda de una ménsula cilíndrica de madera. La pieza, dibujada en discontinua en el boceto, se introduce en el listón y sostiene el peso del tablero, que esquiva la vertical negra huyendo del rectángulo macizo, reservando un aire vacío, de geometría semicircular, intermedio entre los dos elementos. Así, los elementos resuelven su unión evitando el contacto directo, tal y como sucede en los detalles de la iglesia en La Haya. Un rectángulo macizo en el alzado (pintado de rojo en el dibujo), que se formaliza en un cajón con guías ocultas, completa y equilibra el conjunto del tocador.

El último de los tres bocetos se dedica al estudio de los elementos que construyen el rincón del dormitorio, incluyendo la silla y una especie de estantería vertical. Debe ser un dibujo previo, pues finalmente el estante se coloca en horizontal en la parte superior, resolviendo y ocultando eficazmente la inclinación de la cubierta. En el dibujo vemos un elemento que sí se construye: cerrando la esquina inferior derecha del rincón, se ha añadido una protuberancia, un pequeño armario que oculta el estante horizontal en la pared de la derecha. Como suele suceder en los proyectos del arquitecto, esta primera estrategia de ocultación y cierre, que reconstruye unos límites virtuales en el espacio continuo de la habitación, provocando la aparición de otros lugares en su interior, se niega con la colocación de un espejo que vuelve a difuminar esos límites extendiendo aparentemente las fronteras. El armario y el espejo ocultan el final del rincón del tocador, obligando al espectador a avanzar hacia él, descubriendo sus secretos.

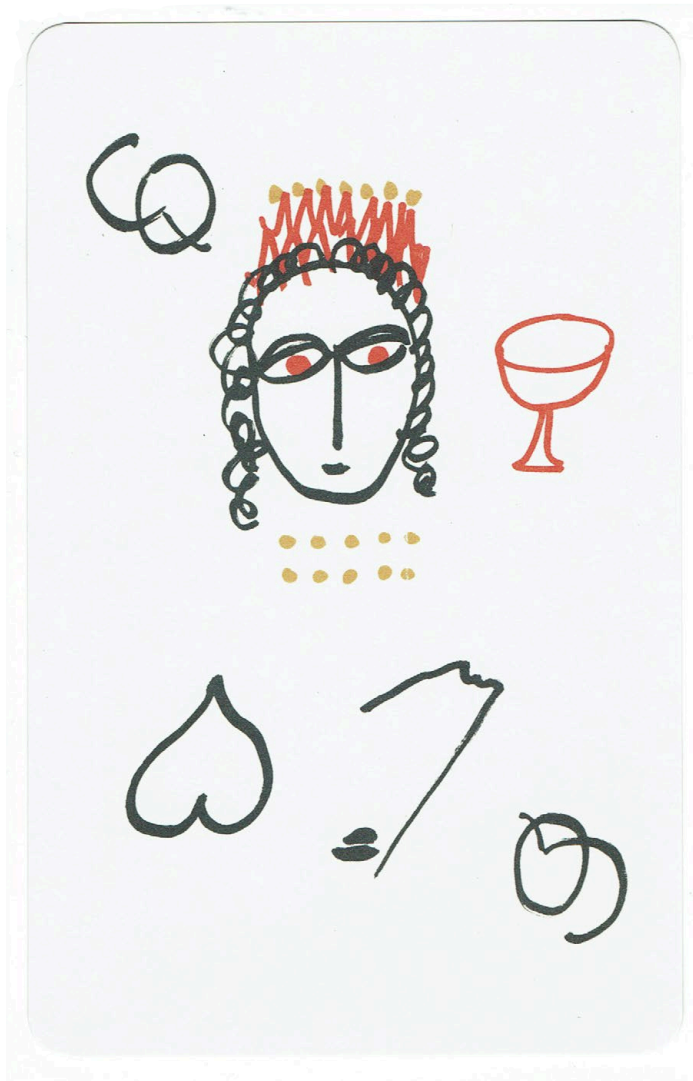
Vertical y horizontal, superficie que flota y poste anclado a la tierra, espacio limitado que después se abre con espejos, disimulo de la inclinación de la cubierta que a la vez se enfatiza, al dejar abierto el estante superior. Siempre una decisión y su contraria reconciliadas con la idea de *twinphenomenon*. El tocador es, como el resto de elementos, un centro de la casa que por su densidad de significados y su autonomía formal es capaz de contener en su interior el universo. Es un símbolo, una cruz, y un objeto de uso, un conjunto que se explica con las experiencias del arquitecto. Es también un almacén al que llegan todos los colgantes que podemos encontrar en las fotos de Binnenkant algunos años antes, suspendidos del antepecho de la ventana. Y es el objeto que sustituye al otro tocador de la casa de Amsterdam que ahora acumula polvo en el ático de la casa de Loenen. Pero además el tocador, como la casa, no solo contiene el mundo, sino que es un lugar desde el que transformarlo. Los colgantes salen del cajón y se disponen temporalmente sobre la alfombra del salón en la planta baja. **Los objetos se desbordan** y transforman todo lo que hay a su alrededor.

Impresionado por la inmensidad de la naturaleza, trataba de expresar su expansión, calma y unidad. Al mismo tiempo estaba completamente convencido de que la expansión visible de la naturaleza es al mismo tiempo su limitación; las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Piet Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro* (Editorial Victor Leru, 1961), 29.



**Figura 1.** Tocador y colgantes en la habitación de Hannie y Aldo, 2017, propia / **2.** *Poème de l'angle droit 19* (G3 Outil), Le Corbusier / **3.** Bocetos del tocador, Aldo van Eyck, SK-138 / **4.** Acceso a la exhibición marítima Ahoy', 1950. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 59 / **5.** Dibujos acotados del tocador, Van Eyck, SK-139 / **6.** *Poème de l'angle droit 03* (A3 Milieu), Le Corbusier / **7.** Aldo y Hannie van Eyck en la meseta de Tademait, 1951, AHvEF / **8.** Detalle de esquina, Taos Pueblo, foto de Van Eyck, 1962. *Collected Articles*, 368 / **9.** Detalle constructivo del tocador, 2018, propia / **10.** Boceto de construcción de la esquina y el tocador, con la protuberancia del armario, Van Eyck, Atlas SK-137 / **11.** El tocador, el espejo, 2016, propia / **12.** Colgantes en la casa de Binnenkant, foto de Van Eyck, Atlas F-27 / **13.** Armario/tocador de Binnenkant, foto de J. Versnel, Atlas F-22 / **14.** Hannie van Eyck ordenando/mostrando los colgantes, fotografía de Aldo van Eyck, Atlas F-270



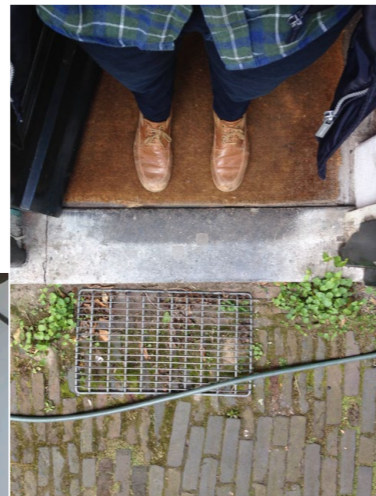
*dos timbres, dos felpudos*



## 1. Primer timbre



## 2. Primer felpudo



## 3. Segundo timbre



## 4. Segundo felpudo

; dos timbres, dos felpudos

Si los pisos fregados y los metales relucientes de los Países Bajos (está hablando del siglo XVII) son significativos es precisamente porque no reflejaban una comprensión profunda de la salud ni de la higiene. La limpieza de los interiores neerlandeses no era sencillamente parte de su carácter nacional, ni una respuesta determinada por causas externas, sino una muestra de algo mucho más importante. Cuando se exigía a los visitantes que se quitaran los zapatos o que se pusieran unas zapatillas, no era inmediatamente al entrar en la casa -el piso bajo se seguía considerando como parte de la calle pública-, sino al subir las escaleras. Ahí era donde terminaba la esfera pública y empezaba la casa. Esa frontera era una idea nueva, y el orden y la limpieza de la casa no eran muestras de mezquindad ni de una especial afición a la limpieza, sino, por el contrario, de un deseo de definir el hogar como un lugar separado y especial. <sup>1</sup>

En esta casa hay dos timbres y dos felpudos. Primero un timbre eléctrico junto a la puerta principal, instalado durante la reforma. Después un felpudo metálico, grueso, que arranca de los zapatos las piedras más gruesas pero que separa solo levemente el suelo interior enladrillado de la planta baja del suelo exterior enladrillado del pasaje de entrada. La planta baja es una extensión de la calle pública, o un ámbito intermedio entre la calle pública y el verdadero interior privado. La rugosidad y dureza de los suelos proporciona las pistas necesarias para entenderlo así. Sobre el primer felpudo una campana, el timbre original de la casa accionado mediante un tirador en el exterior unido a un mecanismo de cables y rótulas. Contra toda intuición, es el badajo el que permanece quieto y la campana a su alrededor la que lo golpea al girar. El sonido es mucho más amable que el de su compañero eléctrico. Después cuatro peldaños de ladrillo, la calle sube hacia el podio. Por último el verdadero felpudo que marca la verdadera frontera de la casa. A partir de aquí todos los suelos son blandos, madera o tatami. El felpudo se coloca como lengua de la escalera<sup>2</sup> y retira de la suela de los zapatos los pocos restos del exterior que aún quedaban.

Nadie acciona el segundo timbre<sup>3</sup>. La puerta a la planta baja se atraviesa como si fuese una cancela exterior. No hay que llamar ni avisar para traspasar su umbral. En el pasaje exterior uno ya está en la casa, o en la planta baja sigue en el exterior: no es necesario subrayar esa frontera.

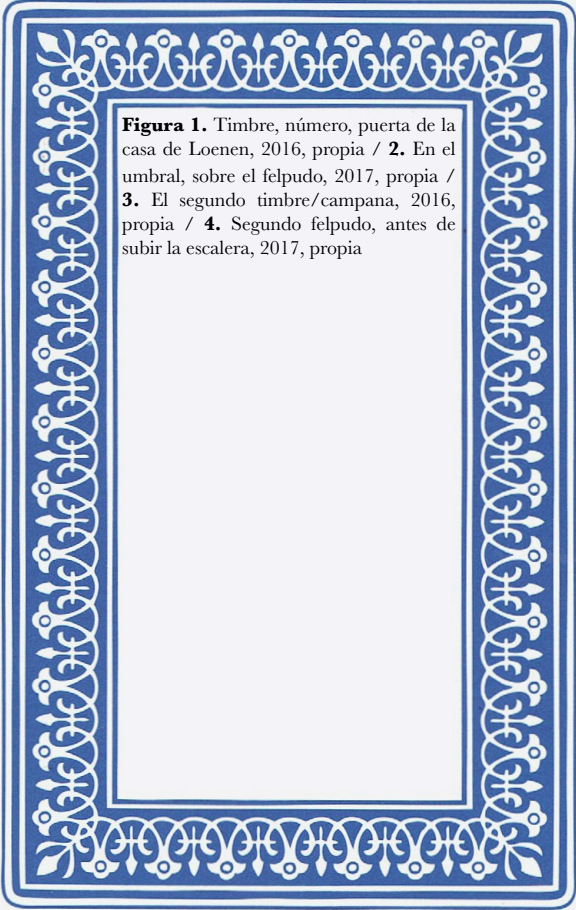
En cambio la planta superior es sagrada y especial. No hay puerta pero hay un felpudo y nadie se atreve a subir sin permiso. Incluso los hijos se detienen antes de dar el primer paso. Pocas personas han subido a la planta primera de la casa, que guarda los últimos secretos de la familia. Rybczynski tenía razón, la casa empieza en la escalera, en el segundo felpudo.

<sup>1</sup> Witold Rybczynski, *La casa. Historia de una idea* (Donostia San Sebastian: Editorial Nerea, 2015), 65.

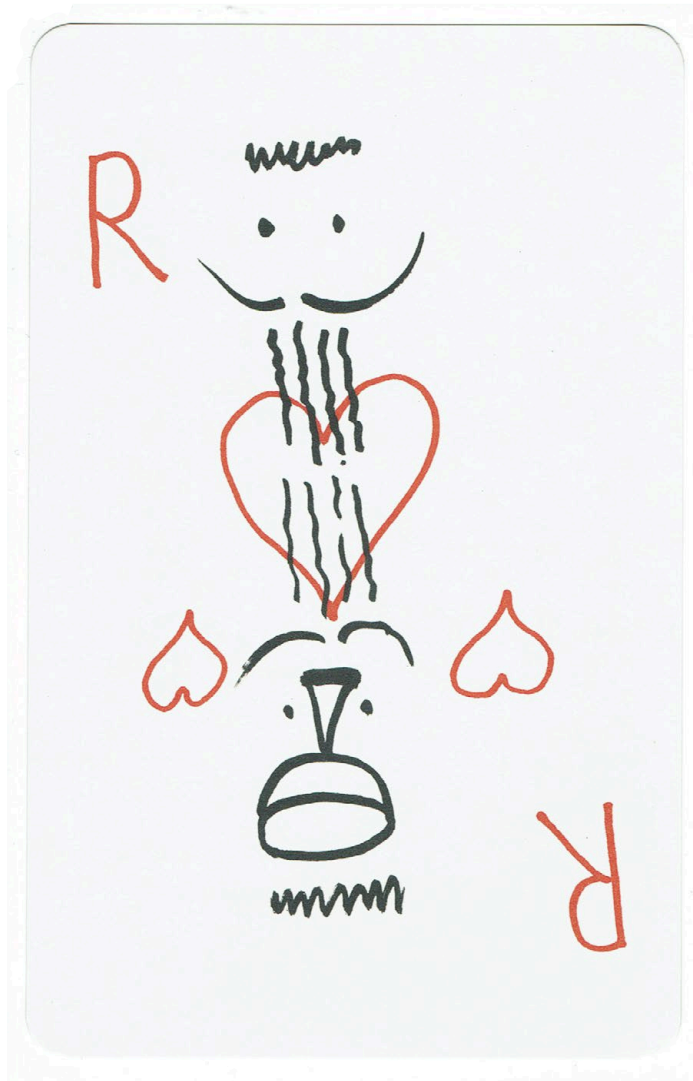
<sup>2</sup> En las fotos del segundo viaje el felpudo ya no está ahí. Tess lo ha cambiado de sitio para ponerlo, como se ve en la fotografía con mis pies, junto al felpudo metálico. Sin embargo en las pocas fotografías tomadas por Aldo del interior de la casa el felpudo blando aparece siempre bajo la escalera y el metálico siempre en el exterior.

<sup>3</sup> En tres meses solo lo he escuchado dos veces.





**Figura 1.** Timbre, número, puerta de la casa de Loenen, 2016, propia / **2.** En el umbral, sobre el felpudo, 2017, propia / **3.** El segundo timbre/campana, 2016, propia / **4.** Segundo felpudo, antes de subir la escalera, 2017, propia



*vitrina, clausura y apertura*

## 1. Voyeur



## 2. La mirada no atraviesa la casa



; vitrina, clausura y apertura

Dado que la vitrina con estantes de vidrio se empotra sobre un tabique de la planta baja, para escribir sobre la vitrina primero hay que mirar la pared donde se recorta. La pared separa la zona de día de la planta baja de la oficina de Aldo, y se abre en tres puntos: la puerta que conecta los dos espacios, la vitrina que hace de ventana y un hueco que desde el interior del estudio aprovecha el hueco bajo la plataforma del podio. Si recorremos las calles de Loenen y observamos desde fuera, cual *voyeurs* arquitectónicos, sus interiores, veremos que en la mayoría de casos la mirada pasa por el vidrio y atraviesa toda la profundidad de la casa hasta salir por el otro lado hacia el jardín y el río. Es habitual en la tipología de casa holandesa que la totalidad de las plantas bajas sea visible desde la calle, pero en la casa de Aldo van Eyck se ha interrumpido la continuidad del espacio con varios elementos que impiden atravesarla de un vistazo. La escalera colocada en transversal, muy poco habitual en las viviendas del entorno, el armario o los bancos de cocina, la chimenea, pero sobre todo la pared, una de las pocas que se mantienen de la vivienda original. que parte en dos la planta baja de la casa y asegura la privacidad de la su parte privada. El estudio, junto a la calle, aísla el corazón de la casa de los ruidos de coches, motocicletas o conversaciones en el exterior, quedando como sala para recibir a los extraños a la familia. El acceso ya no se produce por la puerta principal desde la calle, que se reserva para los *negocios*, sino por el pasaje tras la doble puerta de madera.

Mirar a través de una pared, una habitación o un edificio -incluso todo al mismo tiempo- es posible, pero la pregunta es cómo exactamente. Esa pregunta no han sido suficientemente considerada desde los comienzos del Movimiento Moderno, por lo que cualidades como la **transparencia** o la continuidad han quedado olvidadas y aisladas de los conceptos de *espacio* y *cercado/recinto*. Lo que se ha ofrecido en su lugar es una vista continua sin interrupciones a través de las cosas, con lugares vacíos en todos lados: dentro y fuera. No parece importar lo que se hace visible con ayuda de esta desmaterialización ni por qué. Pero cuando el espacio desaparece todo lo que queda es el vacío. No hay dentro, ni interior ni envoltura. ¿Puede un edificio abrirse hacia lo que hay fuera si no hay nada en el interior? No es el espacio lo que cuenta, sino el interior del espacio y sobre todo el horizonte interno de ese interior.<sup>1</sup>

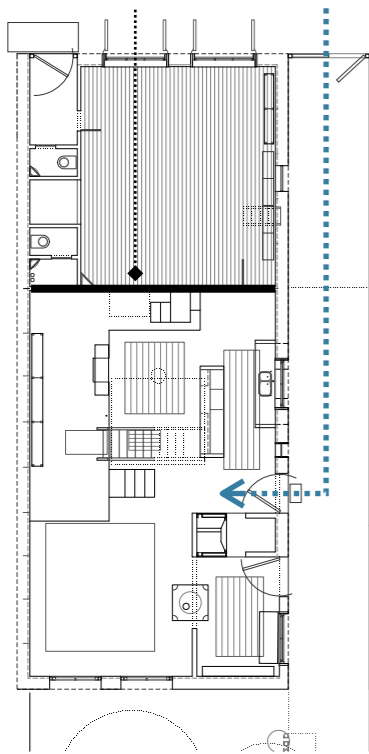
Aldo van Eyck siempre ha defendido la idea de *enclosure*<sup>2</sup> (recinto, cercado) contra el espacio homogéneo y sin límites de algunos de los arquitectos de la primera generación del Movimiento Moderno. Para que un espacio pueda transformarse en lugar en el que acontecen las cosas, es necesario que tenga límites. Los espacios del Orfanato suelen tener al menos tres de sus esquinas cerradas, tal y como proponía Aldo a sus alumnos<sup>3</sup>, estableciendo en primer lugar un interior con su centro de gravedad estático entre sus paredes para después dejar que escape por alguno de sus bordes. En palabras de Strauven, se trataba de conseguir «reconciliar la oclusión de las casas del desierto con la apertura de estructuras como *Zonnestraab*<sup>4</sup>. El tabique de la planta baja de la casa de Loenen trata de ejecutar el primero de estos movimientos.

<sup>1</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 201.

<sup>2</sup> Es difícil encontrar una palabra en castellano que reúna la profundidad de significados con la que Aldo utiliza el término *enclosure*. *Enclosure* es a la vez la envoltura del espacio y su necesidad de estar envuelto para considerarse como recinto. Es una respuesta a la idea de *continuidad espacial* del Movimiento Moderno como búsqueda de un espacio homogéneo y sin límites. Podría traducirse también por «sensación de clausura».

<sup>3</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura, 1998), 199-200.

<sup>4</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 200.



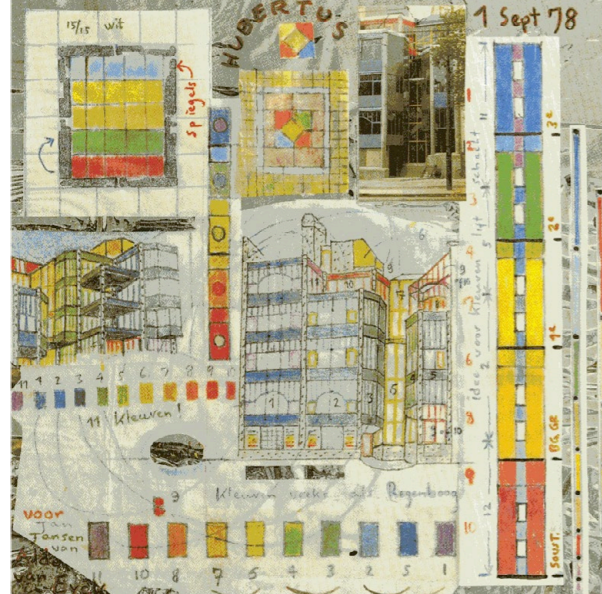
## 3. El tabique es un tapón



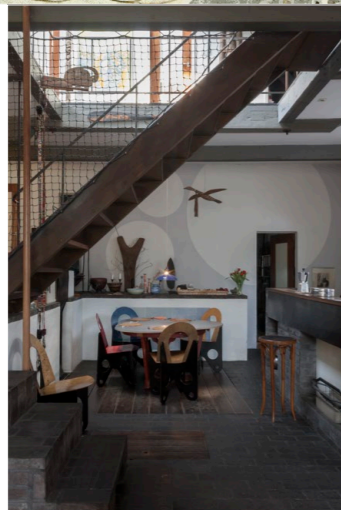
7. Círculos



6. Patio interior



4. Hubertushuis



8. Círculos



5. Muro de color activo

Visto desde el salón o desde la puerta de acceso, la pared es una especie de tapón que impide lanzar miradas hacia la calle, remarcando el carácter interior del espacio común de la casa. La separación con la calzada ya no es un muro de 40 centímetros de ladrillo, sino una estancia de casi 5 metros de espesor. La pared y el estudio, contra todas las casas vecinas, marca distancia y esconde la vida de los que habitan la casa protegiéndolos del exterior agresivo, igual que las casas del desierto que Aldo y Hannie visitaron en la década de los 50. El concepto de *cercado* es sin duda una respuesta rescatada de la arquitectura vernácula a los planteamientos de parte de la arquitectura moderna, en la que los espacios interiores y exteriores habían comenzado a mezclarse y hacerse indistinguibles. La apertura había alienado el jardín, transformado la casa en escaparate. Sin embargo, seguramente el tabique fino de la planta baja era insuficiente para garantizar la construcción ficticia del tapón grueso de separación con la calle.

El interior de los muros del perímetro de la casa están en su totalidad pintados con un tono gris similar al utilizado en la casa de Binnenkant. Gracias al medio tono utilizado, algunos elementos añadidos como el podio pueden pintarse de blanco para que destaquen como entes autónomas sobre su fondo. Veamos lo que dice Aldo van Eyck sobre la pintura aplicada en los paramentos de la *Hubertushuis*: «cuando el andamiaje fue eliminado, los marcos metálicos aún estaban pintados de gris y los vidrios, que normalmente ayudan con sus reflejos a establecer cierto grado de contención, no habían sido colocados. En ese momento estaba claro que con ayuda de colores activos podría darse al fino acero la presencia visual necesaria para establecer la sensación de *enclosure*. Sin diferenciación de color las particiones quedarían muy poco definidas y con ellas los espacios al otro lado. Solo al colorear el marco amorfo y gris fui capaz de ver, paso a paso, lo que debía ser pintado y con qué color para dar, a la silueta exterior y la partición interior, la articulación espacial y diferenciación en profundidad necesarias para obtener la sensación de apertura buscada»<sup>5</sup>. En otras palabras, los colores activos se utilizan para dar presencia material aparente a los perfiles de acero, permitiendo la construcción definida del perímetro y los límites de los espacios interiores sin forzar la aparición de grandes superficies de muros opacos perforados: «la moda reciente (está hablando del *Posmodernismo*) que nos lleva hacia el sólido perforado (otra vez al vacío) es muy maliciosa»<sup>6</sup>. En este tabique del estudio, aparecen pintadas en su superficie unas manchas de color blanco, distinto al fondo gris homogéneo y neutro del resto de muros. Aldo van Eyck ha indicado de forma precisa la necesidad de que esos colores sean activos para lograr la sensación de materialidad, y por eso pinta la *Hubertushuis* en rojos, azules, amarillos, verdes, morados y naranjas (los colores del arcoíris). ¿Por qué hay entonces en este tabique unas formas pintadas de blanco? ¿No son los círculos, por sí mismos, figuras activas?

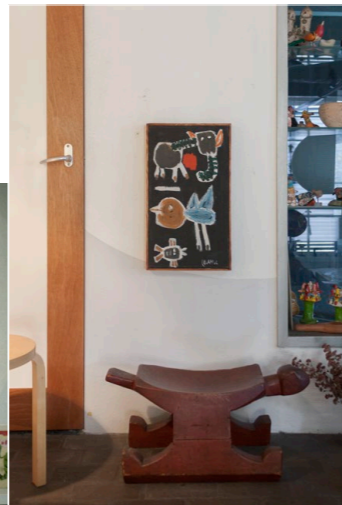
Cuando se pinta de colores la fachada de la casa Hubertus en Amsterdam no solo se piensa en dar un carácter lúdico a un edificio con carácter de acogida, ni en resolver (visualmente) una fachada. Al mismo tiempo se están condensando una serie de ideas: que solo el color puede recuperar el carácter matérico de una fachada constructivamente fina (de poco espesor) y así limitar en cierta medida la excesiva transparencia que podría llegarse a producir. Primero, que los distintos planos a distintas profundidades que componen la fachada se estratifiquen también visualmente, dando **profundidad** a la visión frontal, pero al mismo tiempo que esos planos, al no ser todos del mismo color, pierdan su relación visual y se

<sup>5</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 202.

<sup>6</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 201.



10. Con una perforación



11. Que es una vitrina



9. El tabique como medianera



12. Por los dos lados



13. Hubertus, círculos perforaciones

aprieten todos en un único plano (pictórico), en una composición de superficies de color<sup>7</sup> que va cambiando conforme nos movemos. La fachada de la Hubertus pierde su tridimensionalidad, y se fragmenta en planos que se han vuelto a unir. Segundo, que se establezca una relación entre los colores de la fachada y los colores de la ciudad, como el color amarillo intenso del tranvía que pasa por delante. Tercero, que la rehabilitación de los edificios existentes sea evidente, al pintar también partes de ellos de color violeta, pero al mismo tiempo que se establezca una diferencia por ser un color que solo se utiliza en ese lugar y nunca en la parte nueva. Cuarto, que la visión desde parte nueva a parte vieja o al revés, en diagonal a través del hueco de acceso, encuentre siempre algo familiar en el otro lado. Quinto, que se establezca una diferencia, sobre todo en la parte de las habitaciones en el patio interior de manzana, entre los seis elementos repetidos, para facilitar la construcción de identidad a través de la diferenciación por el color. En síntesis, que la utilización de los doce colores del espectro recuerde al arcoíris, que a Van Eyck le fascinaba por ser un fenómeno a la vez singular y múltiple, cíclico y lineal, que celebra la presencia simultánea de dos elementos naturales: el sol y la lluvia.

En todos los casos se habla de colores activos, que se disponen bien en los distintos planos que definen el volumen del edificio nuevo. En este tabique de Loenen no funciona así. Los colores no son activos ni distinguen los distintos elementos, sino que más bien los atraviesan como si fueran independientes. Pero mirando atentamente las fotografías y los planos de la *Hubertushuis* encontramos un lugar en los que la pintura funciona exactamente igual que en el tabique de Loenen. Sobre la fachada trasera de los edificios originales, dando al patio de juegos, se han pintado en blanco sobre el gris uniforme un enorme círculo y dos triángulos que atraviesan indiscriminadamente las carpinterías y los elementos del paramento. Se trata de un muro existente al que se le modifican algunos de los huecos, fundamentalmente macizo (un sólido perforado). Contra ese sólido, excesivamente cerrado, parece que Aldo van Eyck está tratando de pintar huecos imaginarios, círculos blancos, que restan materialidad al volumen. Los triángulos pintados junto al gran círculo, formas activas, más bien enfatizan la presencia del paralelepípedo en voladizo dotándolo de peso y presencia material. También en las particiones en el interior de los edificios originales reformados de la *Hubertus* encontramos unas perforaciones, esta vez físicas, de los tabiques de separación que podrían reforzar la idea de las formas blancas como huecos que abren el muro de la fachada. Sin duda ha habido una inversión: donde los colores eran necesarios para dotar de materia a los cerramientos se han utilizado colores activos dispuestos en planos. Donde los colores debían dotar de apertura a los muros excesivamente macizos de los edificios existentes, se ha utilizado el color blanco en forma de ventanas imaginarias. Es interesante remarcar que los círculos de Loenen no estaban desde el principio. Son un experimento para explorar las posibilidades del color en la arquitectura, aplicado posteriormente en la *Hubertus*.

En la casa de Loenen parece seguirse la misma idea: el color blanco abre el muro anteriormente macizo que cerraba excesivamente el espacio común de la planta baja. Pero viendo las fotografías no sucede solo eso. La disposición del blanco parece ir también contra de la transparencia del muro, ya que produce una serie de formas muy activas que empiezan a establecer relaciones entre sí, dotando al tabique de materialidad y volumen. El color no es activo pero sí las formas circulares, cerradas y completas, numerosas y nítidamente delimitadas. Los colores traen el muro **hacia delante**, haciéndolo presente, más que lo disuelven hacia el fondo, funcionan como colores activos que llaman la atención sobre el soporte

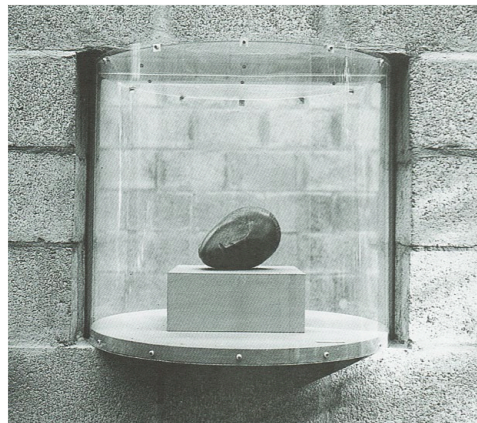
<sup>7</sup> Según palabras del propio arquitecto en se texto *The Gift of Colour*. Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 202.



14. Pieter de Hoogh, *El armario de la ropa blanca*, 1663



15. Las luces se mezclan



16. "Ah, Brancusi !" en *Sonsbeek*



17. La mirada escapa

que los sostiene. Los círculos son simultáneamente perforaciones imaginarias y elementos que dan grosor al tabique, transformándolo en soporte de otros mundos. Los círculos blancos son el final de la casa.

En cierta medida, los círculos son también perforaciones, pero fundamentalmente el tabique quiere cerrar la planta baja y delimitarla, y los colores sobre él enfatizan el efecto aumentando la distancia con la calle, transformando el tabique en medianera densa en significados. Los colores animan la pared. Pero en la arquitectura de Aldo van Eyck nunca se produce una estrategia tan unidireccional. «El hombre respira hacia dentro y hacia fuera. La arquitectura debería hacer lo mismo». Necesitamos la vitrina.

Pieter de Hoogh nos muestra con belleza lo que significa alcanzar la sensación de clausura a través de la apertura y la transparencia cuando pinta una puerta abierta o una ventana y un pasaje o callejuela en una única línea de mirada, permitiendo mirar a través de varios espacios interiores y exteriores. En ocasiones **la mirada escapa** por las ventanas de un lado hacia casas al otro lado del canal, y siempre hay figuras humanas (personas) articulando la profundidad del espacio pictórico. Estos cuadros muestran que la apertura necesaria que produce la sensación adecuada de clausura no depende de la desmaterialización ni de la cantidad de vidrio. Del mismo modo ocurre en el pabellón de esculturas en Sonsbeek, donde algunas aperturas en los muros fueron suficientes para garantizar una considerable apertura lateral que modulase la distancia percibida.<sup>8</sup>

La vitrina o las puertas, abiertas, son igual que las perforaciones en los cuadros de Pieter de Hoogh o en el pabellón de esculturas de 1965 (muy poco tiempo después de la casa en Loenen). Son huecos que matizan la sensación de clausura que produce el tabique y sus círculos sin destruirla por completo. Permiten una percepción de parte de lo que queda oculto al otro lado, facilitando una experiencia de la arquitectura como suma de **espacios consecutivos**. La vitrina no destruye el tapón de la pared y además aumenta aparentemente la distancia entre lo que queda a ambos lados, entre un aquí-ahora y un allí-después, facilitando por tanto el encadenamiento de los distintos espacios en un relato al enfatizar al mismo tiempo su separación e independencia y su consecución narrativa. La vitrina permite lanzar miradas a su través hacia el jardín o hacia la calle (según en qué lado nos encontremos), y produce así una especie de apertura.

#### **Transparencia:**

Más allá de un límite cercano, uno o varios lejanos

Antes del límite final de un espacio, uno o varios más cerca

Así se consigue una modulación de la profundidad espacial y la distancia percibida, es decir, un experiencia del espacio a la vez consecutiva y simultánea.<sup>9</sup>

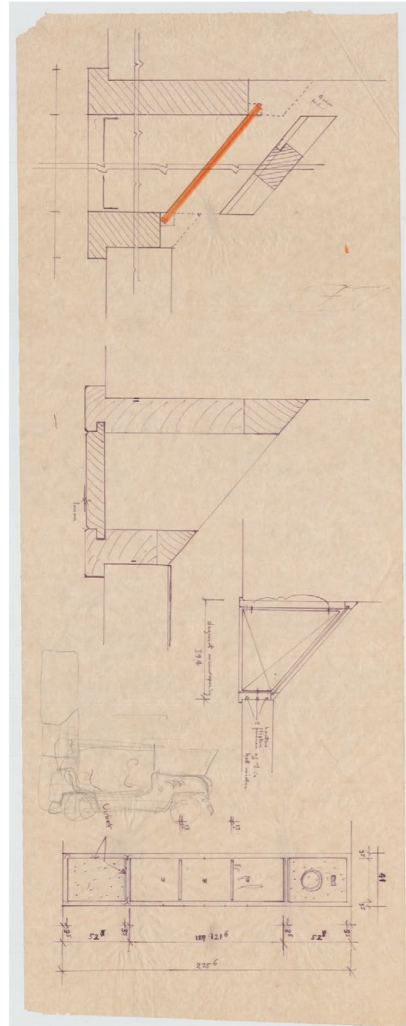
No es la primer vez que Aldo van Eyck habla de los percepción consecutiva y simultánea de los espacios. Mientras construye su casa en Loenen, Aldo está preparando una ponencia para abrir una exposición sobre Adolf Loos en la Universidad Politécnica de Delft<sup>10</sup>. En ella habló sobre la experiencia *multisensorial* del espacio: «en la obra de Loos uno experimenta muchas cosas con significado, cosas verdaderas, sucesivamente. Por eso se puede hablar de **simultaneidad y de continuidad**, pues son precisamente esas experiencias las que se extienden en el tiempo y el espacio y se mezclan unas con otras. Para leer la próxima página, uno tiene que pasar físicamente la página. Y eso no significa que lo que ha sido leído

<sup>8</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 202.

<sup>9</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 202.

<sup>10</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 571-574.

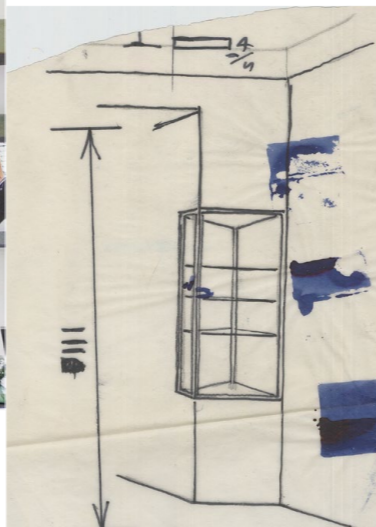
18. Un trapecio



21. Hacia arriba y en horizontal



19. Ventana de luz



20. ¿Pensada para otro lugar?

desaparezca o se olvide; sino simplemente ya no es visible, aunque permanece presente en lo que sigue. En el trabajo de Loos la continuidad se sostiene fundamentalmente en la sucesión de experiencias espaciales y la simultaneidad en la presencia de estas experiencias»<sup>11</sup>.

La vitrina, a la luz de los huecos laterales en el pabellón de esculturas y las palabras sobre Loos, permite una cierta apertura y relación de unos espacios con otros sin terminar con ellos. Con su ayuda la conciencia puede traspasar los límites entre las cosas, «entre aquí y allí, ahora y luego, entre un hombre y otro hombre»<sup>12</sup>, penetrando la materia previamente dispuesta (con ayuda del tabique y los círculos blancos), «alcanzando el otro lado, el próximo momento»<sup>13</sup>. El tabique cierra con sus círculos y se abre por sus huecos: dos puertas que son «una bienvenida», una vitrina que es una ventana entre dos mundos. Como en las pinturas de Pieter de Hoogh, el interior de la casa solo se vuelve interior cuando a través de sus agujeros, en capas sucesivas e interrumpidas por los objetos y las personas, se llega a vislumbrar el mundo exterior de coches, plantas y desconocidos. «Cuando nada se interpone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si no topa con algo, no ve nada; sólo ve aquello con lo que topa: el espacio es lo que frena la mirada»<sup>14</sup>. En esta casa el sol cae en vertical por un lucernario y la mirada escapa en horizontal atravesando las cosas. La vitrina, con estantes y tapas de vidrio, se configura como un marco hacia el salón, como si fuese una pintura, y abultado hacia el estudio, como enseñando las tripas.

Cuelgo un cuadro en la pared. Enseguida se me olvida que allí hay una pared. Ya no sé lo que hay detrás de esa pared, ya no sé que hay una pared. La pared ya no es lo que delimita y define el lugar en que vivo, lo que separa de los otros lugares donde viven los demás, ya no es más que un soporte para el cuadro. [...] Los cuadros sirven para **olvidar que hay paredes**. Pero las paredes matan los cuadros.<sup>15</sup>

En el pabellón de esculturas, la vitrina que atraviesa el muro, cilíndrica, guarda *La Muse Endormie* de Brancusi. «Ah Brancusi, siempre Brancusi ahora en el paraíso hablando con Henri Rousseau de quien una vez dijo, inclinando su cabeza hacia la luz que bajaba desde el techo de vidrio de su atelier: *Ah, Henri, le seul qui attrape la gloire*»<sup>16</sup>. En la vitrina de la casa, que se hace gruesa y trapezoidal para ensancharse, se encierra un espacio intermedio, «el verdadero reino de la conciencia es el reino de lo intermedio, la verdadera riqueza de la arquitectura»<sup>17</sup>, y en ese lugar se disponen los objetos reales de la casa: figuritas, sombras que completan el límite y dejan pasar la luz volviéndose siluetas, regalos de los nietos, esculturas del hijo y cuencos de los viajes. La vitrina contiene el mundo, porque encierra múltiples significados, y a la vez transforma el mundo a su alrededor. Se dispone en la esquina del estudio y aparece como cuadro al otro lado del tabique, hacia el podio. Irrumpe como cosa en el espacio, resolviendo una necesidad puramente espacial, de reconocimiento de los espacios sucesivos que forman la casa, y establece relaciones con todo el resto de cosas que la rodean.

<sup>11</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 573-574.

<sup>12</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 291.

<sup>13</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 291.

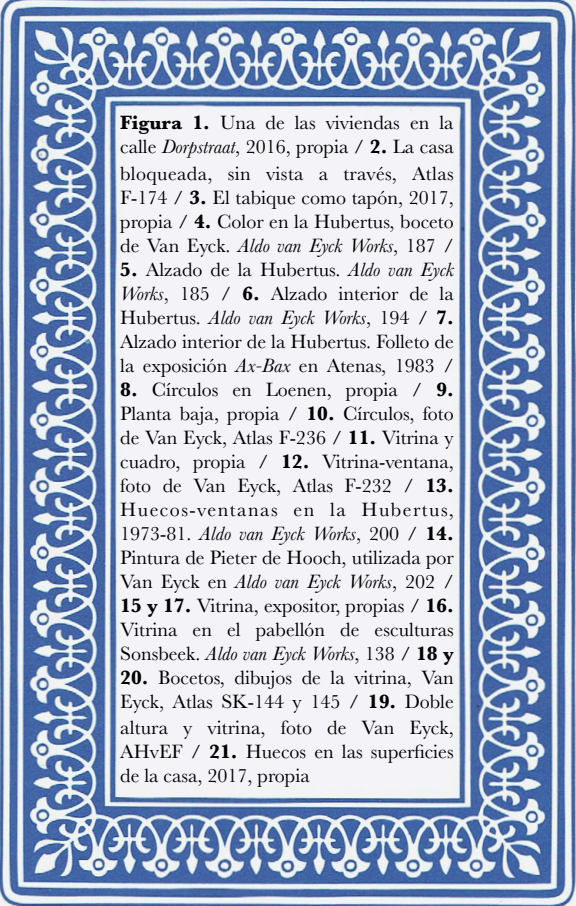
<sup>14</sup> Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001), 123.

<sup>15</sup> Perec, *Especies de espacios*, 68.

<sup>16</sup> Aldo van Eyck en el plano del pabellón Sonsbeek. Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 134.

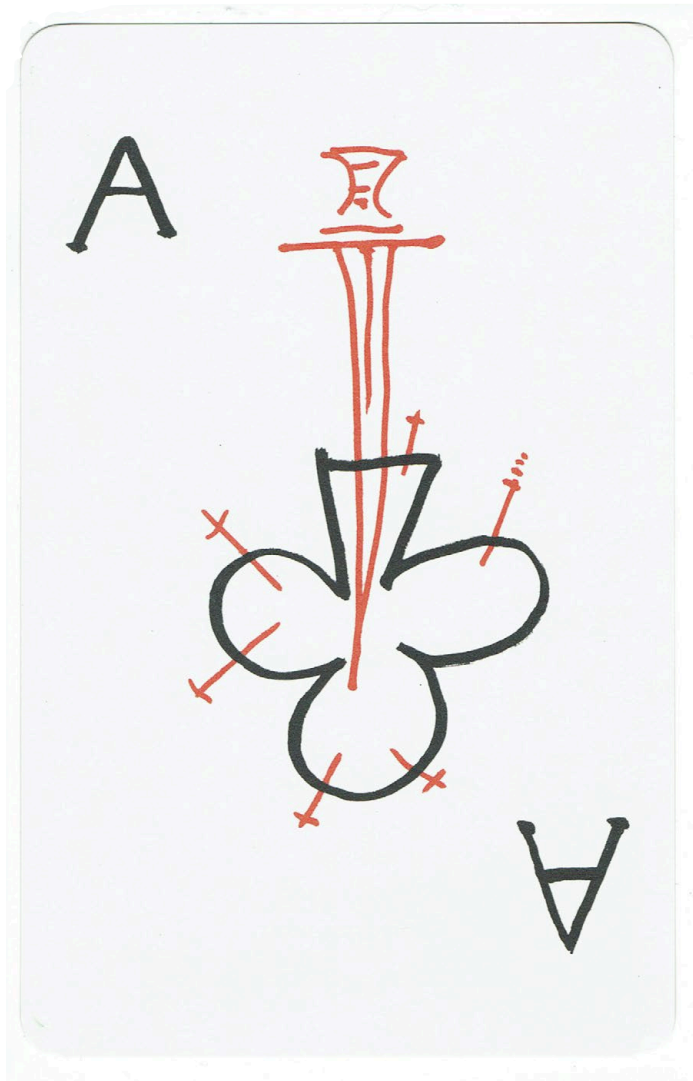
<sup>17</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 134.





**Figura 1.** Una de las viviendas en la calle *Dorpstraat*, 2016, propia / **2.** La casa bloqueada, sin vista a través, Atlas F-174 / **3.** El tabique como tapón, 2017, propia / **4.** Color en la Hubertus, boceto de Van Eyck. *Aldo van Eyck Works*, 187 / **5.** Alzado de la Hubertus. *Aldo van Eyck Works*, 185 / **6.** Alzado interior de la Hubertus. *Aldo van Eyck Works*, 194 / **7.** Alzado interior de la Hubertus. Folleto de la exposición *Ax-Bax* en Atenas, 1983 / **8.** Círculos en Loenen, propia / **9.** Planta baja, propia / **10.** Círculos, foto de Van Eyck, Atlas F-236 / **11.** Vitrina y cuadro, propia / **12.** Vitrina-ventana, foto de Van Eyck, Atlas F-232 / **13.** Huecos-ventanas en la Hubertus, 1973-81. *Aldo van Eyck Works*, 200 / **14.** Pintura de Pieter de Hooch, utilizada por Van Eyck en *Aldo van Eyck Works*, 202 / **15 y 17.** Vitrina, expositor, propias / **16.** Vitrina en el pabellón de esculturas Sonsbeek. *Aldo van Eyck Works*, 138 / **18 y 20.** Bocetos, dibujos de la vitrina, Van Eyck, Atlas SK-144 y 145 / **19.** Doble altura y vitrina, foto de Van Eyck, AHvEF / **21.** Huecos en las superficies de la casa, 2017, propia



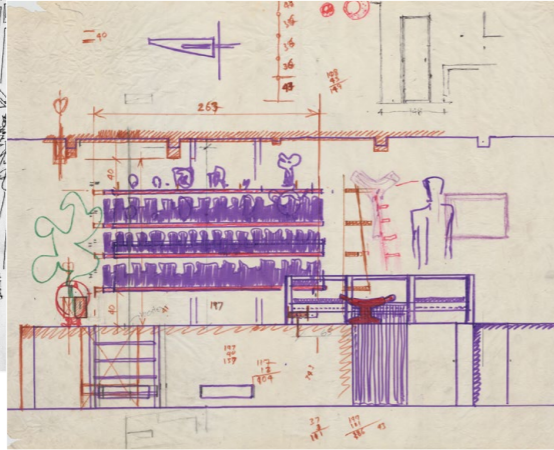


*hecho de cosas*

1. Steinberg, metro



2. Las cosas, Aldo



3. Hannie y las cosas en la casa



4. La casa y las cosas, Steinberg

## • hecho de cosas

Vale la pena apuntar algo respecto de los dibujos de la casa.

Se conservan, archivados y escaneados, 78 documentos de la vivienda. De ellos solo 7 tratan de describir el marco físico de la casa, esto es, las actuaciones en fachadas y tejados para abrir lucernarios, y las modificaciones sobre el levantamiento de la vivienda original. Se puede suponer que estos siete planos constituyen la documentación utilizada por el arquitecto para gestionarlo con las autoridades holandesas. Sabemos además que los planos no se corresponden exactamente con lo construido por lo que inferimos que documentan una propuesta previa.

Los otros 71 documentos, mezcla de bocetos a mano alzada y planimetrías a escala, se encargan de explorar las posibles configuraciones de los distintos elementos físicos que componen la casa. Así, podemos hablar de dibujos que describen las escaleras, mesas, jardín, chimenea, podium, barandillas, cocina, tocador, armario, vitrina, cajones y mobiliario de baños.

O sea, que la gran mayoría de los dibujos se dedican a estudiar individualmente y con gran precisión, a distintas escalas, cada uno de los elementos que forman la casa, del mismo modo que las numerosas diapositivas almacenadas bajo el podio estudian y señalan las características de muchos de los objetos de arte *primitivo* que completan la lista. Todas las cosas, bien sean elementos construidos, piezas de arte o libros, han sido muy bien consideradas en su elección y posición.

La casa está hecha de cosas. Este fragmento estará hecho de citas.

Saenz de Oiza descubrió en Estados Unidos la casa Dimaxion de Fuller y a Saul Steinberg<sup>1</sup>. Steinberg había realizado un dibujo del metro de Nueva York que recogió la impresión completa de lo que Oiza había experimentado: envoltorios de chicles, mujeres con sombreros de plumas, periódicos, flechas, carteles. En los dibujos de Steinberg son las cosas, no los trazados ni los espacios ni los recorridos, las que hacen plausibles las atmósferas y las hacen familiares. Son las cosas las que hacen la casa, pues «un vestido, por ejemplo, no se convierte en vestido real sino en el acto de llevarlo; una casa inhabitada no es, de hecho, una casa real»<sup>2</sup>. Y una casa habitada, real, está llena de cosas. No es extraño que Georges Perec también cite a Steinberg como referencia para *La vida, instrucciones de uso*. Ya en *Las Cosas*, señala Jesús Camarero, «la fragmentación del devenir narrativo de los personajes de la historia se hace a partir de la presencia en el texto de cerca de un millar de objetos diferentes, enumerados todos ellos. Toda su obra se plantea como una parcelación de fragmentos diferentes que no tienen por qué constituir un todo, aunque el todo exista»<sup>3</sup>. En *Especies de Espacios* sucede algo similar, cada espacio contiene multitud de objetos y se procede a realizar un inventario obsesivo de todos ellos. Para Camarero «el libro es como una alfombra,

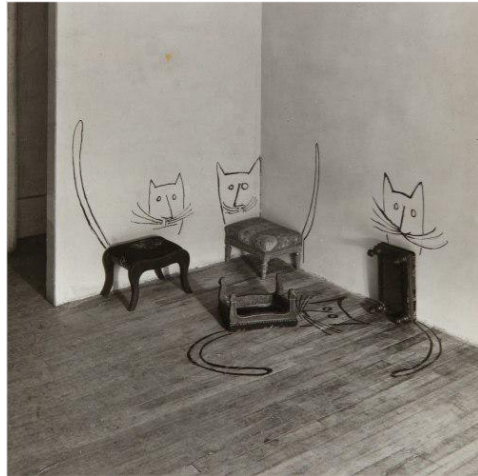
<sup>1</sup> Según explica en una conferencia el 25 de enero de 1996 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

<sup>2</sup> Carlos Marx en *Introducción general a la crítica de la economía política*, citado por J. Quetglas en Josep Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura* (Barcelona: Arcadia, 2017), 21-30.

<sup>3</sup> Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001), 9-19.



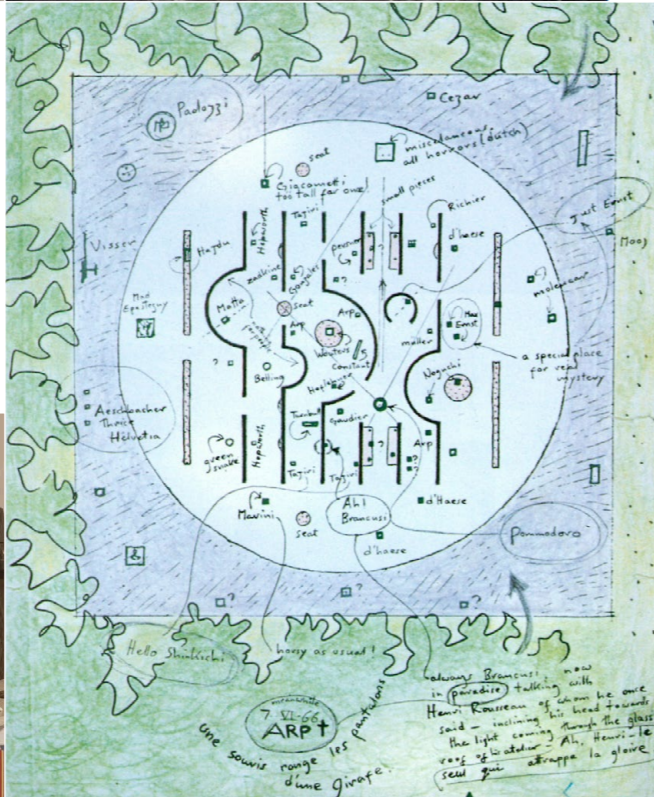
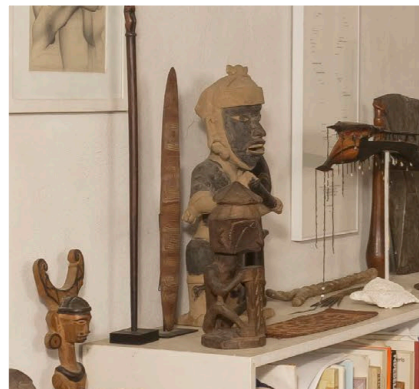
5. Cosas, animales. Steinberg



6. Esculturas como personas



8. Ojos que vigilan, Loenen



7. Pabellón Sonsbeek

de modo y manera que el lector de estos espacios fragmentados pueda recorrer el espacio del libro tan libre y creativamente como le apetezca»<sup>4</sup>. Eso es lo que se ha intentado en este grupo de textos.

El recorrido por los elementos de la casa de Aldo van Eyck puede variar porque en el espacio no hay secuencia. Ni los textos ni la casa se acaban en la última página leída o el último rincón visitado, sino que igual que cada punto puede ser un comienzo inesperado de la lectura, cada punto puede ser un final o puede no haber un final. «Escritura y lectura no tienen por qué ser actos antagónicos. El lector está llamado a ser mucho más activo y protagonista, compartiendo con el autor la actividad escritural»<sup>5</sup>.

«No se puede definir un cuadro (una casa) haciendo una lista de lo que hay en él: un cuadro (una casa) se convierte en lo que es de acuerdo a cómo mantiene unidas las cosas. Es el espacio el que lo mantiene todo junto. [...] ¡Cada uno de los rincones que encuentre (en la casa) se ha convertido en un animal! Roca, mar, arena, espuma, hierba, colina, sendero, horizonte, hechos uno por el espacio, se tornan en cada lienzo una sola criatura viva, con su propia voluntad, sus propios impulsos, hábitos y latidos. Todo es cuerpo. Perseguido a través del espacio»<sup>6</sup>.

Casi al mismo tiempo que construía su casa (1965), Aldo van Eyck proyectaba el pabellón de esculturas para la exposición de Sonsbeek. En su propuesta son tan importantes los muros de bloques de hormigón como la posición de las esculturas. El objetivo es «que el pabellón adquiriera algo de la densidad y complejidad de lo urbano, que sea como una ciudad en el sentido en que personas y artefactos se encuentran, convergen y chocan inevitablemente». En este proyecto las cosas, dibujadas en un mapa que les va poniendo nombre, interrumpen el movimiento de las personas, volviéndose **casi seres vivos**. Aldo van Eyck resumía el pabellón con una frase: «Bump! perdón. Qué es esto? ¡Oh, hola!»<sup>7</sup>. Las esculturas se vuelven personas, cada una se convierte en un animal. «Aldo llegó repentinamente. 'Lucien, ¡ya lo tengo! Ahora sé lo que voy a hacer. Quédate quieto. Tu eres la escultura'. Y entonces pasó junto a mí: 'Perdona escultura, ¿puedo pasar?'. No entendí lo que me decía pero los dibujos aclararon la idea»<sup>8</sup>. No resulta extraño que en su casa de Loenen las cosas, muchas de ellas también esculturas, tengan un carácter similar. Es difícil moverse por sus rincones sin pedir permiso a los mil ojos de madera o metal que nos observan desde todas direcciones. La casa, aún cuando estamos solos en ella, se siente habitada y llena, nunca vacía. No hay un dibujo de la casa como el del pabellón, que más que un plano es la huella de una acción o el testigo de un pensamiento, o la receta, el manual de instrucciones de una obra, pero sí que están los dibujos y fotografías que exploran una a una todas esas cosas que se montan en el interior de la construcción original, como si fuese un bestiario. Cuando ya no hay esculturas en el pabellón, o no hay cosas en la casa, los proyectos se tambalean y la arquitectura desaparece.

Aunque aparentemente el esquema del pabellón o de la casa son muy cerrados, en su aplicación concreta se producen imágenes muy distintas en función de la capacidad asociativa del que lo visita. La posición de

<sup>4</sup> Perec, *Especies de espacios*, 9-19.

<sup>5</sup> Perec, *Especies de espacios*, 9-19.

<sup>6</sup> John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Madrid: Árdora, 1997), 29-31.

<sup>7</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 134.

<sup>8</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 500.





9. Vagar

10. Hablar



11. Buscar

12. Verbos en la casa



las esculturas en el pabellón está determinada por una comprensión amplia de sus significados, y por tanto para el visitante informado en arte la experiencia espacial producirá múltiples asociaciones semánticas; mientras que el visitante no cultivado en la materia encontrará asociaciones de otro tipo (formales, espaciales, materiales). *Sonsbeek* no pretende tanto ser una posición respecto a cómo debe ser una exposición de esculturas, sino ser todas las exposiciones posibles. Que en el proyecto no haya un centro, sino múltiples, y que todo se mueva y se articule gracias a las fuerzas internas de las cosas (a sus relaciones recíprocas), no es más que un resultado de aplicar la idea de relatividad a un proyecto arquitectónico. El pabellón y la casa son dos laberintos que se pueden recorrer por infinitos caminos. En la exposición las esculturas se aparecen en los huecos de los muros, en diagonal, como claros de luz que actúan de focos de atención hasta que se pierde la posición dentro del esquema de cinco crujeas que aparentaba ser, desde fuera, tan sencillo. En la casa el interior se rompe en rincones y se expande en todas direcciones, haciéndonos olvidar que todo encaja en el sencillo rectángulo de la construcción original. Laberintos para perderse frente a «un mundo de pasillos rápidos, corredores líquidos en el que el destino de todos los movimientos es el movimiento mismo que convierte sin interrupción los cuerpos en imágenes»<sup>9</sup>.

Ya solo importa la relación entre las formas que no se subordinan en una organización jerárquica. Los proyectos se transforman en lugares en los que vagar, como Bloom vagaba por las calles de Dublín, y lo que importa es lo que nos sucede en sus rincones, las relaciones que establecemos, en nuestra *psychogrografia* personal, entre las distintas partes del proyecto<sup>10</sup>. Arquitectura como el simple ordenamiento de una serie de situaciones distintas pero en esencia equivalentes, pues tienen que ver con el ser humano que la habita. Es inevitable la construcción espontánea de un mapa mental al ritmo que se recorren los espacios interiores. Si bien el primer impulso es visitar el museo crujea por crujea, o la casa sala a sala, una vez en el interior la visión de los objetos incita el atajo transversal: liberadora sensación de una pérdida controlada.

Que la casa se entienda como algo hecho de cosas/fragmentos encoladas, no quiere decir que las cosas valgan como objetos externos y autónomos. Lo que caracteriza a las cosas de esta casa es que encierran acciones humanas, del mismo modo en que *Especies de Espacios* llena sus páginas no solo de sustantivos sino también de verbos:

limpiar verificar probar cambiar acondicionar firmar esperar imaginar inventar invertir decidir ceder doblar curvar enfundar equipar desnudar partir enrollar volver golpear refunfuñar sombrear modelar centrar proteger entoldar amasar arrancar cortar conectar esconder soltar accionar instalar chapucear encolar romper atar pasar apilar amontonar planchar pulir consolidar hundir enclavijar enganchar ordenar serrar fijar clavar marcar anotar calcular subir medir dominar ver apeaar pesar con todo su peso embadurnar apomazar pintar frotar rascar enlazar subir tropezar franquear extraviar hallar revolver tumbarse a la bartola cepillar enmasillar desguarnecer camuflar enmasillar ajustar ir y venir lustrar dejar secar admirar extrañarse exasperarse impacientarse sobreseer apreciar añadir intercalar sellar clavar atornillar fijar coser ponerse en cuclillas encaramarse enfriarse centrar acceder lavar evaluar contar sonreír sostener restar multiplicar quedarse plantado esbozar comprar adquirir recibir devolver desembalar deshacer orlar encuadrar engastar observar considerar soñar fijar agujerear estrenar una

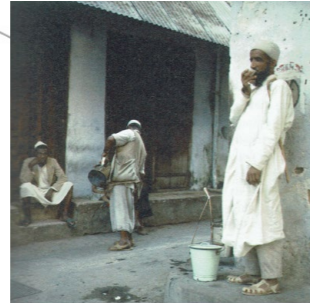
<sup>9</sup> Santiago Alba Rico, *Leer con niños* (Barcelona: Literatura Random House, 2015), 162.

<sup>10</sup> «Ver arquitectura significa reunir en una sola imagen mental la serie de imágenes tridimensionales que se nos ofrecen cuando atravesamos los espacios interiores o rodeamos las pantallas exteriores. Cuando digo imagen arquitectónica, me refiero a esa imagen mental»  
Josep Quetglas, *Pasado a limpio, I* (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 84.





13. Sentarse



14. sentarse

19. La casa en todas partes



15. sentarse



16. sentarse



18. sentarse



17. sentarse

casa acampar profundizar alzar procurarse sentarse adosar apuntalar enjuagar desatascar completar  
 clasificar barrer suspirar silbar mientras se trabaja humedecer encapricharse arrancar fijar carteles  
 pegar jurar insistir trazar acuchillar cepillar pintar agujerear conectar alumbrar cebar soldar curvarse  
 desclavar sacar punta atornillar distraerse disminuir sostener agitar antes de usar afilar extasiarse  
 rematar atrancar rascar desempolvar maniobrar pulverizar equilibrar verificar humedecer taponar  
 vaciar triturar esbozar explicar encogerse de hombros acoplar dividir andar de aquí para allá hacer  
 tensar cronometrar yuxtaponer acercar casar blanquear lacar volver a tapar aislar arquear prender  
 ordenar enjalbegar fijar recomenzar intercalar extender lavar buscar entrar soplar  
 instalarse  
 habitar  
 vivir<sup>11</sup>

Son todas esas cosas de las que está hecha la casa, que se pueden invocar en sustantivos (chimenea) o en verbos (sentarse junto al fuego), las que dibuja Steinberg y en ocasiones parece que Benjamin rechaza: «nada tienes que buscar aquí porque no hay un solo rincón en el que no haya dejado su huella quien lo habita: en los estantes hay chucherías, en las butacas hay pañitos con las iniciales bordadas, visillos en las ventanas y rejillas ante la chimenea. [...] Ahora bien, con el acero y el vidrio los nuevos arquitectos han logrado crear espacios en los que no resulta fácil dejar huella. [...] El nuevo espacio transformará al hombre por completo. Y no nos queda ahora sino esperar que esta civilización no encuentre demasiados enemigos»<sup>12</sup>. Es precisamente esa arquitectura del acero y el vidrio, continua y homogénea, vacía, la que Aldo van Eyck combate con sus ideas de *lugar* y *ocasión*. Pereg denuncia la alternativa nostálgica (y falsa):

O bien arraigarse, encontrar o dar forma a las raíces de uno, arrancar al espacio el lugar que será el nuestro, construir, plantar, apropiarse milímetro a milímetro de la propia casa: pertenecer por entero a nuestro pueblo, saber que uno es de la región de Cévennes o de Poitou. (Esta casa en Loenen)  
 O bien no llevar más que lo puesto, no guardar nada, vivir en un hotel y cambiar a menudo de hotel y de ciudad y de país; hablar, leer indiferentemente cuatro o cinco lenguas; no sentirse en casa en ninguna parte, pero sentirse bien casi en todos los sitios.<sup>13</sup> (El final feliz de Quetglas)

Josep Quetglas ha alcanzado una conclusión similar. O bien la casa de un tiempo que no es el nuestro, un estuche que representa el universo, donde el habitante deja huellas sobre cada objeto, como ocurre en la casa en Loenen de Aldo van Eyck. O bien la casa que «estará por todas partes: será cualquier lugar, cada espacio y cada tiempo donde se afirme y reencuentre un sujeto libre y múltiple, igualitario y real»<sup>14</sup>. Pero la segunda exige una transformación de las relaciones sociales, un «movimiento real capaz de cancelar la vida ficticia (la vida sometida a medida) y su representación (el domicilio como refugio y escenario de los valores del individuo)»<sup>15</sup>. Sin embargo en la casa de Aldo, que es la casa/estuche de un coleccionista, las cosas no se guardan en secreto. El arquitecto trae cosas a su casa transformándola en un mundo, pero a la vez se lleva ese mundo fuera a través de sus textos, sus proyectos o sus exposiciones. A las cosas les quita su carácter de mercancía pero les da otro carácter de fuentes de conocimiento. Las utiliza habitualmente en sus conferencias para explicar conceptos de su arquitectura, mostrar patrones, descubrir el mundo nuevo

<sup>11</sup> Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001), 62-63.

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1998), 378.

<sup>13</sup> Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001).

<sup>14</sup> Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, 21-30.

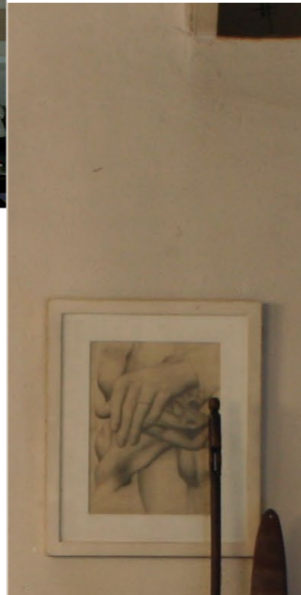
<sup>15</sup> Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, 21-30.



20. Trozos de la casa



21. Léger



22. Casa llena de cosas



23. Que salen fuera de la casa

que representan. Solo se descubre que las cosas son de su *propiedad* cuando se visita la casa y se encuentran colocadas en sus superficies. Hasta entonces eran **vórtices**, objetos de todos los tiempos y todos los lugares puestos unos junto a otros que condensan los descubrimientos a lo largo de los siglos y pueden salvarse para transformar el futuro. La casa es un estuche dado la vuelta porque no solo contiene el mundo, sino que intenta convertirlo en un lugar en el que todas las cosas, iguales, tengan algo que decir y enseñar. Repetimos: «la casa estará por todas partes, será cualquier lugar, cada espacio y cada tiempo donde se afirme un sujeto libre y múltiple, igualitario y real»<sup>16</sup>.

Se destruye así la idea de que la pintura es una posesión única y privada, como las joyas. Muy al contrario, se nos recuerda que una pintura es una imagen hecha por un hombre para otros hombres y que se la puede juzgar por su eficacia.<sup>17</sup>

Berger habla sobre Léger, que convirtió en un punto cardinal de su estilo celebrar en su manera de pintar el valor estético especial del objeto producido en serie. Léger quería demostrar, según Berger, que «había que aceptar con entusiasmo los medios de producción modernos porque ofrecían a la humanidad la primera oportunidad de crear una civilización que no era exclusiva para una minoría y que no estaba basada en la escasez»<sup>18</sup>. Aldo van Eyck creía en una sociedad construida como suma de individualidades libres (así funciona su casa o el pabellón de esculturas). En su casa hay colgado un dibujo de manos de Léger. Nada de lo que hay dentro tiene que ser exclusivo o privado, todo se cuenta al mayor número de personas posibles. Las razones de su arquitectura no se guardan, intentan explicarse para que más gente aprenda de ellas. Los objetos de la colección se fotografían y se proyectan en auditorios llenos, como reconociendo una deuda con los numerosos individuos que las han fabricado, organizando cada vez un recorrido distinto por sus significados. Realizando cada vez montajes nuevos con los mismos fragmentos.

...recreando el instante a partir de la reflexión sobre un pasado que, sin embargo, reside en los objetos mismos, en todo aquello, en definitiva, que el hombre ya ha producido, y que sólo cobra un sentido nuevo cuando se vuelve a situar en un espacio ordenado por la arquitectura...<sup>19</sup>

Se ha dicho que la casa ha permanecido hasta ahora inédita, sin publicar, y por tanto secreta. No es verdad. Hay cientos de trozos de la casa impresos en decenas de libros. El descubrimiento es que todos esos cuadros de Mondrian, litografías de Kandinsky, pinturas de Appel, Corneille o Constant, esculturas de Visser, collares africanos, vasijas americanas, escudos australianos; existen físicamente y se esconden apretados unos junto a otros en el interior de la casa. Y que la casa, a su vez, se construye con todas esas cosas y algunas más: chimeneas, bancos de cocina, armarios, escaleras... Estas últimas son las que aún no están impresas ni circulan por la red. «Veo las cosas, cada una en su lugar, precisamente porque se eclipsan unas a otras, y se enfrentan bajo mi mirada precisamente porque **cada una ocupa su propio lugar** - en su envoltura reconozco su exterioridad y por su autonomía descubro su dependencia mutua»<sup>20</sup>.

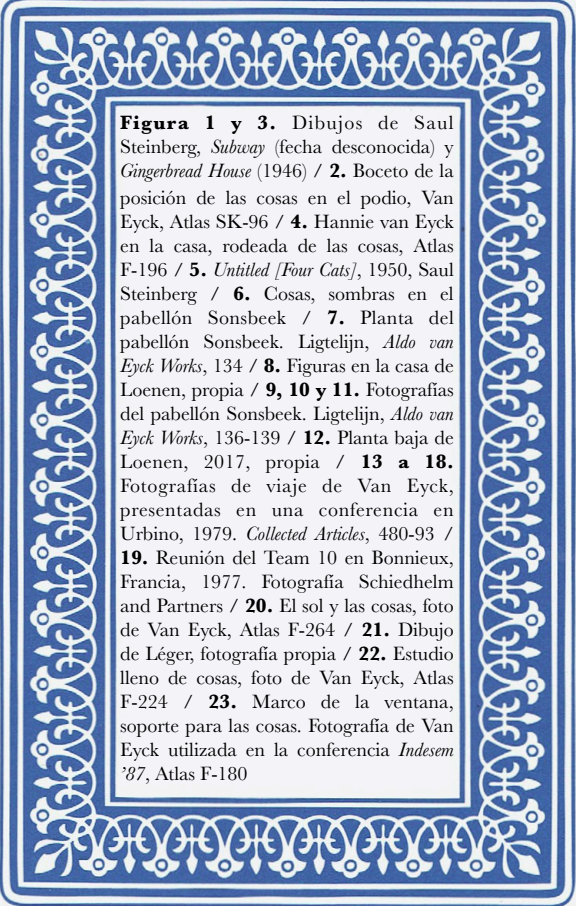
<sup>16</sup> Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, 21-30.

<sup>17</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 119-120.

<sup>18</sup> Berger, *La apariencia de las cosas*, 119-120.

<sup>19</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 145.

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind», en *The Primacy of Perception* (USA: North Western University, 1964).



**Figura 1 y 3.** Dibujos de Saul Steinberg, *Subway* (fecha desconocida) y *Gingerbread House* (1946) / **2.** Boceto de la posición de las cosas en el podio, Van Eyck, Atlas SK-96 / **4.** Hannie van Eyck en la casa, rodeada de las cosas, Atlas F-196 / **5.** *Untitled [Four Cats]*, 1950, Saul Steinberg / **6.** Cosas, sombras en el pabellón Sonsbeek / **7.** Planta del pabellón Sonsbeek. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 134 / **8.** Figuras en la casa de Loenen, propia / **9, 10 y 11.** Fotografías del pabellón Sonsbeek. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 136-139 / **12.** Planta baja de Loenen, 2017, propia / **13 a 18.** Fotografías de viaje de Van Eyck, presentadas en una conferencia en Urbino, 1979. *Collected Articles*, 480-93 / **19.** Reunión del Team 10 en Bonnieux, Francia, 1977. Fotografía Schiedhelm and Partners / **20.** El sol y las cosas, foto de Van Eyck, Atlas F-264 / **21.** Dibujo de Léger, fotografía propia / **22.** Estudio lleno de cosas, foto de Van Eyck, Atlas F-224 / **23.** Marco de la ventana, soporte para las cosas. Fotografía de Van Eyck utilizada en la conferencia *Indesem '87*, Atlas F-180

- III todo cambia
- ; en dos tiempos
  - ; la forma del calcetín. un interior
  - ; un hueco contra el pasillo
  - ; cómo se entra
  - ; huecos a través de un interior
  - ; loenen excavado
  - ; ventanas y un jardín
  - ; la ventana nueva
  - ; unas instalaciones de aire
  - . atmósfera histórica

**lo inquietante, lo raro.**

¿es esta una casa de 1965? ¿es una casa de Aldo van Eyck? ¿por qué se realizan tan pocas modificaciones en el exterior? ¿por qué parece *como si todo hubiese estado siempre aquí?*

**argumento.**

este grupo de textos se acerca a la casa como transformación de un volumen existente. No solo en el sentido en que esta casa es una rehabilitación de una construcción del siglo XVII, desde el interior. Además, ***Todo cambia*** entiende la idea de casa como suma de pequeñas transformaciones, como interior situado en el tiempo, que por sus cualidades específicas facilita el registro de las acciones llevadas a cabo por sus habitantes. Los textos se preguntan por qué en la casa reina una atmósfera histórica, provocada por las huellas acumuladas de todos esos movimientos.


instrucciones de uso.

leer los textos siempre con el dibujo, desplegado, entre las manos





Cambia el sol en su carrera  
 Cuando la noche subsiste  
 Cambia la planta y se viste  
 De verde en la primavera


**TODO CAMBIA: LAS DOS DIRECCIONES**

### III todo cambia

Son los «campesinos, pastores, áscaris, comerciantes, chalanes venidos de las centrales de autocares, estaciones de taxis, [...] local comercial portátil, trastos, útiles cachivaches, [...], entre albornos, tejanos, camisetas»<sup>1</sup>, encuentros, miradas, ruidos, objetos colgados sobre la calzada, motos que atraviesan, colores cerámicos, babuchas, bolsos, puertas metálicas que se cierran al anochecer, alzados repletos de mercancía siempre por vender, desbordados de ella, formados por ella. Son todas esas cosas las que hacen, en ocasiones, la ciudad. Y a veces lo de fuera, las ropas con las que los interiores se cubren, termina por ser solo eso: el reflejo de una actividad común, de un intercambio, conversación de dos a la búsqueda del precio secreto de cualquier baratija. No hay más pretensión desde el interior hacia fuera porque no hay sitio para poder decir nada, todo el espacio está cubierto, lo de enfrente demasiado cerca, lo de dentro demasiado celoso de sus secretos.

Y entonces desaparece la fachada. No porque se haya vuelto muro ciego, sino porque el disparo sobre ella de tantas cosas ajenas a lo que ocurre en su través la ha devastado. Porque el ensanchamiento que la vuelve almacén temporal de todo lo que se expondrá ocupando la calle al amanecer y se volverá a guardar al atardecer en rito diario marca una frontera que impide cualquier reconciliación de uno y otro lado. No queda otra cosa que tapanlo todo con tierra, cerrarlo con rejas y celosías, abrir algún hueco para que salga el vapor del baño con la suficiente profundidad para que nunca nadie pueda mirar hacia dentro y la altura exacta para que nadie pueda espiar la calle hacia fuera.

La fachada desaparece entre telas (y cueros y zapatillas y especias y alfombras) como desaparecen los cuerpos de hombres y mujeres con chilabas (y debido a una sociedad eminentemente patriarcal terminan por desaparecer también las caras y a veces los ojos de las oprimidas, o sea de las mujeres). La ciudad no es ahí la suma de múltiples anhelos particulares de decir algo diferente a los demás, como ocurre en las manzanas de los ensanches europeos, sino la asimilación de una decisión comunitaria: la calle es de los que la utilizan (los que venden y compran en ella, los que charlan, los que la viajan sobre una motocicleta, los que cuentan cuentos y encantan serpientes, e incluso de los que piden). Los que viven tras sus lienzos tienen prohibido querer decir nada en ella. Ningún interés individual (o familiar) puede primar sobre los intereses de los ciudadanos (que es todo ser humano una vez atravesada la puerta de su refugio). Por eso todos los muros, aunque no tengan tiendas delante, aparecen tapiados. Nadie puede asegurar que la ciudad no decida (con sus misteriosos mecanismos) transformar un callejón sin salida en un nuevo zoco. La pared tiene que estar preparada para asimilar cualquier cosa que desde fuera se requiera de ella.

Se repite el mecanismo en los lugares más representativos. Los palacios (incluso los de los monarcas) guardan el mosaico tras empalizadas de adobe iguales a las de las viviendas más humildes. Las plazas no encuentran su valor en la belleza de los cerramientos que las delimitan ni en un ingenioso trabajo de los ejes viales. El interés está en los acontecimientos que suceden en su interior (por eso son patrimonio inmaterial de la humanidad). Los gustos se guardan para la familia. La ropa se quita dentro.

Uno recorre la ciudad y empieza a pensar, de tanto caminar por un fuera que parece un dentro, que el exterior está en realidad al otro lado de las tiendas, en ese espacio imposible de visitar y abordar que

---

<sup>1</sup> Juan Goytisolo, *Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1996), 5.

queda entre las callejas. ¿Qué habrá ahí dentro? ¿No será eso el fuera? En realidad la ciudad entera se ha convertido en un enorme y continuo interior que solo termina cuando se atraviesan los muros de la Medina. Las calles están amuebladas (y todos sus muebles están a la venta). Los nichos se han transformado en mesas, los pasos entre puestos casi en pasillos repletos de gente. Un gran edificio, se diría, que ha debido vaciar todo lo demás para esconder todos los mecanismos que permiten su funcionamiento. Uno imagina que entre las calles con sus puestos lo que hay son almacenes de mercancías. Que nadie duerme ni habita un lugar que no sea el entramado de rectas y quiebros. El exterior se ha transformado en un interior de la vida en común, que representa (toda fachada representa) a la comunidad que la habita sin dejar espacio para la representación individual.

Y entonces se giran tres o cuatro recodos. Se pasa por debajo de un par de arcos. Se bajan unos escalones. Se van dejando atrás puertas cerradas y oscuras, pegadas por fuera a los muros como si no llevaran a ningún lugar más que de nuevo a la pared. Se encuentra la puerta con el número correcto. Mientras se abre cruzan dos motos, una bicicleta y un par de gatos. El ciudadano que ha ayudado con la búsqueda exige su propina. Suena la llamada a la oración y las interrupciones de los tenderos a lo lejos. Se entra en un sitio. Había un sitio detrás. Se cierra la puerta.

Silencio. Ya no hay ciudad. Ya solo hay salas. Alguna nube invade de vez en cuando el rectángulo de cielo que el patio ha delimitado como propio. No hay nada dirigido hacia fuera. Ya no hay fuera. Uno imagina ahora que detrás de las salas no hay nada. Que no hay un exterior para este interior. Que este interior es lo único que hay. ¿Qué ha ocurrido? *Las casas son como murallas*<sup>2</sup>.

Si la ciudad se había convertido en un enorme interior que representaba la vida común, la casa se ha convertido en un interior que representa la vida familiar. No hay mediación entre ambos. No hay fachada, porque la fachada exige que uno de los dos lados sea el exterior. Todo son más bien medianeras, separación entre dos interiores<sup>3</sup>. Como la casa no puede ser el exterior de esta ciudad, ni esta ciudad puede ser el exterior de ninguna casa (porque ambos son un interior), resulta casi imposible abrir un hueco permanente que los conecte. Las puertas se cierran tan rápido como el visitante haya puesto el segundo pie dentro, y los pasajes de acceso están contruidos para que sea imposible lanzar miradas al interior de la vivienda. Mirar al patio del vecino, desde la azotea, se considera una terrible agresión. No hay mediación tampoco entre casas, no hay relación de unas con otras porque no hay ningún lugar desde el que se vean juntas. En negativo de la casa es la ciudad tanto como el negativo de la ciudad es la casa. Ambos son interiores para que suceda el acontecimiento y se articule el relato, ambos permiten dejar huella, ambos se ordenan con referencias espaciales y temporales. Tras dos días de paseos es imposible ya perderse: todas las calles llevan al destino. Eso que Van Eyck ha llamado *claridad laberíntica*<sup>4</sup>.

La ciudad es así la acumulación de decisiones individuales y parciales a través del tiempo, orden complejo que Patrick Geddes propondría fijar en un «libro de la ciudad», en el que cada individuo aporta algo pequeño (la forma de colocar sus expositores de mercancía, el ruido del motor al acelerar, el grito desde el

---

<sup>2</sup> Elías Canetti, *Las voces de Marrakech* (Barcelona: Ediciones Orbis, 1981), 69.

<sup>3</sup> Loos piensa igual, «que la casa parezca discreta por fuera, que revele toda su riqueza por dentro» Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 67.

<sup>4</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 98.

minarete). Como una única mente pocas veces es capaz de desentrañar la complejidad de lo urbano, hay pocos individuos (llamados urbanistas) que hayan hecho bien la ciudad. ¿Cómo se le hace un alzado interior a la totalidad de la ciudad en un único gesto? Parece imposible.

Sin embargo la casa es lo que abarca, en su fundación, una única mirada (o varias sincronizadas) dirigida por el arquitecto (no la persona con el título sino el que hace una casa). El arquitecto ordena con una sola ley un trozo de suelo. En la casa reaparece la composición, la simetría, el decorado. En la casa se guardan las joyas, las cerámicas vidriadas, las fuentes siempre limpias del polvo de las calles. El trabajo de la casa se hace desde dentro, desde su centro, pues el interior de la ciudad se decide desde fuera y no hay nada que decir en ella. Trabajo de hacerse desde dentro el espacio suficiente para la ocasión humana. O abrir un hueco para que entren hacia dentro el sol y el cielo, ordenar a su alrededor unas salas con distinto carácter y uso, encontrar una forma de llegar a ese centro desde la periferia, desde el interior de la calle. Lo más privado queda entonces pegado a lo más público: la habitación, y a veces el baño, colinda con la calle sin abrirse a ella, al contrario de lo que suele suceder en las viviendas occidentales que se estratifican desde la calle hasta la habitación en etapas cada vez de menor escala y mayor carácter privativo.

Entre casa y ciudad queda un espacio que se resuelve. La casa y la ciudad se hacen, cada una con sus leyes, y lo que hay entre ellas se resuelve. Occidente es la transformación de ese espacio en fachada de representación y publicidad, su reducción a unos milímetros, un papel pintado: barrera entre exterior e interior. El mediterráneo era la negación de ese espacio convertido en muro, almacén, tienda, pasaje, recibimiento: espacio entre dos interiores. Espacio intermedio, umbral, que necesita reconciliar fenómeno gemelo individual-común, privado-público, sujeto-comunidad. En la casa el inquilino es la ley, en la ciudad es una pieza más de la enorme maquinaria urbana.

Cabría preguntarse qué interés puede tener en esta tesis una descripción de la Medina de Marrakech. No tendría ninguno si no fuese por la insistencia de los miembros del Team10 en hablar de las ciudades como *particular total complex*, o sea, como un conjunto complejo; por las numerosas referencias de Aldo van Eyck a Ortega y Gasset, cuando habla en *La Rebelión de las Masas* de la ciudad como un interior cercado y separado del exterior (la naturaleza) o por sus reiterados viajes al norte de África (Túnez, Argelia, Marruecos, Malí) que le llevan a afirmar, prístinamente, que la arquitectura debe ser una kasbah organizada (*vers une kasbah organisée*). Repasemos algunas de esas razones.

En 1954 el Team10, grupo de jóvenes que se encargaba de la organización del CIAM 10, acordó el borrador del “*Statement on Habitat*”<sup>5</sup>. En el texto se proponía la consideración de una comunidad como un conjunto complejo integrado (*particular total complex*) que debía ser estudiado en su campo ecológico apropiado. De entre ellos fueron Aldo van Eyck y Jaap Bakema los que insistieron en la inclusión de la palabra *complex* que implicaba cierto interés en las relaciones entre cosas, concepto heredado del movimiento *De Stijl*. Se debía comprender una ciudad, entonces, como un organismo complejo de partes en relación, como un gran interior en el que los componentes forman una única unidad policéntrica. En el documento, se utilizaba el diagrama *Scale of Association*, tomado de las teorías de Patrick Geddes en torno a

---

<sup>5</sup> Annie Pedret, «CIAM and the emergence of Team 10 thinking, 1945-1959» (Massachusetts Institute of Technology, 2001), 162.



la integración geográfica, social e histórica de las comunidades<sup>6</sup>. Para Geddes, el carácter de un lugar era el resultado de un medio que determinaba las ocupaciones naturales y el rango de interacciones sociales posibles. La creación de un lugar requería de la participación de generaciones sucesivas, con cada generación construyendo sin perder de vista lo existente. Proponía la creación de una especie de *Encyclopedia Civica* para cada ciudad, en la que se fijaran los acontecimientos pasados, presentes y futuros. Lo que Geddes estaba explicando con su diagrama era la esencial similitud entre todos los tipos de comunidades. Todas, simples o complejas, casa o ciudad, era comunidades de personas en un campo ecológico particular: con unas condiciones geográficas, históricas, materiales, culturales, etc. La arquitectura era, diría ya Aldo van Eyck, la creación de «un interior para el hombre incluso fuera»<sup>7</sup>. Interior sometido a las condiciones particulares del exterior, complejo y cambiante.

Es Ortega, citado por Aldo van Eyck a través de J.L.Sert en el primer número de la revista *Forum: The Story of Another Idea*<sup>8</sup>, el que mejor fija la fundamental diferencia entre ciudad y naturaleza. «La polis es la invención de una nueva clase de espacio. Hasta entonces solo existía el campo, y en él se vivía con todas las consecuencias que esto trae para el ser del hombre. ¿Cómo puede el hombre retraerse del campo? Limitando un trozo de campo mediante unos muros que opongan el espacio incluso y finito frente al amorfo y sin fin. He aquí la plaza (la polis, la ciudad). No es, como la casa, un “interior” cerrado por arriba, sino que es pura y simplemente la negación del campo»<sup>9</sup> (la naturaleza). La ciudad no es entonces un interior cerrado por arriba, sino un interior que niega el espacio exterior infinito y amorfo. Casa y ciudad tienen leyes distintas y tiempos distintos.

«La urbe está hecha para discutir sobre la cosa pública. Es acuerdo de irse a vivir juntos»<sup>10</sup>. Y Ortega aún dice algo más, tremendamente similar a la imagen casa-ciudad-árbol del arquitecto: «la urbe es **la supercasa**, la superación de la casa, la creación de una entidad más abstracta y más alta que el oikos familiar: es la república, la politeia, que no se compone de hombres y mujeres sino de ciudadanos»<sup>11</sup>.

En cambio «la cabaña o el domus (la casa) está hecha para cobijarse de la intemperie y engendrar, que son menesteres privados y familiares»<sup>12</sup>. La casa guarda los cuerpos en su interior; se hace desde su centro, pues el cobijo implica envoltura y envuelto. Y además su casa, esta casa en Loenen que estamos estudiando, resulta ser un interior sin exterior: Lo que la mirada de Aldo van Eyck funda y forma, o sea su casa, se limita a un trabajo intenso en el interior de un marco existente al que se le realizan muy pocas modificaciones, ninguna visible desde la calle. La arquitectura de la casa, en este caso y siempre, abarca solo el ámbito de los intereses privados de la familia del arquitecto, que con un único gesto (aunque sea suma de muchos pequeños movimientos imposibles de imitar) ha ordenado las cosas desde sí mismo (desde el centro de la casa) hacia fuera en una fuerza centrífuga que termina cuando choca con las paredes

---

<sup>6</sup> Pedret, «CIAM and the emergence of Team 10 thinking, 1945-1959», 163.

<sup>7</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 300.

<sup>8</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 220-270.

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas* (Madrid: Espasa Calpe, 1926), 195-196.

<sup>10</sup> Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*, 195-196.

<sup>11</sup> Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*, 195-196.

<sup>12</sup> Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas*, 195-196.

(intocables) de la vivienda. La casa de Aldo van Eyck no tiene fachada, la fachada la tenía la casa que habitaban los inquilinos que originalmente la hicieron. La casa de Aldo, o sea su propuesta, o sea las fuerzas que él pone en juego, se encuentra con unas medianeras por las que (afortunadamente) entra algo de luz. Con los huecos ya hechos como condición previa. La casa, su casa, consiste en cambiar ese interior y adaptarlo a las necesidades de su familia, despidiendo desde su centro, que es la escalera y la visión del cielo a través de los lucernarios, todas las estancias privadas que terminan por situarse en el perímetro (como sucede en los *riads* marroquíes) y deciden mirar poco hacia la calle. Entre calle y casa se coloca un pasaje cubierto o unos tabiques que impiden ver el interior desde fuera, de forma muy diferente a lo que ocurre en las casas de los vecinos, que se ven casi en su totalidad por las ventanas que dan a la calle. La casa se puede entender entonces con la misma relación de elementos que las *riads* marroquíes y las casas patio romanas, y anuncia así un modo de trabajar que pone de manifiesto el proceso por el que las cosas nacen y crecen. De hecho, la propuesta plantea la transformación de la casa en una *domus* romana con su atrio cubierto, como veremos a lo largo de este juego de textos.

Es un mismo pensamiento el que hace toda la casa, pero hay una presencia previa que lo detiene antes de cerrarse. La ciudad ha empujado desde fuera, desde su propio centro (también un interior), y ha fijado por necesidad un límite y una porosidad. La *riad* marroquí no se preocupa de pensar ese límite, sino que les viene dado, es terreno vedado al lápiz del arquitecto. Pero la *riad* además, y en esta casa en Loenen es también así, ha empezado a hacerse sin atender a ese perímetro, obviándolo conscientemente, porque casa y ciudad se hacen con diferentes leyes. La *riad* se ha pensado desde su mismo centro, desde el patio ordenado geométricamente. Las estancias se han ido construyendo a su alrededor, extendiendo el radio de acción del cielo y el sol, todo en un mismo esfuerzo mental coherente. Pero geometría sencilla de la casa se detiene cuando alcanza la geometría compleja de la ciudad, y entonces la acción se ve pausada.

Comienza aquí un segundo momento que se encarga de mediar entre ambas escalas. Una forma de llegar al centro desde el que las estancias se comprenden. Una forma de rellenar los huecos entre ambos perímetros. La geometría de la casa se alabea y se retuerce para facilitar el encaje. Las simetrías reales se transforman en aparentes. Detrás de puertas iguales hay estancias distintas. Pilares desaparecen sin que la mirada los eche en falta. Las *riads*, la casa de Loenen, hace patente esa detención del pensamiento. Si en el centro las relaciones entre elementos se muestran con toda claridad, hacia sus perímetros las geometrías de las estancias resuelven los recovecos.

La casa de Loenen se ha hecho en varios tiempos. El tiempo que fijó su perímetro, el de la ciudad y los anteriores habitantes. El tiempo que decide, en el papel en blanco, lo que la casa quiere ser, la confianza en la fuerza de las relaciones entre elementos trabajados autónomamente. El tiempo que resuelve, ya con deseo y perímetro, el espacio que media entre ambos. El tiempo que adapta, a lo largo de los años, todas las cosas a las necesidades cambiantes de sus habitantes. La casa retiene por eso el tiempo, todos los tiempos, y los guarda en su interior. Las inexactitudes de sus paramentos y las traiciones a su punto de partida demuestran que casa y ciudad difícilmente pueden hacerse al mismo tiempo, y que aquí Aldo van Eyck ha hecho solo la casa en un primer instante, y después lo que queda entre casa y ciudad en el siguiente. El arquitecto ha hecho un interior, y se ha atrevido a abrirle al perímetro sagrado, la cubierta, unos agujeros para que ese interior no tenga que depender de la calle.

Casa y ciudad aparecen como dos conceptos en equilibrio, pero no excluyentes. La ciudad deja en su interior espacio para la casa. La casa deja en su perímetro espacio para la ciudad. No es que la casa tiene que ser la extensión de la ciudad ni la ciudad la extensión de la casa, sino que casa y ciudad son dos formas de habitar complementarias y necesarias para la definición de la otra. Dos puntos de vista.

También la casa antigua y la nueva, ambas representaciones de diferentes maneras de vivir, pueden convivir en un mismo sitio. Si el dibujo que comparte nombre con este fragmento se ha dibujado simultáneamente con dos ejes de coordenadas ha sido precisamente por eso. Ya en Zurich, en el primer proyecto de Aldo van Eyck, que es también su primera intervención en un edificio existente (su primer interior), el arquitecto decide disponer todos los elementos nuevos con unos ejes ligeramente girados respecto a los ejes del perímetro original de la estancia. Se está proponiendo así, muy literalmente, una traducción espacial de un cuadro cubista, en el que varios puntos de vista conviven. Los nuevos elementos ofrecen una nueva posibilidad de comprender el espacio sin negar la posibilidad original en la que se interviene muy mínimamente. Una propuesta relativista muy relacionado con las lecturas de Aldo van Eyck en ese momento y su inmersión en *die neue realitat* con la ayuda de Carola Giedion-Welcker.

En el dibujo se propone lo mismo. La planimetría de la casa original, antes de la modificación del proyecto de Aldo, se dibuja en una dirección ortogonal a los márgenes del papel. Representa el objeto que descansa sobre sí mismo, estático, compuesto en sus fachadas principales, ordenado por leyes de uso en estancias estancas, separadas unas de otras. La planimetría de la propuesta del arquitecto recoge un giro y se dibuja orientada a norte porque se construye desde su interior pensando en el sol y en el cielo. El nuevo ángulo es un nuevo punto de vista, una nueva manera de mirar lo viejo y de modificarlo sin sustituirlo por completo. Ambas direcciones se incluyen la una a la otra, se explican la una con la otra. Los distintos puntos de vista, como ocurre en el continuo espacio tiempo descrito por Einstein, son formas de mirar la realidad, no excluyentes, que guardan una relación profunda. Van Eyck ha dado a una casa vieja una vida nueva, la ha orientado (*orientar es mirar a oriente*<sup>13</sup>) de una forma distinta, asumiendo que la que existía era también válida pero no para su familia, trabajando dentro de los límites impuestos. Los nuevos elementos establecen, como sucede en el dibujo, nuevas relaciones con el marco existente. Nos permiten comprender la misma casa de una manera distinta, mirarla desde otro ángulo. El giro constante del papel entre las manos, necesario para comprender el dibujo, abre la posibilidad de ver las mismas líneas desde múltiples direcciones, descubriendo cada vez algo que con un papel estático y una dirección fijada se nos escaparía.

A finales de los cuarenta el uruguayo Joaquín Torres García, dibujó un famoso plano que colocaba la Patagonia en la parte superior del mundo. Su «escuela del sur» reclamaba una completa reorientación mundial. Ese poner las cosas patas arriba supuso una liberadora revolución ideológica para todo un continente. Un simple cambio de orientación puede alterar el modo en que miramos las cosas. El derecho y el revés es una manía gravitatoria que ha impregnado ideológicamente y cargado de prejuicios todo lo que ha tocado. Dislocar el punto de vista supone abrir una puerta a lo impensado. El revés de las cosas parece ser algo rico y productivo, puede incluso convertirse en un terreno lleno de energía y plenamente abonado para la imaginación. Cuando las cosas solo se ven de un modo, un giro de ciento ochenta grados nos recuerda que la culpa es de esas anteojeras invisibles de las que todos somos portadores. Si un dibujo, un objeto se ha convertido en un ser mudo, lo recomendable es darle la

---

<sup>13</sup> Conferencia impartida por Saenz de Oiza y Moneo el 12 de abril de 1984, en el Colegio de Arquitectos de Catalunya: <http://fundacion.arquia.es/gl/mediateca/filmoteca/Conferencias/Detalle/28?seccion=ACC>

vuelta. Si no hay nada nuevo en lo que se tiene delante, hay que darle la vuelta. Porque hasta los callejones sin salida son, al menos, dos cosas a la vez.<sup>14</sup>

A menudo, Le Corbusier disponía al revés algunas de sus pinturas, para descubrirlas de forma inesperada, para verlas como por primera vez, y había llegado a proponer a sus lectores que diesen la vuelta al libro de Ronchamp que tenían en sus manos, para mirar las imágenes de lado o al revés.<sup>15</sup>

La misma casa se presenta de formas distintas. Los mismos muros cambian. Si los movimientos de los cuerpos en el interior de la vivienda a lo largo de los años la han ido modificando, adecuando a sus voluntades; ahora también las manos de los que giran el papel están haciendo cada vez una casa distinta. En el segundo dibujo se presentaban disgregados los elementos que hacen la casa, en este se explora el tiempo de su transformación. Cada giro abre una nueva interpretación que mantiene viva la arquitectura de la casa, ahora que ya no existe como lugar físico, porque sus habitantes ya no viven en ella. El observador descifra un dibujo que conscientemente es críptico y mudo como una partitura de música. Es él el que construye la casa en su conciencia, el que le da forma, igual que es la conciencia la que hace sonar un pentagrama al leerlo. Hay una casa para cada aquel que la mira y este dibujo quiere forzar esa construcción imaginaria, necesaria para su incorporación al lugar en el que se guardan los recuerdos.

La casa de Loenen es entonces un interior que se ha hecho en el tiempo, en el interior de los muros fijados por una voluntad anterior con atención a su afuera, tomando como condición previa unas fachadas. Es una casa que ha obligado al pensamiento a detenerse, que se ha resuelto en varios tiempos desde su centro hacia su perímetro. Es una casa que asume lo viejo y propone una red de elementos que posibilitan una nueva comprensión de lo existente, que, sin algo tan literal como un giro en planta, promueve una comprensión de la realidad (de lo que es una casa) diferente de la que existía pero no excluyente. Es por último un dibujo que extiende el tiempo necesario para su lectura, que requiere un esfuerzo de descifrado. Porque lo que se descifra, la casa, cambia cada vez que alguien se mueve por ella, cada vez que Aldo añade un objeto, cada vez que Hannie toma un libro para no perderlo de vista, cada vez que Tess hace mermelada, Julyan enciende un fuego, los invitados charlan sobre un cuadro, Marijka cataloga unos libros, Alejandro la dibuja y alguien la intenta comprender. La casa cambia todo el tiempo. Los dibujos deben, o deberían, ayudarnos a recuperar el tiempo de la vida. La arquitectura debería darnos un espacio, dentro de todos los tiempos, para el nuestro propio: encontrar entre los tiempos de la ciudad el tiempo de la casa.

There was a time when meadow, grove, and stream,  
The earth, and every common sight, To me did seem  
Apparelled in celestial light,  
The glory and the freshness of a dream.  
It is not now as it hath been of yore;—  
Turn wheresoe'er I may,  
By night or day,  
The things which I have seen I now can see no more.<sup>16</sup>

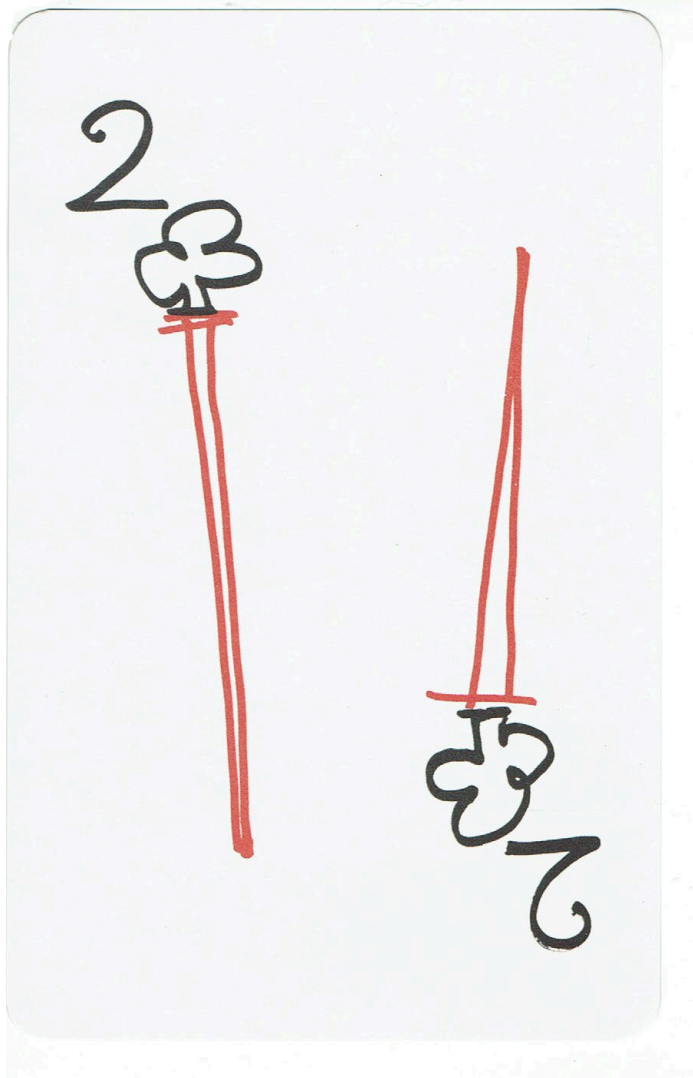
---

<sup>14</sup> Santiago de Molina, «El remedio definitivo para desatascar proyectos y otras mil cosas habitualmente paralizadas», 2016, <https://www.santiagodemolina.com/2016/12/el-remedio-definitivo-para-desatascar.html>

<sup>15</sup> Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017), 243.

<sup>16</sup> De William Wordsworth, «Sugerencias de inmortalidad en los recuerdos de la niñez». Subrayado por Aldo van Eyck en su ejemplar de la obra completa. Ángel Rupérez, *Antología esencial de la poesía inglesa*, 189-191.





*en dos tiempos*

### 1. Los Buendía



### 2. 1963, la casa antes de la reforma



### 3. 1905, limpiando las ventanas



### 4. 1840, Loenen

; en dos tiempos

No importa la casa, sino lo que ocurre dentro de ella. La vida cambia, por eso muchas casas famosas, como la de la familia Buendía en Macondo<sup>1</sup>, crecen con sus habitantes, mientras que otras se hacen pequeñas cuando *las toman*<sup>2</sup> y resultan ser más cómodas que cuando estaban completas. Para que la casa pueda establecer vínculos con los habitantes que la ocupan, se debe entender como un suelo que se descubre y se organiza. No se entra a vivir a una vivienda terminada, sino a un lugar inacabado que no tiene tantas estancias sino tantas posibilidades. La casa nunca termina, cambia y se modifica en el tiempo. Casa como soporte de una historia.

Pongamos que el arquitecto tuviera **la misión de hacer un espacio cálido y habitable**. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran las cuatro paredes. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga en la posición adecuada. Concebir este armazón es **la segunda misión del arquitecto**. Este es el camino correcto, lógico y real que debe seguirse en el arte de construir. Lo primero fue el revestimiento. Hay arquitectos que lo hacen de forma diferente. Su fantasía no forma los espacios, sino las paredes. Lo que quede entre las paredes son los espacios, y para ellos eligen después alguna forma de revestimiento que les parezca adecuada. Pero el artista, el arquitecto, siente **primero el efecto** que quiere alcanzar y ve **después**, con su ojo espiritual, **los espacios** que quiere crear.<sup>3</sup>

Se descubre así que la arquitectura de la casa se funda en varios tiempos. Primer tiempo del arquitecto, de colocación imaginaria, desde el centro del cuerpo, de su envoltura; de construcción de un marco, soporte de las telas protectoras. A ese habría que añadirle un segundo tiempo, que Loos no olvida, del habitante que modifica ese marco y esas telas dentro de sus reglas, ajustándolo a sus necesidades concretas, volviéndolo hogar. «Vuestro hogar se hará con vosotros y vosotros con vuestro hogar. Vuestra vivienda sólo la podéis arreglar vosotros. Es así como se convierte en vuestra vivienda, el marco donde transcurren las pequeñas alegrías y las grandes tragedias de la vida»<sup>4</sup>. La particularidad de la casa propia de cualquier arquitecto es la coincidencia de ambas figuras y tiempos en uno: es un único individuo el que piensa una envoltura, un marco y el que lo habita modificándolo. Habitante y arquitecto coinciden.

La subasta en la que Aldo van Eyck compró la vivienda en Dorpsstraat 44 se celebró el 6 de junio de 1963, anunciada en el diario *De Telegraf* unos días antes: «Venta pública. Lote 1. Una vieja granja adecuada para uso residencial o comercial en el centro de Loenen en Dorpsstraat 44 con jardín y casa del té. Lote 2. Un gran taller junto al río. Trámites gratuitos. Ambos lotes están libres de deudas y se subastarán primero separados y después juntos. Días para las visitas: martes y jueves de 14 a 16. Se aceptan pagos hasta el 15 de julio de 1963». Hasta la subasta, la vivienda había atravesado varias reformas y había tenido varios propietarios. Se conservan los papeles de compraventa de 1895, 1921 y 1942. En un primer estado, la propiedad estaba formada por los números 44 y 46, el taller y el jardín, pero a lo largo del tiempo fue variando. La casa adquirida, finalmente, está formada por una primera construcción hacia

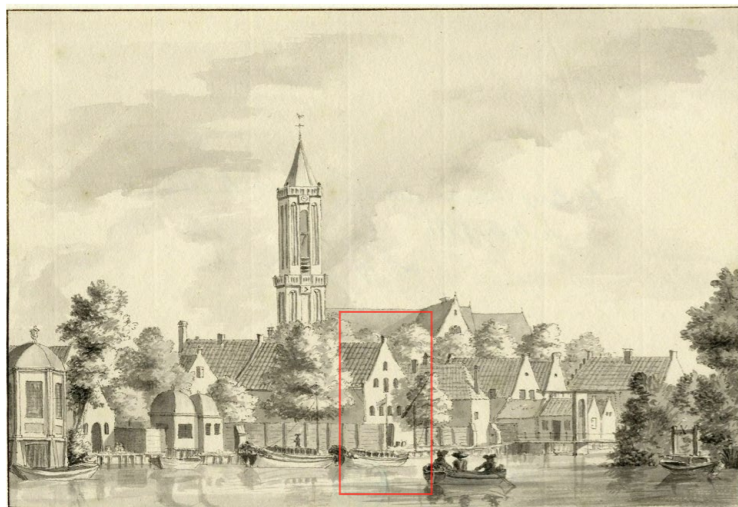
<sup>1</sup> *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez

<sup>2</sup> *Casa tomada*, de Julio Cortázar

<sup>3</sup> Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 151-152.

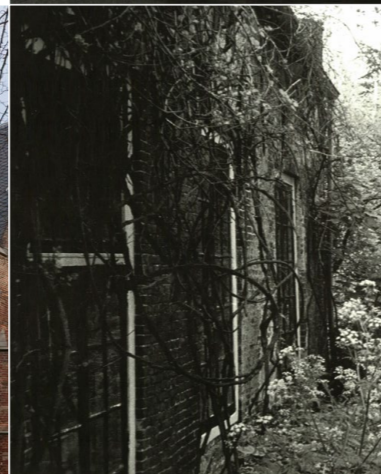
<sup>4</sup> Loos, *Escritos II*, 270-271.



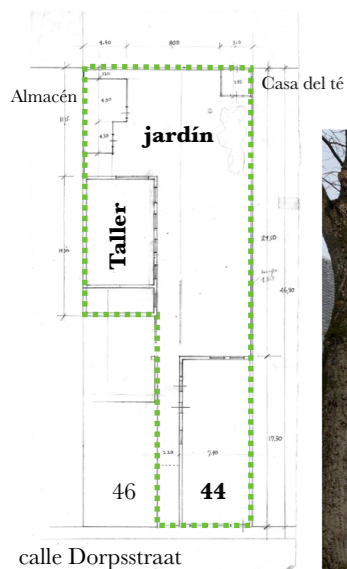


5. 1731, la vista desde el río, el taller

6. El taller en 1980



7. y el jardín



8. La iglesia en 2016

la calle (el número 44 de Dorpsstraat), un gran jardín hasta el río y una segunda construcción a la que se accede desde el jardín, utilizada como taller, cerca del agua. Además, la parcela tiene otras dos construcciones en su límite sur-este (junto al río): un almacén de tablas de madera y una pequeña casa del té, pintada de blanco en las fotografías del Archivo Municipal de Utrecht, que se vino abajo pocos años después. Un total de unos 600 metros cuadrados de suelo.

La casa de Aldo van Eyck se construye en el interior de la primera construcción, una vivienda del siglo XVII<sup>5</sup>, perpendicular al río *Vecht*. La casa pertenecía desde 1819 al carpintero y constructor de molinos G.J.Kroon, y a partir de 1830 al carpintero L.Krook. No se sabe cuándo exactamente se transformó la fachada, unificando el número 44 con el 46 y eliminando la silueta característica a dos aguas de las casas holandesas, sustituida por un solo lienzo plano y rectangular cubierto con mortero sobre el que se marcaron falsas de piedra. En esa misma reforma también se construyó una habitación sobre el callejón entre los dos números, transformándolo en un pasaje parcialmente cubierto, exterior, por el que actualmente se accede a la casa, el jardín y el taller. La segunda construcción, el taller, fue una fábrica de cervezas llamada “*De Gekroonde A*”, activa hasta 1760, que sería después durante años el estudio del pintor Jaap Hillenius, prestado por la familia Van Eyck, y actualmente es la sede de la *Aldo+Hannie van Eyck Foundation*. Esta última construcción puede perseguirse en los grabados del Archivo de Utrecht hasta 1731, fácil de identificar por la posición de las ventanas. La fábrica producía la cerveza *Loender*, que se ha vuelto a comercializar recientemente con la receta original. El dueño, Adrianus van Vianen, vivía en el número 19 a 21 de la misma calle, en una finca llamada *Roserust*<sup>6</sup>. Los números 18 y 20 eran los almacenes.

El interior de la casa que Aldo decide reformar, se organizaba a su llegada con un largo pasillo desde la calle que daba acceso (por ese orden): a una sala con chimenea, una escalera a planta primera, una escalera a la media planta de la cocina, una puerta a otra sala con vistas al jardín, y un pasillo en perpendicular que sale al pasaje con acceso al almacén bajo la cocina y otra pequeña sala con salida directa al pasaje. Es un espacio muy compartimentado, en el que cada estancia se encuentra delimitada por tabiques y puertas. Todo ese interior no sirve, porque sus reglas son ajenas a la arquitectura de Aldo van Eyck, pero los huecos en las fachadas, reflejo seguramente de esta o una anterior distribución, los tubos de extracción de humos o la posición de las instalaciones de la cocina, quedan fijados y cerrados por la protección histórica a la que está sujeto el edificio. Estas restricciones, recuerdos de otro interior y por tanto de otra forma de vivir y comprender el mundo, son inevitables. No se limitan a unas fachadas, o no deberían entenderse así, sino a una forma de mirar y de hacer.

La casa de Loenen se hace por tanto también en dos (varios) tiempos. Un primer tiempo, el de la suma de arquitectos anónimos que construyen un marco con las reglas de su época. Sobre ese soporte ya hecho se superpone el tiempo del habitante, Aldo van Eyck, que desde su interior lo transforma según sus voluntades. Van Eyck no es el arquitecto de su casa, sino sencillamente su habitante, y que en este caso concreto el habitante sea además arquitecto es una mera coincidencia que por sí sola justifica esta tesis. El interés de este trabajo no es la mirada sobre un proyecto de un arquitecto que piensa sobre el habitar de una familia anónima, sino sobre una familia que transforma un edificio en su hogar con la caja de

<sup>5</sup> Ton Fafanie et al., *Loenen. Geschiedenis en architectuur* (Utrecht: Kerckebosch, 2000), 146-148.

<sup>6</sup> <http://www.kasteleninutrecht.eu/RoserustLoenen.htm>



10. Anuncio de venta en *De Telegraf* 1963



9. La habitación sobre el pasaje



11. El río en 1963



12. La fachada en 1960

herramientas de un arquitecto. Es en la casa donde podremos encontrar las claves de aquello que Van Eyck aplica al resto de sus encargos, pues siempre es en la casa donde se sustentan las experiencias y se forman las ideas, a donde todas las memorias retornan, desde donde todos los deseos se originan.

Y habría que preguntarse ahora, en ese texto de Loos, hasta dónde debe participar el inquilino en la construcción de su casa, dónde termina y comienza cada tiempo. Si la tarea del arquitecto, incapaz de decidir la envoltura de una familia que no es la suya, no debería ser más bien la construcción de un marco que soporte la transformación por la familia para hacerlo casa. ¿Hasta qué punto puede un arquitecto construir por sí mismo un espacio cálido y habitable para un cliente anónimo? ¿Hasta dónde debe dar ese marco pistas para su colonización? ¿Sería posible encargarse a la vez de esos dos tiempos que hacen la casa? Para Aldo van Eyck hogar implica participación activa, de construcción física o al menos imaginaria, del habitante. Por eso resultaba tan difícil para AvE construir viviendas para clientes invisibles:

Se presta muy poca atención al potencial creativo de los millones de individuos y lo que se hicieron para sí mismos a través de los siglos - lo que suelo llamar *vernacular of the heart*. El arquitecto siempre ha estado ocupado con edificios concretos o pequeños complejos de edificios, siempre encargos particulares, por miembros concretos de la sociedad. Las multitudes humildes nunca fueron su cliente. Su atención nunca estuvo dirigida hacia ellos. Las multitudes de ayer - lo que hoy se llama cliente anónimo - construyeron lo que necesitaban. Es verdad que recurrieron a artesanos y constructores, pero su relación con ellos era directa. También directa su relación con los milagros que resultaron de esa colaboración: transformaron su comportamiento en forma construida. ¿Pueden los arquitectos solucionar las demandas plurales de la sociedad? ¿Pueden sustituir la arquitectura vernacular y construir ciudades que sean verdaderamente ciudades? ¿Cómo van a participar las personas en la construcción de su entorno inmediato dentro de un marco preconcebido? Cuando se dice *ciudad* se dice *gente*, no solo *población*.<sup>7</sup>

A partir de los años 80 los Smithson llamarían a esta participación del usuario el *arte de habitar*<sup>8</sup>, e incluso llegó a usarse el término como título de uno de sus últimos libros: *Changing the Art of Inhabitation*. Marta Morelli entiende la idea de los arquitectos como «un proceso fenomenológico donde el espacio se llena de significados y produce una ‘apropiación emocional’ indispensable en la identificación del individuo con el espacio»<sup>9</sup>. En definitiva, la tarea del arquitecto sería crear unas capas que encierran lugares vacíos: «entre esas capas hay espacio para la ilusión y la actividad»<sup>10</sup>. La vida tiene lugar en el vacío.

Se trataría de encontrar ese momento en el que el arquitecto ya ha determinado lo suficiente para asegurar que toda transformación del habitante bajo las condiciones del marco resultará siempre en un lugar cálido y habitable. Imaginar las capas que soportan las vestiduras de la familia. En 1965, tras la reunión del Team10 en Berlín, Arthur Glikson identificaba<sup>11</sup> dos caminos distintos dentro del grupo: aquellos que en sus proyectos relegaban la mayoría de las decisiones al futuro, sin fijar una estructura formal concreta que determinase las intervenciones futuras; y aquellos que proponían la posibilidad de

<sup>7</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 325.

<sup>8</sup> Le Corbusier ya había usado esa expresión en *Vers une architecture*

<sup>9</sup> Marta Morelli, «El Arte de Habitar», *DC. Revista de crítica arquitectónica*, n.º 17-18 (2009): 273-284.

<sup>10</sup> Alison y Peter Smithson, *Italian Thoughts* (1993), 24.

<sup>11</sup> Max Risselada y Dirk van den Heuvel, *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981* (Netherlands: NAI Publishers, 2006), 121-123.



13. Vernacular of the heart



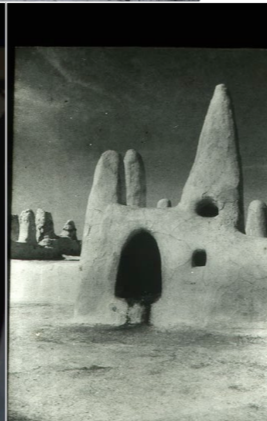
14. The Art of Living



We shall meet each other half way



15. Habitar...



16. ...sin arquitectos

cambios de uso apoyados por unas estructuras formales reconocibles que los condicionasen. El primer grupo, en el que identificaba a los Smithson, Woods o Wewerka, corría el peligro de dejar las cosas incompletas (*understatement*), o como diría Van Eyck: «la tendencia a buscar una gran neutralidad para conseguir una mutabilidad extrema es peligroso pues genera rigidez urbana. Las estructuras, los arquetipos, deberían tener suficiente espacio para albergar diversos significados sin tener que alterarse continuamente. Cuidado con el guante que sirve para todas las manos y por lo tanto deja de ser para una mano»<sup>12</sup>. El segundo, formado por los holandeses (AvE y Jaap Bakema), se arriesgaba a diseñar en exceso los espacios (*overdesign*) impidiendo cualquier cambio de uso posterior por haber imaginado unos acontecimientos muy concretos y limitados. Algo así ha ocurrido en el Orfanato de Amsterdam o en la Hubertushuis. Cuando ambos proyectos han cambiado de usos, aunque en este caso haya sido un cambio hacia usos difícilmente compatibles (de orfanato a oficinas), ha sido muy difícil adaptar los espacios a las nuevas necesidades, porque estaban imaginados y diseñados para desarrollar muy bien un rango muy pequeño de funciones. Los holandeses pensaban que la flexibilidad no implica que un proyecto sirva para cualquier cosa: si sirve para todo es que no sirve bien para nada. Creían que era más interesante crear sistemas más cerrados pero capaces de responder mejor a un número limitado de situaciones.

La discusión entre *understatement* y *overdesign* viene expresada de modo más poético por Adolf Loos en un artículo publicado en 1904: «¡Tablero de dibujo y horno! Un mundo los separa. Aquí exactitud de compás, allí la indeterminación de la casualidad, del fuego, de los sueños del hombre y del misterio del devenir»<sup>13</sup>. En esta casa, reforma interior de un contenedor actualmente protegido por su antigüedad, la relación *tablero-horno* se nos presenta enormemente desequilibrada. Esta casa es horno. El arquitecto diseña en exceso pero para sí mismo, porque se conoce, y aún hoy es difícil desarrollar en su interior algunas actividades a las que la casa nunca atendió por resultar secundarias para Aldo y Hannie<sup>14</sup>.

Esta tesis trabaja, como hacía Aldo, con referencias a arquitecturas «primitivas», *sin arquitectos*<sup>15</sup>, porque son aquellas que se producen, como la casa de Loenen, únicamente en el segundo tiempo del habitante. Este texto estudia con detalle una casa sin arquitecto pero de arquitecto, una especial excepción en la que un individuo con mirada educada reflexiona sobre el habitar, en el propio usar un lugar y hacerlo suyo. El arquitecto habita (ordena), con sus anhelos más íntimos, con sus herramientas más afiladas, un trozo de tierra para el «individuo» que mejor conoce. Se centra la mirada en ese único segundo tiempo que hace esta casa, en el tiempo que no podrá ser útil ni verificable porque es inseparable de las condiciones particulares que lo hacen posible. Es un tiempo privado, porque priva a las cosas de posibilidad para decidirse por una. Del habitar, que no es otra cosa que tener, transformar repetidamente.

La casa de la familia Van Eyck es excepcional, pues se limita a practicar unos pocos huecos, necesarios, en el edificio existente, y en cambio dedica toda la intensidad de su pensamiento a desarrollarse como interior, a adaptar el marco antiguo a las necesidades nuevas. En su modo de habitar su casa, esto es, de transformarla desde su interior, AvE actúa como lo que es: arquitecto. Esta casa es un puro interior y actúa

<sup>12</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 341.

<sup>13</sup> Adolf Loos, *Escritos I* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 310.

<sup>14</sup> Por ejemplo, es casi imposible cocinar porque no hay salida de humos y la cocina está abierta.

<sup>15</sup> Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects* (University of New Mexico Press, 1964).



## 17. El segundo tiempo del habitante



con mucha cautela sobre el marco que le viene dado, aceptando la mayoría de los condicionantes que impone. Si los proyectos de Soane, tal y como señala Linazasoro<sup>16</sup>, están basados en una suma de espacios autónomos encerrados por un muro exterior prácticamente opaco, en esta casa y en otros proyectos de AvE no se trata tanto de separar los espacios interiores físicamente, sino en construir lugares distintos para acontecimientos distintos y permitir que todos ellos convivan en el mismo espacio. No es una sala que sirve para todo, ni una división en habitaciones, sino la creación de un espacio de rincones.

Esta investigación, que quiere descubrir en los pequeños gestos de la casa algunos mecanismos que nos ayuden a explicar parte del trabajo del holandés, es en realidad la narración imaginada de un proceso de transformación del marco en hogar. Demuestra que solo la voluntad individual hace la casa y no el arquitecto, y que es precisamente en esos proyectos en que individuo y arquitecto coinciden en los que resulta más sencillo mirar debajo de los cartones y descubrir la tramoya, poleas, cuerdas, máquinas de humo, trajes y focos, ideas, notas apretadas, trampillas, dibujos a tinta, listones de madera y barandillas de metal, pátinas, piedras y tubos, cuadros... que hace posible la identificación espacial con un sitio para que automáticamente pase a llamarse casa. Se podría reflexionar, con esta casa, si lo que la hace valiosa es la casual coincidencia de habitante y arquitecto. Si el mayor obstáculo para una mejor arquitectura no sería precisamente la enorme dificultad del arquitecto para, con ayuda de la imaginación, ponerse en el lugar del habitante, con su propio cuerpo, y ayudarle desde su centro a hacer la casa. Muy distinta a la habitual estrategia de arquitecto de inventarle un traje al habitante utilizando las propias medidas). Pero:

¿Puede el arquitecto-urbanista suplementar la falta de forma social comprensible; la incapacidad de las multitudes de participar creativamente? ¿Puede hacer lo que nunca se le pidió? ¿Debería el arquitecto participar en el comportamiento de la sociedad hasta el punto de aceptar cualquiera de sus demandas? ¿Puede pasar por alto la falta de participación y trabajar confiando en su visión y habilidad?<sup>17</sup>

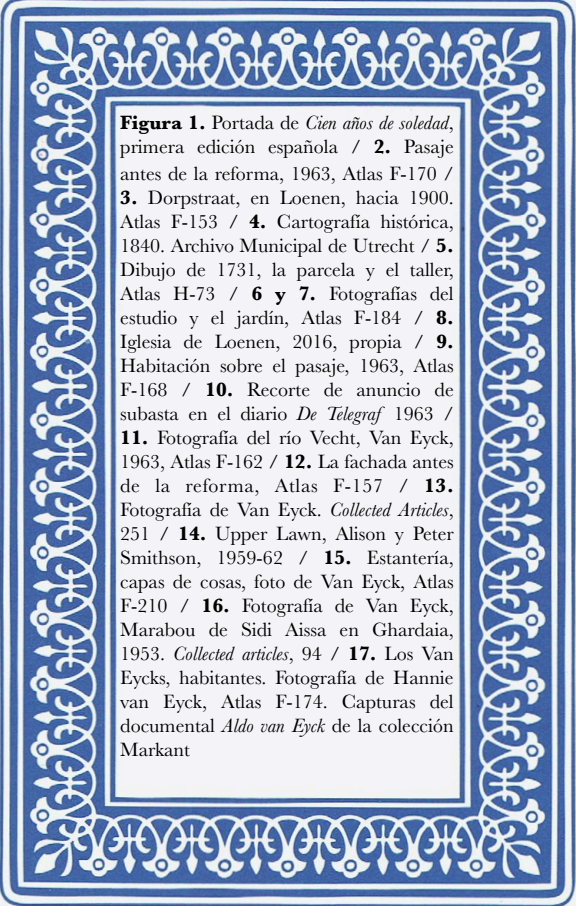
Solo con la apropiación de lo construido el edificio se hace interior, y solo cuando es interior, sujeto a interpretación, puede llamarse arquitectura. Solo puede funcionar cuando en ese primer tiempo que define el marco y sus reglas, que propone un modo de vivir en relación al contexto que lo soporta, se deja espacio para un segundo tiempo del habitante que la completa. Pero también solo cuando ese marco da algunas pistas, fija puntos sobre los que apoyar la tela que envuelve los cuerpos en su interior. Es que un «un vestido, por ejemplo, no se convierte en vestido real sino en el acto de llevarlo; una casa inhabitada no es, de hecho, una casa real»<sup>18</sup>. Es que una casa no se hace casa sino en el segundo tiempo del que la habita. O mejor: que el arquitecto lo que hace no son casas, sino lugares en los que el acontecimiento llamado «casa» se produce. Habría que averiguar qué es exactamente la arquitectura, si el lugar o el acontecimiento, porque no es lo mismo hacer una tesis sobre un trozo de piedra (que se puede medir, fotografiar y visitar) que sobre un acontecimiento (que solo se puede acorrallar desde sus márgenes). Le Corbusier ha escrito también sobre estos dos tiempos: «una vez el armazón vaciado por la sociedad empresarial, el siniestrado, con los materiales calcinados de sus ruinas, acabará é mismo su casa según su fantasía»<sup>19</sup>. Eso es lo que ha hecho Aldo, vaciar un armazón y construir él mismo su casa.

<sup>16</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 64-65.

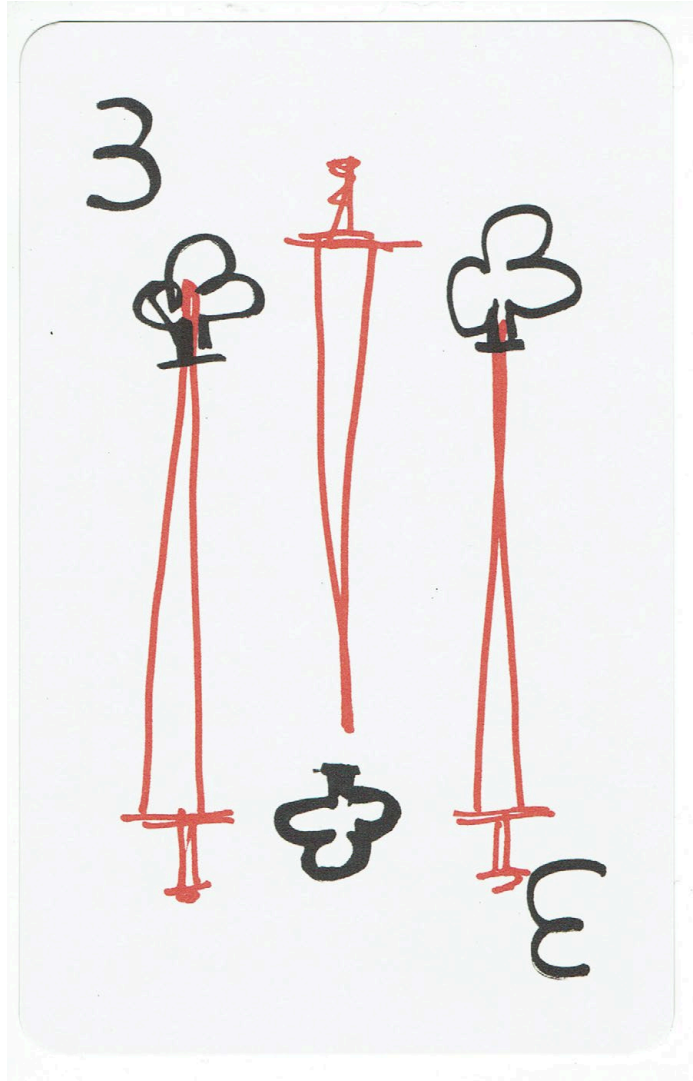
<sup>17</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 135.

<sup>18</sup> Karl Marx en la *Introducción general a la crítica de la economía política*

<sup>19</sup> Le Corbusier, *Precisiones* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 116.



**Figura 1.** Portada de *Cien años de soledad*, primera edición española / **2.** Pasaje antes de la reforma, 1963, Atlas F-170 / **3.** Dorpstraat, en Loenen, hacia 1900. Atlas F-153 / **4.** Cartografía histórica, 1840. Archivo Municipal de Utrecht / **5.** Dibujo de 1731, la parcela y el taller, Atlas H-73 / **6 y 7.** Fotografías del estudio y el jardín, Atlas F-184 / **8.** Iglesia de Loenen, 2016, propia / **9.** Habitación sobre el pasaje, 1963, Atlas F-168 / **10.** Recorte de anuncio de subasta en el diario *De Telegraf* 1963 / **11.** Fotografía del río Vecht, Van Eyck, 1963, Atlas F-162 / **12.** La fachada antes de la reforma, Atlas F-157 / **13.** Fotografía de Van Eyck. *Collected Articles*, 251 / **14.** Upper Lawn, Alison y Peter Smithson, 1959-62 / **15.** Estantería, capas de cosas, foto de Van Eyck, Atlas F-210 / **16.** Fotografía de Van Eyck, Marabou de Sidi Aissa en Ghardaia, 1953. *Collected articles*, 94 / **17.** Los Van Eycks, habitantes. Fotografía de Hannie van Eyck, Atlas F-174. Capturas del documental *Aldo van Eyck* de la colección Markant



*la forma del calcetín, un interior*



### 1. El interior



3. El interior tras las ventanas, desde el exterior

2. El exterior sin interior

; la forma del calcetín. un interior

El primer armario que se abrió fue la cómoda. [...] ahí me encontraba con mis calcetines, que descansaban enrollados de modo que cada par fingía ser una pequeña bolsa. Nada me causaba más placer que ir hundiendo mi mano en su interior [...]. Lo que me atraía era lo que llamaba 'el contenido', que mantenía dentro de mi mano en el interior siempre enrollado. Cuando lo agarraba con el puño para confirmar su posesión [...], comenzaba ya a desarrollar la segunda parte de aquel juego, que me conducía de inmediato a un descubrimiento emocionante. Desplegaba 'el contenido' desde el interior de aquella bolsa. Lo acercaba a mí cada vez más, hasta consumarse la sorpresa: 'el contenido' salía de su bolsa, con lo que ambos dejaban de existir. No me cansaba de poner a prueba esa verdad enigmática: que forma y contenido, **la envoltura y lo envuelto, son lo mismo**. Lo son en forma de una tercera cosa: el calcetín en que ambos se transforman.<sup>1</sup>

¿Qué forma tiene un calcetín? La del pie que lleva dentro. El calcetín nunca está fuera del pie (fuera del pie no es un calcetín sino un trozo de tela). Es el pie el que transforma una tela en calcetín. ¿Qué forma tiene la casa? La de los cuerpos, o sea los afectos y los deseos que lleva dentro. Si el edificio es la tela, la arquitectura es el calcetín, tela empujada por los cuerpos, acontecimientos e interpretaciones que se expanden en su interior. La arquitectura, así imaginada, tendría que ver más bien con organizar acontecimientos, darles sitio en el que reproducirse. Cuando la arquitectura se entiende más bien como lugar cargado de potencialidad, se piensa en las acciones como conformadoras del espacio a su alrededor y no en el edificio como objeto autónomo. Edificio y comportamiento, como tela y pie, establecen así una relación que los vuelve inseparables: arquitectura y calcetín. Forma y contenido muestran su esencial inseparabilidad. La arquitectura es fundamentalmente un interior lleno.

Para tener confianza en una ciudad extraña se necesita un espacio cerrado sobre el que ostentar un cierto derecho y donde se pueda estar solo cuando el barullo de voces nuevas aumente. Ese espacio ha de ser silencioso; nadie debe vernos cuando nos cobijamos en él, nadie cuando lo abandonemos. Acaba por ser lo más hermoso escabullirse por un callejón sin salida, permanecer de pie frente a un portal del que se posee la llave en el bolsillo, y abrir sin que mortal alguno pueda oírlo. Se accede a la humedad de la casa y se cierra la puerta. Está oscuro y por un instante nada se ve. Vamos, venimos y respiramos el silencio. Todo se abre al patio, y éste al cielo. Sólo a través del patio se accede al contacto agradable y mesurado con su entorno.<sup>2</sup>

Es desde ese interior silencioso desde donde se funda esta casa, desde su mismo centro hecho patio de luz. Es hacia este interior hacia el que viaja la luz y el paisaje, que entran a través de las ventanas hacia dentro en forma de sombras, sonidos, olores y reflejos. No es la mirada la que sale a encontrarse con algo que está fuera, sino que es un trozo del afuera el que entra a través de las ventanas hacia el ojo. Son las sombras, los estratos de cosas que interrumpen la luz en su viaje hacia nuestra conciencia. No es el ojo el que lanza una cuerda hacia las cosas, sino que es la luz del sol la que se refleja en los objetos, se dirige hacia el ojo, y construye la imagen. La óptica nos dice que es así: el mundo viene hacia nosotros (somos su centro) y se despliega desde nosotros hacia fuera. Termina Aldo, diciendo aproximadamente lo mismo. La arquitectura es un interior, medio transformado por el ser humano:

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Obras Libro I*, vol. IV (Madrid: Abada Editores S.L., 2010), 226-227.

<sup>2</sup> Elías Canetti, *Las voces de Marrakech* (Barcelona: Ediciones Orbis, 1981).



#### 5. Y el interior lleno



#### 4. Un exterior mudo



#### 6. Hogar



Sencillamente no podemos respirar solo en una dirección. La arquitectura moderna ha intentado esforzadamente respirar hacia fuera sin respirar hacia dentro -y eso es tan suicida como lo opuesto. Los *twin phenomena* individual-colectivo, parte-todo, cerrado-abierto pueden comprenderse en términos de respiración. No puedes abrir algo si antes no lo has cerrado. No se puede simplemente dividir las parejas de conceptos en falsas disyuntivas e ir cambiando de una a otra sin causar desesperación.

Una ciudad como una casa o una casa como una ciudad pueden ser pensadas como una configuración de espacios intermedios claramente definidos. Eso no implica una transición constante, sino por el contrario el abandono del concepto contemporáneo (llamémoslo enfermedad) de la continuidad espacial y la tendencia a eliminar cualquier articulación entre espacios, entre fuera y dentro, entre un lugar y el siguiente. En vez de eso sugiero una articulación de esa transición a través de la definición de espacios intermedios que inducen a la percepción simultánea de lo importante a cada lado. Un espacio intermedio en este sentido ofrece la tierra común en la que las falsas disyuntivas pueden de nuevo transformarse en *twin phenomena*. Durante treinta años la arquitectura -por no mencionar el urbanismo- ha estado proporcionando un exterior para el hombre incluso dentro (agravando el conflicto al intentar eliminar la esencial diferencia entre interior y exterior). La arquitectura implica la creación de **un interior fuera y dentro**, pues exterior es todo lo que precede al medio transformado por el ser humano; eso que es persuadido para ser conmensurable al interiorizarse.<sup>3</sup>

Esta casa también es un interior, como todas las casas, y además se despreocupa, aparentemente, de su envolvente. Podría ser que su especial domesticidad hogareña se debiese a que no se ha perdido tiempo haciendo sus fachadas. «Se ha puesto de moda centrarse en el exterior, especialmente en el exterior urbano. Pero es el interior de un edificio el que verdaderamente se usa. Esa es la razón por la que se construye y esa primera voluntad es la que provoca un exterior como consecuencia [...] no niego el exterior en favor del interior como ha sugerido Hans van D [...] ¿Es preferible tener un exterior atiborrado, lleno de pijeñería y monumentalidad...? ¿Algo de neoclásico...?»<sup>4</sup>.

Cuando, como en esta casa, la arquitectura nace del interior, la casa constituye en realidad una propuesta integral de estilo de vida. Es el resultado de un modo concreto de habitar, protegido y separado del mundo. La arquitectura ofrecería, como interior sagrado en el que las cosas de usar se transforman en cosas de mirar (los utensilios domésticos se transforman en arte), un lugar en el que el individuo puede liberarse de los rigores del protocolo y el consumismo. Por eso podría defenderse la necesidad de llevar la casa, esa idea de casa, sobre los hombros a todas partes. Que cada sitio sea un interior en el que se inscriba la memoria (el espacio concreto de la vida) y se recupere la imaginación (el tiempo concreto de la narración).

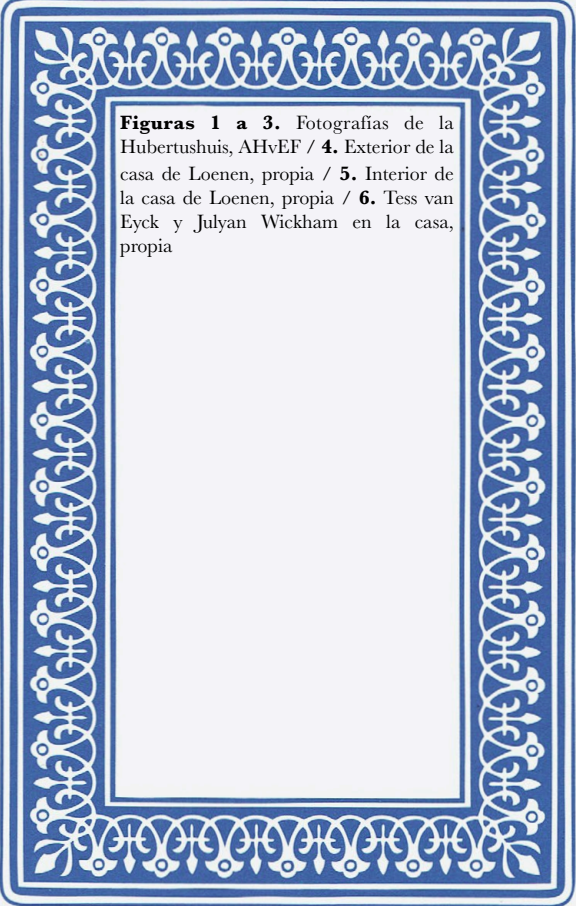
El muro no es un simple filtro; marca claramente un límite entre el exterior y el interior, entre la arquitectura y el paisaje.<sup>5</sup>

La peculiaridad de esta casa, repito, es ser *solo un interior*. Una obra que no es *más que una reforma* en la que el arquitecto muestra la humildad suficiente para que sea *nada menos que una reforma*. No hay manifiestos, toda la tesis analiza solo una reforma. Desde su interior, la casa termina por transformar por completo, muy sutilmente, su marco exterior: el exterior es mudo, *solo una casa holandesa*, mientras no sepamos leerlo.

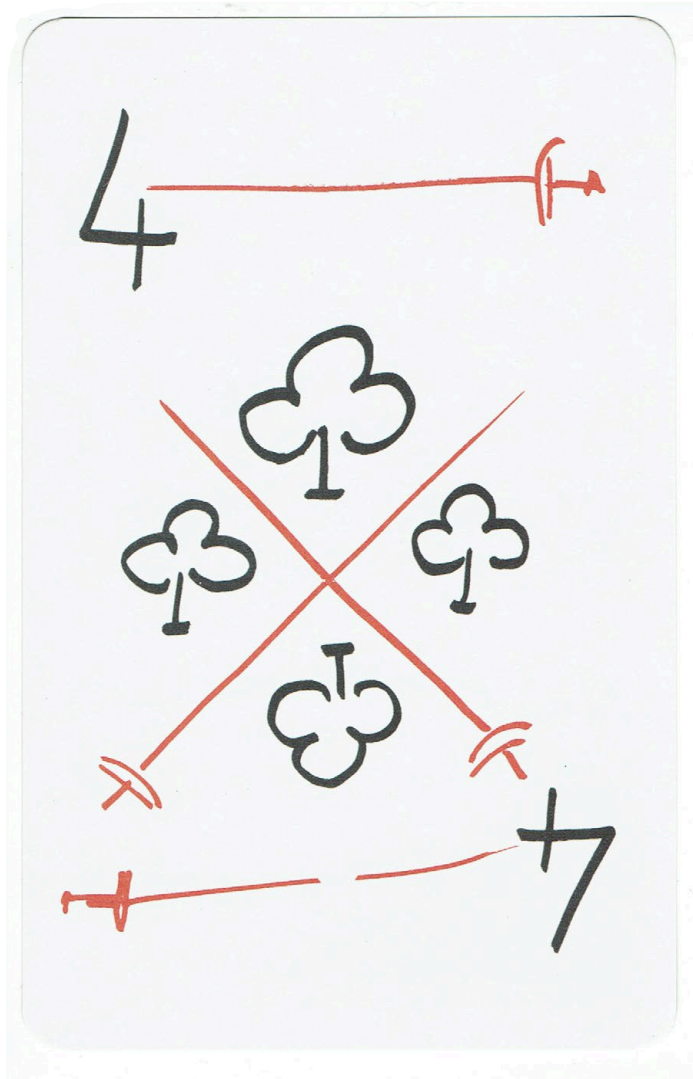
<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 63.

<sup>4</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 562.

<sup>5</sup> Bernard Rudofsky, *Behind the picture window* (Nueva York: Oxford University Press, 1955).



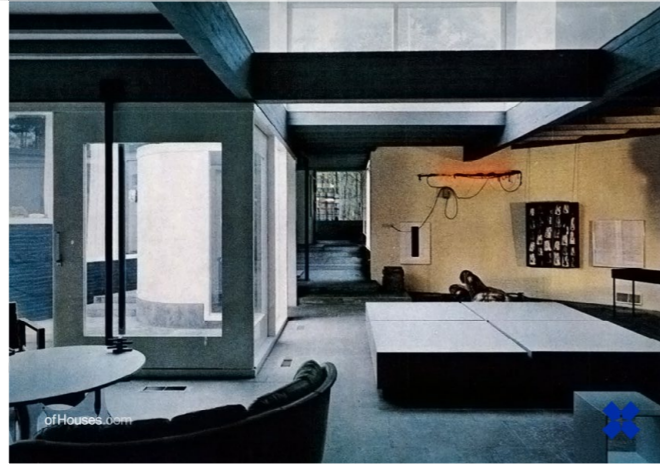
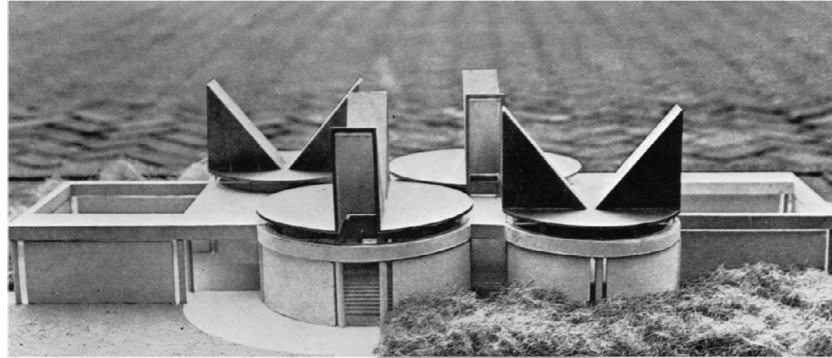
**Figuras 1 a 3.** Fotografías de la Hubertushuis, AHvEF / **4.** Exterior de la casa de Loenen, propia / **5.** Interior de la casa de Loenen, propia / **6.** Tess van Eyck y Julyan Wickham en la casa, propia



*un hueco contra el pasillo*



## 1. Cae sobre las personas



## 2. Sobre el altar y las personas igual



3. Submarino

4. Lucernario

; un hueco contra el pasillo

*Dices que la pierna sostiene el cuerpo  
pero ¿no has visto nunca  
la semilla en el tobillo  
desde donde el cuerpo crece?*<sup>1</sup>

Si algo se repite obsesivamente en los proyectos de Aldo van Eyck, sobre todo en las viviendas, es la entrada de los rayos de sol al centro de la casa desde arriba. Ya en la Damme House en 1951 con Jan Rietveld «los rayos de sol **entran** desde arriba a través de la doble altura de la escalera»<sup>2</sup>. En el Orfanato, 1955, entra a las unidades de habitación desde los huecos circulares practicados en la cúpula central dando al edificio una atmósfera submarina<sup>3</sup>. En la propuesta no construida en 1963 para la iglesia protestante en Driebergen (*The Wheels of Heaven*), «la luz pasa a través de las ruedas hacia el espacio abajo, **cayendo** sobre las personas, como debería hacer siempre»<sup>4</sup>. En la iglesia católica de La Haya, 1964, por los lucernarios circulares «la luz **caía** sobre el altar y las personas, igualándolos»<sup>5</sup> (lo cual da a la vez una idea de su concepción *antijerárquica* del mundo). En el pabellón de esculturas en Sonsbeek, 1965, la luz venía también desactivada, difusa, desde arriba, para recalcar la autonomía de arte moderno y naturaleza: «quería que fuera difusa, **cayendo** sobre las esculturas del mismo modo, desde todos los lados, en vez de golpearlas solo desde uno; además, creo que la reducción de luz intensifica los valores táctiles de los objetos e incrementa su presencia física, invitando a ser tocados»<sup>6</sup>. En la ampliación de la casa Visser también un lucernario, a sur, atrapa los rayos del sol y los dirige a la sala circular abajo<sup>7</sup>. En la casa-museo para Schmela no es el sol el que cae atravesando el edificio sino que un pájaro, contra la gravedad y contra el cielo, la cruza de abajo a arriba<sup>8</sup>. En la casa Verberk, 1970, la luz entra desde la planta superior a través del hueco de la escalera, como en la Damme, hacia los espacios más públicos: «las ventanas de la planta superior permiten que la luz entre hacia los espacios **debajo**»<sup>9</sup>. En la propuesta para la reforma de la casa del Marques de Bute en Londres, 1969, la escalera va cambiando de forma en las plantas sucesivas de forma que se trae «algo de luz extra hacia el interior de la casa abajo, **desde arriba**»<sup>10</sup>. Incluso en el bloque de habitaciones de la Hubertushuis, 1981, la luz atraviesa desde arriba la galería de acceso para entrar hacia las células<sup>11</sup>: «estas diferencias de luz explican porque estoy poniendo tanto énfasis en la importancia de la luz y su gradación y por tanto, otra vez, en la transparencia para acercarme al

<sup>1</sup> John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Madrid: Árdora, 1997), 11.

<sup>2</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 64.

<sup>3</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 101.

<sup>4</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 126.

<sup>5</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 127.

<sup>6</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 135.

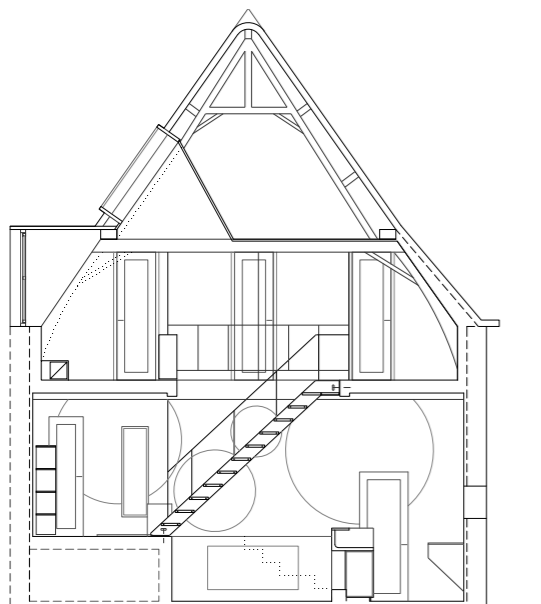
<sup>7</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 150-152.

<sup>8</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 159.

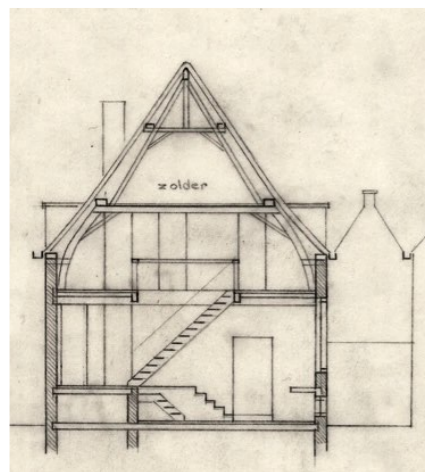
<sup>9</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 160.

<sup>10</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 166.

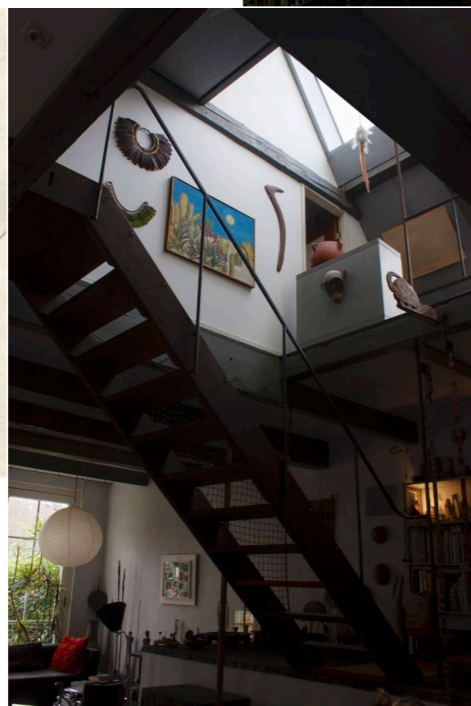
<sup>11</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 194.



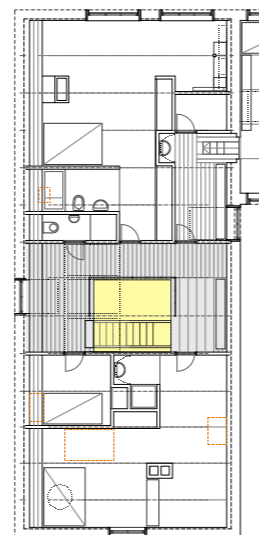
7. El sol sobre las cosas



5. Dibujo sin lucernario



6. Verticalidad



significado de envoltura, redefiniendo el de apertura»<sup>12</sup>. En la casa Visser en Retie, 1974, la «luz entra desde arriba»<sup>13</sup> por dos lucernarios. En la clínica psiquiátrica en Padua también la luz entra desde arriba a los patios exteriores o a través de lucernarios a los espacios interiores. No hay duda de que en la iglesia protestante en Deventer, en 1992, la luz entrará, otra vez, en una vertical rasante a los paramentos exteriores, de arriba a abajo haciendo que las paredes se pierdan hacia el cielo en su mismo azul<sup>14</sup>. Por último en ESTEC, 1989, «la luz se atrapa primero en un espacio pensado para ella para después propagarse desde él hacia dentro»<sup>15</sup> (desde arriba).

No es tan importante que en todos esos proyectos el sol entre, sino la voluntad de que los rayos caigan desde el cielo y atraviesen agresivamente diversos estratos de cosas hasta llegar al mismo centro de los proyectos. A veces los rayos se rompen con la primera capa para volverse difusos, otras se atrapan en cofres agujereados de madera. Casi siempre golpean carpinterías, escaleras, barandillas y arrojan sus sombras con la fuerza de la gravedad hacia abajo. Todos estos son agujeros a sur, de cara al sol que se mueve por la bóveda celeste. Lo atrapan y lo dirigen hacia la semilla de la casa desde donde el espacio crece. La naturaleza, sea pájaro, sol o árbol, atraviesa la casa en dirección vertical para enraizarla en la humedad de la tierra, marcando su condición más viva.

La transformación de la vivienda existente de Loenen en la casa de la familia Van Eyck, su esencial diferencia, consiste en recuperar la vertical que negaba la distribución existente. Contra la horizontalidad de las miradas hacia el jardín, el proyecto se juega a la perforación vertical de forjado intermedio y cubierta de tejas para que las miradas se levanten hacia el sol y el cielo. Este proyecto no es más que eso: un agujero, un hueco en lo existente para cambiar por completo la configuración de la casa, su atmósfera y su horizonte interior.

Aunque en los únicos juegos de planos completos de la vivienda el lucernario abierto en la cubierta no está dibujado, por ese hueco finalmente ejecutado cae el sol sobre las cosas y los habitantes, sobre escaleras, maderas, mesas, lámparas, cuadros y máscaras, barcos y libros, resaltando la esencial similitud de personas y cosas, igualándolas y generando relaciones en horizontal, con ayuda de la imaginación, «de flor en flor, de guisante en guisante, de niño en niño, de lo mío a lo otro»<sup>16</sup>. El sol, que nos pone los años y las estaciones, que organiza los minutos y las horas y los años bisiestos, que decide la temperatura y la evaporación de las aguas y la formación de las nubes y el crecimiento de las plantas. Ese es el sol que entra por el hueco practicado en la cubierta y atraviesa el tambor del primer forjado hasta el comedor y la cocina, roto por los escalones de madera y las barandillas de acero.

No haría falta decir que es ese hueco el que debe organizar todas las circulaciones de la casa. A él se accede, en su tangencia junto al banco de cocina. Desde él se sube haciendo un descanso en el podio. En él se esconde también, arriba, la escalera al ático oscuro que guarda los secretos. El hueco, ahora patio

<sup>12</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 189.

<sup>13</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 204.

<sup>14</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 222.

<sup>15</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 242.

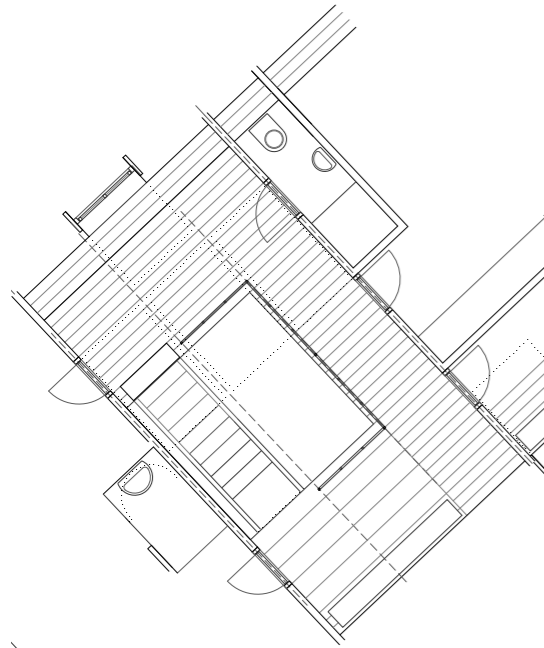
<sup>16</sup> Santiago Alba Rico, *Leer con niños* (Barcelona: Literatura Random House, 2015), 174.



8. Contra el pasillo



9. Un hueco



10. El espacio recoge los acontecimientos

abierto al cielo (aunque separado por unos centímetros de vidrio transparente), organiza también los accesos a todas las estancias de la planta superior. Bajo él se dispone la mesa, esa que para Van Eyck «se vuelve una cosa distinta cuando hablamos de lugar: el lugar en el que comes. Es un lugar creado para un instante, una ocasión para un diálogo entre la individuo y comida, entre uno y los otros que comen contigo. Si lo miras de ese modo el comedor no es una habitación con una mesa en la que se sirve comida sino un lugar en el que se desarrolla una ocasión esencial en compañía»<sup>17</sup>.

Por todo, el espacio central alrededor del que la casa gira es también un hueco contra el pasillo. Frente al movimiento ciego y sin rodeos del pasillo, este hueco representa el desplazamiento interrumpido. Es un lugar que impide la circulación rápida interponiendo obstáculos, focos de atención, en su recorrido. Los descansillos de la escalera de ida y vuelta se extienden hasta convertirse en plataformas de uso donde se almacenan libros y objetos de la colección de arte primitivo, vinilos y obras de arte modernas. El espacio se piensa, en su totalidad, como lugar capaz de acoger diversos acontecimientos, para la lectura, la comida y la espera, para comprender desde ella sus implicaciones en la transformación de la casa.

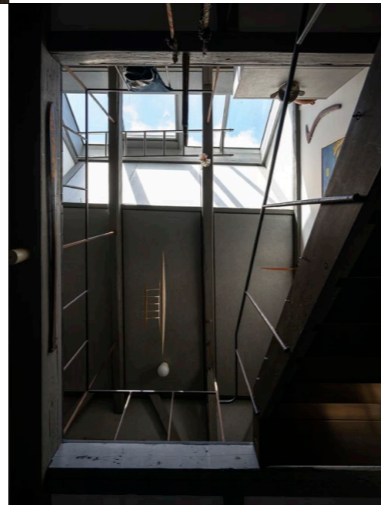
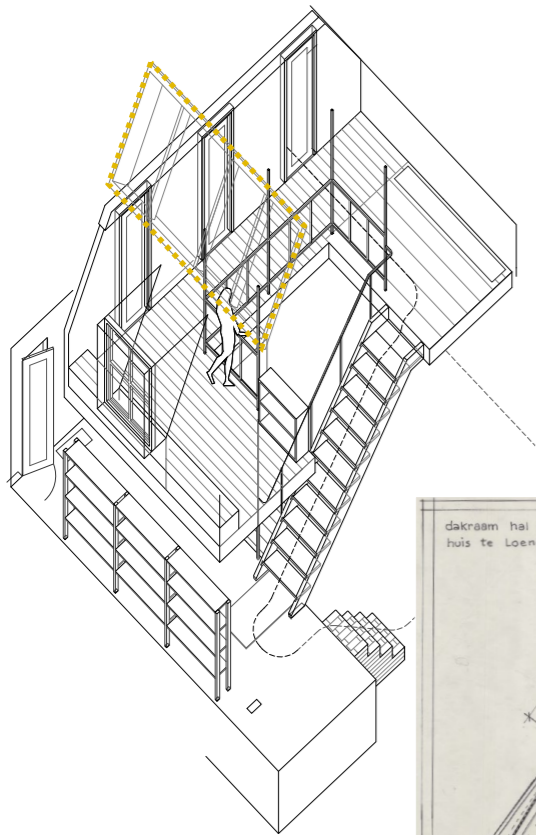
Si en la distribución original de la vivienda era el pasillo, la escalera lineal entre dos muros y la mirada escapando en horizontal hacia el jardín los que ordenaban las estancias, tras la transformación es el patio interior cerrado con su escalera exenta el que concentra toda la circulación horizontal y vertical de la casa. La mirada ya no se dirige hacia fuera de la casa, son las cosas de fuera las que vienen hacia el vórtice en espiral. Con la ayuda de la dirección de la luz solar, que cae empujando hacia el suelo, ahora son las cosas las que vienen desde todas las direcciones hacia el espacio central en doble altura y se juntan en él para volver a desplegarse desde él hacia el perímetro de la casa.

Desde el hueco se organiza toda la casa. Desde la calle y el pasaje, se penetra en el mismo centro de la casa en un solo movimiento, para moverse después en espiral en el interior del espacio. Distintos niveles, alturas, sensaciones organizadas alrededor de una misma línea vertical. Tan importante es este lugar para la configuración de la vivienda que, frente al anterior pasillo lineal que se recorría atravesando la puerta principal desde la calle, Aldo van Eyck decide taponar ese acceso con un aseo y un estudio. El estudio se dispone hacia la calle, con una altura de suelo distinta al resto de la casa, de madera frente al ladrillo del resto de la planta baja. El paramento vertical que separa el estudio del resto de la casa, como una guillotina entre la vida pública y la privada, se mancha con círculos de un gris ahora azulado. La nueva entrada de la casa será por el callejón *de servicio*. Se recorre la fachada longitudinalmente y se gira noventa grados en la primera puerta. Se accede directamente al centro de la casa, al hueco/patio.

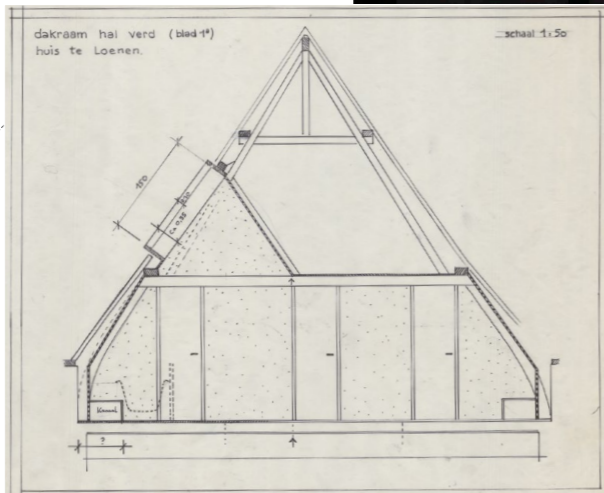
De entre las pocas intervenciones que se ejecutan sobre el perímetro exterior de la vivienda existente, sin duda la de los lucernarios, en particular la del gran lucernario sobre el corazón, el patio de la casa, es la que más radicalmente transforma el interior de la casa. El lucernario, un agujero de 3.50x1.50 metros ejecutado en la cubierta, se completa en diagonal con un plano de madera pintada de gris que cae hacia la hacia las vigas. La expansión del techo se produce en la planta primera, donde la altura libre apenas supera los 2.10 metros. En el punto más alto del lucernario casi se duplica la dimensión, proporcionando una intensa verticalidad al espacio de distribución de la casa e incrementando la sensación de volumen interior. El lucernario, sobre todo, cae sobre un hueco.

<sup>17</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 296.

11. El sol a la espalda



12. El cielo arriba



13. El hueco y sus coincidencias con las puertas

El distribuidor de la planta superior, contra el pasillo, se construye con ayuda de ese lucernario y un hueco en el forjado. Su carácter público se refuerza con el agujero a través del pavimento. Se construye así **una galería** desde la que se reconocen todos los movimientos de la casa. Son especialmente agradables los crujidos que provocan los pies del que la transita: control desvelado, movimiento delatado frente al silencio del que en posición horizontal, en las habitaciones, descansa. La barandilla, que sube desde la planta baja siguiendo la escalera, da la vuelta al hueco en el forjado para atarse a la estructura de cubierta y bajar hasta la planta baja, atravesando el forjado, uniéndose al arranque de la barandilla, que desde la planta baja asciende siguiendo la escalera, rodea el espacio a doble altura para atirantarse a la estructura, y bajar hasta la planta baja, atravesando el forjado, uniéndose al arranque de la barandilla, que... **Se cierra el circuito:** espiral que asciende hacia el sol y vuelve a bajar hacia la Tierra. El perfil de acero vertical, único elemento que atraviesa las dos plantas de arriba a abajo, recuerda por eso a ese tubo que Quetglas encuentra en muchos proyectos de Le Corbusier: «es posible encontrar la presencia de ese eje vertical, bajo una u otra forma, en la mayoría de obras de Le Corbusier, efectivamente hundido en la cimentación de la obra o emergiendo, sin límite, sobre la cubierta del edificio»<sup>18</sup>. En la villa Church, Savoye, en el ático de Beistegui o el inmueble Clarté, en el propio apartamento de Le Corbusier, Ronchamp o el palacio de congresos de Strasbourg<sup>19</sup>; la barra vertical que «se sumerge en los cimientos mismos de la obra, la atraviesa, la alimenta, la lleva sin un desfallecimiento hasta su cara que, ella, está revista con la tranquila sonrisa que da la certeza de lo verdadero y la satisfacción de haber vencido las dificultades»<sup>20</sup>.

El hueco en el forjado de madera para conectar ambas plantas con ayuda de la escalera es un rectángulo (algo deformado por la no ortogonalidad de la construcción existente) de 2.30x2.60 metros. El agujero se realiza cortando unas de las vigas y suspendiéndola con ayuda de dos tirantes metálicos. El distribuidor parece volar sobre la planta baja mirándola desde una posición privilegiada, como si fuese un palco sobre el patio de butacas: («un palco sobre el teatro del universo»<sup>21</sup>). Sobre él, el lucernario perforado en la cubierta ocupa tres crujías entre vigas, unos 3.60 metros. Las vigas del techo de la planta superior marcan los tres intervalos estructurales, mientras que las carpinterías del lucernario se dividen en cuatro vanos, uno de ellos practicable. Se produce otra vez una percepción simultánea del tres que confiere verticalidad y el cuatro que sugiere horizontalidad, tal y como sucedía en el mueble de los vinilos. Aldo explica y hace evidente este juego numérico en la conferencia impartida en INDESEM, en 1987.

El distribuidor de la planta superior ocupa finalmente un rectángulo de 6.4x3.5 metros. El hueco se coloca junto a uno de los lados largos, dejando una circulación en C a su alrededor que da acceso a cinco puertas. Se ha decidido utilizar para el hall precisamente esas tres crujías de la casa para que la ventana existente, a suroeste, quede en su centro, casi en el centro geométrico de la planta. La ventana se ha tomado como eje de simetría del vestíbulo de las habitaciones. Si en la escalera existente se subía en dirección norte contra una ventana, tras la intervención se sube con la luz a la espalda. La nueva posición de la escalera permite centrar el distribuidor y equilibrar las habitaciones a ambos lados. Es una estrategia muy parecida a la que

<sup>18</sup> Josep Quetglas, *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret* (Sant Cugat del Vallés: Associació d'idees, 2009), 604.

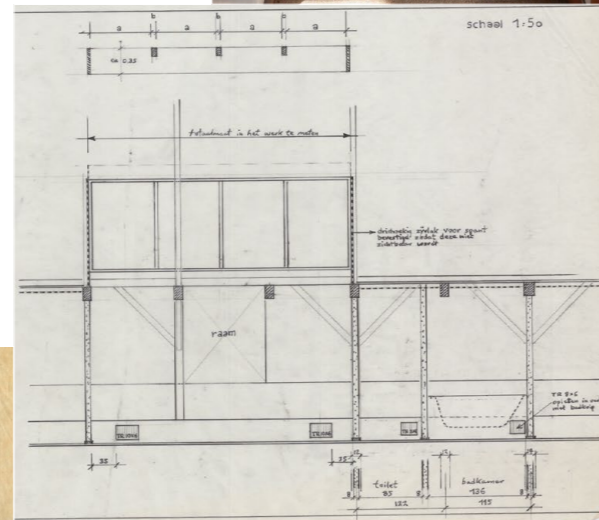
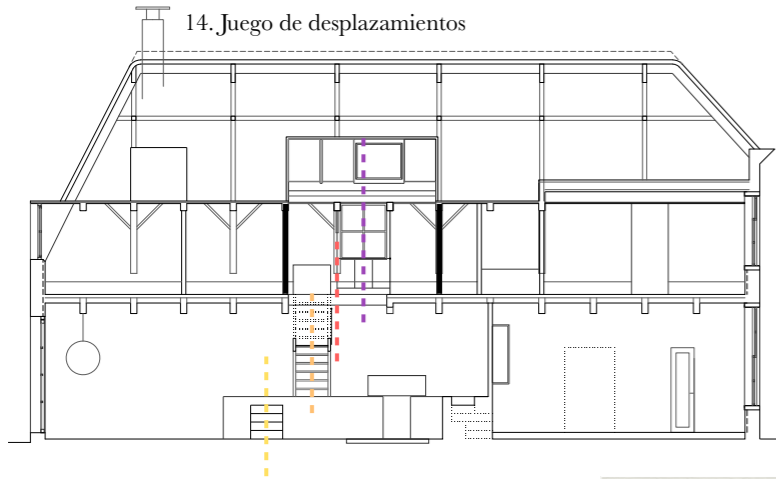
<sup>19</sup> Quetglas, *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye*, 606-607.

<sup>20</sup> Quetglas, *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye*, 604.

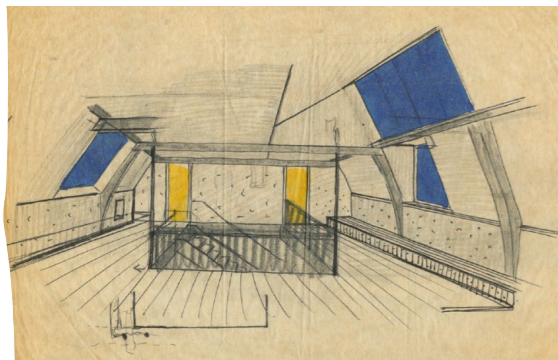
<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1998), 182.



15. Diagonal al jardín



16. Tres y cuatro



17. Perforaciones

ordena la casa en Binnenkant: un distribuidor en el centro de la vivienda al que se accede y desde el que se parte, con el resto de programa equilibrado en sus dos lados. El vestíbulo aprovecha toda la anchura de la vivienda y se abuhardilla bajo la cubierta de teja.

El conjunto escalera-mesa de cocina-distribuidor-lucernario es un verdadero patio interior (cubierto) de la casa. En la planta superior solo el suelo del distribuidor, que se extiende por la pequeña biblioteca para dar acceso a la habitación sobre el pasaje, es de madera. El resto de estancias se pavimentan a modo de *tatami*, con esparto siguiendo la modulación de la estructura, como una gran alfombra. La mirada viaja en planta primera en una horizontal sur a través de la ventana sobre el tejado del vecino; en planta baja en una horizontal este hacia el jardín y otra norte a través de la cocina hacia el pasaje.

Se han producido entonces una serie de desplazamientos interesantes. El eje del distribuidor coincide con el de la ventana. Al contrario, el eje del hueco está desplazado (crea otro centro en la vivienda) y coincide con el único nervio que cae en vertical siguiendo la diagonal de la pared, a la izquierda de la ventana (coincide con uno de los tabiques de la vivienda anterior). Se ha desplazado entonces la atención medio módulo hacia el jardín. El eje de la escalera, señalado insistentemente en los bocetos, como su *eje corazón*, se vuelve a desplazar otro medio módulo, iniciando ahora sí, de facto, la diagonal de bajada que nos lleva a la posición natural del segundo tramo macizo de la escalera. Si el tramo de ladrillo hubiera estado situado bajo el hueco del forjado, se habría descompensado el equilibrio de ejes de movimiento y entrada de luz, que tal y como está constituido construye una línea de acción desde el piso superior hacia el jardín (el salón), compensada con otra línea potencial desde la cocina hacia el cielo a través de los lucernarios. Las dos diagonales del movimiento se cruzan y se complementan bajo el hueco de la escalera.

En la vivienda se ha producido una inversión. Dado que la mayoría de estancias privadas de la casa, excepto el estudio con carácter semipúblico y la habitación de Aldo y Hannie, funcionan hacia el río, el exterior ya no es la calle sino el jardín (otro interior). Toda estancia que se aleje del jardín, en la percepción desde el interior de la vivienda, parece esconderse hacia un lugar cada vez más privado, aunque en realidad se acerca a la calle. Aldo se cuida mucho de que no se produzcan vistas en la dirección longitudinal, al disponer tabiques y baños. No se sabe muy bien cuánta casa queda a cada lado.

El prisma vacío que conecta el suelo con el cielo es como el interior vacío de un tronco que crece hacia el sol y del que salen las ramas a los distintos lugares de la casa: «¿Qué diferencia! Los departamentos individuales están dispuestos aquí como las hojas de un árbol: el tronco (la escalera) envuelto por las hojas (los departamentos). Lo individual y lo colectivo, como entidades relacionadas, explican el fenómeno de la vida total»<sup>22</sup>. El vestíbulo es el lugar en el que se desarrolla la vida en común: en él se saluda al que llega o se despide al que se marcha, en él se come o se cocina en compañía, en él se gritan las buenas noches. El distribuidor está alejado y a salvo de la naturaleza antagonista, resguardado en el interior oscuro, pero...

<sup>22</sup> Jaap Bakema en J.B. Bakema et al., *Team 10 Primer*, ed. Alison Smithson (Cambridge: The MIT Press, 1968).

18. La casa contiene el mundo



20. Dentro hay siempre lo de afuera



19. El interior se abre

Inesperadamente, el interior está abierto. Dentro está el exterior. Sólo una vez dentro, el visitante tiene la experiencia de la luz, de la continuidad del espacio, de la comunicación con el exterior. Pero el exterior al que el interior está abierto no es el exterior que se conocía en el exterior.<sup>23</sup>

Aldo cree, ya se ha dicho, que «la arquitectura implica la creación de un interior fuera y dentro, pues exterior es todo lo que precede al medio transformado por el ser humano»<sup>24</sup>. Es muy similar a esa frase de Le Corbusier: «afuera está siempre dentro»<sup>25</sup>, o «lo exterior es siempre un interior»<sup>26</sup> en la ilegible traducción española. Eso puede significar que todo está enmarcado por el ojo y por tanto que todo lo que la mirada transforma es un interior. Pero para Quetglas también hay otra lectura, «más literal, más astutamente ingenua, en cuanto que el sentido de la frase se esconde en la misma superficie de las palabras. *Afuera está siempre dentro* dice simplemente que *dentro hay siempre lo de afuera*. Lo que aguarda al penetrar y desvelar lo más escondido del interior de la caja es, paradójica, un inesperado exterior, otro exterior, un exterior más verdadero, de superior valor a cuanto había recorrido el visitante antes de entrar. El exterior se descubre siempre como encuadrado, siempre resultado de un interior»<sup>27</sup>. O en palabras de Aldo van Eyck:

Lo que tenía que hacerse visible con ayuda de la desmaterialización, y por qué, no parecía importar. Se convirtió en un estilo. Cuando el espacio desaparece, el vacío es todo lo que nos queda. No puede existir la idea de calidad interior, ni de clausura, pues no hay nada allí, nada que quede para abrirse. ¿Puede abrirse un edificio hacia lo que hay fuera si solo hay vacío en ambos lados? ¿Sin un interior, sin un dentro? La Hubertus House se abre hacia dentro, desarrollando un interior que guarda el exterior dentro. Recuerdo haber dicho una vez: 'No es el espacio lo que cuenta finalmente sino el interior del espacio y sobre todo su **horizonte interior** - bien sea dentro o fuera. Fijémonos, entonces, en que ese horizonte interior está siempre presente conforme nos vamos moviendo por el edificio (o la ciudad), de pie o sentados, mirando arriba o abajo'.<sup>28</sup>

El exterior penetra en el interior pero en realidad es el interior el que se expande hacia fuera. El ojo encuentra dentro siempre enmarcado el interior («en algunos lugares, mirando por las ventanas, hay otra parte del edificio casi a nuestro alcance que está fuera, incorporada a la visión general de tejados, árboles, antenas, pájaros y cielo»<sup>29</sup>) y construye su horizonte en movimiento. El exterior estaba realmente oculto dentro, pues solo entonces se delimita y se enmarca, se transforma y se mira.

La vivienda se ha transformado en una *domus* romana. El centro es un atrio, cubierto pero exterior. El tiempo vivido en la casa descubre una peculiaridad fundamental para comprender la inversión que

<sup>23</sup> Quetglas, *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye*, 608.

<sup>24</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 63.

<sup>25</sup> *Le dehors est toujours dedans*  
Le Corbusier, *Vers une Architecture* (Paris: Éditions Crès, 2008), 154.

<sup>26</sup> Le Corbusier, *Hacia a una Arquitectura* (Barcelona: Apóstrofe, 1978), 154.

<sup>27</sup> Quetglas, *Les Heures Claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye*, 508.

<sup>28</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 201.

<sup>29</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 201.



21. El exterior estaba oculto dentro



22. Lo traen las cosas



23. ¿Paisaje?



24. ¿Horizonte interior?

propone la reforma. Cualquier cambio en el exterior tiene un efecto inmediato en un interior que habríamos esperado aislado y desconectado a través de sus gruesos muros. El movimiento del sol, las nubes, la lluvia, los cantos de los pájaros o el zumbido de un insecto. El exterior transforma la percepción interior del espacio. La propia iluminación nocturna de la planta baja, con su suelo duro y oscuro de ladrillo, recuerda a un exterior: Leamos a Van Eyck describiendo la calle interior del Orfanato: «ya que la calle interior es un espacio intermedio, quería que el comportamiento de los niños en ella fuera tan vigoroso como es fuera. Evitar una pérdida súbita de espontaneidad a este lado de una puerta estrecha; sin modales de salón en el interior. Por esa razón los materiales utilizados en la calle interior son idénticos a los que se utilizan en el exterior. Los elementos constructivos no se maquillan o se cubren con finas telas. El niño de dentro es como el de fuera — el mismo niño — pero con un techo sobre su cabeza en vez del cielo. La iluminación eléctrica, además, es como la iluminación de las calles de forma que el niño se mueve de un lugar iluminado a otro a través de una oscuridad comparativa»<sup>30</sup>.

La planta baja, el patio de luz y el distribuidor son una transición entre la calle y las habitaciones, tratados como un espacio exterior en sus materiales e iluminación, climatizados pero atentos a todo lo que sucede fuera: como estar a la intemperie, bajo las estrellas. Interior y exterior son lo mismo:

El visitante ha transformado, en la experiencia de su trayecto, su modo de mirar, su propia relación con el mundo. Al principio, cuanto veía se le presentaba escindido en dos opuestos, lo ondulante y lo ortogonal, lo instintivo y lo racional; mientras que, llegado al final de su trayecto, es capaz de sintetizar ambos caracteres, fundiéndolos en un mismo y único concepto y acto, vivo, que reconoce presente en el mundo y en sí mismo.<sup>31</sup>

Donde Quetglas dice *paisaje*, o síntesis final de humanidad y naturaleza, un exterior enmarcado, Aldo dice *horizonte interior*. Ambos conceptos requieren un par de ojos y un lugar (un interior) desde el que mirar hacia fuera. Y al entrar a ese interior descubrimos que no está vacío. Por el lucernario entra el sol (y con él, el universo y las estrellas), las nubes y los pájaros. Por la ventana entra el vecino al otro lado de la medianera. Por las puertas entran los miembros de la familia, por la escalera suben las visitas. Por las obras de arte colgadas en las paredes entran las infinitas maneras de ver. Por las ventanas al jardín entran los árboles y la tierra, el viento, el agua desde el río. *Le dehors est toujours dedans*. El exterior está dentro (en el centro). «Así que acércate al centro en movimiento, y construye»<sup>32</sup>.

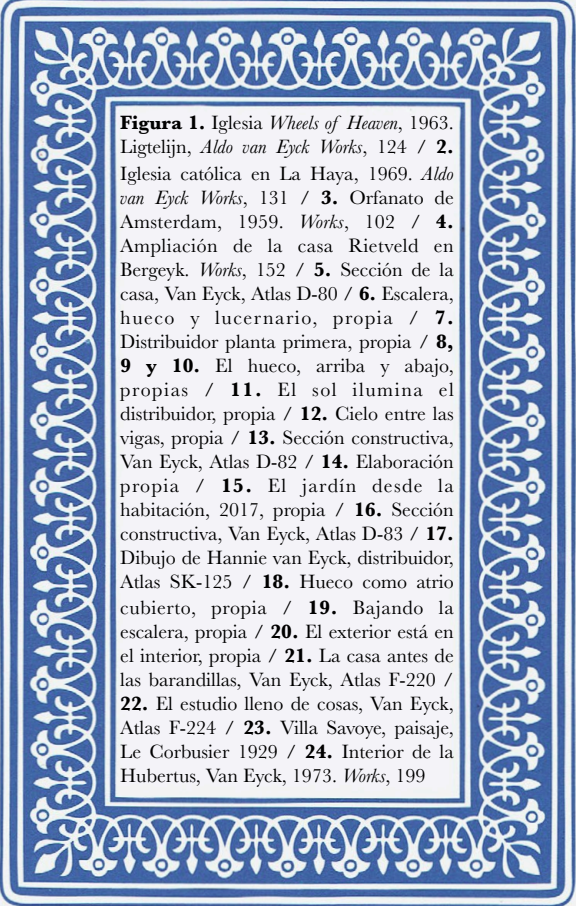
Efectivamente, inesperadamente el exterior está dentro, pues «una cuestión de lealtad profesional nos obliga a dedicar nuestra entera solicitud al interior de la casa. Se entra: se recibe un choque, primera sensación. Hemos aquí impresionados por aquella magnitud de habitación que sucede a otra, por tal forma de habitación sucediendo a tal otra. ¡Ahí está la arquitectura!»<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 319.

<sup>31</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 609.

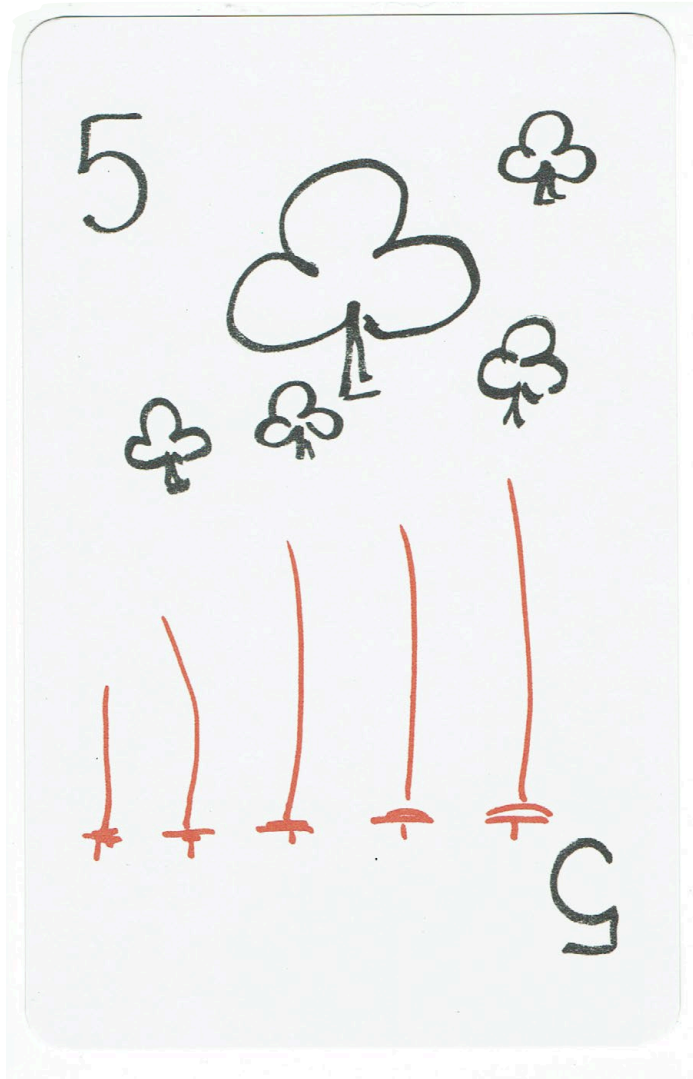
<sup>32</sup> “So, get close to the centre, the shifting centre, and build!” Frase en los círculos de Otterlo. Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 468-469.

<sup>33</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 95-96.



**Figura 1.** Iglesia *Wheels of Heaven*, 1963. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 124 / **2.** Iglesia católica en La Haya, 1969. *Aldo van Eyck Works*, 131 / **3.** Orfanato de Amsterdam, 1959. *Works*, 102 / **4.** Ampliación de la casa Rietveld en Bergeyk. *Works*, 152 / **5.** Sección de la casa, Van Eyck, Atlas D-80 / **6.** Escalera, hueco y lucernario, propia / **7.** Distribuidor planta primera, propia / **8, 9 y 10.** El hueco, arriba y abajo, propias / **11.** El sol ilumina el distribuidor, propia / **12.** Cielo entre las vigas, propia / **13.** Sección constructiva, Van Eyck, Atlas D-82 / **14.** Elaboración propia / **15.** El jardín desde la habitación, 2017, propia / **16.** Sección constructiva, Van Eyck, Atlas D-83 / **17.** Dibujo de Hannie van Eyck, distribuidor, Atlas SK-125 / **18.** Hueco como atrio cubierto, propia / **19.** Bajando la escalera, propia / **20.** El exterior está en el interior, propia / **21.** La casa antes de las barandillas, Van Eyck, Atlas F-220 / **22.** El estudio lleno de cosas, Van Eyck, Atlas F-224 / **23.** Villa Savoye, paisaje, Le Corbusier 1929 / **24.** Interior de la Hubertus, Van Eyck, 1973. *Works*, 199





*cómo se entra*

### 3. Orientation FLC D2-8 47-55

D2 8 48

ORIENTATION

The culture of particular form is approaching its end  
The culture of determined relations has begun.  
Mondrian.

There need be no difference of opinion as to the role CIAM has played in the past. Focussing its attention on urbanism first and foremost it desired - and succeeded - to evolve a technique for urbanism, capable of counteracting the forces that disfigured the places in which we live; capable of restoring basic principles of order.

The overwhelming variety of city activities were classified into four fundamental functions. Each of which was conceived not as a totality in itself. In this way architects and urbanists were able to comprehend more clearly the positive potential of the 20th century (Charte d'Athènes).

The highly analytical approach CIAM adapted went hand in hand with a particular kind of social consciousness, with an undiminished belief in progress, the very nature of which called for confidence in the possibilities of science and technique on the one hand, suspicious of the possibilities of art and aesthetics on the other (functionalism).



1. ¿Entrar por una puerta?

4. Doorstep

FRAMEWORK

"Juste ce qu'il faut de souterrain entre le vin et la vie". (7)

A. The greater reality of the doorstep.  
We must rediscover the faculty with which to distinguish between what is permanent and essential to man and what is arbitrary, what is and what is not.  
Realising that what is constant and constantly changing is equivalent in time and space. We must develop a greater awareness of significant relations, as well as the capacity to stimulate their expression through form. The new human habitus should reflect and stimulate the primary contact between man and man, between man and thing - what we call "The greater reality of the doorstep".  
We should manifest in architectural terms our desire to overcome the curbing polarities from which we are still suffering

individual	- collective
physical	- spiritual
internal	- external
part	- whole
permanence	- change

The time has come to recognise them as dup-phenomenon.

In view of the above we propose that CIAM X should study the problem of the dwelling along the following lines. (1 working party adequately subdivided)

1. the dwelling as such, the homestead of the family constituting the smallest collective entity.
2. the relation between the dwelling and its exterior space - individual and collective.
3. the relation between the dwellings within a larger housing unit
4. the relation between these larger housing units.
5. the degree of integration within the housing sector, housing group or larger housing unit, of the other major urban functions.
6. the degree of differentiation of the different basic types of dwellings within a larger housing unit, within a group of such housing units, within a housing sector.

1 - 6 always in terms of design!!



2. La fachada está en silencio

; cómo se entra

Entrar a una casa por una puerta es intolerable: «la arquitectura debería facilitar la bienvenida a casa. Ya que me gusta identificar la arquitectura con lo que puede provocar en términos humanos, pienso en ella como la *contraforma* de una bienvenida perpetua. Cuando hablo de una casa o una ciudad como un puñado de lugares, me refiero a que no puedas dejar un lugar real sin entrar a otro (si de verdad hay un puñado). Partir debe significar entrar. Dejar la casa y llegar a casa son problemas igualmente difíciles»<sup>1</sup>.

A la casa se entraba desde *Dorpsstraat* (la vivienda ocupa el número 44) directamente a través de una puerta, una «superficie plana con bisagras y un cerrojo que era una terrorífica frontera»<sup>2</sup>. Cuando la atravesábamos nos sentíamos «divididos en dos»<sup>3</sup>. Pero Aldo van Eyck había estado dando vueltas a una idea desde que los Smithsons pronunciaron la palabra *doorstep* (umbral) en Aix-en-Provence (en el CIAM9 de 1953, donde los miembros del Team 10 se conocieron). «He estado rumiando la idea, expandiendo su significado todo lo que he podido. He llegado tan lejos como para identificar la idea de umbral con lo que la arquitectura como disciplina debería perseguir. Establecer ese espacio intermedio es reconciliar polaridades en conflicto. Llamé a eso *la plus grande réalité du seuil* (la gran realidad del umbral) en Dubrovnic»<sup>4</sup> (en el CIAM10 de 1956, el primero que organizó el grupo de jóvenes).

A lo largo de los primeros meses de preparación del congreso y discusión sobre el término *habitat*, se encontraron las primeras diferencias entre los jóvenes que a punto están de terminar con el grupo antes de haberse creado. Tras la reunión de *Doorn*, Peter Smithson es el encargado de redactar el marco del congreso y las instrucciones para los grupos. En el proceso de redacción, mediante sucesivas reuniones, se abandonan algunos de los acuerdos y se modifican o añaden otros<sup>5</sup>. El resultado, según Sert, Gropius y Giedion, es un tanto ambiguo e impreciso, y crítica duramente los logros previos de la organización<sup>6</sup>. Bakema hace una serie sugerencias para realizar modificaciones que son ignoradas<sup>7</sup>, y finalmente toma la decisión de redactar un documento que se conoce por *Orientation*<sup>8</sup> y enviarlo a todos los miembros de los

<sup>1</sup> Aldo van Eyck et al., *Team 10 Primer*, ed. Alison Smithson (Cambridge: The MIT Press, 1968), 87.

<sup>2</sup> Van Eyck et al., *Team 10 Primer*, 95.

<sup>3</sup> Van Eyck et al., *Team 10 Primer*, 95.

<sup>4</sup> Van Eyck et al., *Team 10 Primer*, 96.

<sup>5</sup> El documento final presentado se conoce como *Draft Framework 3. Instructions to groups*. (FLC D2-8 36-39)

<sup>6</sup> Tres documentos muestran la preocupación por la falta de precisión: Una carta a Bakema (FLC D3-7 130) de Gropius, Giedion y Sert. Una carta de Giedion a Le Corbusier (FLC D3-7 128) "*l'attaque injuste vis-à-vis de la Charte d'Athènes*", "*le manque de précision*". El último, de Candilis, es una carta a Smithson y Bakema en la que afirma que Giedion está "*terriblement inquiet au sujet de l'organisation spirituelle du Congrès*" (FLC D3-7 135)

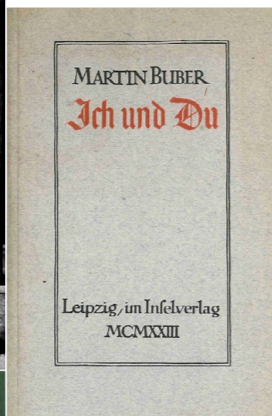
<sup>7</sup> Carta de Bakema 22/09/1954, en la que atiende a las exigencias de los veteranos (FLC D2-8 43-45)

<sup>8</sup> Redactado por Bakema 24/10/1954 con la ayuda de Van Eyck, aunque Annie Pedret cree que lo redacta fundamentalmente Aldo. Se organiza en dos grandes partes. En *Orientation* se hace una narración histórica del momento y se reconocen los logros de los CIAM, apoyando la continuidad. En *Organisation* se recoge el documento acordado en *Doorn* y se desarrolla de forma muy distinta al de los Smithson, más particularizada. Es un documento que permite entender el valor de las aportaciones del *Dutch Group* al Team 10. (FLC D2-8 47-55)

5. *The Space Between*. Smithsons



6. *In-between*



7. Espacio intermedio



8. El pasaje en 1963

CIAM. Smithson, Howell y Voelcker responderán enfadados a Bakema<sup>9</sup> e intentarán aclarar la situación, pero la diferencia de criterios llevará finalmente a la intervención de Le Corbusier y Sert.

En *Orientation* el *Dutch Group* ponía más énfasis en las relaciones ente personas y cosas, y marcaba cuatro ejes para organizar el congreso. “*The Aesthetics of number*”, que pretende solucionar la monotonía producida por la estandarización y la repetición en grandes actuaciones. “*Growth and change*” (Bakema): el habitat no debe resistirse al desarrollo y cambio de aquellos a los que sirve. “*The greater reality of the doorstep*” (Van Eyck) que pretende desarrollar las relaciones “*between man and man, between man and things*”, y superar las polaridades existentes (individual-colectivo, físico-espiritual, dentro-fuera, parte-todo), entendiendo que son “*dual-phenomenon*” (sin uno no existe el otro). Y por último “*The ecological approach*”, como síntesis de los tres anteriores, que trabaja sobre la *Scale of Association* mediante el estudio de proyectos concretos en su contexto. Se pretende establecer un marco teórico y posteriormente estudiar los proyectos bajo el diagrama de Geddes, por lo que no se abandona lo propuesto por Mars. El Mars Group, con su enfoque más empírico, pretendía que ese marco teórico se desarrollara a través del estudio de proyectos, pues creían que proponerlo desde el principio supondría acotar las ideas.

La idea de umbral, por descontado, no cubre por completo la del reino de lo intermedio. Lo segundo tiene más connotaciones.<sup>10</sup>

Nos interesa sobre todo la parte escrita por Aldo van Eyck sobre la realidad del umbral, en la que la idea no se limita al espacio de transición entre el exterior y el interior de la vivienda y por tanto no se resolvería simplemente con una especie de porche o marquesina. Para Aldo decir *umbral* es lo mismo que decir *lugar intermedio*, y en su caso es la misma arquitectura la que está hecha en su totalidad por lugares intermedios, siempre entre un momento y otro momento, entre una persona y otra persona, entre cosas y personas, entre aquí y allí. La crítica arquitectónica atribuye a los Smithson la idea de umbral (y suele poner de ejemplo la plaza del edificio para *The Economist*) pero para Aldo van Eyck el umbral es algo mucho más esencial, es un espacio intermedio, hasta el punto de que el Orfanato en su totalidad «fue concebido como una configuración de espacios intermedios claramente definidos»<sup>11</sup>. No tendría sentido escribir sobre Martin Buber y su concepto de “*in-between*” pues, aunque Aldo lo cita conscientemente para explicarse, el descubrimiento del libro “*Ich und Du*” es tardío. Aldo ha debido comprender antes la importancia del espacio intermedio desde su padre y la poesía. Es precisamente la existencia del espacio vacío entre las palabras el que permite acontecer simultáneamente el fagonazo retardado del significado de la palabra anterior y la espera ansiosa de la siguiente. Sinespaciosintermediosentrepalabrasnoseentiendenada.

¿Se puede entrar entonces a esta casa por un rectángulo de madera de dos pulgadas de espesor que cuelga de unas bisagras? No, porque «a lo mejor la verdadera realidad de una puerta es ser el escenario para un maravilloso gesto humano: llegada y partida conscientes. Eso es lo que una puerta es, una cosa que

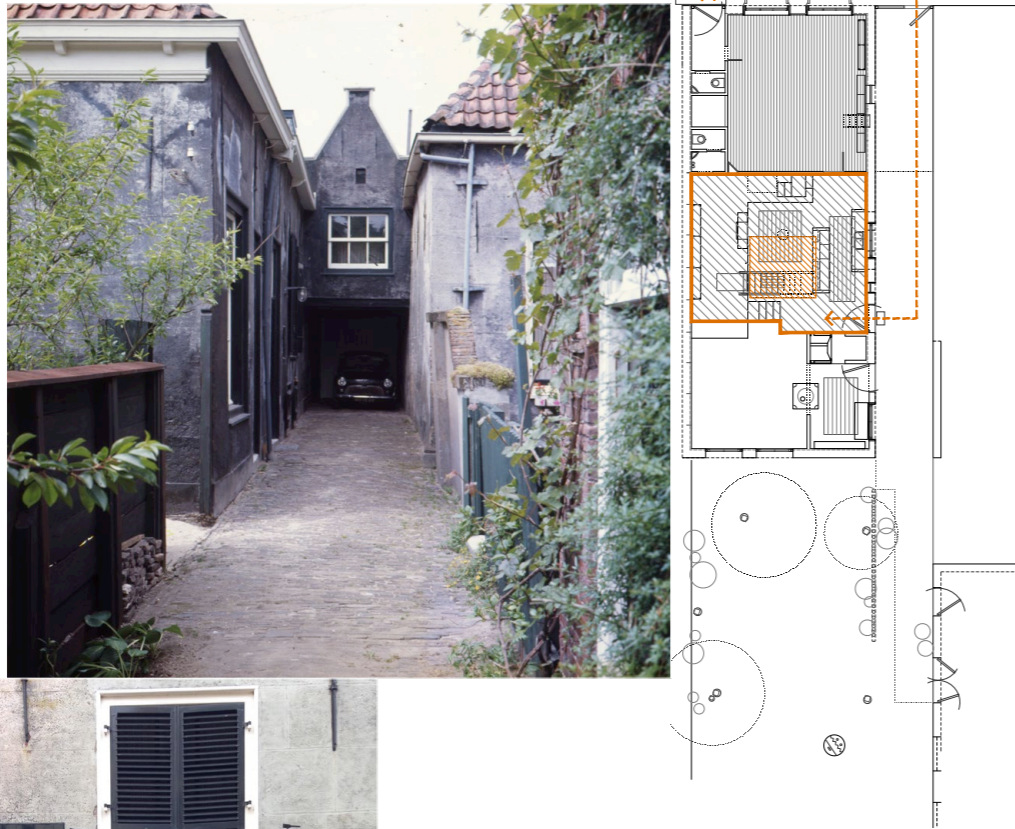
<sup>9</sup> En una carta a Bakema y firmada por Howell, A. and P. Smithson y Voelcker: “we are completely bewildered by the document of October 24th”, “the author of the new sections has very largely missed the point of the last years work”. En realidad, mediante el análisis de los documentos, no se encuentra un cambio sino más bien un desarrollo y concreción. (ET10 36-37)

<sup>10</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008).

<sup>11</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 89.



9. El pasaje y el coche



enmarca tus idas y vueltas, y por tanto una experiencia vital no solo para los que van y vienen sino también para los que te encuentran o los que quedan atrás. Una puerta es un lugar hecho para una ocasión, para un acto que se repite millones de veces a lo largo de una vida. Creo que esto es importante»<sup>12</sup>.

Como un escenario necesita cierto espacio, a la casa ya no se entra a través de la puerta en la fachada principal sino a través del callejón a su izquierda. Se ha transformado la manera de entrar, que funciona ahora según este proceso de acciones: se llama al timbre en la puerta a la derecha, se abre una puerta al pasaje a la izquierda (en el interior del pasaje Aldo y Hannie dejaban sus dos *Mimis*), se atraviesan unos metros de pasaje cubierto por una habitación en la planta primera, se sigue caminando bajo el cielo con la casa a la derecha y vistas al jardín delante, se entra a la vivienda tras un felpudo metálico y una puerta de madera que nos lanza directamente a su mismo centro, perforado e iluminado por el sol que cae por el hueco de la escalera desde el que crecen, como las ramas de un árbol, el resto de estancias. Entre la calle y la casa han aparecido una serie de espacios con distinto carácter, y la puerta principal queda para los *clientes* que visitaban la oficina del arquitecto el poco tiempo que estuvo allí (poco más de un año).

La arquitectura debería extender esa 'estrecha frontera', persuadirla para convertirse en un lugar, en el reino articulado de lo intermedio. Su trabajo es proporcionar a través de la construcción ese espacio intermedio, es decir, proporcionar desde la escala de la casa a la de la ciudad un **puñado de lugares reales para personas y cosas reales** (lugares que sostienen sus identidades).<sup>13</sup>

Ese es el sentido de haber transformado la manera de entrar, dando la vuelta a la casa. Entre calle y casa aparece un espacio en el que coches, mesas, bicicletas, visitantes y habitantes se cruzan e interactúan. «Encontramos en todo ello la constatación de cómo la arquitectura sirve de intermediaria entre el hombre y el cosmos. Van der Laan, con su metáfora de la suela del zapato, más blanda que la tierra en la que el hombre se apoya, más dura y resistente que el pie descalzo, ilustra de manera muy gráfica una característica igualmente propia de la arquitectura»<sup>14</sup>. Aunque es una estrategia muy habitual en los proyectos de AvE, normalmente el acceso a sus proyectos se produce a través de un degradado de espacios cada vez más privados que se van viendo rodeados por la construcción. Así ocurre en el Orfanato y la cadena calle-plaza de acceso-calle interior-habitación (es simplemente un esquema) o en la Hubertus, en el que la rasgadura de acceso no se hace entre el edificio viejo y el nuevo sino entre dos partes del nuevo. En la casa, sin embargo, el espacio intermedio de acceso ya estaba construido. Solo había que encontrarlo y transformar el interior de la casa para que pudiese funcionar desde el pasaje. En este aspecto, es similar a la forma de acceder a la cámara de cuentas en La Haya, entre el ábside de la Iglesia existente y el edificio nuevo, también por un pasaje cubierto en su primer tramo.

Pero además de ser un espacio intermedio, el pasaje permite una segunda cosa que se repite incansablemente en los proyectos de Aldo. Al edificio se penetra en su mismo centro, y desde su centro (muchas veces abierto hacia el cielo como esta casa) los habitantes se mueven hacia el perímetro tras el que se esconden las estancias más privadas. Es lo mismo que ocurre en la *Domus* romana (y en las casas pompeyanas) y en particular en la arquitectura norteafricana que Aldo visitó en sus años de formación. El

<sup>12</sup> Van Eyck et al., *Team 10 Primer*, 96.

<sup>13</sup> Van Eyck et al., *Team 10 Primer*, 99.

<sup>14</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 32.



10. Puerta al pasaje



11. El pasaje en 2017 (el muro se está derrumbando)

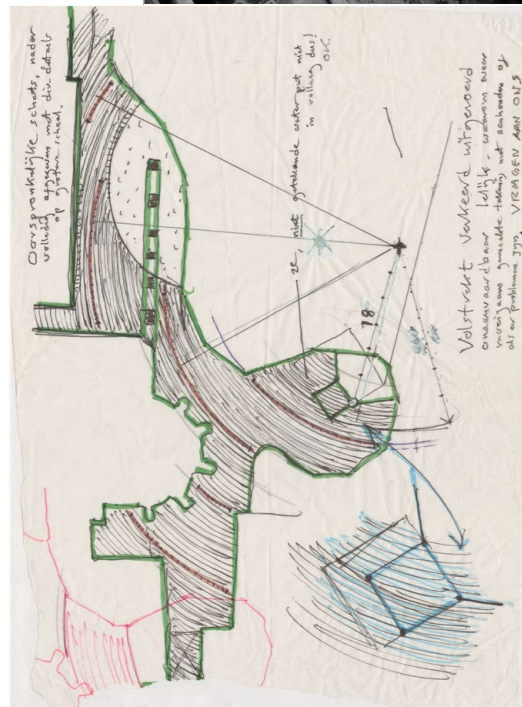
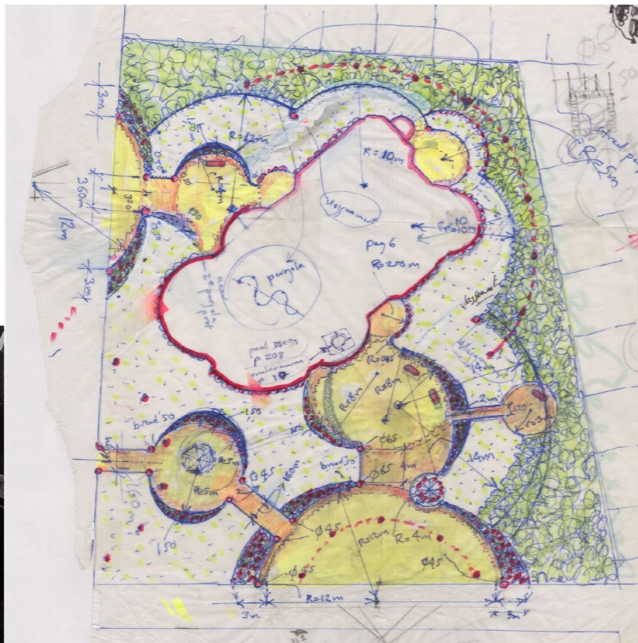


## Pasajes de entrada

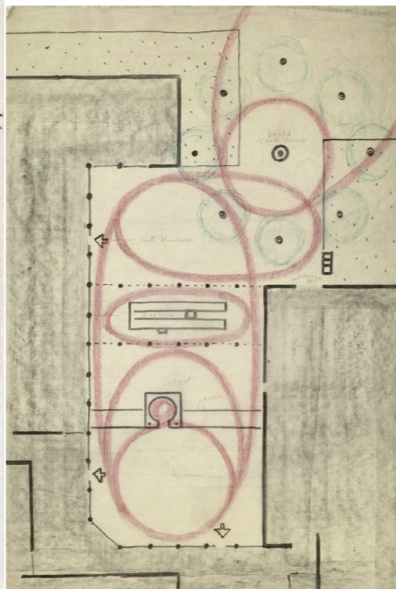
12. Hubertus



13. Iglesia Maranatha



14. Cámara de cuentas en La Haya



15. El Orfanato de Amsterdam

espacio central está inesperadamente vacío (se ha perforado su material) pero contiene el exterior. El exterior (la parte más pública de la casa) está en el lugar más alejado de la calle y se accede a él a través de pasajes o recovecos entre los muros (como sucede en la arquitectura islámica). La puerta no puede ser un plano de dos pulgadas porque no debe ser una guillotina, sino acoger el acto de llegar y marcharse (y el de abrir o cerrar un paraguas o sacudirse la arena de la playa) pero además la puerta no puede ser un plano porque nos tiene que llevar al mismo centro de la vivienda.

Ir dentro o fuera, entrar, irse o quedarse, son alternativas intimidantes. Aunque la arquitectura no puede solucionar por completo esta cuestión, sí que puede suavizarla en vez de agravar sus efectos. Es humano dudar, esperar o retrasarse. La arquitectura debería tener eso en cuenta. El trabajo del planificador es proporcionar una bienvenida a todos, sostener su sentido de pertenencia y por tanto inventar una arquitectura del lugar-escenario para cada ocasión posible, determinada o espontánea.<sup>15</sup>

En las escuelas de Nagele se accedía al centro, y desde ahí a las aulas que se disponen en el perímetro: «el corredor entre las clases es también un área intermedia»<sup>16</sup>. En el Orfanato se accedía a través de una plaza exterior que estaba casi en su centro geométrico: «una secuencia de lugares interconectados entre la salida y la llegada»<sup>17</sup>. Strauven escribe que esa plaza puede considerarse una continuación del espacio público, «pero al mismo tiempo forma el centro del asentamiento, el interior urbano desde el que surgen el resto de los componentes»<sup>18</sup>. Pero el tejido de la casa para niños no está jerarquizado, sino que distribuye su potencial por toda la planta: «aunque la plaza es el centro (casi geométrico) del proyecto, no domina como tal. Desde ella el proyecto se desarrolla de forma centrífuga en todas direcciones, pero el orden axial del patio no se extiende de ninguna forma sino que simplemente ofrece el impulso inicial para que las calles interiores se ramifiquen en zigzag»<sup>19</sup>. El patio no es el centro de una composición simétrica, es sencillamente un lugar más que ordena los movimientos de entradas y salidas (que hace de enorme umbral), del mismo modo que el centro de esta casa es solo «la semilla en el tobillo desde la que el cuerpo crece»<sup>20</sup>. Una posible semilla, pues la casa contiene en su interior múltiples centros que van superponiéndose unos sobre otros. En el proyecto para su casa en Baambrugge (1958), se accede también directamente al centro: «las cuatro habitaciones son accesibles desde unas torres a doble altura que dan al espacio central»<sup>21</sup>. En la tienda de ropa en Zurich se accede al centro. En la iglesia en La Haya se accede al centro, tras un par de giros (como en una *riad*). Incluso en el proyecto para el ayuntamiento de Deventer se accede al centro: «un espacio público central iluminado desde arriba»<sup>22</sup>. Sucede proyecto tras proyecto, no es necesario seguir. Entrar por una puerta era en todos los casos intolerable. La puerta se ha extendido para convertirse en un lugar.

<sup>15</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 62.

<sup>16</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 86.

<sup>17</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 92.

<sup>18</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 289.

<sup>19</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 292.

<sup>20</sup> John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Madrid: Árdora, 1997), 11.

<sup>21</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 111.

<sup>22</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 145.



16. Pasaje de entrada, puerta



17. Límites traspasados

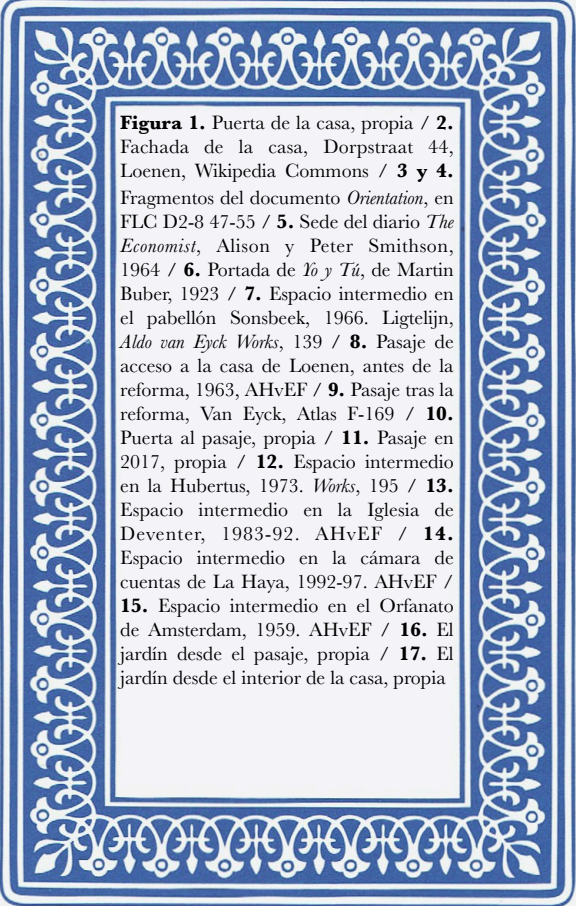
NOTA:

Evidentemente es difícil imaginar una casa que no tuviera puerta. Un día vi una, hace varios años, en Lansing, Michigan, Estados Unidos de América. Había sido construida por Frank Lloyd Wright: primero había que seguir un sendero suavemente sinuoso a la izquierda del cual se elevaba, muy progresivamente e incluso con extrema indolencia, una ligera pendiente que, oblicua al principio, se aproximaba poco a poco a la vertical. Lentamente, como por azar, sin pensarlo, sin que en ningún instante pudiera afirmarse la percepción de una especie de transición, de corte, de paso, de solución de continuidad, el sendero se volvía pedregoso, porque al principio no había más que hierba y luego empezaban a aparecer piedras entre la hierba, y después más piedras, hasta convertirse en una calle enlosada y herbosa, aunque a la izquierda la pendiente del terreno comenzaba a parecerse muy vagamente a un murete, luego a un muro en *opus incertum*. Después aparecía una especie de techado de claraboya prácticamente inseparable de la vegetación que lo invadía. Pero de hecho ya era tarde para saber si se estaba fuera o dentro: al final del sendero, las losas estaban unidas por los bordes y era lo que se llama habitualmente una entrada que daba directamente a una gigantesca pieza, una de cuyas prolongaciones terminaba además en una terraza adornada con una gran piscina.<sup>23</sup>

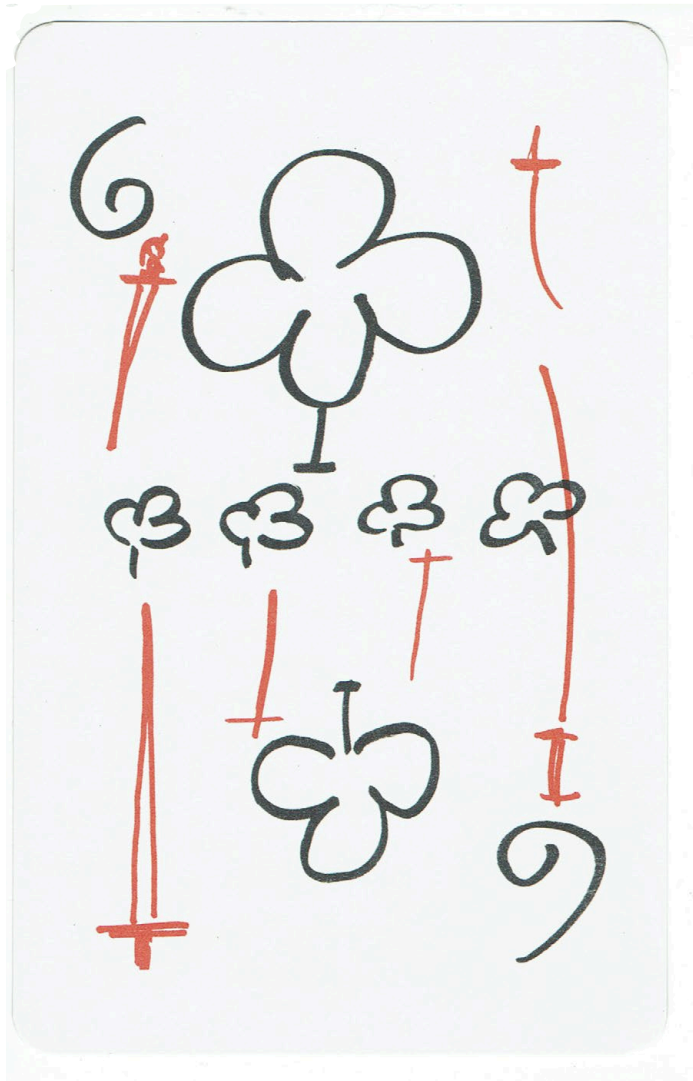
Esta casa tampoco tiene puerta. La planta baja no tiene puertas. Casa como sucesión de transiciones entre espacios, transformadas en espacios en sí mismas.

Mentira. La casa tiene muchas puertas. Está todo lleno de puertas. Pero, ¿qué es una puerta?

<sup>23</sup> Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001), 65.



**Figura 1.** Puerta de la casa, propia / **2.** Fachada de la casa, Dorpstraat 44, Loenen, Wikipedia Commons / **3 y 4.** Fragmentos del documento *Orientation*, en FLC D2-8 47-55 / **5.** Sede del diario *The Economist*, Alison y Peter Smithson, 1964 / **6.** Portada de *Tú y Yo*, de Martin Buber, 1923 / **7.** Espacio intermedio en el pabellón Sonsbeek, 1966. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 139 / **8.** Pasaje de acceso a la casa de Loenen, antes de la reforma, 1963, AHvEF / **9.** Pasaje tras la reforma, Van Eyck, Atlas F-169 / **10.** Puerta al pasaje, propia / **11.** Pasaje en 2017, propia / **12.** Espacio intermedio en la Hubertus, 1973. *Works*, 195 / **13.** Espacio intermedio en la Iglesia de Deventer, 1983-92. AHvEF / **14.** Espacio intermedio en la cámara de cuentas de La Haya, 1992-97. AHvEF / **15.** Espacio intermedio en el Orfanato de Amsterdam, 1959. AHvEF / **16.** El jardín desde el pasaje, propia / **17.** El jardín desde el interior de la casa, propia



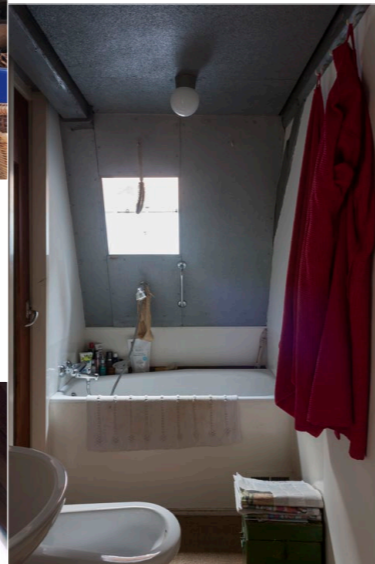
*huecos a través de un interior*



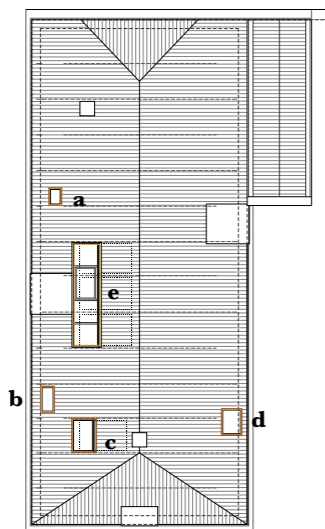
### 1. La cubierta y sus huecos



2. Hueco b, 2017



4. Hueco a



3. Hueco b, 2005



; huecos a través de un interior

La más radical transformación del marco físico original de la vivienda se produce en su cubierta. Ignorando por un momento el gran lucernario central (e) que ilumina el corazón del proyecto, podemos encontrar hasta cuatro nuevos huecos: un lucernario similar al mencionado (c), que cae desde el techo en diagonal, y tres más pequeños que aparecen como perforaciones en las paredes inclinadas de la planta primera (a, b y d). Si la planta baja funcionaba mediante la acumulación de elementos convexos que con su volumen delimitaban lugares de distinto carácter a su alrededor, la planta primera parece funcionar más bien mediante la disposición de elementos cóncavos, esto es, de huecos que perforan la cubierta y que solo emergen como cosas en una vista aérea (exterior) de la casa.

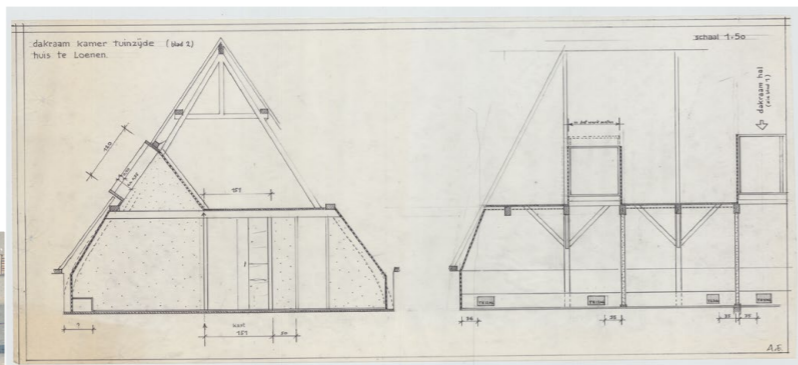
Así, empezando por las perforaciones en horizontal, se abre una en la habitación de Tess (d). El hueco perfora el paramento vertical mirando a noroeste, iluminando actualmente la mesa de trabajo. Se ejecuta a mitad de nervio, pues coincide con una de las vigas de madera que no descienden en diagonal hasta el suelo (solo una de cada dos bajan). Desde el interior el hueco no se explica fácilmente, y solo si nos fijamos en lo que ocurre en el exterior podremos intuir que el hueco se realiza precisamente en la posición en la que garantiza las vistas más lejanas, pues aprovecha el fin de la cubierta de la casa vecina y coincide con el patio entre esa construcción y el taller, sede de la Fundación Van Eyck. Sobre la bañera de la habitación de Aldo y Hannie se abre otro pequeño hueco (a), practicable para facilitar la ventilación del baño. El vidrio está como disparado contra la pared inclinada pero en su impacto ordena la grifería de la ducha y el asidero de acero inoxidable. El último hueco (b) se ejecuta para iluminar la única habitación que en la que no se abría ningún hueco en la vivienda preexistente. En principio la sala estaba destinada a exponer algunos de los objetos de la colección pero ahora contiene una cama individual que se aprieta junto a la claraboya.

Podría construirse un entramado auxiliar que permitiese entender los tres. Podríamos empezar en el proyecto de la Sainte Baume excavado en la roca. En sus pozos de luz o en la similitud entre la fotografía con el árbol sobre la cubierta de Ronchamp (como si fuese una montaña<sup>1</sup>) y la de Aldo van Eyck tumbado sobre la cubierta ondulada del Orfanato, como si fuese un túmulo. Pero la verdad es que no debemos buscar en estos agujeros una cita o un acontecimiento. Van Eyck también había estado en Marrakech, y pudo haber visto en el interior de la *Medersa Ben Youssef* cómo todas las estancias se abrían con sus puertas al patio central pero cómo todas las estancias se abrían también con pequeños huecos a la calle o a las cubiertas. Tampoco allí debemos buscar una relación de causalidad. Aldo van Eyck no estaba emulando nada que hubiese visto (al margen de la tipología de centro vacío) sino que necesitaba luz y aire. «Se trataba de resolver problemas de índole de uso: tener sol, tener aire, ver el mar»<sup>2</sup>. El arquitecto quería: iluminar una mano que escribe, ventilar un baño, despertar a un humano que duerme con un rayo de sol. Primero va la distribución y luego van los huecos nuevos, en función de las capas constructivas que tienen que atravesar. Necesitaba luz, aire y las paredes de la casa no podían tocarse, pero sí la cubierta.

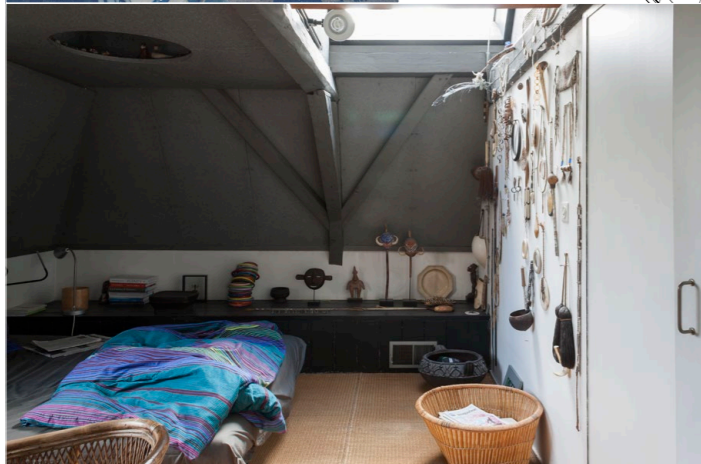
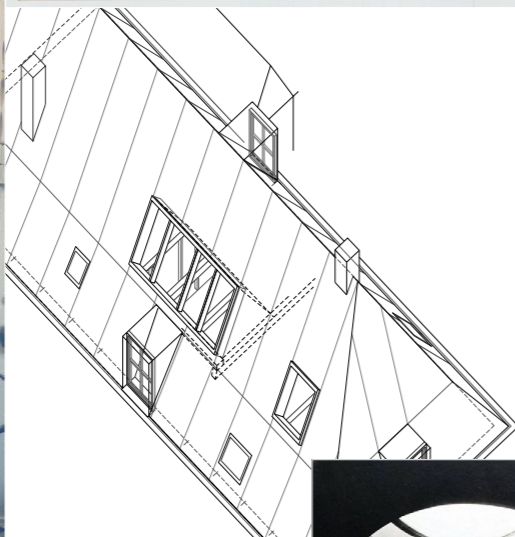
<sup>1</sup> Luis Moreno Mansilla, «Ronchamp excavada,» en *Circo* n.º 5 (1993).

<sup>2</sup> Alejandro de la Sota y Moises Puente, *Alejandro De La Sota: Escritos, Conversaciones, Conferencias* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002).

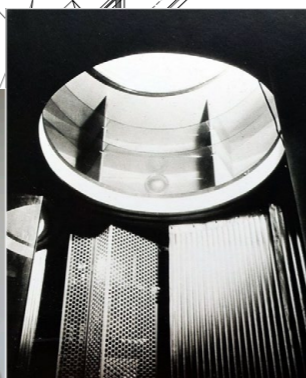
## 5. Lucernario *c*



## 6. 1970-80



7. Habitación de Tess. Hueco *c*



8. Eileen Gray

Los huecos ejecutados en la cubierta hacen posible la distribución interior de la casa, pues garantizan en todas las estancias una iluminación y ventilación adecuadas. La envolvente interior de la cubierta, esto es, las dos superficies inclinadas y la cara inferior del forjado del ático, se recubren con un tablero de fibras de madera pintado de gris metalizado (el mismo color que los nervios de madera en el techo la planta baja). Son esos los tableros que se van perforando desde el interior, abriendo vistas fundamentalmente a las cubiertas de teja vecinas o al cielo en el caso de los dos más grandes sobre el nivel del ático. Son más intencionados los huecos que se realizan no sobre las paredes, sino sobre el techo, algunos hasta el cielo, otros hasta la cubierta para ganar espacios de almacenamiento. Todos esos huecos se abren, como sucede en las primeras casas<sup>3</sup> de Adolf Loos, en función de los espacios interiores y sin orden aparente.

Pasemos a los otros dos huecos (**e y c**). Los dos grandes lucernarios rompen el techo plano para llegar hasta la cubierta, creando en la planta intermedia un vacío iluminado por el sol. El pequeño, en la habitación de Tess van Eyck, también tiene una gran dimensión, mira hacia suroeste y se enfoca hacia el cielo. Es uno de los dos dibujados detalladamente por Aldo van Eyck en los planos de la casa, muy similar al enorme lucernario central y apoyado del mismo modo contra uno de los tabiques. El vacío que queda entre la cubierta inclinada y el plano del techo de la habitación es un espacio intermedio que se llena con una persiana para limitar la entrada del sol, dos lámparas y varios estantes sobre los que se disponen objetos de la colección de arte primitivo. Junto al hueco rectangular luminoso se ejecuta un hueco circular oscuro que perfora los tableros de madera sin llegar a perforar el forjado. Es un agujero que se convierte en estante y que, situado sobre la cama, es tremendamente similar al hueco en el falso techo de la habitación en la *rue Chateaubriand* de Eileen Gray en 1930 (aunque es difícil que Aldo conociese ese proyecto).

Rectángulo blanco y círculo negro se emparejan en el techo de la habitación, que además mira hacia el jardín por una de las siete ventanas existentes en la planta primera. La colocación del perfil azteca en la jamba fue cosa de AvE, su hija lo señala insistentemente. Círculo y cuadrado, formas opuestas, reconciliadas.

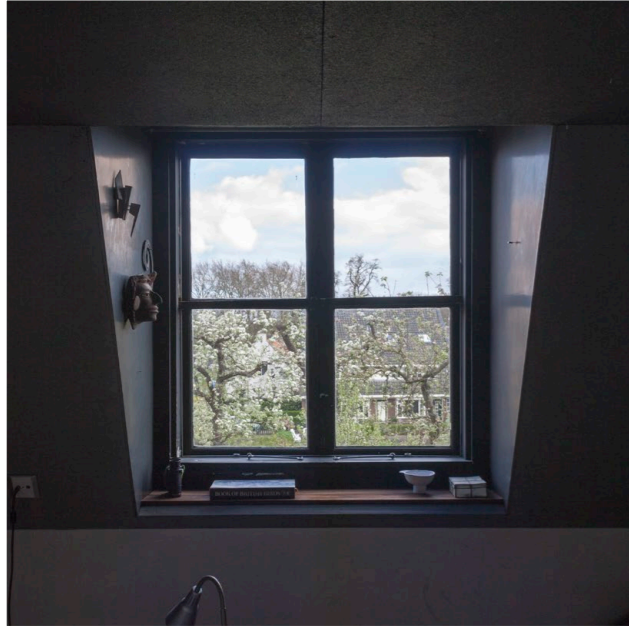
Los dos lucernarios, con un gran volumen de aire vacío, anuncian la existencia de algo más allá de la planta primera de la casa. Ese aire disponible, entre el techo de las habitaciones y la cubierta inclinada de la construcción, permanece inaccesible. No hay escalera que suba, ni huecos que permitan comprender lo que puede haber detrás de los tableros de fibras pintados de gris. Sin embargo, los huecos muestran el espesor de algo encima de la cabeza, como si hubiesen sido excavados en la roca, por eso mencionaba Sainte Baume. El techo, oscuro, pesa y aprieta la planta inferior. Sabemos que, en realidad, dentro de ese aire hay un ático, almacenamiento que guarda los objetos rotos e inservibles de la casa.

El ático es el lugar más cerca de la luz y más húmedo y oscuro. Sólo tiene una ventana, abierta hacia la calle, en la parte inclinada del tejado sobre la cornisa de la fachada. Resulta interesante observar el envés de los planos de paneles de madera que conforman los huecos de los lucernarios. Desde el exterior, los túneles son entradas de luz, vacíos que atraviesan una masa maciza y gris. Desde el interior (desde la guardilla) los túneles son formas macizas que interrumpen el vacío, volúmenes de madera sin pintar que interrumpen el espacio frío y tenebroso (y polvoriento) del ático atravesándolo de abajo a arriba,

<sup>3</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 82.



9. Ventana al jardín. Perfil azteca



10. Lucernario 2017



11. Al ático



13. Chimenea a través



12. Ben Yusef

arrancando al volumen residual del ático el espacio que necesitan para que los horizontes de la casa se extiendan desde dentro hacia fuera. Como si la planta primera escapase de la presión del baúl lleno de objetos que tiene arriba por dos enormes tubos de escape. El ático, almacén de objetos rotos o de planos antiguos, se ve interrumpido por los lucernarios del espacio central y la habitación de Tess, y por las dos chimeneas de la casa: la que extrae el humo de la chimenea y la que extrae el humo de la caldera pasando por la habitación del arquitecto. En el ático, que ocupa un volumen considerable de la vivienda, han encontrado su sitio el aro metálico y el tocador de *Binnenkant*. No hay ninguna puerta (corriente) que nos lleve a esta última planta, sino que hay que coger la escalera de mano que descansa sobre las vigas bajo el gran lucernario central y hay que subir por el gran lucernario empujando hacia arriba uno de sus lados.

El lucernario se transforma momentáneamente en un espacio ocupado por una figura humana, un lugar intermedio entre la casa y el ático, pues la diferencia de luz y temperatura obliga a comprender que el ático no es parte de la casa, sino más bien el lugar que permite que el resto de la casa sea la casa (llena hasta casi desbordar), tal y como el sótano del pabellón de Mies<sup>4</sup> (reconstruido) no es parte del pabellón, sino el lugar que permite que el pabellón sea el pabellón (vacío, brillante, sin huellas).

Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. Por lo tanto, un psicoanalista debería prestar su atención a esta simple localización de los recuerdos. Daríamos con gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topografía. El topografía sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los patrones de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere «suspender» el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.

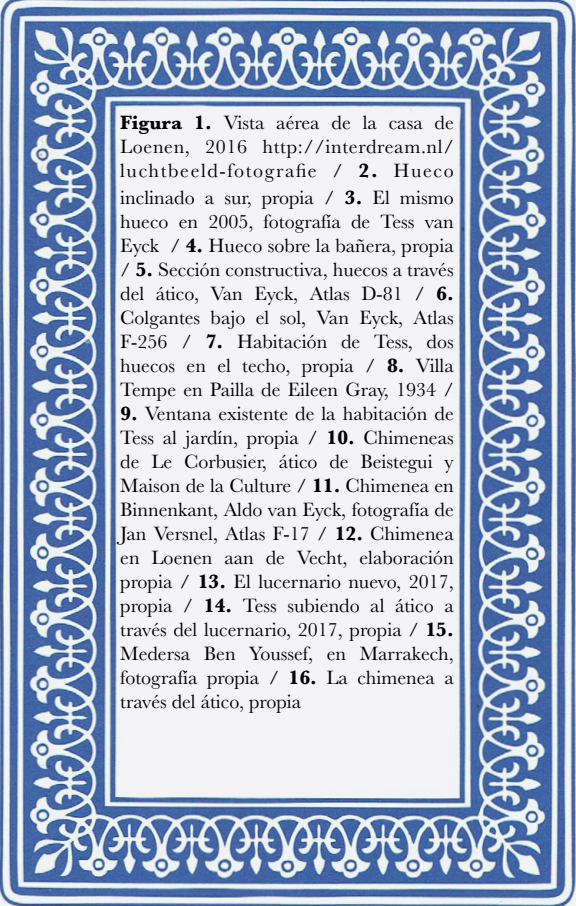
Entonces, frente a esas soledades, el topógrafo pregunta: «¿Era grande la habitación? ¿Estaba muy atiborrada de objetos la guardilla? ¿Era caliente el rincón? ¿De dónde venía la luz? ¿Cómo se saboreaban los silencios, tan especiales, de los diversos albergues del ensueño solitario?»<sup>5</sup>

Entre el techo de paneles de madera y la cubierta de tejas cerámicas se desarrolla un cajón oscuro. El ático de esta casa es simultáneamente sótano y guardilla, húmedo y alto, pesado y separado del cielo por una membrana de cerámica y madera. Está atiborrado de cajas de planos, carpetas con papeles, viejas maletas, lámparas y objetos que guardan suficientes recuerdos para ser almacenados, en vez de desechados y reciclados. El ático no es la casa, o no es la parte de la casa habitada cotidianamente, pero sí que es un interior. Los huecos de los lucernarios están, entonces, ejecutados a través de un interior. «Antaño la guardilla podía parecer demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora en el recuerdo vuelto a encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincretismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Andrés Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social» (Universidad Politécnica de Madrid, 2015).

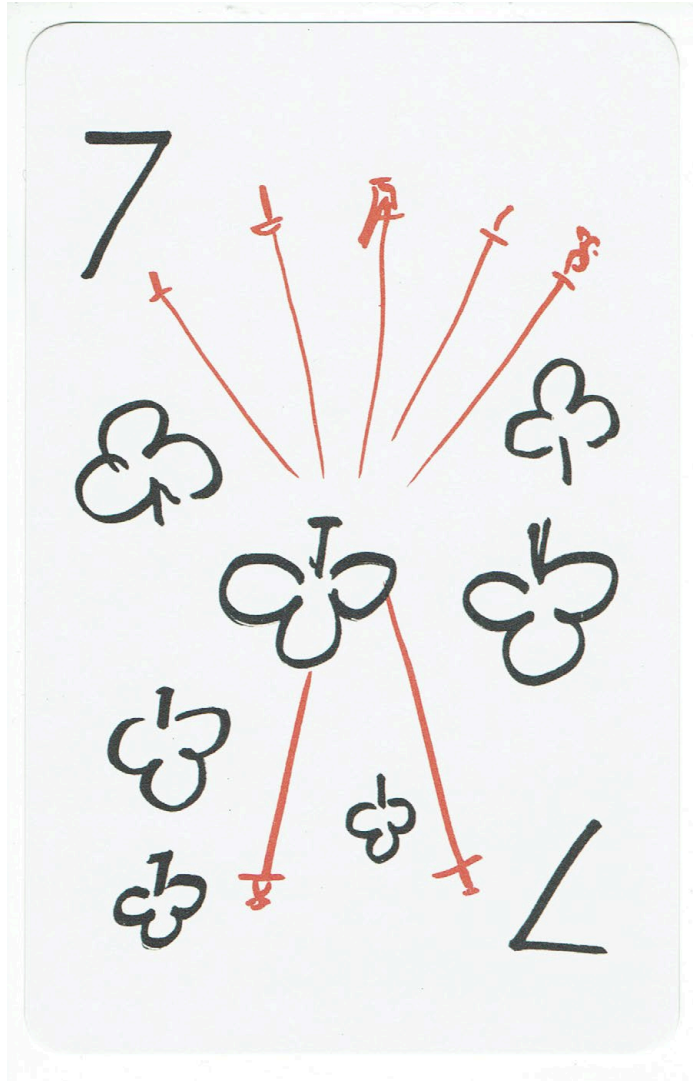
<sup>5</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2000), 31.

<sup>6</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 32.



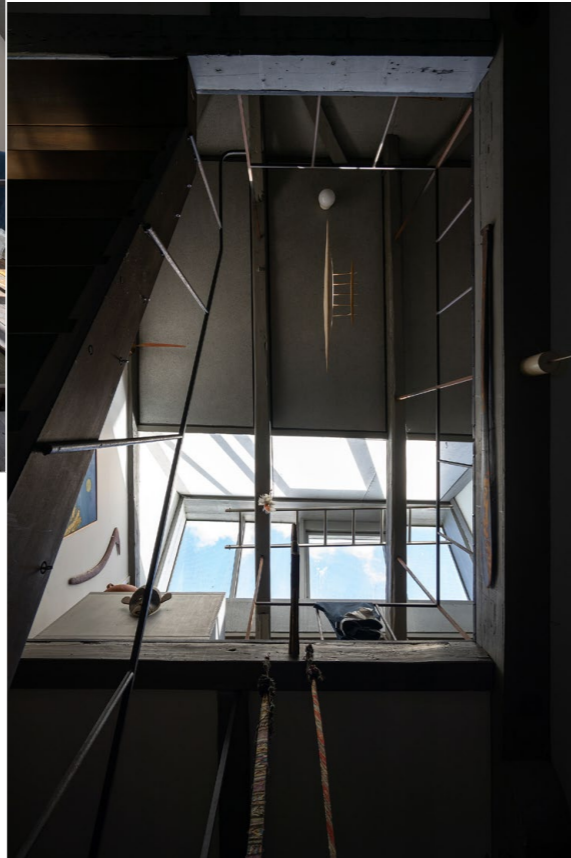
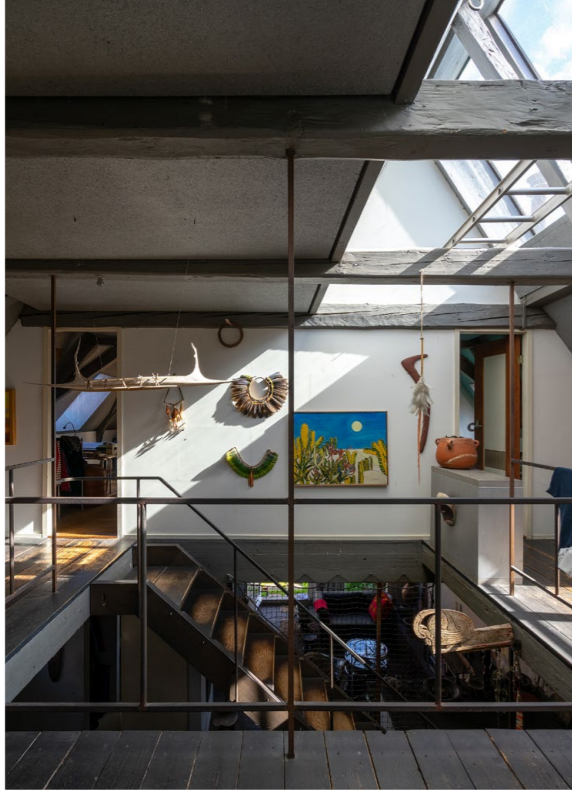
**Figura 1.** Vista aérea de la casa de Loenen, 2016 <http://interdream.nl/luchtbeeld-fotografie> / **2.** Hueco inclinado a sur, propia / **3.** El mismo hueco en 2005, fotografía de Tess van Eyck / **4.** Hueco sobre la bañera, propia / **5.** Sección constructiva, huecos a través del ático, Van Eyck, Atlas D-81 / **6.** Colgantes bajo el sol, Van Eyck, Atlas F-256 / **7.** Habitación de Tess, dos huecos en el techo, propia / **8.** Villa Tempe en Pailla de Eileen Gray, 1934 / **9.** Ventana existente de la habitación de Tess al jardín, propia / **10.** Chimeneas de Le Corbusier, ático de Beistegui y Maison de la Culture / **11.** Chimenea en Binnenkant, Aldo van Eyck, fotografía de Jan Versnel, Atlas F-17 / **12.** Chimenea en Loenen aan de Vecht, elaboración propia / **13.** El lucernario nuevo, 2017, propia / **14.** Tess subiendo al ático a través del lucernario, 2017, propia / **15.** Medersa Ben Youssef, en Marrakech, fotografía propia / **16.** La chimenea a través del ático, propia





*loenen excavado*

## 1. Plegando y abriéndose



## 2. Techos, grises, de luz. Agujeros al cielo

; loenen excavado

El plano del techo de la planta primera de la casa es peculiar, difícil de describir. Si fijamos la atención en las soluciones de las esquinas, en la reconciliación de los planos horizontales con los inclinados, veremos que es uno de los lugares que más atención ha recibido por parte de Van Eyck. La pintura gris aluminio baña todo el techo de la planta primera. El plano de madera va plegando y abriéndose para dar paso a los vacíos que quedan al otro lado: la guardilla o el cielo. La luz y los silencios vienen del techo, los secretos se esconden en el techo, pues un mundo intermedio cuelga sobre las cabezas de los que duermen en las camas y se transforma en el lugar en el que los recuerdos físicos se acumulan. Que el aro metálico, el tocador, las maletas antiguas o los objetos rotos estén guardados en la guardilla quiere decir que eran importantes hasta el punto de haber decidido no deshacerse de ellos. Son rastros que la casa también quiere esconder en su interior para proyectarlos al futuro.

El interior de la casa viene a confirmar la preocupación de Aldo van Eyck por los techos, que en rara ocasión son planos y lisos. El techo del Orfanato se rompía en pequeñas cúpulas que daban módulo al proyecto. El techo de la Iglesia Católica es la única superficie por la que el espacio interior se ilumina, rota por los cilindros de hormigón que la atraviesan. Ya en Hubertus empieza a entenderse el techo como otro plano que despieza y separar en áreas de color, pero Aldo van Eyck mostrará una verdadera obsesión por el plano superior del espacio en proyectos posteriores: en la clínica psiquiátrica en Padua, la iglesia protestante en Deventer, el complejo ESTEC y la cámara de cuentas en La Haya los dibujos de techos y cubiertas (y suelos) son abundantes. Van Eyck solía citar a Cézanne: «Al fin y al cabo, espacio está a mi alrededor, no delante de mí»<sup>1</sup>. No es la pared, sino todas las superficies que me rodean. Ya sabíamos que la luz casi siempre cae desde arriba en los proyectos de Van Eyck, y precisamente por eso el techo que deja que pase y el suelo que la recibe se cuidan especialmente. Tanto la clínica, como la iglesia y la cámara de cuentas son en su origen espacios cerrados lateralmente.

En la clínica de Padua, «un edificio que uno no puede abandonar o al que uno no puede acceder»<sup>2</sup>, la cubierta es el elemento que va plegándose para acompañar las transiciones entre espacios comunes y habitaciones de los pacientes: «los techos de los salones y comedores, así como los de los corredores alrededor de los patios interiores, están recubiertos de madera. Tienen cubiertas inclinadas más altas que en el resto del edificio, que tiene un techo plano pintado de blanco. Con ayuda de esta estrategia formal, los comedores y las salas comunes forman un claro enlace entre los espacios descubiertos del interior del edificio (los patios) y el exterior»<sup>3</sup>. Aldo se queja de una normativa estricta que no ha permitido tener libertad en la planta ni en el perímetro casi macizo de la edificación, y lo que vemos es una apertura en vertical hacia el cielo y un trabajo en sección de las alturas y los materiales de la cubierta. Cuando el perímetro está condenado a ser impenetrable y cerrado, el edificio respira hacia arriba.

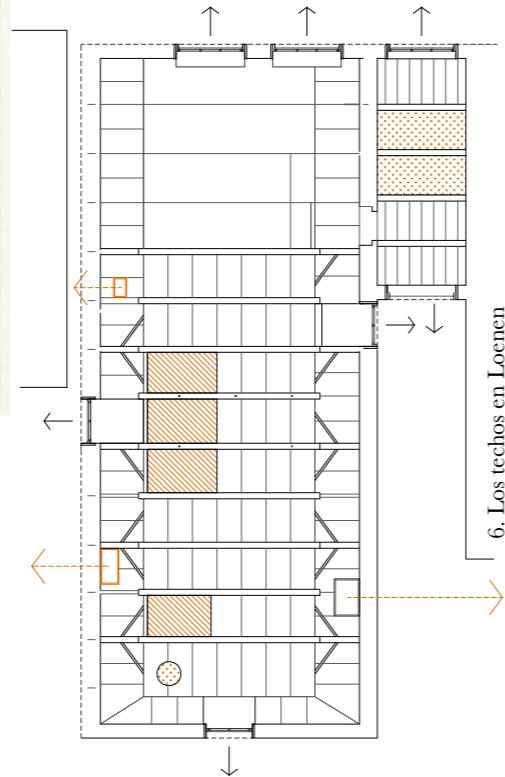
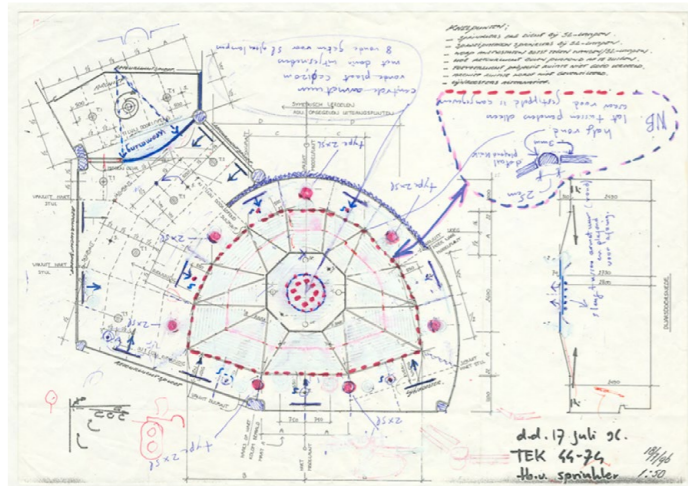
En la iglesia Maranatha, Aldo interpreta el emplazamiento (el interior de una manzana suburbana) como un «residuo no espacial. Como no se puede construir nada en un espacio de este tipo, imaginé que todo el

<sup>1</sup> Cézanne citado por Aldo en Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 552.

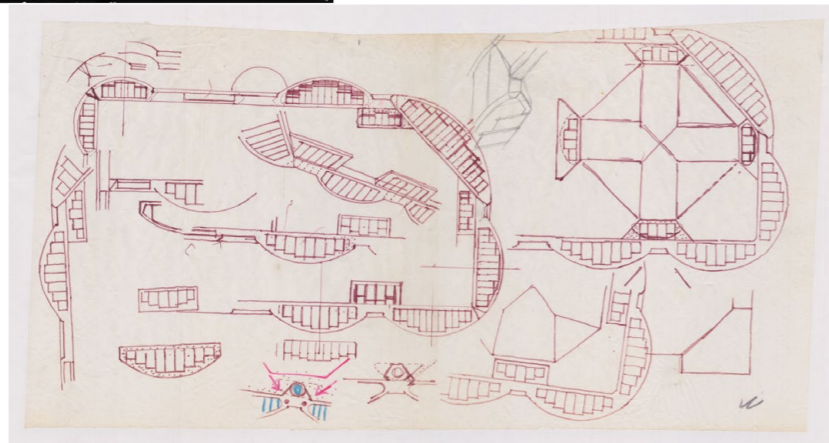
<sup>2</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 210.

<sup>3</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 210.

5. Cámara de cuentas en La Haya



3. Clínica psiquiátrica Padua



4. Iglesia protestante en Deventer

vacío se solidificaba y que la iglesia tenía que ser excavada de esa masa maciza. Pero, ¡Holanda no es Etiopía! ¿Qué materiales usar en el perímetro? [...] Solucioné el problema haciendo crecer rosas sobre las fachadas, alrededor de todo el edificio<sup>4</sup>. Esta decisión obliga, de nuevo, a trabajar y despiezar la cubierta y la sección del edificio como un plano que va subiendo y bajando, perforándose, para dejar que la luz y el aire pasen hacia el interior. Todo el perímetro queda cerrado y los techos se transforman en las paredes, algo habitual en las iglesias y catedrales. Hay decenas de bocetos de despieces del techo y detalles de lucernarios, pues el proyecto juega todo su funcionamiento a la posición de las entradas de luz y su configuración final. En la Iglesia no hay, como en la casa, un sol que entra directo contra el suelo, sino una luz difusa que cae rebotando y resbalando por las paredes del perímetro coloreada por la luz más cálida que entra por los cinco lucernarios centrales.

En la cámara de cuentas de la Haya ocurre lo mismo, no solo porque sea un edificio que por su programa está cerrado al público y bien protegido, sino porque además se inserta en un lugar muy apretado entre antiguos edificios. De nuevo todo el programa de oficinas individuales se sitúa en el perímetro y en los espacios centrales se dedican a las zonas comunes. De nuevo, y de manera muy similar a la clínica en Padua, los techos son los que ordenan y distinguen los caracteres de los espacios. La luz entra también desde arriba a algunas de las salas como la biblioteca. El edificio tiene, como los otros dos, una consideración de cofre del tesoro que se abre desde arriba al mundo, pues aunque este último tiene un perímetro lleno de ventanas, su lisura o poco espesor, tan extraña en la arquitectura de Van Eyck, indica que los espacios de transición (el espacio intermedio) se está resolviendo en otro lugar.

Que la casa del arquitecto es uno de los proyectos en los que comienza esta obsesión por los techos se demuestra al comprender las restricciones de partida. En la casa el perímetro está fijado y protegido por la ley de protección de monumentos<sup>5</sup>, por lo que no pueden realizarse nuevos huecos ni grandes modificaciones de los existentes. La casa mantiene las siete ventanas existentes en la planta superior, insuficientes para iluminar y ventilar todas las estancias. Sobre la planta superior hay otra planta, la guardilla, oscura y cerrada. Por tanto, hay un volumen disponible bajo la cubierta para poder trabajar el plano del techo con pliegues y huecos como sucede en las secciones de la iglesia en Deventer o la clínica en Padua. Además, muy cerca, a los dos lados, hay otras casas con sus tejados. La vivienda es una construcción entre medianeras, por tanto la mejor posibilidad es tomar la luz directamente del cielo. La utilización de un color distinto, más oscuro, para los planos que configuran el interior de la cubierta y el techo, indica que se entiende todo ese volumen como espacio vaciado de un macizo, inclinado y perforado hacia el sol allí donde es necesario.

La casa, además, tiene que entenderse como campo de pruebas para las propuestas que Aldo hará en el futuro. Si no, es difícil explicar la similitud del hueco circular sobre la cama de Tess con los huecos sobre el comedor de la *Hubertus House*. El hueco circular resulta tan extraño en relación al resto de elementos de la casa, seguramente porque fue una petición específica de su hija, un lugar en el que colocar algunos de sus objetos preciados. Resulta interesante observar también los acuerdos entre inclinaciones en los dos

<sup>4</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 220.

<sup>5</sup> En un análisis posterior, se descubre que en aquel momento la casa aún no estaba protegida como monumento. Que Aldo van Eyck haya decidido mantener el espíritu de la casa sin estar obligado a hacerlo no hace más que reforzar el argumento de estos textos.



11. Sala sobre pasaje, vista hacia el jardín



10. Pliegue en ventanas



9. Pliegue en ventanas



7. Círculo en Loenen



8. Círculo en Hubertus

extremos de la casa, como la solución de estantería sobre el tocador de Hannie que oculta la inclinación de la cubierta. El techo gris, además, se utiliza como soporte para mapas, carteles o tejidos de la colección de arte primitivo.

La última modificación del techo, donde la idea de espacio ganado se hace evidente, se produce en la habitación sobre el pasaje. El espacio rectangular se transforma en una habitación casi independiente con cama, mesa de trabajo, estanterías, armario y subiendo unos pocos peldaños un lavabo. Aunque la habitación no se abre directamente al distribuidor, como el resto de estancias, sí se conecta a través de una sala longitudinal llena de libros. El suelo de madera, extensión desde el distribuidor, indica que es un espacio con carácter público. La sala sobre el pasaje era originalmente un espacio rectangular muy alargado, en el que las cosas se van poniendo una detrás de la otra como en un tren: ventana, mesa, acceso, estanterías, cama, ventana. Podemos suponer también que el techo era una superficie plana apoyada sobre las vigas que actualmente atraviesan la habitación. Era un espacio por tanto unidireccional, un tubo que dirigía la mirada en horizontal desde la calle hacia el jardín.

La entrada lateral al tubo, sin embargo, introduce un cierto desequilibrio, pues se está penetrando en perpendicular a una línea, contra un muro medianero, en una posición inexplicable: ni en el centro ni en uno de los extremos. El acceso por la escalera obliga a realizar dos modificaciones.

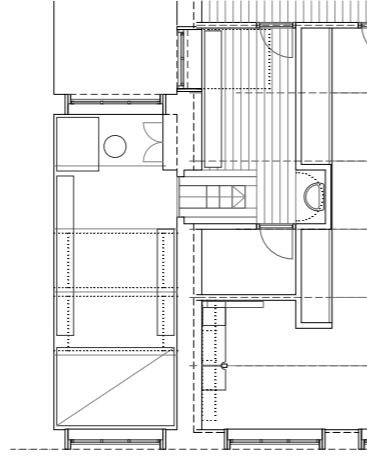
En primer lugar, se construye un armario que ensancha la jamba derecha del hueco de acceso, privilegiando un giro de la cabeza hacia la izquierda cuando se entra al espacio, dirigiendo así la vista hacia el lado en el que descubrimos mayor superficie de habitación y por tanto un horizonte más lejano. En realidad lo que ocurre es que al topar con una ventana, normalmente tapiada con sus contraventanas de madera, automáticamente los ojos se vuelven hacia la derecha, descubriendo el pequeño rincón con la mesa y el verdadero horizonte lejano por el jardín al río.

En segundo lugar, se vacía desde el interior el techo plano, aprovechando el volumen bajo la cubierta a dos aguas. Al dirigirse en un primer momento la mirada a la izquierda, lo que descubre es que la pared del fondo se acerca porque el tubo se ha hecho más alto. Donde esperábamos un tubo horizontal hay en realidad uno vertical, más alto que ancho, y es tras mirar hacia arriba cuando el cuerpo gira para mirar hacia el jardín. El hueco en el techo compensa el desequilibrio que introducía el acceso desplazado y construye en el interior del tubo tres espacios diferenciados, aprovechando los nervios de madera del techo: un rincón para la cama, un espacio central librería y un rincón para la mesa. Las diferencias de altura enfatizan las diferencias de carácter y hacen perceptivamente más bajo el rincón de la mesa frente a la altura de la librería y más alta la librería frente al rincón con la mesa. Cada uno da sentido al otro, aunque ninguno de los dos es excesivamente alto o bajo. Inesperadamente el interior del tubo, en vez de direccional y cerrado, es diagonal y abierto. Contiene en su interior un juego de espacios bien diferentes, rincones para distintos usos y objetos.

Lo que vemos es que, gracias a su techo, la planta superior, antes apretada y baja, oscura, se está volviendo espaciosa y capaz de guardar en su interior lugares muy distintos. Entre las vigas y las superficies inclinadas de la cubierta queda un espacio intermedio que se va llenando de cosas: libros, figuritas, persianas, lámparas, como ocurría en el espacio ocupado por las vigas del Orfanato. Aldo van Eyck definía explícitamente este espacio entre el final del pilar y el comienzo del techo: «Todas las paredes exteriores e



12. Expansión del techo. Mirando hacia el jardín



13. Mirando hacia la calle



14. Acceso y lavabo



15. Siluetas en el Orfanato

interiores, así como los elementos más importantes, terminan a la altura de las columnas. El espacio entre ese punto y la cubierta está ocupado bien por vigas prefabricadas de cemento, elementos intermedios que unen y cierran que son una extensión hacia abajo del techo y hacia arriba de las paredes, o está cerrado con vidrio»<sup>6</sup>. En su interior además se vacían para transformarse en estante, como el techo de la casa de Loenen, y las figuras se vuelven siluetas (un perro, un coche, un barco) tanto como los niños fuera.

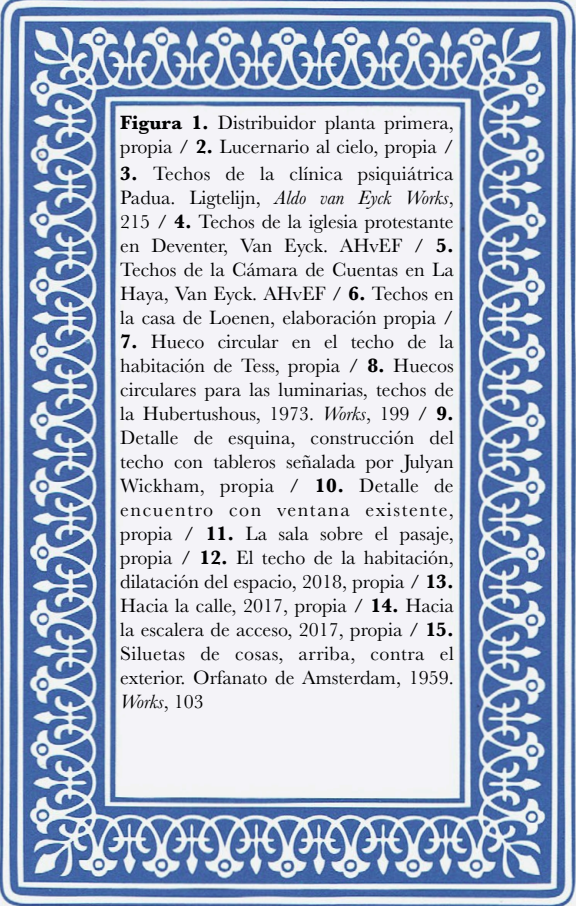
En la casa, el techo se ha empujado desde dentro, ganándole sitio para los cuerpos debajo, en un movimiento casi muscular que transforma la planta en cueva. El techo es oscuro y pesa, como la tierra, pero detrás podemos reconocer a veces el cielo a lo lejos. Lo ligero, una cubierta de vigas de madera, se vuelve pesado, lo más levantado del suelo se entierra. La idea de espacio intermedio ayuda precisamente a alojar y resolver todos estos conflictos al inventar un lugar en el que los contrastes se reconcilian y se mezclan en fenómenos más complejos. Y a la vez:

La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla. Las marcas de dicha polaridad son tan profundas que abren, en cierto modo, dos ejes muy diferentes para una fenomenología de la imaginación. En efecto, casi sin comentario, se puede oponer la irracionalidad del tejado a la irracionalidad del sótano. El tejado dice enseguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol. Los geógrafos no cesan de recordar que en cada país, la inclinación del tejado es uno de los signos más seguros del clima. Se «comprende» la inclinación del tejado. Incluso el soñador sueña racionalmente: para él el tejado agudo rebana las nubes. Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván, se ve al desnudo, con placer, la fuerte osamenta de las vigas. Se participa de la sólida geometría del carpintero.<sup>7</sup>

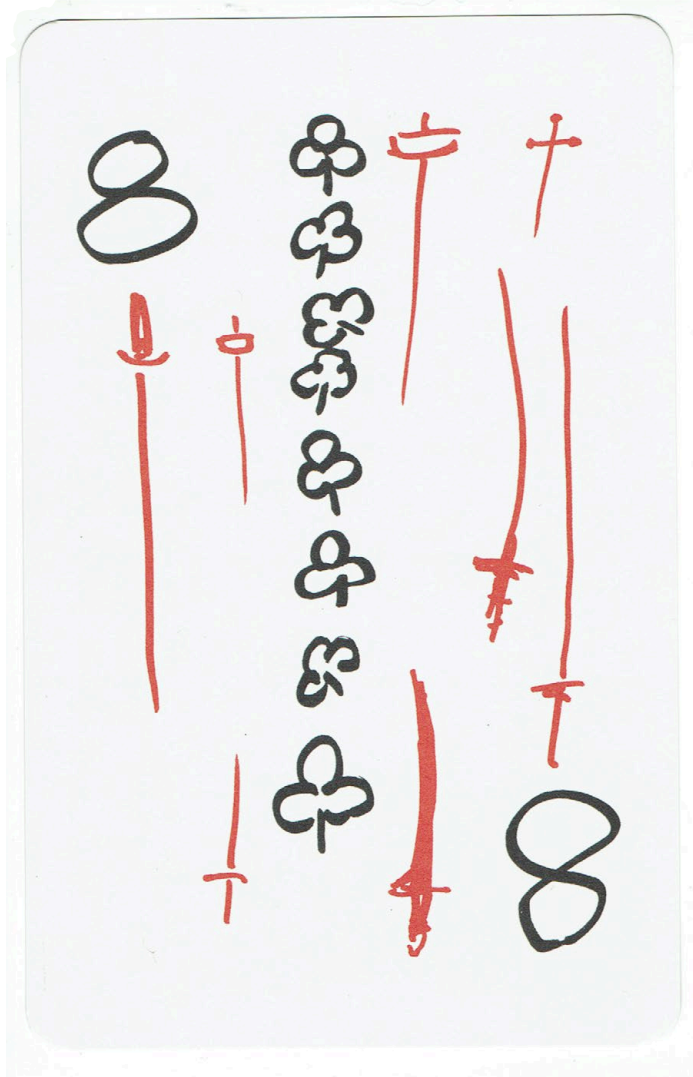
Aunque aquí la geometría del carpintero no es sólida sino blanda y heterogénea: **antigua**.

<sup>6</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 89.

<sup>7</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2000), 38.



**Figura 1.** Distribuidor planta primera, propia / **2.** Lucernario al cielo, propia / **3.** Techos de la clínica psiquiátrica Padua. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 215 / **4.** Techos de la iglesia protestante en Deventer, Van Eyck. AHvEF / **5.** Techos de la Cámara de Cuentas en La Haya, Van Eyck. AHvEF / **6.** Techos en la casa de Loenen, elaboración propia / **7.** Hueco circular en el techo de la habitación de Tess, propia / **8.** Huecos circulares para las luminarias, techos de la Hubertushous, 1973. *Works*, 199 / **9.** Detalle de esquina, construcción del techo con tableros señalada por Julyan Wickham, propia / **10.** Detalle de encuentro con ventana existente, propia / **11.** La sala sobre el pasaje, propia / **12.** El techo de la habitación, dilatación del espacio, 2018, propia / **13.** Hacia la calle, 2017, propia / **14.** Hacia la escalera de acceso, 2017, propia / **15.** Siluetas de cosas, arriba, contra el exterior. Orfanato de Amsterdam, 1959. *Works*, 103



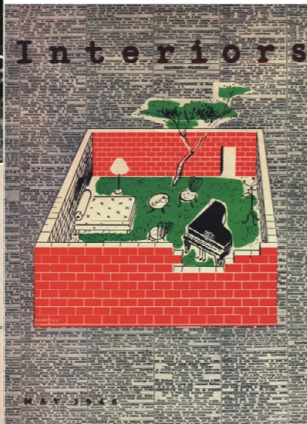
*ventanas y un jardín*



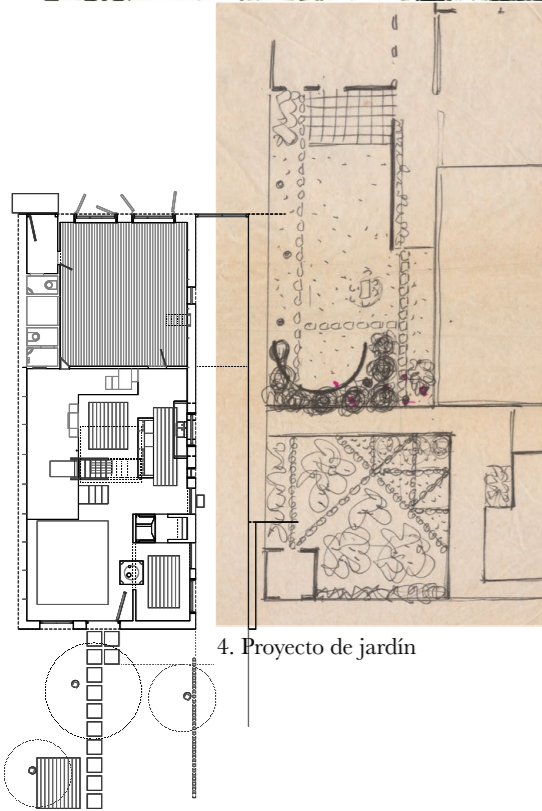
### 1. El jardín asilvestrado



### 2. El jardín como habitación



3. Habitación el el exterior: Rudolfsky



### 4. Proyecto de jardín



### 5. El jardín desde fuera del jardín

; ventanas y un jardín

«¿Te gustaría venir y ver mi casa?» Nos levantamos y vamos hacia el pueblo. La casa de Amba en el borde de la plaza del mercado es cuadrada y tiene una pequeña antecámara. Aún no hay techo.  
«Tienes una casa preciosa. Pero no hay ventanas»  
«Los blancos ponéis ventanas en vuestras casas. Nosotros no hacemos eso. Cuando se construya el tejado la casa será oscura en el interior»  
«¿Por qué debería ser oscura?»  
«El que quiera luz puede ir fuera. En la casa debería haber oscuridad. Es mejor así»<sup>1</sup>

(«En castellano, entre las palabras afines a *festejar* está *ventanear*»<sup>2</sup>). La oscuridad del interior de las casas de Loenen, debida a las pocas ventanas existentes en los muros originales y a la utilización de pinturas oscuras en techos y pavimentos, define claramente una frontera. El espacio está cerrado, formado por una sucesión de habitaciones, pues el trabajo del arquitecto consiste en «la creación de habitaciones en las que apetece pasar el tiempo»<sup>3</sup>. Hablar de la oscuridad interior como estrategia de diferenciación de espacios implica reconocer en primer lugar la existencia de un espacio iluminado y sin techo, el jardín, que se comprenderá siempre como una habitación en el exterior, y en segundo lugar la importancia de ventanas y puertas, sus tamaños y posiciones, como elementos que median la relación entre los espacios a uno y otro lado. Que el jardín es una habitación en el exterior; y por tanto un interior; estaría en consonancia con las propuestas de Bernard Rudofsky, que como señala Andrea Bocco<sup>4</sup> exploró mucho tanto en proyecto como en teoría las posibilidades que ofrecen las habitaciones al aire libre, es decir, sin techo. Sus *great outdoors* no eran los grandes espacios naturales, sino los pequeños espacios íntimos creados por el hombre para el placer de la vida doméstica. No es de extrañar que en la biblioteca de Van Eyck haya dos libros suyos: el famoso *Architecture without architects* y *The Prodigious Builders*, pues comparten sin duda la crítica al Movimiento Moderno más ortodoxo (en el que es imposible enmarcar a arquitectos como Le Corbusier) y el aprecio a la arquitectura anónima de la tradición popular. «El espectáculo del cielo siempre cambiante solo puede disfrutarse verdaderamente en el exterior»<sup>5</sup>.

Si revisamos los dibujos y las fotografías de la casa, utilizada por sus habitantes, veremos que a lo largo del tiempo el jardín ha ido buscando la forma de marcar sus límites para transformarse en habitación. El proyecto de jardín, dibujado pero nunca realizado, pretendía construir un plano curvo que detuviese la mirada frontal desde el interior de la casa, para dejar que escapase en una diagonal rasante al taller. El proyecto de jardín trabajaba los elementos vegetales como una extensión de la casa, ocupando la superficie exterior como un interior. También el abandono final de partes del jardín al crecimiento descontrolado de las plantas parece querer construir una densa barrera a la que luego se le recortan unos espacios conquistados expresados con nitidez en la plataforma de madera sobre la que Aldo, Hannie y J. Hillenius aparecen retratados. Hemos visto a Van Eyck utilizar estrategias similares en algunos de los *playgrounds*, en

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 398.

<sup>2</sup> Francisco Nieto Edo, «Una casa es una casa», en *Casa por casa* (General de Ediciones de Arq., 2009), 217

<sup>3</sup> Aldo van Eyck sobre Adolf Loos (Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 571)

<sup>4</sup> Varios, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, ed. Mar Loren y Yolanda Romero (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 96.

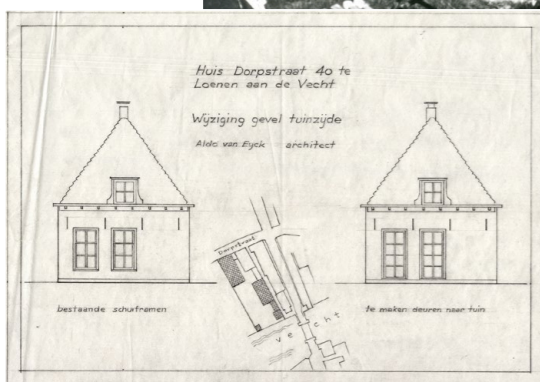
<sup>5</sup> Varios, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 119.



6. Aldo en la puerta del jardín



7. Plano tramitado en Ayuntamiento



8. Las ventanas en 1963



9. Las puertas tras la reforma

la ampliación de la casa Visser en *Retie* o en la iglesia protestante de Deventer. La vegetación puede ayudar a delimitar un espacio exterior conquistado a la naturaleza para ser vivido y utilizado.

Desde aquí podemos pasar a la segunda cuestión: las ventanas. En su obsesión por delimitar los espacios, que condensará en la idea de *enclosure* (contra el espacio continuo del Movimiento Moderno) y *transparency* (contra los macizos perforados del Postmodernismo)<sup>6</sup>, Aldo van Eyck ha experimentado mucho sobre ventanas y puertas. Ya en la década de los 50, en su puesto de profesor en la *School for Applied Arts*, ponía como ejercicio a sus alumnos la apertura de huecos en un espacio cerrado. Strauven lo explica bien: «en el caso de un interior abierto, la principal tarea era establecer primero un interior, crear un espacio cuyo centro de gravedad estuviese en el interior de su perímetro. En primer lugar, no es una buena idea posicionar la puerta justo en la esquina de la habitación, como suele hacerse en la arquitectura moderna, pues eso tiene el efecto de desestabilizar la esquina viciando la zona adyacente. Solo tiene sentido algo así cuando el diseñador quiere una continuidad entre ambos espacios. El próximo paso es inventar espacios que puedan ser a la vez abiertos y cerrados, interiores que tengan a la vez el carácter oclusivo de las casas del desierto (*enclosure*) y la apertura (*transparencia*) de estructuras como *Zonnestraal* (un proyecto de Duiker). Para conseguirlo, habrá que prestar una especial atención a la forma en que los planos de vidrio se unen a los muros macizos. El vidrio nunca debe chocar contra la pared en su extremo, pues una unión de ese tipo expone el poco espesor del muro y le quita su carácter masivo y estable»<sup>7</sup>. El proyecto en el que más explícitamente se prueban estos planteamientos es el Orfanato de Amsterdam, basta fijarse bien en las plantas y la disposición de planos macizos y acristalados.

En su casa de Loenen, la única transformación importante de las fachadas se produce en las ventanas al jardín. Hablar de ella requiere hacer un esfuerzo, no tanto para describir la transformación que propone Aldo, sino más bien la que no propone. El arquitecto decide no abrir un nuevo hueco tan grande que destruyese la frontera entre dos lugares distintos de la casa, el salón y el jardín, convirtiendo la pared en un escaparate de la vida en el interior de la casa. La estrategia empleada, que simplemente alarga las dos ventanas verticalmente para transformarlas en puertas, mantiene el carácter oscuro e íntimo del interior de la construcción frente al sol, la lluvia y el viento que desgastan el exterior. Aún así, la transformación de ventanas en puertas ha producido un cambio radical en la casa, pues lo que antes era una casa entre medianeras a la que se accedía por una puerta en su fachada, se ha convertido en una casa con jardín, casi exenta, a la que se accede por un callejón exterior. La única foto que se conserva de las ventanas originales muestra el carácter de espacio residual del jardín (como un solar abandonado) frente a la humanización mediante sillas y mesas ocupadas que muestran las fotografías posteriores. Así, seguimos con Rudofsky:

El espectáculo del cielo cambiante solo puede disfrutarse verdaderamente en el exterior; ver el cielo a través de una extensión de cristal, por generosa que sea, no es más que un pobre sustituto. En algunos casos, la disposición recuerda la de un escaparate; el jardín se ha convertido, por así decirlo, en un *jardín para espectadores*<sup>8</sup>. Aunque pueda sonar paradójico, la utilización de paredes de vidrio en los años recientes ha alicando el jardín.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 494-497.

<sup>7</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 200.

<sup>8</sup> Varios, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 119.

<sup>9</sup> Bernard Rudofsky, *Behind the picture window* (Oxford: Oxford University Press, 1955), 159.



#### 10. Muro como tapón



11. El jardín y el río



12. Santuario de la fuerza generadora de la vida

Aldo van Eyck se resiste a comprender una ventana como un hueco que enmarca un paisaje que queda fuera. «Si uno piensa en profundidad sobre la ventana se dará cuenta de que es mucho más que una apertura para dejar que entre la luz, y más que un hueco para una vista. Por eso digo: haz de cada ventana una cara con una cálida vista hacia dentro y una promesa. Simplemente olvida la mirada hacia fuera. Además, haz de cada puerta y cada ventana un lugar en el que estar, de cada casa y cada ciudad un puñado de lugares»<sup>10</sup>. La ventana, ahora puerta, se ha transformado en un lugar en el que estar momentáneamente entre otros dos lugares, y la casa así en un puñado de habitaciones exteriores o interiores para que la familia los habite. La casa, con esta pequeña transformación de sus lienzos exteriores, ha ganado un jardín (otro lugar), ¿pero qué habría ocurrido si el nuevo hueco hubiera perforado la totalidad de la pared? No se ha podido saber hasta que punto era rígida en esos años la protección de monumentos, aunque sí que hay un dibujo entregado a los técnicos para su aprobación en el que se explica cómo se ejecuta la modificación de la fachada. En caso de haber abierto un gran hueco, y suponiendo que siguiendo los dogmas falsamente enunciados de la modernidad se decide abrir hasta el pavimento, forzando una continuidad material del plano horizontal, sin duda el salón habría perdido su perímetro visual para precipitarse perceptivamente hacia el jardín. Sabiendo, además, que no hay ningún límite concreto en el jardín, y suponiendo también que no se hubiese construido ninguno, la casa se habría desbordado hacia el río y hacia su otra orilla, mostrando descaradamente la vida del interior de la casa. Estar el salón, con unas condiciones de ese tipo, significaría estar expuesto a las miradas de los barcos y los coches al otro lado, en un espacio tensionado por la fuerza horizontal que lo estira hacia fuera. La casa habría perdido su tapón original y por el agujero se perdería toda idea de interior. Igual que la ventana de Mackintosh en las *Willow Tearooms*, en Glasgow, que tiene unos pequeños espejos de forma que «los mundos interior y exterior ocurren simultáneamente»<sup>11</sup>, en las puertas de los Van Eyck está presente al mismo la habitación interior que sugieren los travesaños (*muntings* en inglés) de madera pintada de blanco y los trozos de muro y el jardín exterior que se aprieta en los vidrios sensiblemente cuadrados. Aldo van Eyck no ha cambiado las divisiones de la ventana original para sustituirla por un solo vidrio, ni ha aumentado el tamaño horizontal de los huecos. Quiere conservar la frontera.

En palabras de Rudofsky, la casa tendría que ser 'un santuario de la fuerza generadora de vida'. Tal propiedad podría conquistarse sólo a través de una celosa defensa de la intimidad doméstica, que los Rudofsky practicaban, y que es necesaria para garantizar una vida digna. La convivencia misma habría sido impensable en una casa privada de íntima afabilidad. Esta visión lo llevó a oponerse a la creencia moderna y puritana de que el edificio debe ser 'transparente' desde el exterior: tanto en sentido literal (la mirada indiscreta que debe bloquearse) como metafórico (no había necesidad alguna de hacer legible la organización interna de la casa).<sup>12</sup>

En este sentido, se entendería la casa como hogar o refugio, aunque en sus textos Van Eyck abría la idea de hogar a cada parte de cada edificio y de cada ciudad, determinando la función primordial de la arquitectura: "*architecture is built homecoming*". Todos los espacios deberían aspirar a transformarse en el hogar de sus habitantes. En sus citas antropológicas, tras su viaje a Ogol, Aldo van Eyck destaca la construcción de identidad de los dogón como un sistema de coherencia entre cosas: la casa es primero el

<sup>10</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 298.

<sup>11</sup> Descritos por Van Eyck en (Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 484)

<sup>12</sup> Varios, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 95.



13. 1960



14. 1970



15. Marco textil



18. Las mesas también cosen



16. Detalle umbral-jamba



17. Umbral Orfanato

pueblo, luego el ayuntamiento, luego los cultivos, luego la casa de los padres, luego la propia construcción que nosotros llamamos casa. También la casa, siguiendo el hilo, puede ser un buen amigo, o lo que uno lee o a dónde uno viaja; elementos todos que van construyendo la identidad y dando profundidad a nuestro cuerpo de experiencia, aquello que nos permite volver a nuestra casa con condición de hogar. Las paredes de esta casa funcionan a través de la diferencia, condensando el máximo nivel de significado (coherencia entre cosas) en un solo lugar: pregnante, cargada y luminosa desde su interior. Los espacios, separados y concretos, llenos de significado, diferentes, exigen posicionamiento y decisión. Hay un salón y hay un jardín, el salón no es lo mismo que el jardín aunque tampoco es totalmente distinto. No es lo mismo sentarse en la alfombra que en el césped, y por eso las situaciones acontecidas producen memorias diferenciadas. En vez de perseguir una homogeneización, esta arquitectura afronta la armonización de lo diferente, su acontecer simultáneo y melódico.

Que las ventanas no solo pretenden separar, sino al mismo tiempo coser los espacios, se demuestra con la fotografía del textil sobre el marco que reconcilia en su patrón la verticalidad del uno y el tres, en los que el eje viene marcado por el centro de las figuras, con la horizontalidad de los pares de distintos tamaños. Lo vertical y lo horizontal, el interior y el exterior, ocurren al mismo tiempo y se necesitan para alcanzar un significado completo. El detalle de la unión de la jamba con el umbral continúa el relieve del marco de madera pintado de verde en la talla de la piedra gris. Por las fotografías del estado previo podemos suponer que la pieza está diseñada por Aldo. Es sin duda un detalle que suaviza la transición entre los dos materiales al introducir un lugar intermedio en el que la piedra se talla con la blandura de la madera o en el que la madera adquiere la solidez y el color de una piedra. La puerta es un lugar en el que pisar, con espesor suficiente y un umbral que no coincide en altura con los pavimentos de ninguno de los lados, aunque podría haberse alineado con cualquiera. El umbral sirve en ocasiones de asiento. Como los umbrales semicirculares del Orfanato, la piedra es una plataforma entre dos mundos que prepara el pie para el paso sobre la hierba o sobre el ladrillo. Además de esta modificación de los dos huecos al jardín, en el resto de ventanas las carpinterías se han restaurado. En muchos casos se han cambiado las superficies deslizantes y el tamaño de los vidrios, introduciendo más travesaños.

Queda mencionar los colores de las carpinterías, pues el ojo atento habrá detectado ya algo extraño al observar las fotografías anteriores y posteriores al proyecto de AvE. Tradicionalmente los colores que se utilizan para pintar las carpinterías de madera de las casas holandesas son el verde y el blanco (y en ocasiones el rojo para los rombos de las contraventanas). En la vivienda, antes del proyecto de renovación, igual que en el taller y las casas históricas, los marcos se pintaban de blanco y las hojas de verde, destacando sobre los muros oscuros (normalmente de ladrillo) el rectángulo, no el elemento móvil. El blanco enmarca la ventana, como puede verse aún en la fachada a la calle de la casa que Aldo no quiso cambiar, separando por tanto el hueco del muro por contraste. Es una línea, un contorno, una mentira que hace de fachada. La diferencia entre la fachada exterior, que se mantiene con los colores originales, y las interiores, invertidas, es decididamente intencionada.

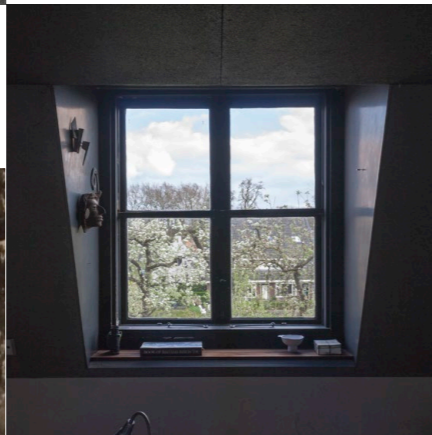
Viendo las fotografías actuales de la parte de la casa que da al jardín y al callejón vemos que Aldo van Eyck decidió invertir los colores, de forma que el marco queda pintado de verde oscuro empezándose a confundir con el muro y las hojas de blanco. Tess van Eyck cree que la decisión se toma desde dentro, pues con la pintura tradicional la hoja queda separada en dos planos de color: uno exterior verde y uno interior blanco, ya que el interior de las hojas suele estar pintado también de blanco en las construcciones



19. Colores antes de la restauración



20. Ventana en planta primera



21. Ventana después



22. Colores después de la restauración

históricas. En su opinión a su padre no le habría interesado ver que era el vidrio el que, como una guillotina, establecía una diferencia entre fuera y dentro. Para Van Eyck son importantes las puertas y ventanas como lugares entre dos mundos a uno y otro lado. Esa idea implica que la ventana y sus hojas son unos elementos que deben tomar espesor, pues son cosas con masa y volumen que se interponen y a la vez cosen lugares con distinto carácter. En este sentido, la inversión de la pintura de las carpinterías, contra la tradición holandesa, sugiere una manera distinta de entender interior y exterior como espacios equivalentes (dos interiores), diferentes pero esencialmente iguales al ser asimilados en la conciencia por el habitante, entre los que hay un objeto de transición. Con la pintura original la separación sería un vidrio y la hoja se rompería en dos planos distintos: el exterior se convertiría en algo distinto en forma y fondo. Es decir, se construiría una fachada. Pero al pintar el marco con el color más oscuro, el hueco se hace aparentemente más pequeño, integrándose en los colores del muro. El marco se convierte en un elemento que media entre la estereotomía del muro macizo de ladrillo (en este caso enfoscado) y la tectónica de las hojas blancas de madera. En el estado anterior se conseguía casi el rectángulo sobre un plano, pues en el interior se recuperaba un color asimilable al muro, mientras que aquí es la hoja (la parte móvil, útil, transparente) la que se destaca en un plano más retrasado, enfatizando el espesor de los muros. Frente a las líneas, Aldo apuesta por las manchas y las sombras.

Al repasar la utilización del color en los proyectos del arquitecto veremos que siempre se pintan superficies, en ocasiones incluso formas que atraviesan puertas o ventanas, como en los círculos blancos en el interior de esta vivienda o en la fachada al patio de manzana en la *Hubertus House*. En este último proyecto, en el que la utilización del color es generalizada, no se pintan los distintos elementos con distintos colores, sino que se diferencian profundidades y se realizan acuerdos entre planos. Nunca se trata, en estas ventanas tampoco, de marcar las diferencias entre los elementos por contrastes de color sino más bien de utilizar el color como un parámetro que ayuda a cada cosa de la casa a responder a su contexto. No hay un marco que anuncie la posición de una ventana, sino una hoja que al desplazarse sugiere que hay vida en el interior. Las ventanas son una invitación a descubrir lo que se esconde al otro lado, ese «santuario de la fuerza generadora de vida» de Rudofsky. «Haz una bienvenida de cada puerta, una cara de cada ventana»<sup>13</sup>. Las caras no tienen contorno sino ojos, labios, arrugas y palabras: por eso el dibujo de una cara, como la arquitectura de una casa, se empieza desde el centro hacia fuera, por los ojos y la nariz hacia el pelo y las orejas. Los cambios de color indican que las paredes, que las cosas han despertado.

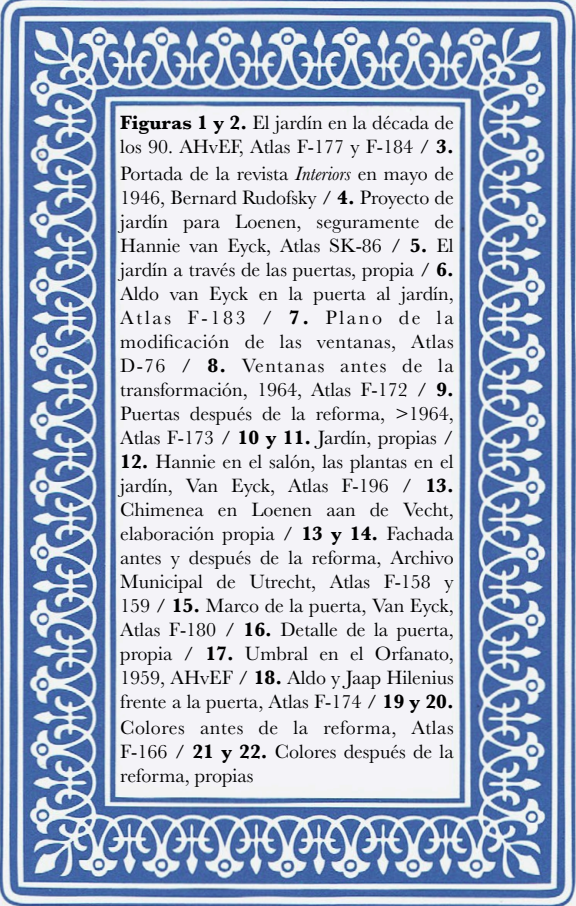
Lo popular como una forma de resistencia. Lo popular como una instancia crítica que le interesa por lo que tiene de heterogeneidad, de multiplicidad y de diversidad no sujeta a ningún tipo de homogeneización. La casa, en este sentido, es el producto de una inteligencia colectiva que comparte los conocimientos y los transmite de generación en generación.<sup>14</sup>

La modificación del color de las ventanas es un cambio importante para el observador atento. Muestra una comprensión profunda de las construcciones históricas de los Países Bajos y una apuesta decidida. La inversión quiere mostrar, hacia fuera, que la casa es sencillamente otra manera de comprender el espacio, el edificio histórico. El detective de alzados concluirá que no es verdad que el exterior no se modifica. Por el contrario, solo con el color, todo cambia por completo. ¿El inspector de monumentos se dio cuenta?

<sup>13</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 298.

<sup>14</sup> Romero, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 20



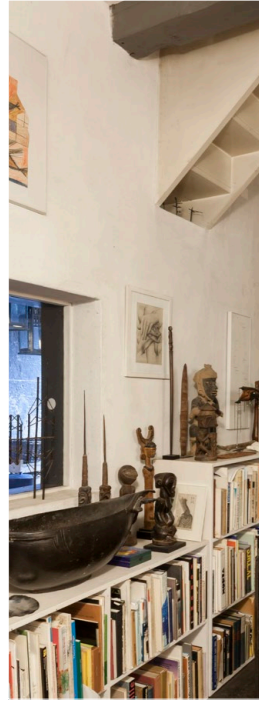


**Figuras 1 y 2.** El jardín en la década de los 90. AHvEF, Atlas F-177 y F-184 / **3.** Portada de la revista *Interiors* en mayo de 1946, Bernard Rudofsky / **4.** Proyecto de jardín para Loenen, seguramente de Hannie van Eyck, Atlas SK-86 / **5.** El jardín a través de las puertas, propia / **6.** Aldo van Eyck en la puerta al jardín, Atlas F-183 / **7.** Plano de la modificación de las ventanas, Atlas D-76 / **8.** Ventanas antes de la transformación, 1964, Atlas F-172 / **9.** Puertas después de la reforma, >1964, Atlas F-173 / **10 y 11.** Jardín, propias / **12.** Hannie en el salón, las plantas en el jardín, Van Eyck, Atlas F-196 / **13.** Chimenea en Loenen aan de Vecht, elaboración propia / **13 y 14.** Fachada antes y después de la reforma, Archivo Municipal de Utrecht, Atlas F-158 y 159 / **15.** Marco de la puerta, Van Eyck, Atlas F-180 / **16.** Detalle de la puerta, propia / **17.** Umbral en el Orfanato, 1959, AHvEF / **18.** Aldo y Jaap Hilenius frente a la puerta, Atlas F-174 / **19 y 20.** Colores antes de la reforma, Atlas F-166 / **21 y 22.** Colores después de la reforma, propias



*la ventana nueva*

#### 4. Rodeado de cosas



## Un nicho a medida

1. Ventana/pintura infinita



2. Escultura en Amsterdam, 1950-60



3. Cebollas, murciélagos

; la ventana nueva

No es tarea del artista gratificar los sentidos haciendo trucos con las formas, sino hacer magia con ellas, conjurando cosas que capturen la imaginación por sus inmanentes cualidades. Que rozan el corazón, no el ojo, ¿o hay alguien aún que quiera demostrar que la imaginación no se esconde en el corazón?

Tengo el privilegio de tener en mi casa una obra de arte que clarifica esa esencia. Algo así nunca puede ser dañino. De mi experiencia directa, por todo eso, considero a Carel Visser, que fue el artista que soldó la escultura, uno de los pocos pájaros extraños que aún asume la tarea de desvelar lo indefinible. Vuela y atrapa. Con barras metálicas conjura formas que pueden respirar, mantenerse en pie, tumbarse, caminar, dormir; que hablan. Visser demuestra que el acero es capaz de todo eso, que incluso el acero puede ser suave, al menos para aquellos que preparados para asimilarlo. Cualquiera que sea receptivo a las asociaciones encontrará tarde o temprano las personas de acero de Carel Visser, dos grandes y una pequeña entre ellas. Entonces, en vez de preguntarse si aún quedan escultores, se dirá: al menos aún se hacen esculturas, no abstractas sino reales, que no hacen mal uso del espacio que ocupan.<sup>1</sup>

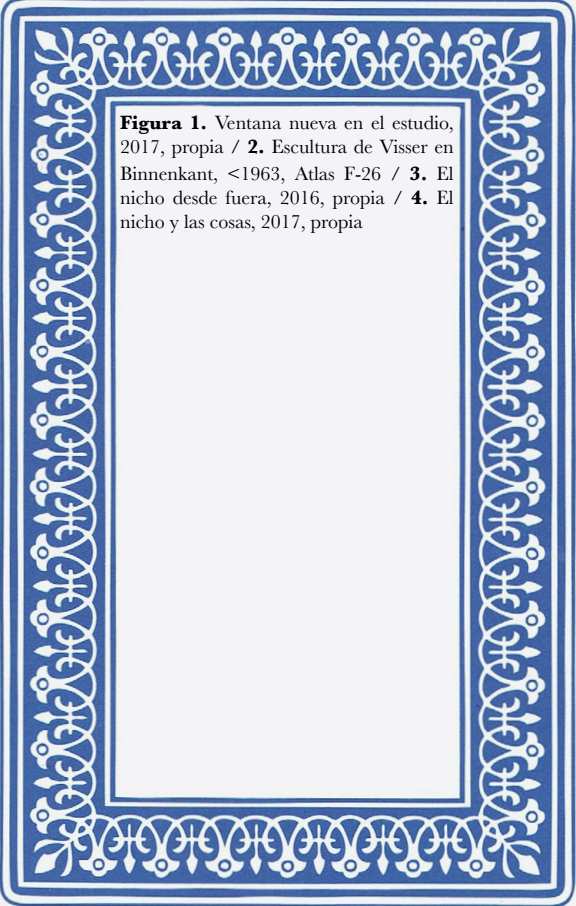
No es verdad que la transformación del muro de ladrillo de las fachadas de la casa se limita a la ampliación de los huecos al jardín y a la inversión de la pintura de los ventanales. Además de todo eso, se ha abierto un nuevo agujero en el muro (el único nuevo agujero en el muro) que no está dibujado en ninguno de los planos enviados para la aprobación del proyecto a las autoridades, seguramente porque es un hueco ilegal ejecutado en secreto, para un miembro más de la familia.

Desde el interior, es el único hueco sin marco, casi nicho, pues es más bien una perforación del yeso continuo sin ninguna mediación entre planos. Es un agujero sin contorno, una depresión de un muro para acomodar una escultura. Aldo ha dedicado un artículo a esta escultura (lo de arriba es un fragmento) porque es importante: no solo despliega la imaginación, sino que sobre todo trata de captar la esencia del mundo encontrando como respuesta el espacio intermedio. El mundo comienza con dos cosas y el espacio que aparece entre ellas, que provoca la tensión que hace posible una tercera: «todas las cosas son dos»<sup>2</sup>. El mundo empieza cuando Gea y Urano se separan y se abre un espacio intermedio. Pero la escultura, que ya está en las fotografías de la casa de Amsterdam, necesita verse en un fondo a contraluz, pues el positivo y el negativo tienen la misma intensidad: las barras de acero no solo intentan explicar el mundo sino que lo atrapan en sus huecos. Para conseguir el contraluz necesario, en Binnenkant se había colocado sobre la repisa de la ventana, delante de un gran hueco de vidrio y rodeada de muchos más objetos, como centro posible de una composición de fuerzas en movimiento. Pero en los huecos de la casa de Loenen no hay grandes superficies de vidrio que no estén rotas por travesaños de madera, pues las ventanas guardan un aspecto histórico y se explican desde la imposibilidad de fabricar vidrios tan grandes.

Por eso ha habido que hacerle un hueco/nicho a la escultura, obviando todo tipo de reconstrucción en estilo, abriendo una nueva mirada hacia el acceso, relacionando el final con el principio, quebrantando la ley, con una dimensión a medida. El hueco es el marco de la escultura, que pasa a contener lo que hay detrás (cebollas, ajos, murciélagos, autores de tesis, palos de escobas) y se vuelve ventana hacia el infinito (a través de la imaginación). La vela que hay fuera solo puede ser para que siempre haya luz detrás.

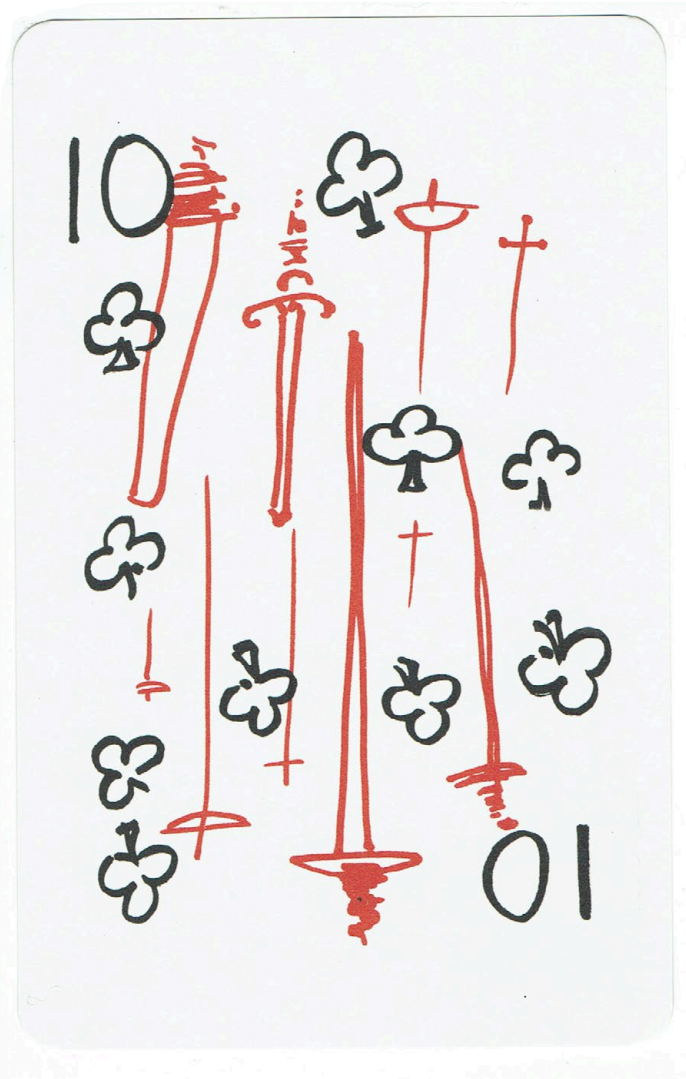
<sup>1</sup> Sobre la escultura *Family* de Carel Visser  
Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 161.

<sup>2</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 201.

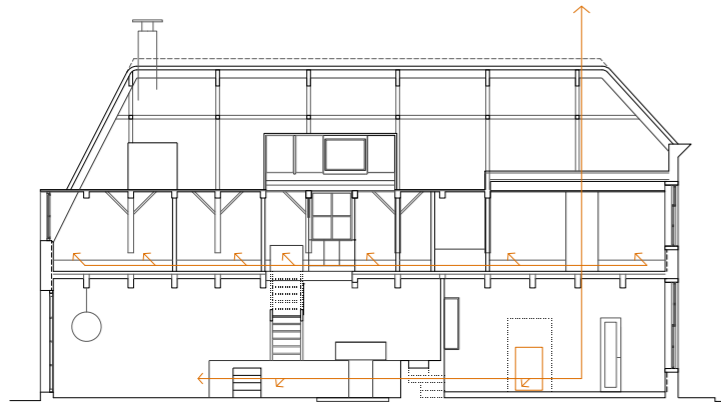


**Figura 1.** Ventana nueva en el estudio, 2017, propia / **2.** Escultura de Visser en Binnenkant, <1963, Atlas F-26 / **3.** El nicho desde fuera, 2016, propia / **4.** El nicho y las cosas, 2017, propia



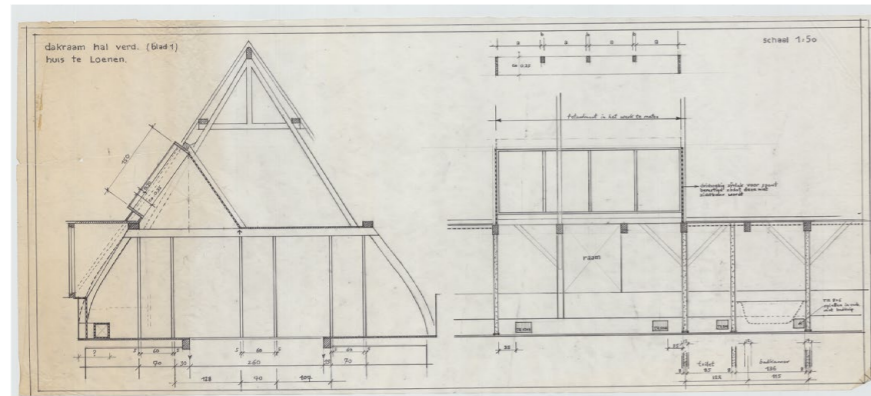


*unas instalaciones de aire*



1. El banco/conducto de aire

2. La caldera



3. Rejillas en las puertas y banco

4. Banco, conducto en el distribuidor

; unas instalaciones de aire

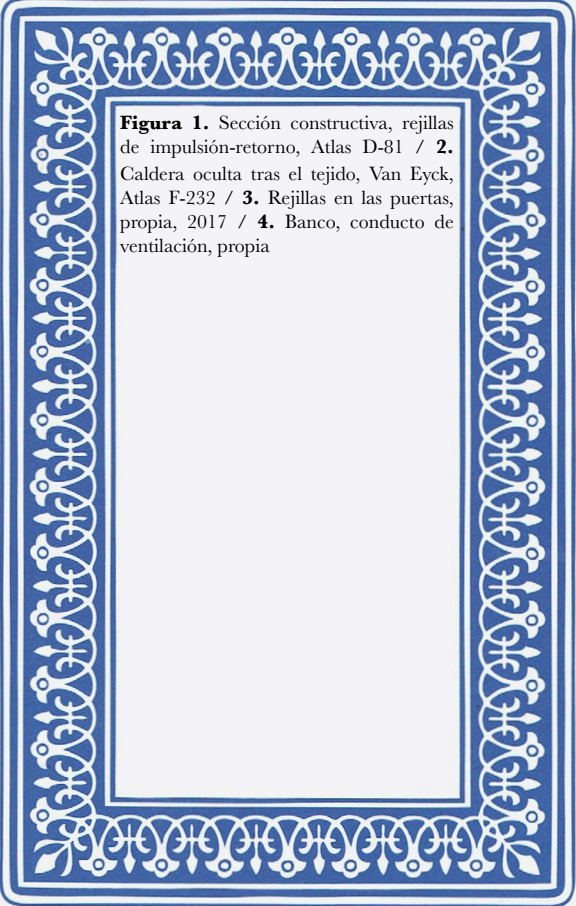
Resulta extraño que el sistema de calefacción instalado en la casa sea de conductos de aire. Parece que habría sido más sensato (más económico y sencillo) calefactar una construcción de gruesos muros de ladrillo macizo, suelos también de ladrillo (en la planta baja) y en general una gran inercia térmica, mediante un sistema por agua que concentrarse el calor directamente en la masa de los materiales, o un sistema de convección con ayuda de radiadores. Que no se haya elegido un sistema de radiadores ayuda sin duda a evitar una instalación difícil con un gran número de tubos de agua y unos emisores a los que habría sido difícil encontrar sitio, pero en una reflexión rápida parece que un sistema de conductos de aire, mucho más grandes que los de agua, habría resultado aún más complejo. Tampoco las puertas y las ventanas de la casa facilitan la aplicación de un sistema de aire, pues son carpinterías de guillotina restauradas que provocan grandes pérdidas de calor (o frío) por sus juntas, ni el gran volumen (sobre todo en la planta baja por la altura libre) de aire facilita un sistema de ese tipo.

Pero una vez elegido el sistema la resolución es ejemplar. La disposición de la caldera, junto al aseo del estudio, garantiza que los conductos se muevan en planta baja por debajo del suelo del podio, impulsando el aire desde ahí hacia el espacio abierto de salón-comedor-cocina. Con ayuda del conducto original de extracción de aire que atraviesa la habitación de Aldo y Hannie se extraen los gases de la combustión de la caldera, casi alineada debajo. Por último, para la planta superior se inventa un banco corrido cubierto con madera que es en realidad el conducto de distribución del aire caliente impulsado por rejillas en cada una de las estancias. La distribución de las habitaciones asegura que todas ellas tienen un trozo de banco, es decir, que todas alcanzan el muro medianero suroeste, excepto la que está sobre el pasaje, para la que se lleva un conducto de aire por el falso techo de la habitación del arquitecto. Así, con el podio y un banco se soluciona la calefacción de toda la vivienda, que puede regularse abriendo o cerrando las rejillas metálicas.

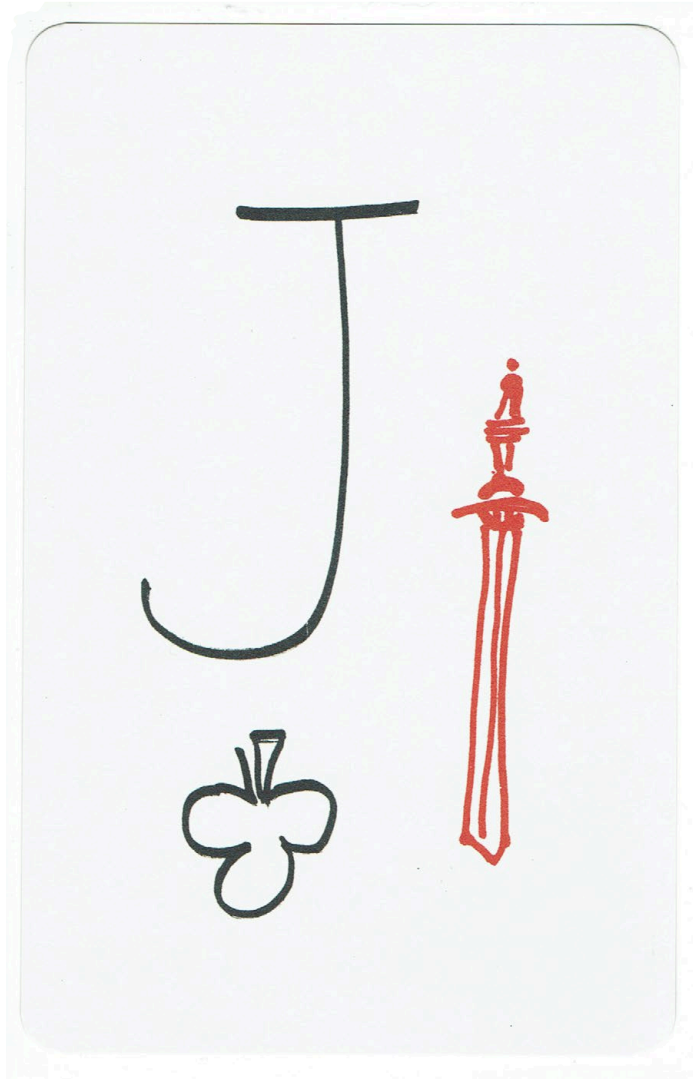
El conducto es un conducto pero se transforma en podio y banco: lugares en los que ver pasar el tiempo, en los que se desarrollan acontecimientos humanos.

La caldera se esconde tras un tapiz/alfombra, en planta baja, los conductos tras un suelo de ladrillo, bajo el podio, y tras un banco repleto de objetos y libros, en la planta primera. La sensación es que la casa está caliente pero no hay sistema de calefacción, pues las rejillas en paredes y puertas no destacan sobre la maraña de vasos, collares, vasijas, estatuas, remos, escudos, libros, enchufes, rodapiés.

Julyan, el yerno de Aldo, siempre tiene frío y el interior, sobre todo en invierno, parece el desierto del Sahara en verano: como si el ambiente se hubiese preparado para que todas las cosas de los trópicos se sintiesen como en casa.



**Figura 1.** Sección constructiva, rejillas de impulsión-retorno, Atlas D-81 / **2.** Caldera oculta tras el tejido, Van Eyck, Atlas F-232 / **3.** Rejillas en las puertas, propia, 2017 / **4.** Banco, conducto de ventilación, propia



*atmósfera histórica*



1. Una extraña atmósfera



2. Una Atmósfera Histórica



3. Unión de distintos tiempos

## atmósfera histórica

Dentro de la casa reinaba una extraña atmósfera, difícil de captar al principio. En realidad, era una atmósfera histórica, pero no en el sentido que suelen dar las guías turísticas al término. Era el resultado de la superposición de tres modos de vida muy diferentes entre sí. Las piedras desnudas de los amplios corredores, las ventanas con parteluz, los artesonados, pertenecían todos ellos al período monástico original. Pero el ropero donde dejamos nuestros abrigos, el lavabo decorado con hojas de sauce, las grandes puertas con picaportes negros pertenecían a una de esas casonas laberínticas adaptadas a la vida de hoy en día. Y, finalmente, dominando estos estilos previos, estaba lo que el matrimonio de Banks había traído: el exquisito mobiliario urbano del XVIII, como salido de una casa de Regent's Park; por ejemplo, los cuadros con marcos modernos, el caballo Tang y ese aire de ser gente de mundo que se materializa en las invitaciones de diversas embajadas visibles en la repisa de la chimenea.<sup>1</sup>

Efectivamente, dentro de la casa reinaba una atmósfera histórica surgida de la unión de varios tiempos. Los muros de ladrillo, las ventanas de guillotina con carpinterías de madera, los forjados de madera, la cubierta de teja, pertenecían todos ellos al período original. Después el enfoscado de las fachadas, la cornisa horizontal, la habitación sobre el pasaje de entrada, pertenecían a una de esas casas burguesas junto al río, tan habituales en los pueblos al sur de Amsterdam. Los ladrillos en el suelo, la nueva chimenea y las puertas, el ropero junto a la entrada, los retretes o la escalera de madera, los conductos de aire y la pintura de las paredes pertenecía a una casa de arquitecto de los años sesenta, nostálgica de la calidez del hogar olvidada en los barrios periféricos de posguerra de las grandes ciudades. Pertenecía y pertenece a un arquitecto holandés que había hecho el Orfanato. Pero también estaba lo que el matrimonio Van Eyck había traído de Amsterdam y lo que iría acumulando con el paso de los años: el mobiliario moderno, la máquina de diapositivas, los libros de etnología, las alfombras y la colección de arte, los lapiceros y la vajilla, las esculturas de Visser, la pintura de Mondrian o los cuadros de Appel con ese aire de ser gente de mundo que se materializa en las fotografías, los colgantes y las guías de viaje. Y, finalmente, dominando estos estilos previos, estaba lo que Tess y Julyan necesitaban: las cacuelas en el fregadero, el lavaplatos y la lavadora, el nuevo tablero sobre la vieja mesa, los abrigos en sus perchas, los botes de pasta de dientes o las zapatillas de ir por casa, los periódicos y los últimos libros, las maquetas de Aldo preparadas para ser enviadas a las últimas exposiciones, los cargadores y el router, las fundas de portátil y los teléfonos móviles junto a los folletos de publicidad. Todos esos tiempos convivían y chocaban en una misma superficie del universo haciendo la casa: un proyecto eternamente inacabado mientras tuviese cuerpos en su interior. Porque las casas se hacen más ellas mismas con el paso del tiempo<sup>2</sup>.

Todas las historias de la casa están guardadas en su interior, e incluso este trabajo es la casa saliendo hacia fuera a explicarse. ¿Pero qué es exactamente para Aldo eso del tiempo y la historia? Merece la pena copiar aquí traducido un extracto que resume bien su posición:

Ya he comentado que lo que el hombre ha pensado, hecho y fabricado - la suma de la experiencia humana en el tiempo y el espacio - está contenido inevitablemente en el presente independientemente de su localización espacio-temporal. Creo que ha llegado el momento de absorber y volver a experimentar las soluciones encontradas en la historia, donde sean y cuando sean, por lo valiosas que

<sup>1</sup> John Berger, *Un pintor de hoy* (Madrid: Alfaguara, 2002), 44.

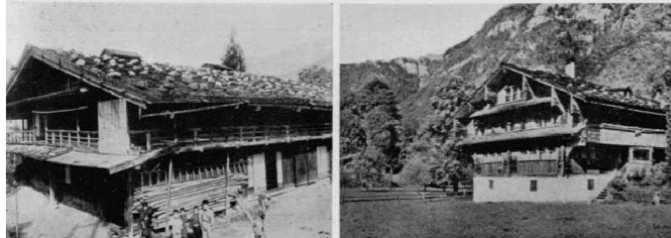
<sup>2</sup> «Los cuadros se hacen más ellos mismos con el paso del tiempo» Berger, *Un pintor de hoy*, 303.

4. Toda época es contemporánea



Left: Japan

Right: Switzerland



Left: Japan

Right: The Balkans (Serbia)



Left: Japan

Right: Italy



5. La validez humana de...

6. las soluciones divergentes y...



7. ...aparentemente contradictorias.

son en términos de validez humana; pues juntas forman la totalidad de la experiencia constructiva del ser humano reunida en el presente. Es nuestra tarea transferir esa experiencia tanto como podamos en lo que construimos. Añadiendo nuestra propia experiencia personal la transferimos así también hacia el futuro. ¿Qué otra alternativa puede haber? Me parece que no hay otra opción, pues mantener la mente cerrada y seguir sufriendo los tormentos de las polaridades en conflicto y la alienación que ha traído consigo solo puede llevar a la autodestrucción espiritual y quizás también física. No debemos cercenar la arquitectura del pasado y del futuro, borrando toda dimensión temporal y volviéndola abstracta. Lo que no tiene dimensión temporal y es absolutamente abstracto excluye al hombre y nunca puede sostener su perpetua necesidad de pertenencia y sentido.<sup>3</sup>

La arquitectura de Aldo van Eyck se nos presenta, sin ningún género de duda, como una arquitectura de la memoria, que quiere salvar la memoria y preservarla para que los muertos (los muertos que nadie recuerda porque no tienen nombres escritos en piedra) no caigan en el olvido. Una salvación que no es mera restitución del pasado, sino sobre todo transformación activa del presente<sup>4</sup>, pues el presente aclara el pasado y el pasado iluminado se convierte en una fuerza en el presente<sup>5</sup>.

Todos los tiempos se aparecen en el presente como contemporáneos, ocurriendo simultáneamente bien sea por el recuerdo o por la ruina. Para AvE «la idea de relatividad ha cambiado nuestro concepto del pasado porque no solo supone la validez humana de las soluciones divergentes y aparentemente contradictorias desarrolladas a lo largo de los siglos, sino que además abre la posibilidad de reunir su sentido esencial en el presente y por tanto inevitablemente en el futuro»<sup>6</sup>. Toda época es contemporánea porque ha sido construida por nosotros mismos (*by us, for us*<sup>7</sup>) y por tanto el arquitecto es aquel que asume el deber de recordar mientras todos los demás olvidan, como única manera de seguir una existencia plena en el presente. Pero «no se trata tanto de una repetición como de un renacimiento del pasado que implica un proceso creativo y constructivo, que no basta con elegir datos aislados de nuestra experiencia pasada sino de re-colectarlos, ordenarlos y sintetizarlos para armarlos en un pensamiento»<sup>8</sup>. En su simultaneidad, todos los tiempos que se acumulan en la casa sintetizan el pensamiento del arquitecto, como si fuese un ejemplo construido de los Círculos de Otterlo, pero además Aldo dejó la casa inacabada: en cada momento la casa está a la vez terminada y a la espera de su realización.

Se puede leer esta casa como un conjunto de sistemas (temporales) superpuestos, tal y como plantea Aldo van Eyck para la ciudad en 1962<sup>9</sup>, suponiendo como afirma que «una casa es una pequeña ciudad». La identidad del todo (la idea de casa) debería estar siempre latente en sus componentes, pero además debería permanecer constante a la vista de las transformaciones que se produzcan en el tiempo, una capacidad

<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 126.

<sup>4</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio* (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2005), 61.

<sup>5</sup> Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio*, 71.

<sup>6</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 75.

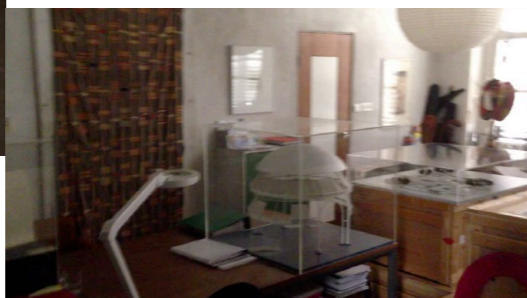
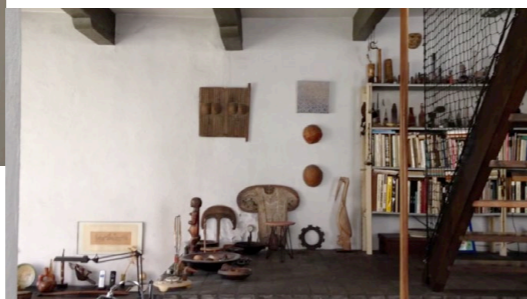
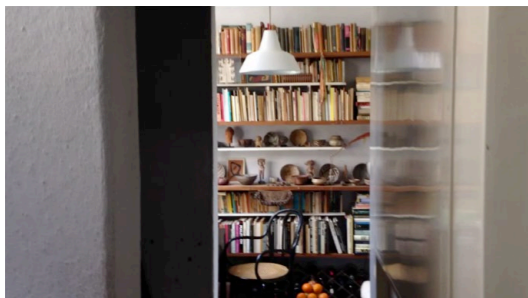
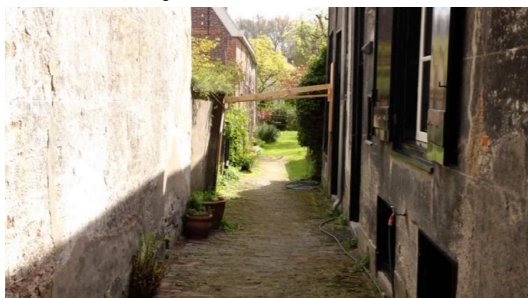
<sup>7</sup> Lema de los Círculos de Otterlo y título del extracto, interesante, que los explica en Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 130-132.

<sup>8</sup> En realidad no lo dice Van Eyck sino que cita a Ernst Cassirer para decirlo Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 77.

<sup>9</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 340.



## 8. Un recorrido por la casa



para «cambiar de cara sin quedarse sin cara»<sup>10</sup>. Una ciudad, dice AvE, «debe estar formada por un conjunto de sistemas configurativos superpuestos y concebidos multilateralmente. Todos los sistemas deben estar relacionados unos con otros de forma que su resultado puede ser apreciado como un único sistema complejo - polifónico, kaleidoscópico y aún así perpetuamente comprensible. Una sola configuración compuesta de subsistemas, cada uno con diferente grano, escala de movimiento o potencial de asociación. El significado específico de cada sistema debe contener el significado de los otros»<sup>11</sup>.

La casa, como sistema complejo formado por subsistemas (tiempos) específicos, aparece en cualquier momento del tiempo o en cualquier lugar de su interior como un ente total y comprensible. La casa es una sola casa (no son cuatro casas distintas) que reconoce las partes que la forman como sistemas específicos y distintos (por eso no destruye cada vez el anterior para construir el siguiente), pero al mismo tiempo evidencia que las diferentes maneras de ocupar el espacio, presentes a la vez, pueden convivir porque esencialmente se explican unas a las otras: todas ellas han sido casas. El significado específico de cada sistema contiene el significado de los otros. La misma estructura original ha servido para diferentes casas sucesivas, que se han ido acumulando sin perder totalmente sus significados. Entonces, hacer esta casa ha costado más de trescientos años, si suponemos que su origen es la construcción de ladrillo, aunque en realidad ha costado *todo el tiempo del mundo*:

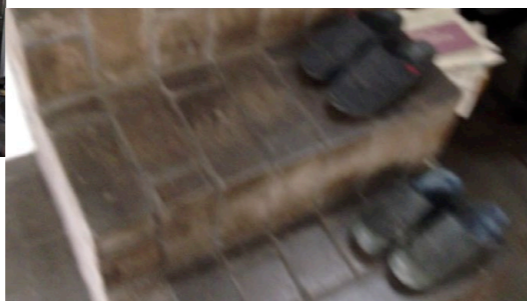
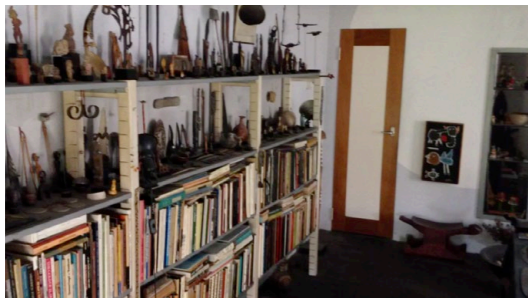
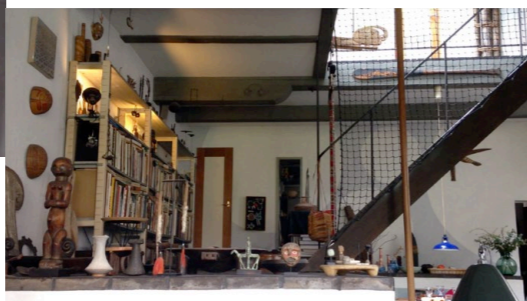
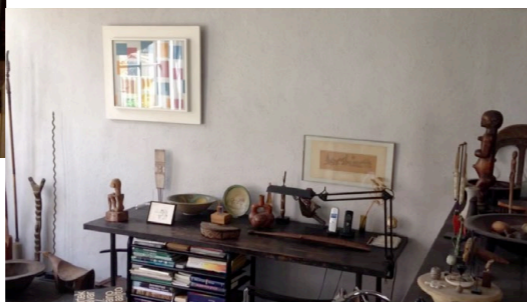
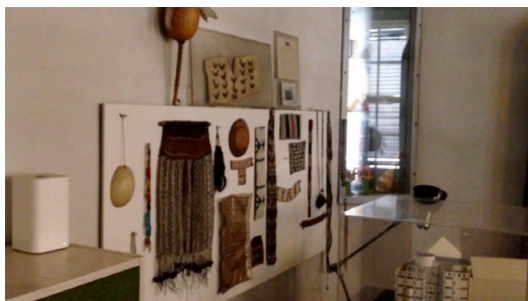
El historiador materialista, captando esa oportunidad, llegará a hacer estallar la continuidad histórica, para desprender de ella una época dada; llegará a hacer estallar igualmente la continuidad de una época, para desprender de ella una vida individual; llegará, por fin, a hacer estallar esa vida individual, para desprender de ella un hecho o una obra dada. Conseguirá así llegar a hacer ver cómo la vida entera de un individuo cabe en una de sus obras, en uno de sus hechos; cómo, en esa vida, cabe una época entera; y cómo, en esa época, cabe el conjunto de la historia humana.<sup>12</sup>

Por ejemplo, podría tomarse como punto de partida las ventanas de guillotina de la casa de Loenen, junto al papel vegetal en el interior que bloquea la vista desde fuera, para narrar cómo surgen los grandes ventanales de los Países Bajos. «Como las paredes medianeras de las estrechas casas holandesas soportaban todo el peso del tejado y de los pisos, las fachadas exteriores no tenían ninguna función estructural, y dado el alto coste de los cimientos, convenía construirlas lo más ligeras posible. Para lograrlo, los constructores de las casas neerlandesas llenaron las fachadas de muchas ventanas grandes, cuya función quizá fuera eliminar peso, pero que también permitía que la luz penetrara ampliamente en los interiores estrechos y profundos. Los cuadros de casas holandesas durante el día muestran habitaciones claras y bien iluminadas, cuyo aire animado contrasta con los interiores sombríos típicos de otros países. La luz que entraba por esas ventanas se controlaba mediante persianas y mediante un elemento nuevo —los visillos— que también permitía mantener la intimidad frente a la calle. A medida que esas aperturas se iban haciendo más grandes, resultaba más problemático abrir las ventanas de la forma convencional, y los holandeses inventaron un nuevo tipo de ventana, la de guillotina, que se podía abrir cómodamente sin

<sup>10</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 340.

<sup>11</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 340..

<sup>12</sup> Tesis XVII de Walter Benjamin, traducida por Josep Quetglas



meter el marco en la habitación»<sup>13</sup>. En las ventanas de guillotina de la casa, que Aldo no modifica, están contenidas las razones de un pueblo y una época, transformados los visillos en papeles translúcidos.

Incluso la insistencia de Aldo van Eyck a usar el término *home* tiene un significado histórico que Rybczynski resume<sup>14</sup>: los holandeses no tenían inquilinos porque preferían ser dueños de sus casas, que habían dejado de ser el lugar de trabajo. Tampoco tenían sirvientes, pues la sociedad holandesa desalentaba la contratación de sirvientes y establecía impuestos especiales para los que empleaban servicio doméstico, de forma que en la mayor parte de las casas solo vivía una pareja con sus hijos. El carácter público de las casas en otros lugares se vio sustituido por una vida hogareña más tranquila y más privada.

Los holandeses amaban sus casas. Compartían el viejo término anglosajón de *home* —*ham, hejm* en holandés— con los otros pueblos del norte de Europa. *Home* reunía los significados de la casa y de sus habitantes, de la residencia y el refugio, de la propiedad y el afecto.

*Home* significaba la casa, pero también todo lo que había en ella y a su alrededor, además de la gente, y la sensación de satisfacción y contento que todo ello aportaba. Se podía salir de la casa, pero siempre se volvía a *home*.<sup>15</sup>

El propio AvE define la arquitectura como la construcción de esa «vuelta a casa» (*built homecoming*), y ha señalado también la misma idea: «debemos identificar la casa y la ciudad con las personas que viven dentro»<sup>16</sup>, pues «un espacio solo es en su proceso de apreciación, y por eso una casa no puede venderse»<sup>17</sup>. Esta casa sirve también para rebuscar en la etimología y el significado histórico de las palabras.

Por tanto, la casa hace estallar la idea de historia como línea continua, pues sólo en ella cabe toda la vida de Aldo van Eyck, en su vida una época y en esa época el conjunto de la historia humana. Han pasado ya 55 años desde que el arquitecto transformó la construcción en su hogar, la vivienda aún sigue haciéndose. Contar esta casa significa escribir de la arquitectura como algo inagotable y provisional, sujeto al proceder de la conciencia. En cada instante la casa (y la tesis) está terminada y espera a la vez su finalización. La casa no es la intervención de la década de los sesenta que la adapta a unas necesidades concretas y transitorias, sino el proceso completo de su realización, desde la construcción de la primera casa al momento presente, del presente a la eternidad. Así es la idea de memoria que Aldo defiende:

Así debe entenderse mi preocupación en torno a la validez humana de soluciones aparentemente incompatibles. Ha llegado el momento de reconciliar no sus atributos formales sino el significado humano esencial dividido entre ellas. El ser humano, al fin y al cabo, ha estado acomodándose a su entorno físico y psicológicamente durante miles de años. Toda la experiencia acumulada a lo largo de su historia (por un ser humano) no puede contenerse en el presente a no ser que lo proyectemos desde el pasado.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Witold Rybczynski, *La casa. Historia de una idea* (Donostia San Sebastian: Editorial Nerea, 2015), 59.

<sup>14</sup> Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 60-62.

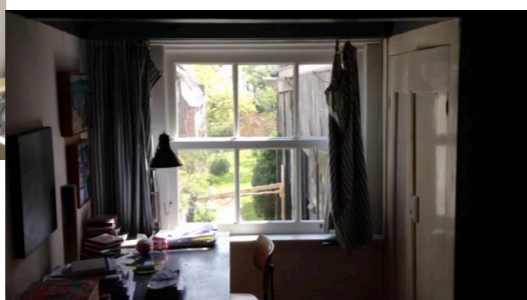
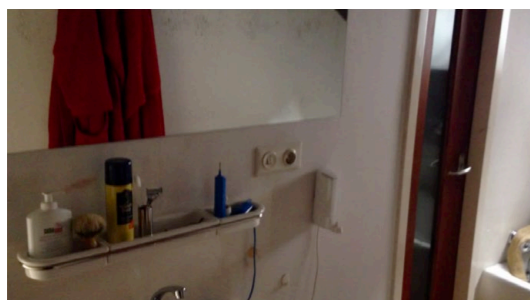
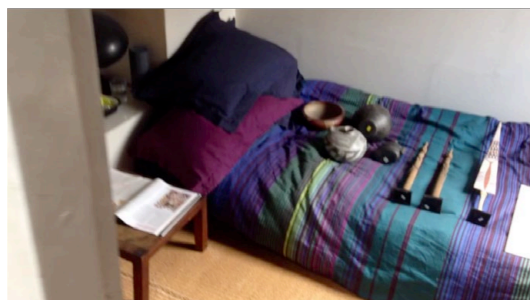
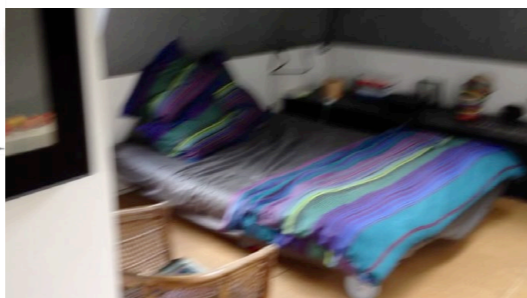
<sup>15</sup> Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 60-62.

<sup>16</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 414.

<sup>17</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 414.

<sup>18</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 49.





El pasado no se afronta por tanto en términos de historia, sino en términos de recopilación de experiencia humana; cuyo cuerpo es continuamente modificado calcidoscópicamente y aumentado según el pasado es extendido hacia el futuro. El pasado imparte profundidad temporal en continuo aumento al presente según el cuerpo de la experiencia, en el interior de la conciencia, aumenta.<sup>19</sup>

El pasado se afronta en términos de memoria, que como señala Linazasoro, según Halbwachs, se opone a la historia, pues «mientras la memoria representa continuidad (semejanza), la historia trata de resaltar la discontinuidad (la diferencia) entre las distintas etapas del recorrido de la humanidad»<sup>20</sup>. La memoria tiene carácter acumulativo, recopila experiencias del pasado, y la arquitectura, convertida en lugar, sería el receptáculo de la memoria. La casa de Loenen resalta la continuidad de todas sus épocas.

Desde este punto de vista, las casas no se pueden planear ni terminar, sino que ocurren en su ocupación. La arquitectura se tiene que buscar en ese ocurrir de la vida en el interior, en la interpretación consciente de los que la habitan o la visitan en los planos, las palabras y las fotografías. La arquitectura de la casa está ocurriendo ahora mismo, porque se está contando y leyendo: algo solo puede permanecer en el mundo a través de su interpretación. Por eso las transformaciones de la casa a lo largo de los años son la casa misma, acumulación de memoria, y las fotografías intentan congelar instantes en los que todos los tiempos se activan a la vez. No se ha restituido ningún objeto a su posición original, pues no existe una posición original; no se han movido las sillas a su lugar, pues han venido ocupando innumerables lugares; ordenado los papeles que no siempre estuvieron ni aquí ni allí o recogido la ceniza de la chimenea. Los materiales de la casa son blandos y maleables. En ellos quedan registradas las huellas, los rastros de sus habitantes: habitar es dejar huellas, dice Benjamin<sup>21</sup>. La familia, apartando y rayando las cosas, gastándolas, marca sus caminos.

Lo hogareño no es lo ordenado. Si no, todo el mundo viviría en réplicas del tipo de casas estériles e impersonales que se ven en las revistas de diseño de interiores y de arquitectura. De lo que carecen esas habitaciones immaculadas, o de lo que unos fotógrafos astutos han prescindido laboriosamente, es de toda huella de que están habitadas por seres humanos.<sup>22</sup>

Mario Praz llama a esa sensación de intimidad *Stimmung*, la característica de los interiores que «tiene que ver menos con su funcionalidad que con la forma en que la habitación expresa el carácter de su habitante»<sup>23</sup>. El interior nos dice cómo son las personas que lo utilizan, y se mantiene vivo en tanto que las cosas vayan moviéndose de lugar. «La domesticidad tiene que ver con la familia, la intimidad y una consagración al hogar, así como una sensación de que la casa incorpora esos sentimientos, y no solo les da refugio. El interior no es únicamente un lugar para las actividades domésticas, sino que las habitaciones y los objetos que contiene adquieren una vida propia»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Peter Clarke, «The Writings of Aldo Van Eyck: A Modernist Sensibility Introduced Into Architecture» (University of Bristol, 1985), 116. Originalmente en Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 150-151.

<sup>20</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 25.

<sup>21</sup> Josep Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura* (Barcelona: Arcadia, 2017), 21-30.

<sup>22</sup> Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 28.

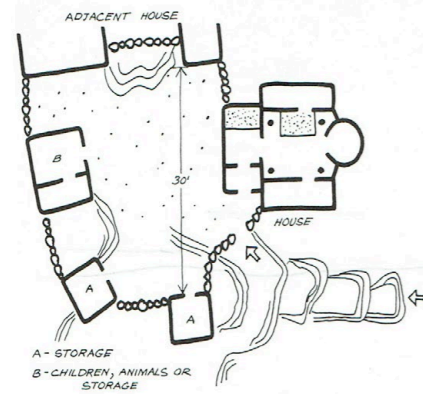
<sup>23</sup> Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 48.

<sup>24</sup> Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 72.

9. La casa cambia a cada momento



Banani. Granaries around a courtyard.



11. Cargar lo recordado en la memoria



10. Está viva



12. No para repetirlo sino para



13. incorporarlo y traducirlo

La casa cambia a cada momento y se trata más de tomar algunos de esos instantes para construir un álbum familiar, un diario interminable de la casa. En cada una de esas instantáneas está contenida la semilla de todas las demás, y en este sentido se adopta una actitud clásica, la de «aquél que suprime la corriente del tiempo, aquél que salva la separación entre momentos, entre ‘entonces’ y ‘ahora’, aquél para quien en todo instante cabe la totalidad del tiempo y cabe, por tanto, en cualquier instante tanto el origen como el final»<sup>25</sup>. No es raro que Aldo utilizase en el prólogo de *The Child, the City and the Artist* aquellos versos de Cuatro Cuartetos: “*in my beggining is my end... In my end is my beginning*”.

Ahora bien. Si la normativa lo hubiese permitido, ¿habría cambiado las fachadas de la casa, destruyendo esta acumulación de maneras de ser? Viendo la propuesta para la *Hubertushuis* todo parece indicar que no, que Aldo van Eyck cose lo nuevo y lo viejo y los asume como dos maneras compatibles de comprender el mundo. Si la casa mantiene elementos de su pasado es porque para AvE el cuerpo de experiencias acumulado enriquece el presente y alumbraba un mejor futuro posible.

La actitud hacia la casa es entonces la de aquel que cree que «las líneas maestras de un árbol nos dejan ver qué árboles nefastos lo han inclinado, qué vientos los han atormentado»<sup>26</sup>. Se lee la casa como si fuese un libro en un lenguaje desconocido que hay que interpretar (el de la arquitectura), pero en el que podrían trazarse todas las fuerzas que a distintos tiempos le han ido dando forma. Como escribe Proust, «la configuración de una cosa no es solamente la imagen de su naturaleza, es la palabra de su destino y el trazado de su historia»<sup>27</sup>. La mirada moderna, según Linazasoro, sería aquella capaz de establecer puentes entre el pasado y el presente<sup>28</sup>. La casa de Aldo van Eyck en Loenen extiende sus fronteras y rompe con su limitado intervalo temporal, pues contiene en su interior todas las épocas como si fuesen contemporáneas, acumulando experiencias y logros de seres humanos en cualquier tiempo y lugar. ¿A dónde va y de dónde viene la casa? Eso es lo que he tratado de explicar aquí, pues la casa solo sigue siendo casa si el tiempo la sigue transformando, es decir, si está viva y cambia con sus habitantes.

NOTA: Lo que quiero decir es que no podemos entrar a comprender la casa como si uno u otro elemento fuese más importante o más original que cualquier otro. Que una familia cubriese los ladrillos con estuco y dibujase un falso despiece, que Aldo cambiase el color de las ventanas o hiciese unos lucernarios, que Hannie desordenase los libros cuando pasó a dormir en la planta baja, que Tess y Julyan hayan retirado algunos objetos y añadido otros, o que yo mismo haya movido cosas de sitio (al catalogarlas), es ya parte de la casa que en su constante transformación va ampliando su mundo interior. Todo es original y nada se congela. Lo peor que podría pasarle a esta casa es transformarse en un museo esterilizado y embalsamado. Desde ella, hoy podemos partir y hablar de Rudofsky o de Le Corbusier, de los dogón y de la *Hubertushuis* para luego volver a casa a una arquitectura que sale a darnos la bienvenida (“*make a welcome of each door*”<sup>29</sup>) y que es ahora más rica y completa (“*built meaning*”<sup>30</sup>). La casa es arquitectura cargada de sentido.

<sup>25</sup> Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 125.

<sup>26</sup> John Ruskin y Marcel Proust, *La Biblia de Amiens* (Madrid: Abada Editores S.L., 2006), 98.

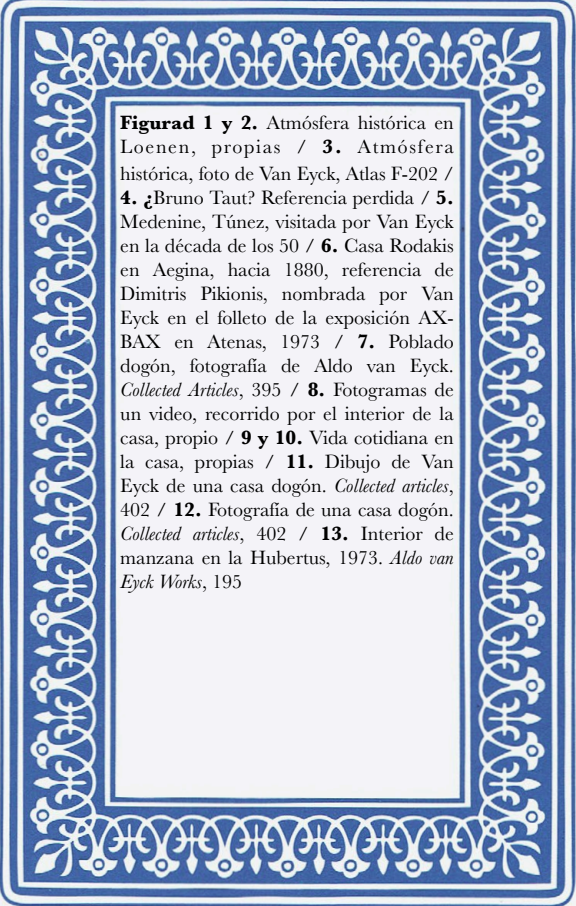
<sup>27</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 98.

<sup>28</sup> Linazasoro, *La memoria del orden*, 134.

<sup>29</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 296.

<sup>30</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, contraportada.





**Figuras 1 y 2.** Atmósfera histórica en Loenen, propias / **3.** Atmósfera histórica, foto de Van Eyck, Atlas F-202 / **4.** ¿Bruno Taut? Referencia perdida / **5.** Medenine, Túnez, visitada por Van Eyck en la década de los 50 / **6.** Casa Rodakis en Aegina, hacia 1880, referencia de Dimitris Pikionis, nombrada por Van Eyck en el folleto de la exposición AX-BAX en Atenas, 1973 / **7.** Poblado dogón, fotografía de Aldo van Eyck. *Collected Articles*, 395 / **8.** Fotogramas de un video, recorrido por el interior de la casa, propio / **9 y 10.** Vida cotidiana en la casa, propias / **11.** Dibujo de Van Eyck de una casa dogón. *Collected articles*, 402 / **12.** Fotografía de una casa dogón. *Collected articles*, 402 / **13.** Interior de manzana en la Hubertus, 1973. *Aldo van Eyck Works*, 195

- IV abrir horizontes
- ; james joyce y los círculos de Otterlo
  - ; griuale, en la cesta el universo
  - ; la casa y los niños. CoBrA
  - . transparencia

**lo inquietante, lo raro.**

¿por qué una casa tan cerrada produce esta sensación de apertura?  
¿por qué para hablar de la casa es necesario salir fuera de la casa?

**argumento.**

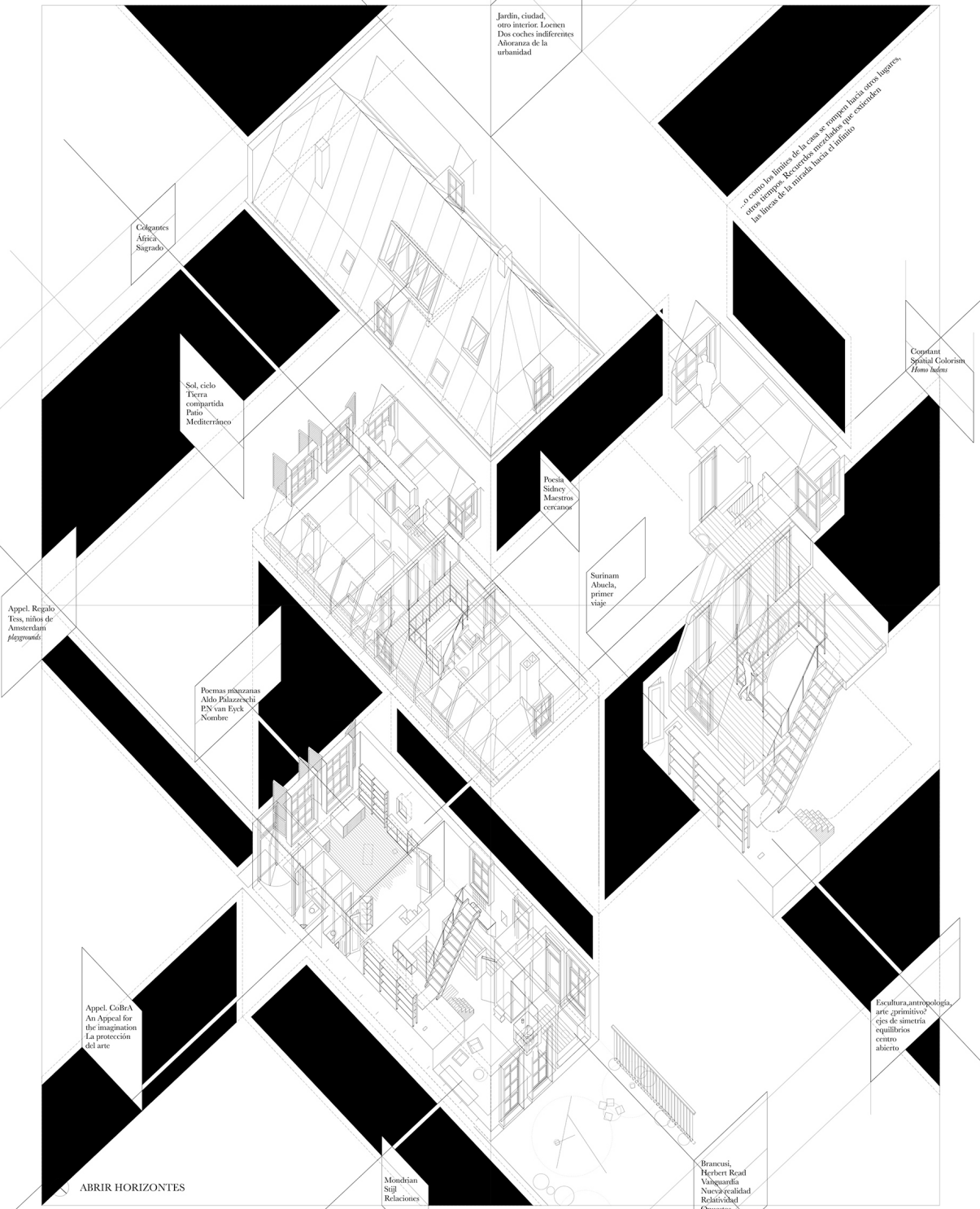
este grupo de textos emprende un viaje fuera de la casa, cuatro rodeos significativos que permiten explorar algunas de sus rarezas. Analiza la capacidad de la casa para abrirse al exterior con ayuda de los objetos que hay en su interior, en una interpretación de la transparencia fenomenológica.

***Abrir horizontes*** se pregunta por los contenidos del proyecto, por las razones que rompen su perímetro y provocan una ampliación iterativa de la casa que, finalmente, termina por contener el universo. Los textos muestran cómo la casa nos saca constantemente fuera de la casa, por qué James Joyce, Marcel Griuale o el grupo CoBrA son imprescindibles para comprender la trayectoria de Aldo van Eyck. Del mismo modo, provocan escapes controlados, poniendo juntos autores, ideas o lugares aparentemente lejanos. En ese sentido, resultan exasperantes.

instrucciones de uso.

leer los textos siempre con el dibujo, desplegado, entre las manos





Jardín, ciudad,  
otro interior. Loeben  
Dos coches indiferentes  
Ahoranza de la  
urbanidad

...o como los fémurs de la casa se rompen, hundo otro loggias,  
en un tiempo. Revertidos vendrán los que excedían  
las líneas de la mirada hacia el infinito

Colgantes  
África  
Sagrado

Sol, ciclo  
Tierra  
compartida  
Patio  
Mediterráneo

Coexist  
Españal Colorista  
Homo ludens

Poesía  
Sidney  
Maestros  
cercaños

Surinam  
Aluacia,  
primer  
viage

Appel. Regalo  
Tas, niños de  
Amsterdam  
playground

Poemas mbazanas  
Aldo Palazsch  
DS van Eyck  
Nombre

Appel. CoBra  
An Appeal for  
the imagination  
La procesion  
del arte

Escultura, antropología,  
arte primitivo  
ejes de simetría  
equilibrio  
centro  
abierto

ABRIR HORIZONTES

Mondrian  
Stijl  
Relaciones

Brancusi,  
Herbert Read  
Vaiguania  
Nueva calidad  
Relatividad  
Opusos  
Mundo nuevo

#### IV abrir horizontes

En las descripciones que Azorín hace de algunos pueblos de Castilla siempre aparece entretejida al paisaje, la casa. Y con la casa viene el patio, el pavimento del patio entre cuyas juntas crece la hierba, el zaguán, la puerta, el cuarto, la mesa... y luego, una vez llegado el viajero dentro del todo, la ventana. Se entra por la puerta y se sale por la ventana. La ventana será la encargada de traerle el vocerío del pueblo, el traqueteo del tren que parte desde la estación, las campanadas de la iglesia, el tañido de las campanitas de los conventos, el ritmo constante de la vida recogido en los sonidos de los animales que acompañan a los hombres. Por la ventana, en esta prosa azoriniana, entra el sonido junto a la luz. Y con ese sonido luminoso no entra sólo un exterior, sino los interiores de los que a su vez ese exterior está lleno: recodos, casitas, porches, aposentos, que suenan... y en los que él puede entrar, merced a su cuarto, sin que nadie le sienta<sup>1</sup>.

Aunque no exactamente igual, dice Van Eyck que en su casa de Amsterdam «las pinturas de Mondrian, van Doesburg, Miró, Klee y Ernst extendían el horizonte interior en todas direcciones»<sup>2</sup>. Eso quiere decir que las ventanas o los cuadros traen el mundo fuera hacia el interior de la casa, destruyendo sus límites físicos, para incluir otros lugares, objetos, personas, experiencias y cosas muy lejanas. ¿Por qué la casa establece relaciones con el mundo que queda fuera? Para eso necesitamos a Bergson, filósofo ineludible para comprender la propuesta teórica de Aldo van Eyck. Pero empecemos por Benjamin:

En cada una de estas imágenes contenidas en *Infancia en Berlín hacia 1900*, la mirada parece conducida, analógicamente, hacia otro lugar. Un lugar tan lejano como cotidiano que, en todos los casos, se encuadra en el marco de una ventana. Ventanas que, en todos los casos, abren de modo repentino un acceso hacia otro tiempo y otro lugar y que, a la manera de los umbrales míticos, **transgreden la distinción tajante entre el exterior y la comodidad de un interior burgués**.<sup>3</sup>

La ventana funciona como interrumpiendo el tiempo y el espacio típicos de la burguesía decimonónica, transformándose en una imagen dialéctica. En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin escribe: «pasado súbito de una ciudad: las ventanas iluminadas en Navidad lucen como si estuvieran encendidas desde 1880»<sup>4</sup>. La ventana une lo que ha sido al presente en una constelación. ¿Cuántas casas hay dentro de esta casa, traídas por las cosas de su interior? Que en un día caben todos los días (o en una casa todas las casas) es algo que Van Eyck ha aprendido en el *Ulises*, apoyado sobre la idea de duración de Henri Bergson ilustrada por Carola Giedion-Welcker, crítica de arte y amiga de James Joyce. Una posible interpretación de los conceptos de duración, memoria involuntaria o simultaneidad propuestos por Bergson es necesaria para comprender la arquitectura de Aldo van Eyck. A modo de resumen sintético: Bergson distingue el tiempo externo cronológico del interno psicológico, que es un presente ampliado por los recuerdos (el pasado) y los deseos (el futuro) que se presentan incesantemente. Bergson llama a este tiempo interno duración (*durée*): ocasión, dirá Aldo. Van Eyck cree que el tiempo subjetivo en el que vivimos (rodeados de recuerdos) es más útil (arquitectónicamente) que un tiempo objetivo e independiente que pasa inexorablemente (el empuje penetrante de cada instante):

<sup>1</sup> Luis Martínez Santa-María, *Intersecciones* (Alcorcón (Madrid): Rueda, 2004), 66.

<sup>2</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 55.

<sup>3</sup> García Moggia, Macarena. «Umbrales de la mirada. Mito y política de la ventana en Walter Benjamin». *Revista 180*, n.º 38 (2016).

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 114.

Ahora bien, concebir el presente como una creación de la consciencia es incompatible con un tiempo absoluto y cuantitativo. El vacío formidable en el que cada instante previo se desvanece y se pierde adquiere dimensión sólo cuando el tiempo es interiorizado. El tiempo desde su interior se siente como duración (*durée*), pues se evapora el empuje penetrante de cada instante que pasa. En el vacío del tiempo y espacio exteriorizados, las cosas se vuelven objetos impenetrables y pierden su identidad. Un mundo de 'ellos'. La transparencia del tiempo ha surgido de la idea de relatividad y ha abierto nuestra comprensión del pasado, presente y futuro, de la historia, de la cultura y de la diversidad de la cultura.<sup>5</sup>

La duración de Bergson implica que no existe una separación consciente entre pasado, presente y futuro, sino que el pasado se desborda continuamente en el presente a modo de recuerdos, a través de la memoria, y el futuro se proyecta a través de la anticipación. El presente no es ya algo aislado, es un presente en el que continuamente elaboramos relaciones con nuestras vivencias que le dan profundidad. La rememoración, que es espacial, produce una aparición en el presente de lugares y arquitecturas enterradas en los recuerdos que vienen a explicar y enriquecer la percepción del espacio. Esto supone que toda la experiencia constructiva del ser humano no queda guardada (y superada) en el pasado. Está reunida aquí y ahora, y por tanto «todas las soluciones, donde sean y cuando sean, son valiosas en términos de validez humana»<sup>6</sup>. Ciertos lugares (arquitecturas), debido a sus cualidades específicas, facilitan el nacimiento de relaciones en nuestra conciencia: con otros lugares, con otros momentos.

Esta rememoración solo es posible con ayuda de una facultad humana muy limitada que «solo puede trasladarse de cuerpo en cuerpo en sentido horizontal»<sup>7</sup>. Aldo van Eyck defiende en sus textos la imaginación frente a la fantasía: “*what we need, above all, is imagination, not fantasy*”<sup>8</sup>. Frente a la fantasía sin límites, la facultad antigua y modesta, doméstica, de la imaginación que encadena uno tras otro los cuerpos **hasta abarcar el conjunto de seres**. Sus ensayos «fueron concebidos como una llamada a la imaginación. Su único objetivo es establecer a través de la evocación el clima perfecto para que aparezca. Están dirigidos a aquellos que desean acercarse a las cosas mismas»<sup>9</sup>. Del mismo modo, y esta es la hipótesis de este dibujo y este juego de textos, la casa persigue establecer a través de la evocación un clima perfecto para que aparezca la imaginación. La casa (muebles, objetos o elementos construidos) permite la elaboración de una serie de encadenamientos que la amplían y le dan profundidad. La profundidad se ensancha hasta que la casa, por asociación, contiene el universo. Algo así:

El otro día vi un camión que transportaba bloques de piedra, de un blanco resplandeciente al sol, desde las canteras al otro lado del pueblo. Encima de los bloques había una caja de herramientas de madera y sobre ella, cuidadosamente colocada para que no se volara, una ramita de capullos de flor de cerezo. En la pared de roca estaba enterrada la promesa de la dinamita: en la dinamita, la promesa del espacio: en el espacio crece la promesa de un árbol: en el corazón del árbol, la promesa de un capullo. Esta era la relación entre la rama y los bloques de piedra que transportaba el camión.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 75.

<sup>6</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 75-76.

<sup>7</sup> Santiago Alba Rico, *Leer con niños* (Barcelona: Literatura Random House, 2015), 174.

<sup>8</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 51.

<sup>9</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 18.

<sup>10</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 154.

La propuesta de Van Eyck sería como inventar un concepto espacial equivalente a la duración de Bergson, ya avanzado por Le Corbusier con su *boîte à miracles*: «el interior del cubo está vacío pero vuestro espíritu inventivo lo llenará con todo aquello que constituya vuestros sueños»<sup>11</sup>, pero en el que el interior no está vacío, sino previamente lleno de disparadores de asociación, de cosas que por sus características específicas condensan múltiples significados. Es lo que Aldo van Eyck llama *lugar* frente a *espacio*, *ocasión* frente a *tiempo*. Una arquitectura que está pensada desde el mayor número de perspectivas posibles, con el arquitecto situándose en el lugar del mayor número posible de habitantes, cuanto más diferentes mejor<sup>12</sup>. Es decir, con el arquitecto empleando la imaginación y forzando la elaboración de una significación particular y concreta para cada uno de los habitantes de la casa, en función de su cuerpo de experiencias (*gathering body of experience*):

El cuerpo de experiencia reunido en el presente debe ser transferido desde el interior de la conciencia hasta la arquitectura dándole un significado múltiple y por tanto aumentando su potencial de ocasión, para que así sea posible para otros interiorizar el espacio.<sup>13</sup>

Como el interior de la casa está lleno de cosas diferentes, no existe acuerdo sobre lo que la casa es exactamente, lo que significan sus cosas. La discusión sobre la vivienda en Loenen no puede quedar dentro de sus paredes, constantemente exige un desplazamiento desde su centro hacia fuera y otra vez dentro, habiendo recogido nueva experiencia que enriquece el proyecto. Esta casa, porque está llena de símbolos, es capaz de llevarnos como un tren, traqueteando, de cosa en cosa y de casa en casa hasta la vivienda de Dommo en Ogol, un colgante australiano o el taller de Brancusi en París. Las cosas extienden el horizonte interior de la casa, no a través de la visión, sino por el interior de la conciencia, y por eso no es solo que lo de fuera viene hacia la casa por las ventanas como en los textos de Azorín. La casa también sale hacia fuera para ir tiñendo y modificando todas las experiencias futuras.

¿Y quizá tendremos el gusto de pensar en alguna cosa, en esta hora de reposo, en esta hora de relajación, en nuestra casa?

He aquí el fondo del problema: pensar en algo.

En la armonía de las proporciones,

o en algún poema de la mecánica, de la vida de los pueblos modernos o antiguos, hasta en un poema en verso,

o en alguna música, o en alguna escritura, algún cuadro, en un gráfico,

o en tal foto de un fenómeno simple o sublime, fundamental o excepcional.

La vida está llena de ocasiones de agrupar unos bibelots que sean unos **objetos para pensar**:

este guijarro del mar,

esta piña admirable,

esas mariposas, esos escarabajos,

este elemento de acero pulido procedente de una máquina,

o este pedazo de mineral.

¿Los dioses? **Es el espíritu** (la conciencia) **quien los forma** junto con las cosas de la Tierra.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Le Corbusier en *Obras Completas*, tomo VII

<sup>12</sup> Muchas de las ideas de Peter Clarke, «The Writings of Aldo Van Eyck: A Modernist Sensibility Introduced Into Architecture» (University of Bristol, 1985).

<sup>13</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 126.

<sup>14</sup> Le Corbusier, *Precisiones* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 143



Van Eyck utiliza constantemente, en sus varias definiciones de arquitectura, la palabra *potencial*, pensando en esta capacidad de un espacio para hacerse lugar al matizarse con los propios recuerdos. Este dibujo, en tres dimensiones, no pretende fijar lo que va a ocurrir en el espacio ni lo que las entidades que lo definen significan, sino condensar la mayor densidad posible de sentido para aumentar su potencial de asociación. Cuando Van Eyck escribe que la arquitectura es «significado construido», se refiere precisamente a la posibilidad de que esos significados desplieguen la rememoración, la *mémoire*, que la casa se transforme en ciudad, en universo. También Linazasoro señala a Bergson y su *mémoire* como punto de partida de una arquitectura verdaderamente moderna con naturaleza narrativa:

En la acción del hombre existe siempre un condicionamiento indiscernible entre la necesidad primaria de dar respuesta a sus necesidades, común a todos los animales, y el anhelo específico de ver representado su mundo. La necesidad material básica de protegerse, de buscar refugio, va siempre unida al ansia de **representar en él el mundo**, con el que se vincula a través del mito. Aunque en un principio fuera la caverna el primer refugio natural, **en ésta ya se representaba el universo**, como lo atestiguan las pinturas rupestres, pronto, el hombre se dedicó a construir, señalando no sólo su territorio, sino su manera peculiar de estar en el universo.<sup>15</sup>

Se parece mucho a lo que decía Benjamin de la vivienda burguesa: «para el particular, el interior representa el universo»<sup>16</sup>. Pero la caja-casa, que estaba llena, **se ha roto**. Sus límites se hacen trizas y las cosas se desbordan a su alrededor, disparadas. Los muros macizos de ladrillo, de 40 centímetros, no son suficientes para retener la casa dentro, del mismo modo que los marcos del dibujo o los límites del papel desaparecen. La idea de horizonte interior, inventada por Hannie van Eyck tras visitar el Hotel Imperial en Tokyo de Frank Lloyd Wright, describe la forma en que la el espacio, una vez experimentado, acompaña a los habitantes cuando lo abandonan:

No es el espacio lo que finalmente importa sino el interior del espacio y, sobre todo, el **horizonte interior** de ese espacio - sea cubierto o descubierto. Este horizonte interior siempre está presente conforme uno se mueve a través de un edificio o ciudad, de pie o sentado, mirando arriba o abajo<sup>17</sup>

Este horizonte interior puede sentirse en cualquier lugar. Aunque es intangible y no puede percibirse como tal, está ahí todo el tiempo. Uno lo lleva con él allí donde vaya como marco de referencia. Una sensación de correspondencia emocional prevalece. Cada lugar deliciosamente accesible. La arquitectura no puede más que facilitar esa reconfortante sensación de estar siendo interiorizada. Muy pocos edificios han conseguido hacerlo tal y como el Hotel Imperial. Al invadirlos, los espacios **no permanecen vacíos**. Aceptan y reciben al que entra, se asientan a su alrededor. Del mismo modo **permanecen en la conciencia cuando uno los deja**. De alguna forma son tuyos a partir de ese momento estés donde estés. Por eso, en mi opinión, el Hotel Imperial trasciende la idea de edificio y se transforma en un entorno construido que provoca un sentido de pertenencia.<sup>18</sup>

Los espacios no permanecen vacíos, pues la conciencia los llena, ya lo hemos explicado. Pero además, los espacios acompañan al que los abandona, es decir, salen fuera de sus límites a transformar la percepción

---

<sup>15</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 26-27.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Poeta y capitalismo*. Iluminaciones II (Madrid: Taurus, 1998), 182.

<sup>17</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 201.

<sup>18</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 478.

del resto de cosas. Podría pensarse que esta idea de horizonte interior o de presente extendido se produce en cualquier espacio independientemente de sus características, pero para Aldo van Eyck existen cualidades específicas de los espacios y los objetos que facilitan y fuerzan la transformación de espacio en lugar. Son las que él ha desarrollado en sus proyectos: la idea de *multimeaning*, la convivencia de estructuras centralizadas con sistemas aditivos, la existencia de varios centros (poli-centrismo), la utilización del color, los movimientos en sección de los suelos, la presencia simultánea de varias épocas constructivas que no se ocultan unas a otras, la construcción de rincones cualificados para ocasiones diversas. Son las estrategias exploradas en esta tesis y halladas en la arquitectura de la casa de Loenen. El mundo viene hacia la casa (hacia esta tesis) y la casa transforma el mundo, pues «cada modo de individualidad está hoy relacionado con la totalidad del mundo»<sup>19</sup>.

En un texto titulado *Habitar*, Josep Quetglas reflexiona sobre la vivienda, o sobre la dificultad por establecerse en un lugar donde arraigar y fundar casa. La vivienda burguesa inactual de Benjamin, que representa el universo, es un asilo donde se refugia el arte pero no sirve hoy, ya que «los pasos del habitante no pueden detenerse en un local, siguen un vector abierto, trazan una fuga sin fin, flecha lanzada al aire, sin diana. Existe una vivienda que es de un tiempo que no es nuestro (la del burgués), y existe una vivienda nuestra, de nosotros, habitantes, que no tenemos tiempo»<sup>20</sup>. Para Quetglas aún puede haber un final alternativo, feliz, en el que encontremos casa:

La vivienda de nuestro tiempo aún no existe; sin embargo, la transformación del modo de vida exige su realización. Esta exigencia sólo puede cumplirse en el curso de un continuado movimiento real, capaz de cancelar tanto la vida ficticia -la vida sometida a medida, juicio y valoración por parte de otros- como el lugar de su representación -el dominio privado como refugio y escenario de los valores del individuo-. Entonces **la casa**, desaparecida como institución, como lugar específico opuesto a los otros lugares -por cuanto el ocio dejará de ser la aparente oposición al trabajo, y lo privado dejará de ser la aparente oposición a lo colectivo- **estará por todas partes: será cualquier lugar, cada espacio y cada tiempo donde se afirme y reencuentre un sujeto libre y múltiple, igualitario y real.**<sup>21</sup>

La idea se parece mucho a lo que Van Eyck definía como horizonte interior: esa casa que llevamos en el interior conforme recorremos un edificio o una ciudad, o esas determinadas arquitecturas que nos acompañan desde que las experimentamos. En un artículo publicado por Aldo van Eyck en 1967-68 que reúne textos suyos, de Paul Parin y de Fritz Morgenthaler, e ilustrado con fotografías tomadas por él en un viaje a Malí en 1961, Aldo van Eyck descubre en la sociedad Dogón una especial afinidad hacia la casa, el pueblo y la región: los dogón identifican la casa con las personas que viven en ella -es de ahí de dónde Aldo aprende la idea-. «Debe haber alguna forma de no sentirse perdido en una región que no es la nuestra. Un hombre que se siente en casa en cualquier lugar carga él mismo con sus raíces, **es él mismo su propia casa** pues habita su propio espacio interior y su propio tiempo. También sería capaz de habitar, casi simultáneamente, todos los lugares con los que está relacionado a través de la memoria y la anticipación, y a través de la asociación mental»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 38.

<sup>20</sup> Josep Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura* (Barcelona: Arcadia, 2017), 21-30.

<sup>21</sup> Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, 21-30.

<sup>22</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 414-415.

Bajo esa lupa la casa (la arquitectura) no es un lugar físico sino una construcción de la conciencia donde por asociación se mezclan recuerdos, lugares, anhelos y maneras de ver. «Llevamos el mundo a nuestras espaldas»<sup>23</sup>. Ahora bien, para que eso ocurra Aldo enuncia dos condiciones: «esto requiere **un marco mental bien diferente** del que nos hemos impuesto en nuestras sociedades, y requiere también **una relación diferente con nuestro entorno**, de hecho, otro entorno construido completamente distinto. Una cosa debe sostener a la otra, suponiendo que lo que buscamos es un mundo más habitable»<sup>24</sup>. La transformación del marco mental requiere afirmar, como escribe Quetglas, un sujeto libre y múltiple, y se convierte en una forma de estar en el mundo y de establecer vínculos con los sucesos a nuestro alrededor. La transformación del entorno, por el contrario, es la tarea propia del arquitecto. El arquitecto está obligado a imaginar un entorno que, como el Hotel Imperial de Tokyo, se preste a ser llenado con la casa que cada ser humano llevará a sus espaldas, con su horizonte interior. Lugares que aceptan y reciben al que entra, que se asientan a su alrededor: «conforme caminas de un piso al siguiente, cargas contigo el horizonte del espacio. El horizonte es una cosa relativa, pues se relaciona contigo, con el lugar que ocupas. Es algo que te acompaña conforme te mueves por el edificio. Cuando sucede, notarás algo maravilloso. Eso es lo que intento poner sobre la mesa: la importancia de este horizonte interior del espacio que te hace sentir en casa en el verdadero sentido de la palabra»<sup>25</sup>.

Este dibujo se llama *Abrir Horizontes* porque tras la contención y condensación primera, en la que la casa de Aldo y Hannie recibe y absorbe desde su interior todas las cosas que quedaban fuera, guardando el mundo (y el universo) en un punto del espacio, se produce una posterior explosión en la que la casa se abre hacia el mundo para transformar su percepción. Como si fuese una *countercomposition* de Van Doesburg, el dibujo pretende mostrar ese interior infinito, que en vez de estar construido a través de unos planos que no se tocan (como haría Rietveld), se construye con una primera determinación espacial en la que se dibujan los espacios cerrados y acotados por sus muros y una expansión (o explosión) posterior en la que la casa se hace pedazos. Los productos de la ruptura son unos planos en negro y en blanco que la imaginación va rellenando con posibles asociaciones que provocan los lugares y objetos de la casa. En el dibujo se atiende especialmente al espacio central (dibujado aislado y a mayor escala) de circulación de la casa, que es la semilla desde la que se expande hacia el jardín y el cielo: la zona cero. La casa y el dibujo provocan así el destello de cientos de ideas que hacen recordar otras experiencias humanas.

Decía que en el dibujo, como en la casa, los límites del papel desaparecen, igual que en la pintura sin marco de Mondrian. La *Composition with coloured rectangles* (1917) que cuelga en la medianera junto al salón en Loenen no ha estado en las dos casas del arquitecto en una posición bien visible por capricho, sino que para Aldo la propuesta teórica de Mondrian está en la base de su propio pensamiento. Por eso lo cita en sus primeros textos (1947): «la cultura de la forma particular ha llegado a su fin. Ha nacido la cultura de las relaciones puras»<sup>26</sup>. Aún así, Aldo afronta los textos de *De Stijl* con un enfoque muy heterodoxo y nada dogmático (quizás poco comprometido), pues es capaz de encontrar una propuesta común el surrealismo, neoplasticismo (o Nueva Imagen), constructivismo, cubismo e incluso dadáismo: «nunca quise elegir en el

---

<sup>23</sup> Berger, *La apariencia de las cosas*, 28.

<sup>24</sup> Berger, *La apariencia de las cosas*, 28.

<sup>25</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 477.

<sup>26</sup> Mondrian citado por Aldo van Eyck durante el CIAM6 en *Bridgewater*. Van Eyck, *Collected articles*, 36.

mundo del *avant-garde*, en mi caso siempre fue *and ands*<sup>27</sup>. Con P. Lohse tuvo varias discusiones al respecto: «¡Pero Aldo, eres bipolar! Eres a la vez Miró y Mondrian y continuamente tienes una lucha interior»<sup>28</sup>.

Lo que a Aldo van Eyck le interesa es la nueva realidad que todos estos movimientos traen, en cuyo núcleo detecta la idea de relatividad: «en Miró el mundo es relativo dentro de cada hombre, en Mondrian el hombre es relativo dentro del mundo. Ahora bien, lo primero sería inconcebible sin lo segundo». Que traducido sería algo así como: Miró nos muestra que para cada persona hay un mundo diferente y Mondrian que cada persona es una manifestación diferente del mismo mundo. Por eso habitualmente pone ambos nombres junto el de Albert Einstein, que formuló que para cada sistema de referencia el espacio y el tiempo se perciben de diferentes formas (en función de su velocidad) pero que cada uno de esos sistemas puede ponerse en relación con ayuda de una constante universal (la velocidad de la luz) y por tanto que cada sistema no es más que una manifestación de unas leyes comunes a todos.

¿Es posible dar un rodeo con Mondrian sin abandonar la casa?

Aunque existe diferencias en muchos de los planteamientos, es evidente que Aldo van Eyck ha leído a Mondrian y ha asumido como propia parte de su visión. Podemos incluso explicar la idea de la casa como ente que expande sus límites para contener el universo a través de una lectura de *La nueva visión en la Pintura* (1917-18) y *Arte plástico y arte plástico puro* (1937). Lo que sucede es que en la casa no está siendo tan importante su sensación particular (la manifestación individual del universo) sino las relaciones que es capaz de establecer entre unas cosas y otras, es decir, el viaje hacia lo universal que la casa nos permite iniciar a través de las cuerdas que podamos ir lanzando desde su interior. En este sentido, una arquitectura neoplástica (aunque Mondrian no estaría de acuerdo) no consistiría tanto en encontrar un lenguaje visual puro (como en la pintura) capaz de generar esas relaciones, sino más bien un lenguaje propio de la arquitectura que por necesidad tendrá que buscarse en los procesos de apreciación del espacio (no únicamente visuales). Eso explica por qué para Aldo van Eyck no puede existir un arte total que reúna pintura, escultura y arquitectura en una sola disciplina («el color, la plasticidad y el espacio no son del pintor, el escultor o el arquitecto respectivamente sino que los tres tienen su propio significado en cada una de las tres artes y por tanto pertenecen a todas; no puede haber colaboración entre las artes hasta que cada artista haya descubierto por sí mismo el significado específico de cada una de estas ideas en su propio campo»<sup>29</sup>). Por eso rechaza algunas de las propuestas arquitectónicas de Rietveld, como la casa para Martin Visser en Bergeijk, que centrada en un deseo de pureza visual (casi pictórica) olvida las leyes propias de la arquitectura: «la arquitectura aquí está intentando hacer algo más allá de sus capacidades, y por tanto perdiendo su significado»<sup>30</sup>.

Partiendo de ahí, encontramos muchas más similitudes. Mondrian escribe que el recíproco funcionamiento de los contrarios espíritu y naturaleza puede mostrar la vida —y, con ésta, el arte— como una repetición continua (casa vez de manera distinta) de lo mismo. La arquitectura vendría a ser también

---

<sup>27</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 601.

<sup>28</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 96.

<sup>29</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 144.

<sup>30</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 145.



una repetición continua de lo mismo, ya que para Aldo «la idea de relatividad supone la validez humana de las soluciones divergentes y aparentemente contradictorias desarrolladas a lo largo de los siglos»<sup>31</sup>. Se trataría de encontrar lo bello como verdadero<sup>32</sup> en arquitectura, y solo «el ver expresivo lleva a entender la estructura que subyace en lo existente: hace ver la relación pura»<sup>33</sup>. Digamos también que para Aldo la arquitectura, aunque responda también a funciones más tangibles que el arte pictórico o escultórico, tiene una función que no difiere de la de la pintura o la escultura, ni de la de la poesía, o música: su objetivo es revelar la gracia de la naturaleza a través y para el hombre. Sus funciones más tangibles solo son relevantes en cuanto a que ajustan el entorno a las necesidades básicas de la humanidad, como paso preliminar para la realización del primer objetivo<sup>34</sup>. La arquitectura vuelve a ser, en esta definición, lo que se da de más sobre la pura función fisiológica.

Aldo van Eyck ha emprendido un viaje, acompañado por Mondrian, a la búsqueda de la esencia de lo que la arquitectura es, no tanto a un intento de traducción del lenguaje compositivo neoplástico a espacio arquitectónico, y seguramente por esas razones su visión, como él mismo defiende, es fiel a las propuestas de *De Stijl*. La reconciliación de contrarios de Mondrian, enunciada casi literalmente («veremos la nueva imagen como reconciliación de la dualidad de polvo y espíritu»<sup>35</sup>) es enormemente coherente con la visión monista Spinoziana de Aldo (también tomada de Blake en su adolescencia) y su propuesta del espacio intermedio como lugar de reconciliación de los *twinphenomenon*. El espacio intermedio es el lugar en el que los contrarios aparecen como equivalentes, necesarios uno para definir el otro (dice Mondrian: «si todas las cosas son partes de un todo, cada parte recibe su valor visual del todo, y el todo lo recibe de las partes. Todo se compone por relación y reciprocidad. El color no existe sino por el otro color, la dimensión se halla definida por la otra dimensión...»<sup>36</sup>). Incluso la *disciplina configurativa* que Van Eyck desarrolla en la revista *Forum* como forma de reconciliar arquitectura y urbanismo toma esas ideas sobre la relación parte-todo de los textos de Mondrian y su aplicación en Lohse («Mondrian, Vantongerloo, Sophie Tauber y Richard Paul Lohse fueron artistas configurativos pioneros»). Más aún, el concepto que Aldo titula *harmony in motion* parece ser una descripción exhaustiva de la idea de *ritmo dinámico*<sup>37</sup> en el Neoplasticismo.

Pero como vemos en sus escritos, para Aldo no es tan importante el lenguaje formal como la nueva dimensión de la que el lenguaje emerge, y más bien reivindica el verdadero significado de lo que Mondrian dijo por encima de una aplicación de unas formas y colores determinados. Para él, Mondrian era concreto, no abstracto, y leyendo al propio artista llegaríamos a la misma conclusión: «resulta comprensible que algunos artistas abstractos hayan objetado el nombre de Arte Abstracto; el arte abstracto es concreto y, por sus determinados medios de expresión, aún más concreto que el arte

---

<sup>31</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 130-132.

<sup>32</sup> Piet Mondrian, *La Nueva Imagen en la pintura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores, 1933), 71.

<sup>33</sup> Mondrian, *La Nueva Imagen en la pintura*, 94.

<sup>34</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 34.

<sup>35</sup> Mondrian, *La Nueva Imagen en la pintura*, 19

<sup>36</sup> Piet Mondrian, *Realidad Natural y Realidad Natural Abstracta* (Barcelona: Barral Editores, 1973), 14-15.

<sup>37</sup> Piet Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro* (Editorial Victor Leru, 1961), 86-89.

naturalista»<sup>38</sup>. Van Eyck es capaz de escribir un texto sobre Constant<sup>39</sup>, integrante del grupo Cobra, en el que lo compara al mismo tiempo con Mondrian, Malevich, Picasso y Dalí, porque lo esencial (en su opinión) es la conciencia de que lo que importan no son las cosas sino sus relaciones (con otras cosas, con el espectador, con el universo). Que Constant no renuncie, como hizo Mondrian, a las cosas, no significa que no intente, pintando cosas ordinarias, reflejar también las relaciones elementales. Lo que ocurre es que Aldo van Eyck es un verdadero ecléctico, según la definición de Diderot: el que se atreve a pensar por sí mismo, el que regresa a los principios generales más definidos, los examina, los discute y no acepta sino lo que es evidente para su razón y su experiencia. Como Constant, el arquitecto quiere reflejar las relaciones elementales construyendo cosas ordinarias para acciones ordinarias: un banco de cocina, una chimenea, un armario.

Si es cierto, como dice Mondrian, que el ver estético permite reconocer el orden universal y la visión cotidiana es la visión de aquel que no puede superar lo individual, entonces comprender la casa como un ente que por sus relaciones nos empuja hacia lo universal (va agradándose hasta contener el universo) será entender la arquitectura a la manera del arte. Interpretación, por otra parte, coherente con los textos de Aldo van Eyck: “*the wonderful thing about architecture is that it’s an art - just that*”<sup>40</sup>. La casa, por sus cualidades específicas (arquitectónicas) fuerza una **evasión controlada hacia lo universal**, por su delimitación espacial ambigua, la presencia de varias épocas, la acumulación de formas en relación, por la simple presencia de objetos enigmáticos bien visibles que provocan preguntas, se presta a ser interpretada como compuesto de pura relación. Se presta entonces a ser dibujada como algo roto en sus partes fundamentales, a distintas escalas, rodeada por los planos imaginarios que extienden el horizonte interior en todas las dimensiones. Sin embargo en el dibujo no se abandona la presentación en el papel de un espacio perspectivamente visual sustituyéndolo por rectángulos, líneas y colores, como hace Mondrian en la composición colgada en el salón<sup>41</sup>.

Pero si verdaderamente Aldo van Eyck avanzaba hacia el mismo objetivo que Mondrian o Rietveld, ¿por qué luchó siempre contra la *continuidad del espacio* defendida por los arquitectos relacionados con *De Stijl* en la primera mitad del siglo XX? Me parece que solo es necesario para entender las estrategias en la casa de Loenen y los proyectos de Aldo, de nuevo, leer atentamente a Mondrian: «en arte abstracto, **la determinación del espacio**, y no la expresión del espacio, es la manera plástica pura para expresar la realidad universal. De este modo el arte se aleja del dominio de la fantasía y el accidente. Toda tendencia en arte manifiesta una determinación del espacio»<sup>42</sup>. O sea, que la apertura de la casa hacia lo universal (este *abrir horizontes*) no se produce porque haya grandes vidrios ni espacios infinitos que confunden exterior e interior, sino precisamente porque hay una completa determinación del espacio con unas leyes que hacen referencia a lo universal. La apertura solo puede producirse a través de la comprensión de las leyes

---

<sup>38</sup> Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*, 33.

<sup>39</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 66-67.

<sup>40</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 58.

<sup>41</sup> Mondrian, *La Nueva Imagen en la pintura*, 38.

Es sorprendente la utilización de dos tipos de blancos y la profundidad conseguida simplemente por las variaciones de tamaño y color. Verdaderamente el cuadro es un túnel que atraviesa la medianera.

<sup>42</sup> Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*, 45.

que se establecen entre las formas que determinan el espacio (lo que Mondrian llamaría equilibrio dinámico, producido a través de la composición), y por tanto a través de un análisis *en abstracto* de las fuerzas que componen la casa. La apertura se produce con el *ver estético*, no con espacios vacíos, vidrios y pavimentos continuos, sino con la evocación producida en la conciencia que ordena las formas particulares y comprende que sus relaciones hacen referencia a lo universal. «El arte plástico establece la verdadera imagen de la realidad, puesto que su función primaria es mostrar, no describir. Nos toca a nosotros ver qué representa»<sup>43</sup>. Por eso era importante comprender las propuestas de Bergson.

La destrucción del espacio (del *edificio-en-sí*) producida por una continuidad espacial mal entendida, en arquitectura, significaría la imposibilidad de detectar ninguna relación: la imposibilidad de la vida. La arquitectura no puede seguir las mismas leyes que la pintura, no puede depurar las formas (las cosas) que la construyen porque las formas deben servir para las acciones cotidianas. Habría una última cita de Mondrian que casi resume lo que se ha intentado explicar en este texto. La copia textualmente:

Al formar la Arquitectura hoy, generalmente, no se es libre —y eso lo exige el Neo Plasticismo. No se es libre sino en el individuo o en el grupo que tiene poder material. Así, se está limitado al edificio-en-sí. Se muestra como tal frente a su entorno: la naturaleza, la construcción tradicional o heterogénea. Sin embargo, es «una imagen» en sí: **un mundo en sí**.

La nueva visión no es desde un solo punto en concreto. No lo pone ligado al lugar ni al tiempo (conforme a la teoría de la relatividad). En la práctica, lo pone frente al plano. Así, ve la Arquitectura como una multiplicidad de superficies.<sup>44</sup>

Verdaderamente la casa, además de ser un *edificio-en-sí*, es debido la apertura de sus límites un **mundo-en-sí**, o eso vamos a explorar en este juego de textos. Cada cosa es un punto desde el que percibir el espacio (según la relatividad que Aldo y Mondrian citan). La prueba de que esta forma de contar la casa (la intentada en este dibujo y este juego de fragmentos) es posible, es que este texto se haya desviado y alejado hasta Mondrian sin dejar de hablar de ella. La casa puede contarse como suma de cosas (como despliegue desde un interior transformado), como transformación de un contenedor existente o también podría acorralarse desde su periferia, empujando desde fuera para determinar su contorno. Un globo es tanto el aire que desde dentro lo llena como la tensión de su material elástico, como la presión de todo el aire que queda fuera (por eso el mismo globo con el mismo aire es más voluminoso cuanto más alto subimos). Para entender la forma del globo es imprescindible explicar también las cosas que están fuera del globo.

Se pretende, en este capítulo, empujar la casa desde fuera, alejarnos de ella para comprender que lo que no hay dentro en realidad también es necesario para definir lo que hay dentro, o sea, que la casa, por oposición, podría llevarnos a contarla todo. Por eso digo que la casa es el mundo. Que los horizontes de la casa se abren quiere decir que, como en el dibujo, muchos acontecimientos fuera de la casa se han hecho necesarios para desvelar las razones de la casa. Que ni la casa ni el dibujo terminan en sus límites, que en realidad no tienen marco, que son el universo.

---

<sup>43</sup> Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*, 65.

<sup>44</sup> Estas tres y las líneas que siguen son una descripción casi exacta a la que Aldo desarrolla en (AvEW, p.202) para explicar la composición en colores de la fachada de la *Hubertushuis*. Mondrian, *La Nueva Imagen en la pintura*, 133-135.

Iniciada la discusión, el proceder de estos textos el siguiente: se toma algo del interior de la casa, un libro, una escultura, una pintura. Se sale de la casa con la la cosa en la mano, explorando sus posibilidades, las relaciones con la arquitectura de Van Eyck y de la casa de Loenen. Se intenta volver a la casa, con las cosas aprendidas, a ver si nuestra percepción del interior se ha transformado.

En consecuencia, estos textos dejan de apoyarse en rincones concretos del proyecto, se alejan conscientemente, proponen un rodeo significativo que demuestra cómo la casa puede actuar de punto de partida para llegar a comprender la totalidad de la historia humana. Se emula así la Tesis XVII de Benjamin: «el materialista histórico va a un objeto histórico sólo si se le presenta como mónada. La capta, en verdad, para hacer saltar una época determinada fuera del curso de la historia. El resultado de su proceder es que queda conservada y recogida, en la obra, la obra completa de toda una vida (*Lebenswerk*), en la obra completa de toda una vida, la época, y en la época, el curso general de su historia»<sup>45</sup>. O también, por Mondrian: «el presente lleva consigo el pasado y el futuro»<sup>46</sup>. Mivhel Foucault llamaba *heterotopía* a esta cualidad de los lugares que son capaces de contener diversos espacios en un mismo emplazamiento, como si en un mismo lugar hubiera toda una serie de estratos acumulados, simultáneos y encajados unos en otros<sup>47</sup>.

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa... [...]  
Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos). Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior* o *Ahora desembocaremos en otro patio* o bien *decía yo que te gustaría la canaleta* o *Ahora verás una cisterna que se llenó de arena* o *Ya verás como el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.  
No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. **La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.** Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar...<sup>48</sup>

El dibujo intenta sintetizar todas esas evasiones posibles, rompe la casa en pedazos, abriéndola al mundo, para recomponerla a través de las relaciones que establece entre todas sus cosas. El cierre del capítulo pone nombre a esta estrategia, siguiendo la discusión entre transparencia literal y transparencia feonmenológica de Colin Rowe y Robert Slutzky. El viaje comienza con James Joyce, sigue con Marcel Griaule y termina con el grupo CoBrA. Podía haberse extendido hasta el infinito, pero se trata simplemente de ejemplificar lo expuesto. Los tres son textos tangentes a la casa, complementarios, extraños.

---

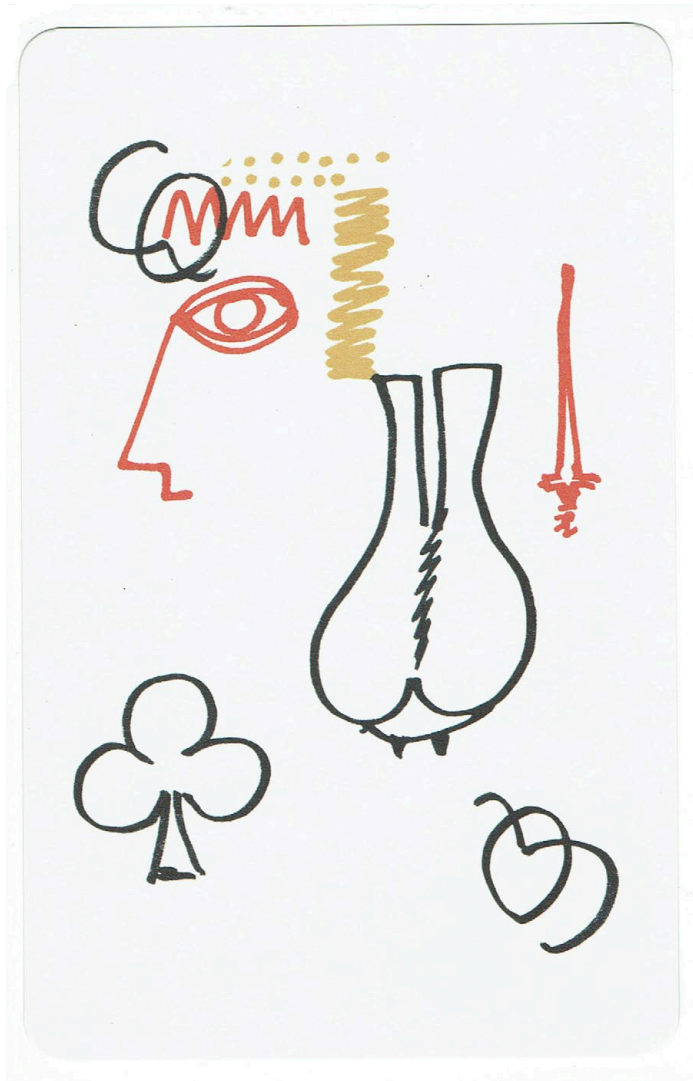
<sup>45</sup> Tesis XVII de las Tesis sobre la filosofía de la historia de W.Benjamin, traducidas por J.Quetglas

<sup>46</sup> Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*, 83.

<sup>47</sup> Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017), 273.

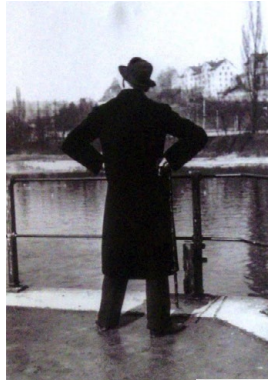
<sup>48</sup> Jorge Luis Borges, *La casa de Asterión* (Argentina: Los anales de Buenos Aires, 1947).





*james joyce y los círculos de Otterlo*

1. Ana fue (Joyce)



2. Livia es (Carola)



3. Plurabelle será (Aldo)



4. Pasado, presente y futuro; el Liffey toma todas las formas



5. repeti(t)idas con variaciones. ¿Una flor?

A cluster of three classrooms

; james joyce y los círculos de Otterlo

(cogiendo *Finnegans Wake* de la biblioteca de la casa)

Ordovico Viricordo - Anna fue, Livia es, Plurabelle será <sup>1</sup>

La frase es una expresión de *Finnegans Wake*, la última novela de James Joyce, utilizada por Van Eyck como saludo entendible únicamente a los iniciados<sup>2</sup>. *Ordovico* significa en relación con el sistema de Giambattista Vico<sup>3</sup>, que es la historia como un proceso cíclico en el que determinadas situaciones y arquetipos recurren una y otra vez. *Viricordo* es una especie de anagrama cargado con múltiples significados. Mezcla a Vico con la idea de vuelta (*ricorso*) del personaje arquetípico (*vir*), con la noción de recuerdo (*ricordo*). *Anna*, *Livia*, *Plurabelle*, el río que pasa por Dublín, el Liffey (*Livia*, *Allalivial*), toma diferentes formas (*Plurabelle*)<sup>4</sup>. Anna Livia Plurabelle es en la novela la madre, mujer y río.

Esta frase anuncia la idea de tiempo e historia que Aldo van Eyck hereda de James Joyce a través de Carola Giedion-Welcker, historiadora, crítica de arte y madre intelectual de Aldo van Eyck. Carola fue una figura clave que organiza el encuentro<sup>5</sup> del arquitecto con una lógica alternativa en la que pasado y presente, lejos y cerca, objetivo y subjetivo, general y particular, no son mutuamente excluyentes. Hasta su encuentro en Zurich, la formación de Van Eyck era fundamentalmente literaria e histórica, hecho que le permitió, por otra parte, aceptar la visión de Carola con mucha más facilidad. En Zurich, la inmersión de Aldo van Eyck en la experiencia de lo moderno lo imbuye de una sensibilidad que es la base consistente de su desarrollo arquitectónico, una contribución que solo fue posible gracias a la ausencia específica de la arquitectura en sus experiencias iniciales: William Blake, Baudelaire, Yeats o Shelley.

¿Por qué James Joyce es importante para entender la arquitectura de Aldo van Eyck? ¿Por qué insistía tanto Van Eyck en incluirlo entre sus referencias? Primero, porque es el enlace perfecto con lo moderno para un arquitecto formado en la literatura. Segundo, porque para Giedion-Welcker, Joyce es una figura central con la que explicar la *nueva realidad*<sup>6</sup> o *new consciousness* que encontraba en el arte moderno. Por último, porque la obra del irlandés nos puede servir como marco que hace aflorar muchos de los planteamientos que el arquitecto hizo a lo largo de su trayectoria. Sabemos que no era difícil escuchar a Van Eyck hablar de Joyce, o leer citas suyas en sus escritos.

Put allspace in a notshall <sup>7</sup>

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 25-30.

<sup>2</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 500.

<sup>3</sup> Giambattista Vico (1668-1744) fue un filósofo de la historia napolitano, citado habitualmente por autores como Joyce o Proust. Desarrolló una idea cíclica de la historia que suponía la repetición de periodos semejantes

<sup>4</sup> Tal y como aparece explicado por Francis Strauven en Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 698.

<sup>5</sup> Las implicaciones de este encuentro han sido exploradas por Francis Strauven en su biografía de Van Eyck. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 76-83.

<sup>6</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 135.

<sup>7</sup> Carola Giedion-Welcker y Eugène Jolas, «Work in progress : a linguistic experiment by James Joyce», *Transition*, n.º 19-20 (1930): 174-183.



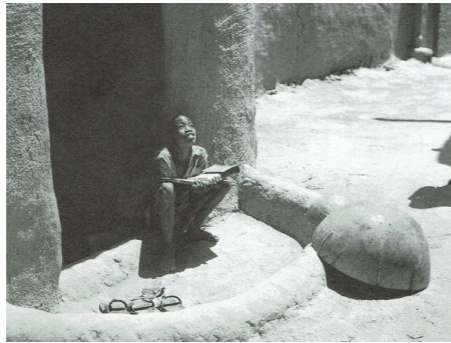


6. El pasado se afronta...

7. como recopilación de experiencia humana.



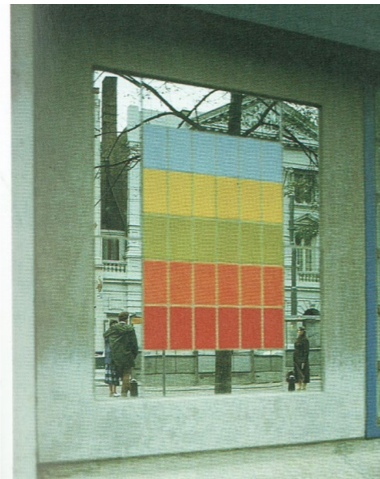
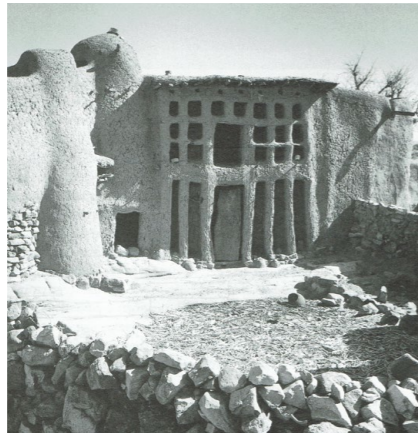
9. ...al presente



8. Imparte profundidad temporal

Presente-¿Pasado?

10. La mortaja es el mundo...



11. y la casa

Otra frase de *Finnegans Wake* típicamente joyceana, citada por Giedion-Welcker y Aldo van Eyck, apunta hacia un nuevo concepto de tiempo que el autor había desarrollado a lo largo de su vida y que mantiene muchos vínculos con las propuestas del filósofo francés Henri Bergson. Ya hemos escrito que los conceptos de duración, memoria involuntaria o simultaneidad propuestos por Bergson son necesarios para comprender la arquitectura de Aldo van Eyck: sus espacios intermedios, su comprensión de lo que es la historia y su idea de *homecoming*. La misma idea resulta ser un punto de partida para comenzar a desentrañar los mecanismos lingüísticos de *Finnegans* o *Ulysses*, para explicar la técnica de monólogo interior (*stream of consciousness*) que caracteriza a la narrativa de Joyce.

Bergson aparece incluso en *Finnegans Wake* como Bitchson, lo que indica que sus conceptos temporales eran conocidos por Joyce. Es en la novela en donde se encuentra la imagen más clara del cambio en la idea de tiempo y la mayor semejanza al tiempo interiorizado del arquitecto. En el trabajo de Joyce, los lugares y las ocasiones, los objetos y las interacciones humanas, son presentadas en una compleja y fragmentada estructura temporal; anticipación, memoria y experiencia presente son entendidas como equivalentes. La técnica de monólogo interior desarrollada por Joyce intenta trazar el flujo de memorias, deseos, impresiones y sueños, conforme van apareciendo en la conciencia de los personajes, mezclados y en capas, más que divididos por los tiempos verbales de la narrativa convencional; objetos y lugares asumen significados por asociación y tienden a reaparecer a lo largo del tiempo de la novela<sup>8</sup>. El concepto de ocasión de Van Eyck puede relacionarse con estos desarrollos modernos. También las ideas de lugar y ocasión de Aldo van Eyck se comprenden únicamente como la interiorización de espacio y tiempo: como un tiempo y un espacio según lo percibe el ser humano. El único modo de explicar la arquitectura de Van Eyck es como vehículo que construye un lugar para el presente extendido de sus habitantes.

Es lógico preguntarse por la necesidad de unos mecanismos tan complejos. Aldo y Joyce buscan nuevas formas de validez, en un intento de establecer cierto grado de significado humano en un contexto relativista. Esta necesidad implica el desarrollo de un nuevo concepto de espacio (lugar) y especialmente de tiempo (ocasión), que son elementos centrales del pensamiento de ambos. Los dos buscan conseguir validez humana general a pesar de los diferentes colores que toma la realidad en perspectivas cambiantes, superando las dificultades creadas por la pérdida de los conceptos absolutos. La contribución de Joyce es clave: el interés por el tiempo produce una idea muy distinta al tiempo lineal y el progreso defendidos en el siglo diecinueve, que puede ser ilustrada por una comparación de *Ulysses* con la narrativa convencional del momento. Mientras que la última se preocupa del desarrollo de los personajes a lo largo de un tiempo lineal, el tiempo en Joyce se ve fragmentado por la mezcla de la experiencia presente, el sueño, la fantasía, las esperanzas y los recuerdos - elementos, todos, que son equivalentes en la conciencia<sup>9</sup>. La condensación del pasado como presencia simultánea hace que el pasado ya no sea distante e inaccesible, sino que se trae al marco del presente.

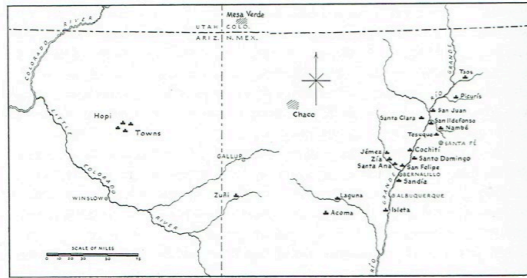
Aldo van Eyck, desde una crítica al funcionalismo presente en la arquitectura por producir una pérdida en términos humanos; demuestra el potencial de esta nueva sensibilidad para establecer la arquitectura como

<sup>8</sup> Peter Clarke, «The Writings of Aldo Van Eyck: A Modernist Sensibility Introduced Into Architecture» (University of Bristol, 1985), 108-109.

<sup>9</sup> Muchas de las ideas de este párrafo provienen de la tesis de Peter D.E. Clarke sobre los escritos de Van Eyck Clarke, «The Writings of Aldo Van Eyck: A Modernist Sensibility Introduced Into Architecture».



built for the people of the people by the people

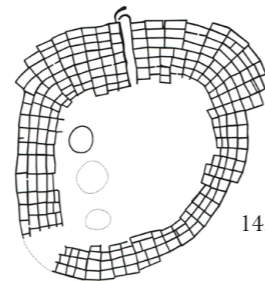


12. Vivir con los vivos...



15. ...a través de una recreación...

13. ...y los muertos



14. Traducirlos...



16. ...imaginativa.

una traducción imaginativa

algo con valor humano más allá del mero funcionamiento. Joyce nos ayuda a comprender la nueva idea de tiempo que defiende Aldo van Eyck (la ocasión), íntimamente relacionada con la filosofía de Henri Bergson (la duré). Partiendo de este punto, las nociones de historia, lenguaje, o forma se ven inmediatamente matizadas.

Deberíamos, de tiempo en tiempo, buscar los embarcaderos del futuro en los puertos del pasado... pues el presente se vuelve tangible al asaltar el futuro en el pasado. Deberíamos partir del ahora cargados de provisiones y reforzados por todo lo que vimos.<sup>10</sup>

La idea *joyceana-aldiana (bergsoniana)* de tiempo tiene importantes implicaciones para el concepto de historia. Por una parte, la duración, el reconocimiento de un tiempo simultáneo, no sucesivo (todo se presenta al mismo tiempo en el flujo de la conciencia); por otra la relatividad, la idea de una realidad sin centro, con múltiples perspectivas posibles. La historia deja de comprenderse así como una lista de acontecimientos pasados que solo tienen valor como línea del tiempo y pasa a ser tanto un abanico de vivencias que dirige la interpretación de nuestro presente, como un cajón de experiencias válidas para extraer conclusiones, ya que son la manifestación de patrones culturales diferentes pero tienen como origen los mismos procesos mentales. Si conseguimos aislar el acontecimiento pasado de su punto de vista concreto, cree Van Eyck, podremos extraer un conocimiento esencial sobre el ser humano. Reconciliar, un verbo muy utilizado por el arquitecto, significa reunir el significado humano que se encuentra repartido en el pasado para construir una comprensión de la naturaleza del espacio humano<sup>11</sup>. La duración y la relatividad hacen que la historia pueda ser una especie de memoria colectiva, una compleja red de acontecimientos a interiorizar.

Esta no es una actitud sentimental ni indulgente hacia la historia, sino una voluntad de comprender lo que del pasado existe en el presente y sigue siendo válido. Van Eyck piensa que debería reconocerse, *sine qua non*, la validez intrínseca de todos los patrones culturales, independientemente del tiempo y el lugar. La duración obliga a una visión distinta de otras culturas, del pasado de la cultura y de las culturas pasadas, pues el progreso unidireccional es rechazado en favor de un tiempo y espacio transparentes.

La experiencia de estar relacionado con todas las ocasiones y lugares a través de una red de memorias, deseos, asociaciones mentales y emocionales lleva a la sensación de pertenecer a un lugar y un tiempo: construye la identidad. De hecho, cuanto mayor es la experiencia acumulada en el individuo, mayor profundidad temporal se produce en el presente, que se empieza a aparecer recurrente ante la memoria plagada de tiempo acontecido. La arquitectura, cree Van Eyck, debería producir lugares que hacen el tiempo transparente, incorporando constantes del pasado, lugares enriquecidos por su potencial de asociación hacia el pasado y por su potencial de utilización hacia el futuro.

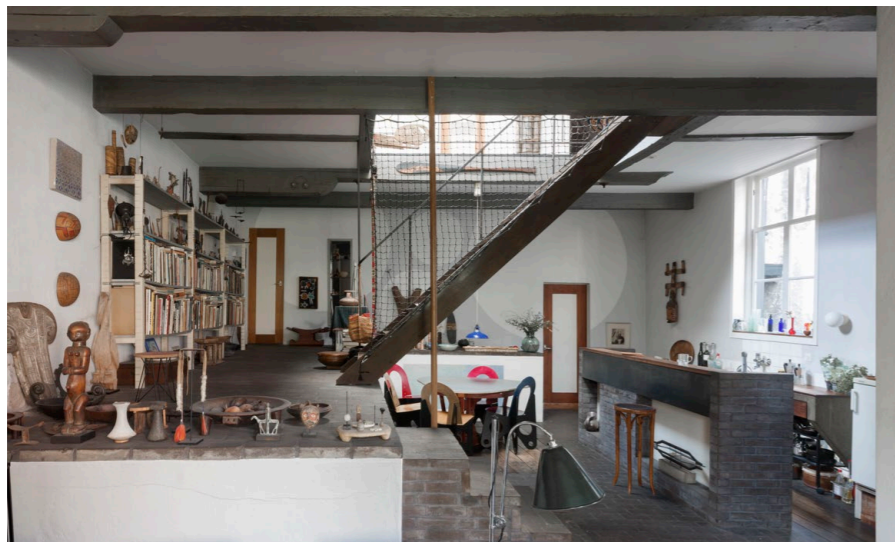
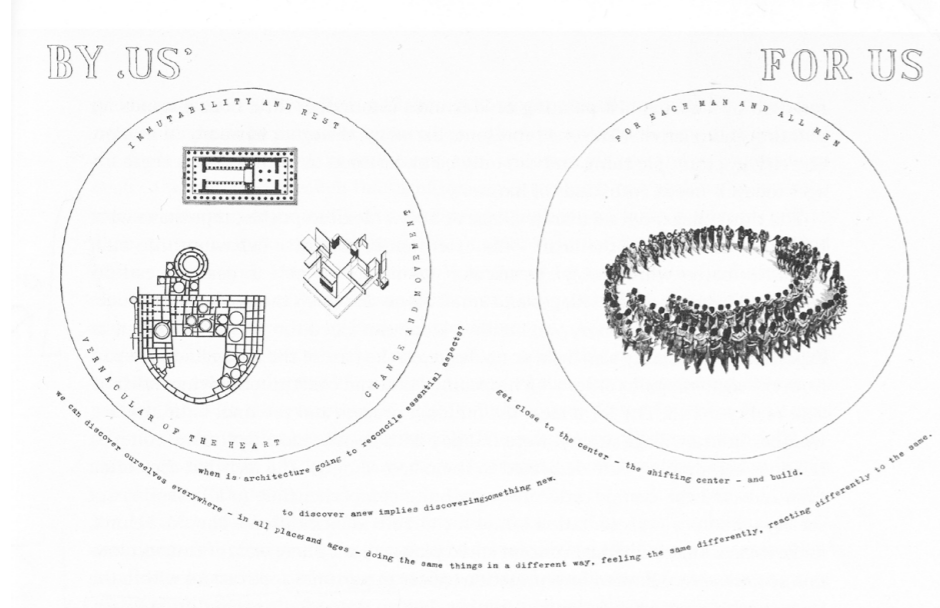
Se trata de asumir el deber de recordar mientras todos los demás olvidan, como única manera de seguir una existencia plena en el presente. Pero no consiste en repetir lo recordado, sino en cargarlo en la propia memoria para incorporarlo y traducirlo con el lenguaje de su tiempo. Aldo dice que «no se trata tanto de una repetición como de un renacimiento del pasado que implica un proceso creativo y constructivo, que no basta con elegir datos aislados de nuestra experiencia pasada sino de recolectarlos, ordenarlos y

<sup>10</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 310.

<sup>11</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 474.



17. Segunda versión de los *Círculos de Otterlo*



18. Los *Círculos de Otterlo* construidos: **la casa (cara)** ...de vuelta a la casa

sintetizarlos para armarlos en un pensamiento»<sup>12</sup>. La única arquitectura posible es la que salva el pasado condensándolo en el presente<sup>13</sup>. Su enfoque no es analítico o historicista, pues conlleva un proceso de identificación con lo viejo, de traducción en lo nuevo. Desde ese punto de vista se abre la entrada también a la arquitectura vernácula, como a la literatura o a la poesía<sup>14</sup>. Varios capítulos de *The Child, the City and the Artist* se dedican precisamente a estas reflexiones<sup>15</sup>. La arquitectura de Aldo van Eyck se nos presenta así, sin ningún género de duda, como una arquitectura de la memoria, que quiere preservarla para que los muertos no caigan en el olvido. Una salvación que no es mera restitución del pasado sino sobre todo transformación activa del presente, pues el presente aclara el pasado y el pasado iluminado se convierte en una fuerza en el presente<sup>16</sup>. Podemos ahora mirar muy brevemente un documento elaborado por Van Eyck.

Los *Círculos de Otterlo*, presentados por Aldo van Eyck en Otterlo durante el que sería el último CIAM (1959), son en realidad un intento de síntesis del cuerpo teórico que desarrolló a lo largo de su trayectoria. Hay que tener en cuenta que los círculos no tratan en absoluto del espacio, sino fundamentalmente del tiempo: de esa concepción de tiempo e historia que Aldo van Eyck hereda de Joyce y Bergson. Los *Círculos de Otterlo* tratan de transmitir una idea de historia y de tiempo, lleno y heterogéneo frente al tiempo vacío y homogéneo (consecutivo) de la idea de progreso, y frente al presente eterno del tiempo circular.

Dibujo lo que hago y pienso desde todo lo que he experimentado; desde lo que otros en el pasado y en el presente han pensado, fabricado y hecho: los poetas a los que conocí de niño; los pintores y escultores, los lugares que he visitado cerca y lejos... <sup>17</sup>

Los *Círculos de Otterlo*, densos en significados, sintetizan el cuerpo teórico que hace posible la reconciliación de experiencias aparentemente disímiles, traídas al presente, como en las novelas de James Joyce a través de la mirada de Carola Giedion-Welcker, desde los tiempos más recónditos de la historia. Pero, ¿qué sentido tiene una exposición como esta en una tesis sobre la casa de Van Eyck en Loenen? Volvamos a la casa para reconocerla como una manifestación física de los *Círculos de Otterlo*. Encontremos en ella lo clásico, lo moderno y lo vernáculo, comprendiendo su reconciliación.

Esta casa de Loenen, tal y como es, tal y como aparece repleta, solo es posible en un arquitecto con un concepto de historia muy peculiar. Para comprenderlo, ha sido necesario coger un libro de la estantería y leer a James Joyce, perseguir sus ideas, enunciar un entramado teórico que nos permite iluminar las rarezas de la casa. ¿Cómo es posible, si no, que haya una chimenea como un altar, una puerta africana, una pintura de Léger o un frigorífico, todo junto en el mismo lugar?

<sup>12</sup> En realidad, no lo dice Van Eyck, sino que cita a Ernst Cassirer para decirlo Van Eyck, *The Child, the City and the Artist*, 77.

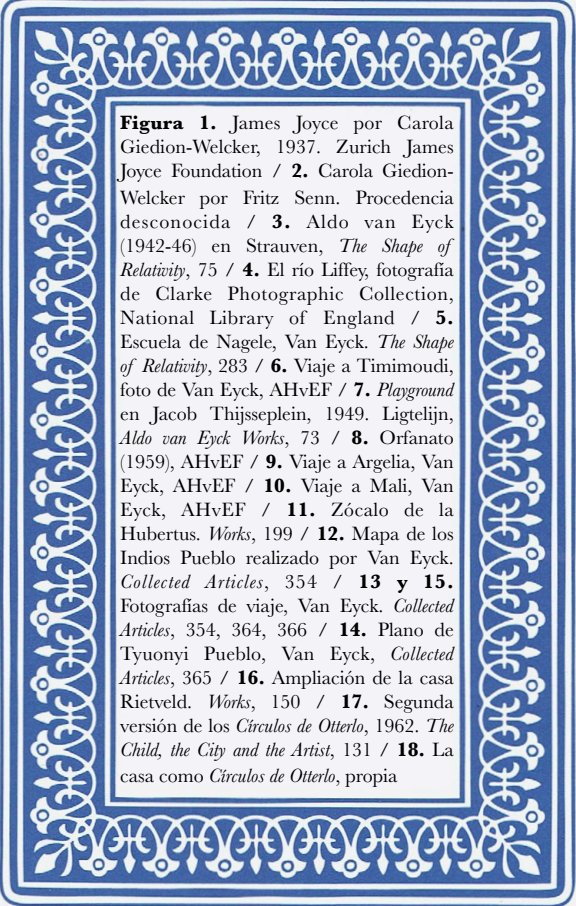
<sup>13</sup> Se podrían establecer importantes relaciones entre esta manera de afrontar la historia y la propuesta de Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de historia*. No caben aquí.

<sup>14</sup> Eliot y Pound afirman que el objeto de estudio del arte, la literatura o la poesía, no es otro que la naturaleza humana.

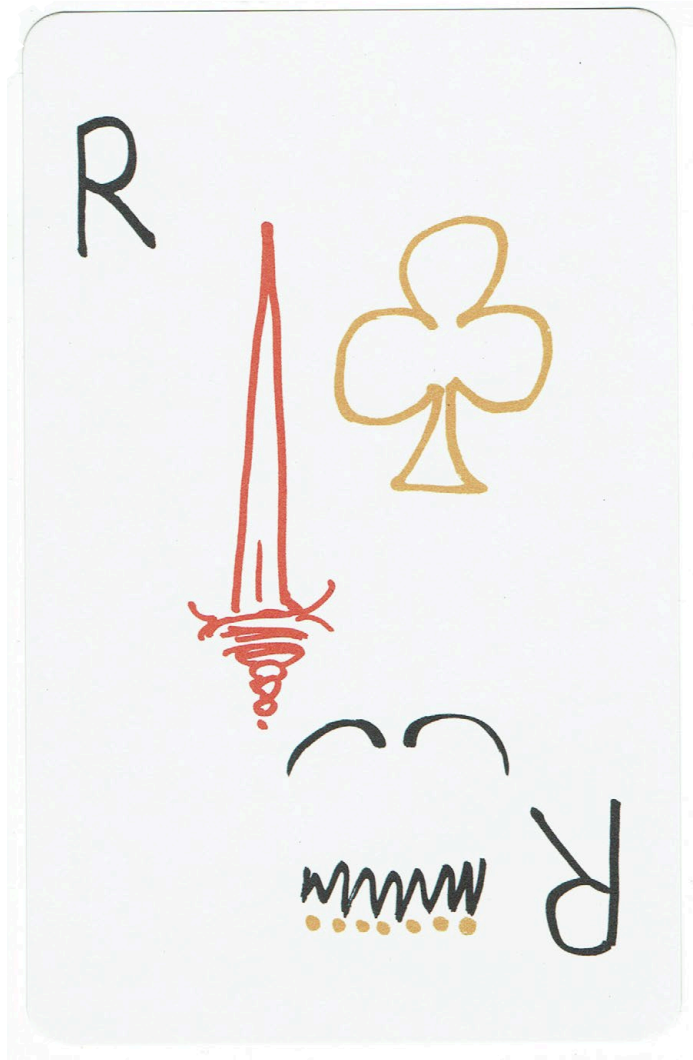
<sup>15</sup> Resultan especialmente interesantes a este respecto los capítulos 4 y 7.

<sup>16</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio* (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2005), 71.

<sup>17</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 152.



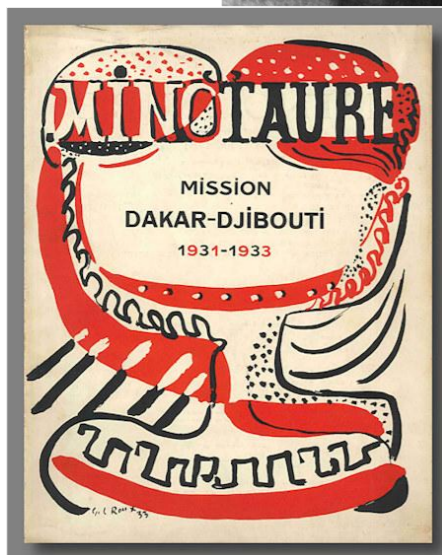
**Figura 1.** James Joyce por Carola Giedion-Welcker, 1937. Zurich James Joyce Foundation / **2.** Carola Giedion-Welcker por Fritz Senn. Procedencia desconocida / **3.** Aldo van Eyck (1942-46) en Strauven, *The Shape of Relativity*, 75 / **4.** El río Liffey, fotografía de Clarke Photographic Collection, National Library of England / **5.** Escuela de Nagele, Van Eyck. *The Shape of Relativity*, 283 / **6.** Viaje a Timimoudi, foto de Van Eyck, AHvEF / **7.** *Playground* en Jacob Thijssseplein, 1949. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 73 / **8.** Orfanato (1959), AHvEF / **9.** Viaje a Argelia, Van Eyck, AHvEF / **10.** Viaje a Mali, Van Eyck, AHvEF / **11.** Zócalo de la Hubertus. *Works*, 199 / **12.** Mapa de los Indios Pueblo realizado por Van Eyck. *Collected Articles*, 354 / **13 y 15.** Fotografías de viaje, Van Eyck. *Collected Articles*, 354, 364, 366 / **14.** Plano de Tyuonyi Pueblo, Van Eyck, *Collected Articles*, 365 / **16.** Ampliación de la casa Rietveld. *Works*, 150 / **17.** Segunda versión de los *Círculos de Otterlo*, 1962. *The Child, the City and the Artist*, 131 / **18.** La casa como *Círculos de Otterlo*, propia



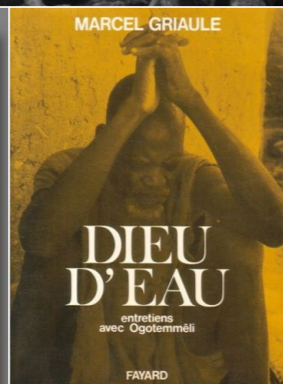
*griaule, en la cesta el universo*



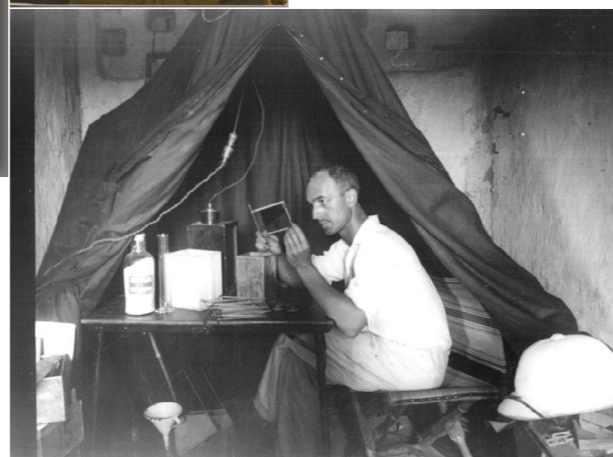
1. Griaule en *Dogonland*



2. La revista *Minotaure*



3. *Dios de agua*, de M. Griaule



4. Otra vez Griaule

Desde aquí, todas las imágenes son fotografías o dibujos realizados por Aldo van Eyck y publicados en el ensayo *The Miracle of Moderation*

; griaule, en la cesta el universo

(cogiendo una máscara dogón de una pared de la casa)

Intentar escribir sobre lo que supuso para Aldo el viaje a la tierra de los Dogón implica empezar por la revista *Minotaure*, que en el número *Mission Kadar-Djibouti 1931-1933* los introdujo en Europa de la mano de Marcel Griaule, antropólogo francés. Tras leer el número de la revista y quedar asombrado por las fotografías que recordaría de memoria, Van Eyck siguió investigando y leyendo al respecto, sin encontrar una descripción detallada de su arquitectura. Seguramente los libros que introducen oficialmente a los Dogón en Europa son *Masques Dogon* y *Die d'eau* (Dios de agua), de Griaule. En el segundo transcribe una conversación con el sabio dogón (Ogotemméli) que le habla del mundo y las palabras, describiendo la cosmogonía y visión simbólica del universo que al parecer impregnaban todos los aspectos de la vida cotidiana de su pueblo. Escribo «al parecer» porque investigaciones recientes no han podido corroborar todas las afirmaciones de Ogotemméli, pero lo interesante es cómo el libro de Griaule se leyó en su momento, no tanto su exactitud antropológica. Junto a Griaule y los dogón nacería un interés intenso por la antropología que llevó al arquitecto a citar en numerosas ocasiones los libros de otros antropólogos como Ruth Benedict (la que despertó el interés por los Pueblos americanos) o Franz Boas, así como el trabajo de Joseph Rykwert y en particular su libro *Idea of a town*. En su biblioteca hay seis ejemplares de Rykwert, tres de Boas y tres de Benedict, diez de Margaret Mead y miles de libros de etnografía. La biblioteca de Van Eyck, si no fuese por los libros de su estudio, parecería la de un coleccionista de arte primitivo<sup>1</sup>, más que la de un arquitecto.

Del 19 de febrero al 25 de marzo de 1960 Aldo estuvo visitando *Dogonland*, documentando y dibujando sus construcciones y tratando de comprobar todo lo que había leído. Allí, con ayuda de dos antropólogos (Paul Parin y Fritz Morgenthaler) pudo recopilar información para sostener sus ideas: «ambos escribieron ensayos para aportarme argumentos, y así con su ayuda pude evitar traspasar mi campo de conocimiento más de lo necesario, pues uno no puede hablar de la forma construida si es incapaz de comprender a sus usuarios y constructores»<sup>2</sup>. Es curioso cómo el arquitecto evita llegar a una conclusión cerrada al respecto, pues «debemos abrazar los significados dejándolos sin definir». El artículo en el que recopila los dos ensayos de Parin y Morgenthaler<sup>3</sup> junto con sus propias reflexiones empieza así:

Me inclino a pensar que lo que percibimos viene guiado por lo que creemos. Pero lo que percibimos tiende a envolver y asfixiar lo que pensamos (y viceversa) si es forzado inflexiblemente o proclamado rotundamente, pues no deja espacio a los significados ocultos. Forzar concepción y percepción (la idea y los datos encontrados para soportarla) para que coincidan completamente es contraer en vez de extender el significado de ambos. La poesía se esconde en la persistencia de su alcance - alcance por lo indefinido - y sus múltiples significados latentes.<sup>4</sup>

(A partir de aquí, las citas sin nota a pie provienen todas de este mismo texto)

<sup>1</sup> Se usa la palabra *primitivo* aún sabiendo las connotaciones erróneas que puede transmitir.

<sup>2</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 374.

<sup>3</sup> Publicado primero en *Forum* (1967), después en inglés en: Aldo van Eyck, P. Parin, and F. Morgenthaler, "A Miracle in Moderation." En *Via 1 - Ecology in Design*, 96-125. (Philadelphia, 1968)

<sup>4</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 376.



## 5. Niño dogón



Dogon boy with self-made spectacles



## 6. El pueblo de Narni



The great cliffs of Bandiagara from above and below. Note the ancient Tellem built forms in horizontal recesses of the cliff just above the village of Narni.

Tiene interés recuperar las ideas que Aldo explica en su artículo, tomadas de Griaule, porque ayudan a comprender la idea de la casa como representación simbólica del universo. Los viajes a Malí y los textos escritos se producen muy poco antes de la rehabilitación de la vivienda en Loenen, por lo que no es extraño que muchas de las propuestas se hayan trasladado a realidad física en la casa de la familia Van Eyck. Aldo van Eyck parece haber aceptado con gran naturalidad la idea de objeto como representación simbólica del universo. Ha encontrado en los dogón, contados por Griaule, argumentos de soporte para lo que ya había descubierto en su adolescencia y en el arte vanguardista. Partiendo de *Dios de agua* podemos, matizando el texto con las palabras de Aldo, ir explicando las ideas que laten en el interior de la casa.

La imagen casa-ciudad-mundo, o árbol-casa, elaborada por Van Eyck durante la construcción del Orfanato y discutida con Christopher Alexander durante la reunión del Team 10 en Otterlo, podría llegar a tener sus raíces en una lectura del texto de Griaule.

En primer lugar **el granero maravilloso era el sistema del mundo**, orientado y clasificado en categorías de seres.

**Era la cesta** trenzada que su constructor había imitado y de la cual debían hacer los hombres su unidad de volumen. La unidad de longitud era la anchura o la altura de los peldaños, es decir, un codo; la unidad de superficie venía dada por la terraza, de ocho codos de lado. Las dos figuras fundamentales se manifiestan por la terraza cuadrada y por el círculo de la base, que en la cesta es, en realidad, la abertura.

**Era el granero modelo** en el que los hombres iban a almacenar sus cosechas.

**Era el carrete**, parte más gruesa del huso...

Daba simbólicamente la forma a la herramienta para desgranar el algodón...

Era la parte superior de la maza...

**Era también el yunque...**

Era la mano palmeada del Nommo...

Era, finalmente, el cuerpo mismo de la femineidad del Herrero.<sup>5</sup>

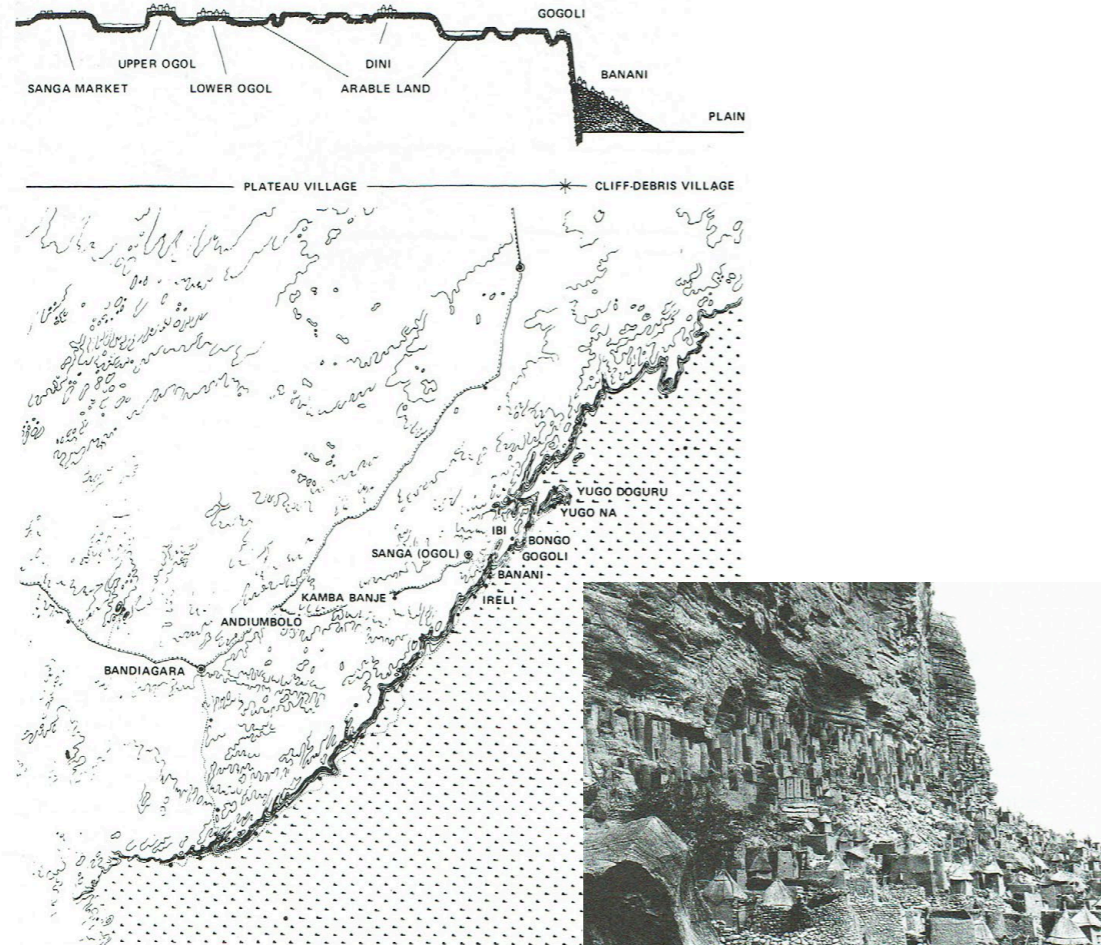
Dicho de otra forma, la cesta o el granero tenían la forma del sistema del mundo y por tanto, como partes, contenían en su definición el germen del todo. Aldo van Eyck recoge esta idea de la cesta y la resume en su artículo sobre los dogón: «no hay límite para lo que la cesta Dogón puede contener, pues con su abertura circular y su base cuadrada es al mismo tiempo cesta y granero; sol, firmamento y sistema cósmico; a la vez mijo y las fuerzas que causan que el mijo crezca. Me parece que estas personas llevan esa esencial unidad en el interior: que todas las cosas son la misma cosa, de forma que cada cosa puede ser todas las cosas. Así que sus ciudades, pueblos y casas -y sus cestas- son formas que contienen dentro de sus límites mensurables lo que existe más allá de ellos y es inconmensurable: lo representan simbólicamente. Solo así se construye un lugar habitable, comprensible de esquina a esquina, familiar y tangible»<sup>6</sup>.

La similitud de la cesta que representa el mundo con la idea de casa que rebasa sus límites para contener el universo es evidente, Aldo está hablando exactamente de eso: «lo que es cierto para la cesta es también cierto para la casa y el pueblo; su significado simbólico es extraordinariamente expansivo; todos los objetos materiales utilizados cotidianamente por los dogón están cargados con un significado extra y se identifican

<sup>5</sup> Marcel Griaule, *Dios de agua* (Barcelona: Alta Fulla, Barcelona, 1987), 43-45.

<sup>6</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 384.

## 7. Plano de Dogonland



8. Banani

Map of Dogonland and section. There are two main village types: the plateau type (Upper and Lower Ogol, Bongo, Andiumbolo, etc.), often built from edge to edge on elevated tablelike rock masses, and the cliff-debris type (Banani, Ireli, Yugo Doguru, etc.). The latter form a long, almost continuous chain and are built on the

fallen rocks at the foot of the great cliffs. The plain type villages are not numerous and are of more recent origin. The emphatic transition from the rocky plateau above to the vast plain of Gondo to the southeast 600-900 feet below has deeply affected both the life and history of the Dogon.

con las diferentes etapas de la creación»<sup>7</sup>. Recordemos que para Aldo la arquitectura consiste en cargar de significado los espacios: *architecture is built meaning*. En el interior de la casa de Loenen hay una cesta dogón que representa el sistema cósmico, pero también una pintura de Mondrian que trata de captar y transmitir objetivamente lo universal (las relaciones puras), unos libros que intentan resumir en un día y con un hombre toda la historia de la humanidad a través de un paralelo mitológico (*Ulyses*). Al mismo tiempo, hay una chimenea que trata de guardar el fuego como semilla del hogar (contiene en su interior lo que un hogar es), un tocador que con su ángulo recto recupera la vertical y la horizontal como fuerzas que construyen el mundo, unos lucernarios que orientan la casa con las estrellas o unas plataformas que explican una arquitectura hecha de acontecimientos. No solo los objetos traídos por Aldo contienen en su individualidad la totalidad, sino que las estrategias arquitectónicas tratan de encontrar lo elemental en arquitectura. Sin embargo, para Aldo los objetos no tratan tanto de representar el universo exterior, sino el universo interior (el interior de la conciencia), un universo interior «al mismo tiempo kaleidoscópico y metamórfico, caótico en la manera en que las ciudades son necesariamente metamórficas y caóticas».

La casa no es un espacio ordenado, vacío y objetivo sino un lugar kaleidoscópico, es decir, con múltiples significados latentes en su interior; metamórfico, es decir, que se transforma constantemente; y caótico, es decir, con unas relaciones dinámicas y complejas entre sus partes, ya que el orden no tiene por qué ser simple, «ya no necesitamos el *cardo* y el *decumanus* para sentirnos en casa, pero necesitamos sentirnos en casa igualmente». La casa de Loenen, como las cestas Dogón, hace referencia, a través de la unión de sus múltiples partes, al modo en que funciona el mundo. Las cosas nos sacan irremediabilmente fuera, pues si, como afirma J. Rykwert, una ciudad es como un sueño, «la naturaleza de los sueños es que las cosas escapen de los significados rígidos que tienen asignados, crucen sus fronteras y se mezclen; que los absolutos y los falsos antónimos desaparezcan y pierdan su importancia y, finalmente, que el orden y el caos, continuidad y discontinuidad, determinado e indeterminado, se unan de forma gratificante»<sup>8</sup>. Habría que añadir que el punto de inflexión que hizo que Van Eyck se interesase por el arte moderno fue la lectura de un libro sobre Dalí y el surrealismo (los sueños).

Volviendo a Griaule, es interesante ver cómo extiende el potencial simbólico también a la casa con la ayuda del damero blanco y negro utilizado frecuentemente por los dogón:

El damero es el símbolo:

- de la mortaja con ocho bandas de cuadros negros y blancos;
- de la fachada de la casa grande, de ochenta nichos, habitat de los antepasados;
- de los campos de cultivos, tejidos como la moraja
- de los pueblos de callejuelas entrecruzadas y más de la región habitada o explotada por los hombres.<sup>9</sup>

En la fachada de la casa está el damero, que es la mortaja de los muertos, los campos de cultivo y el pueblo, la parcelación infinita de la tierra trabajada por los hombres. Construir una casa o un pueblo equivale a seguir la ley que ordena el mundo de los seres humanos, utilizar la geometría para inaugurar hogar. La imagen, como se ha señalado, es tremendamente similar a la equivalencia casa-ciudad, y viene a

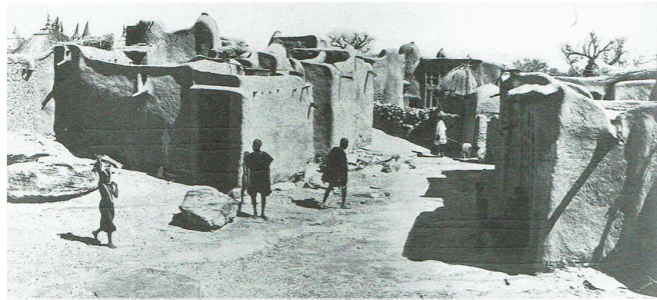
<sup>7</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 389.

<sup>8</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 385.

<sup>9</sup> Griaule, *Dios de agua*, 110.



9. Ogol de arriba



These photographs (above and next two pages) are of the main open space in Upper Ogol. The first was taken in the morning, the others in the afternoon of the same day during an important Dama, the great masked ceremony which terminates a period of mourning, divides the Nyama or life-force of the deceased among the living, and releases the spirit from life and death so that it can be received by the immortal ancestors.



la cabeza también la idea de microcosmos, utilizada por el arquitecto. Construir una casa es inaugurar un microcosmos para la vida. Además, en Griaule la propuesta también es reversible como en el caso de Aldo, pues si bien la casa es la imagen de la aldea, también «la aldea es la imagen de la casa del antepasado»<sup>10</sup>. El todo en cada parte y las parte en el todo.

En su texto, Van Eyck también analiza la forma de la casa y los pueblos dogón. La casa se construye a imagen del hombre, su planta completa está contenida en un óvalo, representa de nuevo el universo del que todo el espacio, los seres vivos y las cosas han emergido, igual que el pabellón de esculturas en Sonsebeek, que estaba desarrollando en ese mismo momento (contenido en un gran círculo). En los pueblos cada parte es completa y autónoma, con el mismo patrón que el todo, por lo que las familias se juntan en grupos que son también unidades, igual que ocurre en la disciplina *configurativa* acuñada por Aldo unos años antes y desarrollada hasta la reunión de Royaumont. «Cada aglomeración se divide en barrios y en cada barrio está una familia que posee una gran casa. Cada barrio tiene su abrigo del consejo, construido en una pequeña plaza»<sup>11</sup>. Si se lee a Griaule con atención incluso puede encontrarse la primera mención a un concepto equivalente al *mat-building* (edificio-alfombra), un tejido de espacios cubiertos y descubiertos cosidos por los ejes de circulación que trae sin duda a la memoria las propuestas de Candilis, Josic y Woods en Frankfurt o Berlín, narradas de una manera que sin duda habría producido en Van Eyck una reacción muy distinta a la de aquel artículo de Alison Smithson en la revista *Architectural Design* en 1974 (*Mat Building How to Recognise and Read It*):

(El damero) Era pues una parcelación infinita, un cuadrículado del suelo bajo los pies de los hombres, como si lo hubieran organizado todo piedra a piedra, mota a mota, impregnándolo con su vida, con los nombres, reconstruyéndolo a su imagen. **Cultivar es tejer**, de modo que el campo es como una manta de ocho bandas. **El conjunto de los campos** son también **una gran manta**. Las casas con terrazas iluminadas por el sol son los cuadros blancos; los patios en sombra los cuadros negros. **Las callejuelas son las costuras** que unen las bandas. Si un hombre rotura nuevos cuadros, si construye habitaciones, su trabajo **es como tejer**. Así como el vaivén de la lanzadera sobre la urdimbre fija la palabra en el tejido (tejer es palabra), el cultivo, por el vaivén del campesino sobre las parcelas, introduce la humedad en la tierra trabajada; hace retroceder la impureza de la tierra y expande la civilización alrededor de los lugares habitados.<sup>12</sup>

Más allá de la lectura del texto de Giraule, el interés de Aldo por lo que él mismo llamará *vernacular of the heart*, o dicho de otro modo, la *Arquitectura Sin Arquitectos*, nace en sus primeros viajes al norte de África en la década de los cincuenta. El aprendizaje obtenido en lo vernáculo es tan importante que ocupa una de las tres patas en los *Círculos de Otterlo*, el diagrama que resume la propuesta teórica del arquitecto:

La tercera imagen, un pueblo del Sahara o de Nuevo México, representa lo que llamo **vernáculo del corazón**, la transformación del comportamiento colectivo en forma construida. No importa dónde vayamos, lo vernacular ha sabido lidiar con éxito con las casas humildes y los pequeños pueblos en los que las multitudes viven sus vidas.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Griaule, *Dios de agua*, 97.

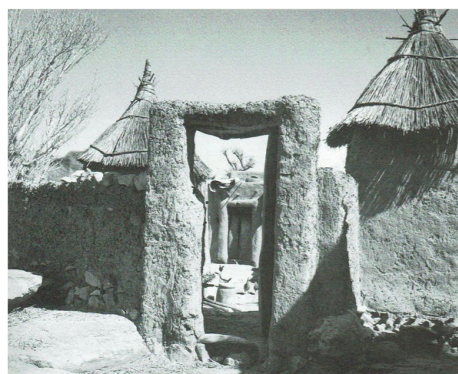
<sup>11</sup> Griaule, *Dios de agua*, 95.

<sup>12</sup> Griaule, *Dios de agua*, 75-77.

<sup>13</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 132.



10. Máscaras dogón



Ogol doorway to a yan



11. Ogol de abajo



12. Muros y puertas en Ogol

Sin embargo, Aldo comprende que un marco colectivo de este tipo solo ha podido desarrollarse en sociedades específicas y que el nuestro está soportado por una concepción más individual (individualista). Que cada cosa refleje el orden cósmico, como sucede con los dogón, requiere la existencia de un orden socio-religioso colectivo que en parte niega cualquier concepto personal de las cosas, por eso ese orden es comprensible para todos los miembros de la sociedad. Aún así, el estudio de estas culturas parece imprescindible por la afinidad espacial que existe entre cada uno de sus miembros y los lugares que han construido. La diferencia es que en una sociedad sin orden colectivo no hay acuerdo en lo que las cosas significan, no que no signifiquen nada o no guarden potencial de establecer relaciones diversas.

Partiendo de esos primeros viajes y lecturas, Aldo mostraría interés por los textos de antropología, y en particular por la noción de configuración tomada por Ruth Benedict de la Gestalt y desarrollada en su libro *Patterns of Culture*. Podríamos encontrar similitudes con las propuestas del Team 10 y las ideas del libro de Benedict. «La unidad sociológica no es la institución (por ejemplo la familia) sino la configuración cultural». Por eso, para estudiar la familia no puede aislarse la institución, sino que se debe comprender como parte integrada de una red compleja de relaciones. Por ejemplo, es precisamente la preocupación por la acumulación de bienes en nuestra sociedad la que explica la emoción moderna de los celos (la pareja entendida como otro bien que hay que proteger como propio y exclusivo) o el comportamiento hacia los hijos (como si fuesen «extensiones del propio yo que dan una oportunidad para el despliegue de la autoridad»<sup>14</sup>). No es posible comprender el matrimonio solo teniendo en cuenta la convivencia sexual y la domesticidad, sino que se hace necesario estudiar la cultura como un todo orgánico, igual que en el manifiesto fundacional del Team 10 se propone un análisis de la ciudad como un *particular total complex* en el que las relaciones entre funciones se hacen tan importantes como las funciones individuales.

Que Aldo se haya interesado por la antropología como disciplina, hasta el punto de empujar a su hija Tess a iniciar estudios al respecto, se tiene que entender como parte de una preocupación mucho más extensa por el género humano, pues como dice Benedict, «la antropología es el estudio de los seres humanos como criaturas de la sociedad»<sup>15</sup>. Seguramente es de *Patterns of Culture* de donde Aldo toma la idea de relatividad cultural, lo que llama «la validez intrínseca y justificación simultánea de todos los patrones culturales»<sup>16</sup> y que ilustra con fotografías de los Yugo Na (un pueblo dogón) y Taos Pueblo (en Nuevo México):

La civilización occidental se ha identificado con la civilización como tal bajo la asunción de que lo que no es igual es una desviación y por tanto algo menos avanzado, bárbaro o como mínimo exótico. Pero la sociedad occidental es solo un caso especial en una multitud de casos especiales, cada uno con sus propias posibilidades y comportamientos específicos. Esto no invalida su interdependencia. La misma cosa puede tener significados distintos en distintos contextos culturales. Por eso esa cosa, cuando adquiere muchos significados al ser interpretada desde distintos puntos de vista, **gana profundidad y se vuelve más rica en términos de naturaleza humana gracias a que extiende nuestro horizonte.**<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ruth Benedict, *El hombre y la cultura* (Buenas Aires: Editorial Sudamericana, 1967), 289-290.

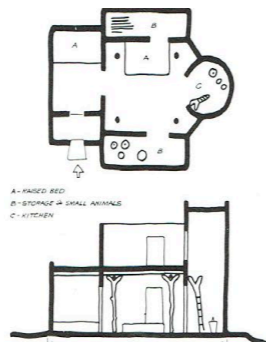
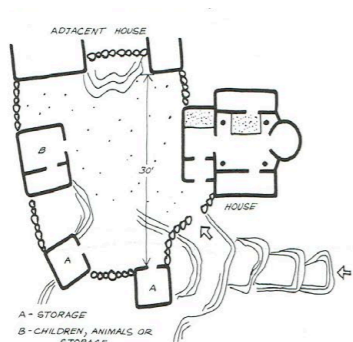
<sup>15</sup> Benedict, *El hombre y la cultura*, 13.

<sup>16</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 121-123.

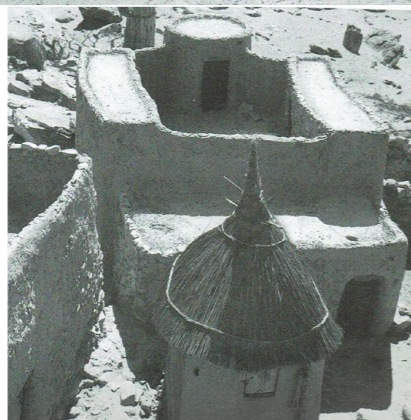
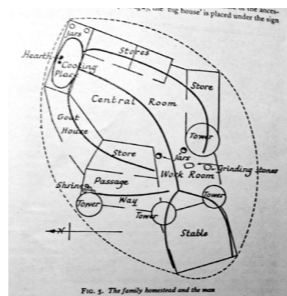
<sup>17</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 123.



Dibujo de Aldo  
Es muy similar a los bocetos de la casa de Baambrugge



Dibujo de Griaule



### 13. Casas dogón

El libro de Ruth Benedict viene a exponer la misma idea, que para el antropólogo las costumbres de una tribu de Nueva Guinea y las nuestras son dos posibles esquemas sociales respecto de un problema común. El horizonte solo se extiende cuando las cosas se interpretan desde distintos ángulos. La casa solo rebasará sus límites si se habla de ella desde distintos puntos de vista, todos válidos simultáneamente.

Lo que se encuentra en el interior de la casa de Loenen es una aplicación del modo de comprender la arquitectura y la cultura de Aldo van Eyck. Como dice Benedict<sup>18</sup>, el método empleado debe ser, como en la astronomía, agrupar el material sobresaliente y tomar nota de todas las posibles variantes de formas y condiciones, y no limitarse al estudio de una variación local (la de la civilización de Occidente). Para ambos, el estudio minucioso de las sociedades primitivas es importante porque proporciona material para la investigación, en un caso de las formas y procesos culturales y en otro de las formas y significados arquitectónicos. «Llegaremos a una fe social más realista; aceptaremos como fundamentos de esperanza y como nuevas bases para la tolerancia, las coexistentes e igualmente válidas pautas de vida que la humanidad ha creado para sí a partir de los materiales primarios de la existencia»<sup>19</sup>. También lo ha dicho (como casi todo) Le Corbusier: «mis ideas revolucionarias están en la historia, en toda época y en todos los países»<sup>20</sup>.

Para Van Eyck lo vernáculo es valioso en tanto que lo colectivamente construido solo es posible, como ocurre con los mejores lugares construidos por individuos, a través de un profundo acto creativo. «Ya que hemos perdido contacto con las fuerzas colectivas que generaban los pueblos humildes y homogéneos de las culturas vernáculos, pero no con las fuerzas individuales que generan los edificios aislados y los espacios abiertos, el fenómeno de la diversidad dentro de la unidad y la unidad conteniendo la diversidad no puede más que provocar una especie de admiración nostálgica y molesta pero estimulante»<sup>21</sup>. Los círculos de Otterlo proponen reunir los descubrimientos esenciales de ambos tipos de sociedad con ayuda de la relatividad descubierta a principios del siglo XX, pues al fin y al cabo el ser humano que hace una cosa o la otra es el mismo ser humano, todas las culturas son en principio equivalentes y todas muestran con sus realizaciones artísticas o arquitectónicas: todas tienen algo que enseñar. Esto no significa que Aldo esté proponiendo el desarrollo de un orden socio-religioso que configure la forma de la sociedad, pero tampoco aceptando la indeterminación que conduce a una excesiva fragmentación. A través de la lectura de los textos antropológicos mencionados y como conclusión a sus artículos sobre los Dogón, hace un esfuerzo de síntesis para encontrar un significado concreto a su imagen *pequeña ciudad - gran casa*:

Puedo imaginar una cultura que no esté negativa, sino positivamente indeterminada porque se esfuerza fundamentalmente en estimular la realización personal de cada individuo de acuerdo a su propia concepción del mundo, y de ese modo presenta los ingredientes para construir una sociedad de múltiples colores alojada en el reino de lo intermedio (de lo relacionado en red): la ciudad como casa y la casa como ciudad.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Benedict, *El hombre y la cultura*, 15-16.

<sup>19</sup> Benedict, *El hombre y la cultura*, 329.

<sup>20</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 120.

<sup>21</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 133.

<sup>22</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 194.



14. Gogoli



15. Mercado



Gogoli, and the market place in Ogol. "The Dogon believes twins are the universal symbol of happiness and perfection. The principle of twinning, inherent in their highest ideas, is present in many everyday affairs. In the marketplace the buyer and seller are "twins", for the things they exchange "match" each other. The market is the most important meeting place. One goes there to drink beer, and over good beer to exchange words of friendship and understanding."<sup>17</sup>



16. Gina



17. Tugu Na

Ogol. Tugu Na, a place where the village elders gather to rest and discuss all things appertaining to the life of the community, religious, social and economic.

Lo relevante es que su propuesta *configurativa* (y en parte arquitectónica) trata de construir un orden soportado sobre una interacción en pares. Al condensar diversos significados en el interior de cada objeto/edificio/rincón lo que ocurre es que cada cosa no hace referencia simbólica a un ente en una construcción colectiva fija y conocida por todos los individuos, sino que las relaciones entre las cosas quedan abiertas a la interpretación particular de cada uno de los sujetos que las perciben o utilizan. En ese sentido una mesa puede ser un lugar para tener una conversación o un techo bajo el que esconderse, en función del momento y el espectador. La casa reúne en su interior el universo no porque lo represente unívocamente, sino a través de la suma de todas las interpretaciones de los que pueden recorrerla. Para que eso funcione no puede haber un orden claro y evidente, visible para todos por igual, sino unas razones ocultas que es necesario explicar. Dice J. Quetglas de la casa de Loenen: «he de decir que en la casa de los Eames todo parece ocurrir en superficie, sin espesor o sombra de las cosas, como en el paraíso, mientras que la de AvE todo parece necesitar una clave»<sup>23</sup>. La necesidad de esa clave es lo que obliga a rebasar los límites de la casa para intentar descubrir los pensamientos del que la hizo: viajar sus viajes, leer sus libros, visitar sus arquitecturas, conversar con los que le acompañaron. Solo con ese esfuerzo de recomposición podremos llegar a describir una casa que en el proceso ya no será solo la casa de Aldo y Hannie van Eyck, sino también la propia, pues ampliará nuestro horizonte interior y nos acompañará allí donde vayamos. Será imposible que nuestra casa sea la misma que la del arquitecto, pues hay tantas casas como hay habitantes, pero aunque nuestra casa de Loenen no es la misma casa de Loenen que la de Aldo van Eyck, ambas coinciden en que son distintas que el resto de casas:

Hay tantos Londres como londinenses, tantos Parises como parisinos (tantos también como londinenses que van a París), pero Londres nunca será París aunque una ciudad sea una ciudad y ambos, londinense y parisino, sean ciudadanos y seres humanos.<sup>24</sup>

En la cesta que hay en la habitación de Tess, llena de toallas, un dogón identificaría la forma del mundo. En el cuadro de Mondrian un lector de sus libros puede llegar a encontrar lo universal. En la chimenea un estudiante de arquitectura puede hallar un *lararium* romano, en un remo una canoa, en un microondas los enlaces de las partículas de agua, en un libro de Joyce la historia de la humanidad. El horizonte va extendiéndose conforme la experiencia se va acumulando en el interior de la conciencia, hasta que, no por su similitud formal sino por su producción de asociaciones, cada cosa contiene todo el resto de cosas:

Podía verse así cómo, en la magistral y minuciosa economía dogón, todo está en todo; cómo importantes cultos se fragmentan hasta el polvo individual y cómo este polvo, por el juego de símbolos, contiene la inmensidad de la organización del mundo humano.<sup>25</sup>

Volvamos a la casa, ¿tiene sentido un texto como este en una tesis sobre la casa de Loenen? Pensemos en las rarezas de la casa. ¿Por qué está llena de máscaras y figuritas, escudos, lanzas, colgantes, alfombras africanas? Para comprender las razones de este peculiar interés por el arte vernáculo, ha sido necesario salir fuera de la casa a leer a Griaule y Benedict. La colección de arte primitivo nos ha lanzado hacia fuera, a otro rodeo significativo que, a la vuelta, arroja nuevas miradas sobre la casa.

<sup>23</sup> En conversación con el autor.

<sup>24</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 195.

<sup>25</sup> Griaule, *Dios de agua*, 159.

18. Fotografía de la primera expedición



20. Puerta dogón en Loenen



19. Cesta dogón en Loenen

...de vuelta a la casa

(Nota 14/08/2017)

No debería limitarse la reflexión a una sola civilización. La colección de arte primitivo está descrita por Francis Strauven así:

Vivir en este interior repleto de testigos tangibles de todas las civilizaciones y periodos; experimentar la presencia simultánea de imágenes que se originan de las esquinas más remotas del mundo a lo largo de más de cinco milenios; habitar en este continuo de símbolos en los que espacio y tiempo convergen; admirar la enorme diversidad de los artefactos elementales; tocarlos; redescubrirlos; compararlos; ordenarlos y reordenarlos de formas diversas; todo esto es sin duda una fuente inextinguible de alegría e inspiración para Aldo van Eyck. El contacto con estos objetos **lo lanza diariamente a viajes imaginarios por lugares y tiempos lejanos**<sup>26</sup>.

Merece la pena comentar esta cita porque es la única descripción hecha del interior de la casa de Loenen (sin nombrar que se está describiendo un interior; seguramente para proteger la intimidad del arquitecto, aún vivo cuando Strauven publicó la edición holandesa del libro). Y las únicas fotos impresas de una de sus estanterías. Que coincide con los relatos de Tess y de Julyan, incluso con la interpretación elaborada desde esta tesis, significa que no estamos demasiado lejos de las razones fundamentales de la arquitectura de la casa. Hay que aclarar que aunque Aldo van Eyck leyó muchos libros de antropología y arte arcaico, interpretaba él mismo los objetos en función de patrones elementales que detectaba apoyado en su extensa cultura visual (en su educada manera de mirar). Las alteraciones de simetría, centralidad o policentrismo, unidad o dualidad, apertura, escala. Se interesaba especialmente por la reconciliación de fuerzas opuestas, las configuraciones de los motivos, el juego de formas y contraformas, las repeticiones y variaciones. Sin embargo:

Por mucho que Aldo van Eyck alimentara su imaginación con todos estos artefactos, no hay un solo rastro de una cita literal a alguno de ellos en sus propios proyectos [esto no es del todo cierto, como se puede comprobar en el medallón grabado en el pedestal cilíndrico del pabellón de esculturas Sonsbeek]. Nunca imita formas. **Su interés se centra en la sintaxis interna**, los patrones elementales que toman formas distintas en función del contexto. Cada forma es específica de un medio, material y cultura en la que se ha producido. Los patrones elementales siempre deben ser matizados y articulados a lenguaje, de acuerdo al marco de referencia en el que aparecen. Aplicado a un proyecto de arquitectura, deben ser transformados de acuerdo a los medios específicos, espaciales y tectónicos, de la disciplina.<sup>27</sup>

(Nota 12/09/2017)

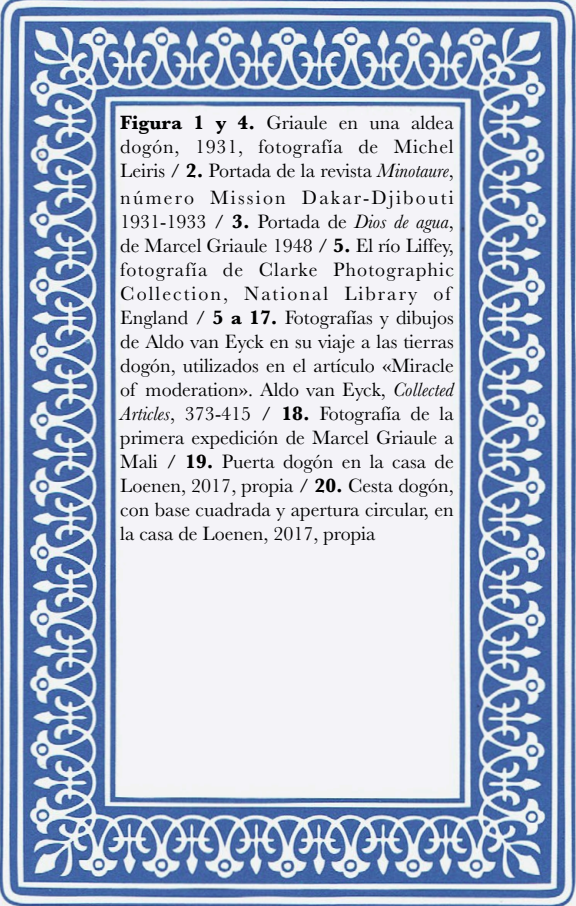
Rudofsky se refería al objeto y propósito de la disciplina, que en su opinión habría consistido en el modo de vivir, o más bien la cultura material de la domesticidad. Arquitectura y antropología se encontraban y establecían un terreno común. pues la arquitectura vernácula atestigua formas de vida y experiencias concretas profundamente compatibles con el medio ambiente y la naturaleza humana. En las tradiciones de diferentes épocas y lugares descubría la rica acumulación del conocimiento que los hombres elaboraron: era necesario sacar provecho de todo ello en lugar de negarlo para imponer un modelo basado en una lógica de explotación carente de gracia.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Una cita descubierta después de escribir el resto del capítulo y darlo por terminado (Strauven, pp. 453-454)

<sup>27</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 455.

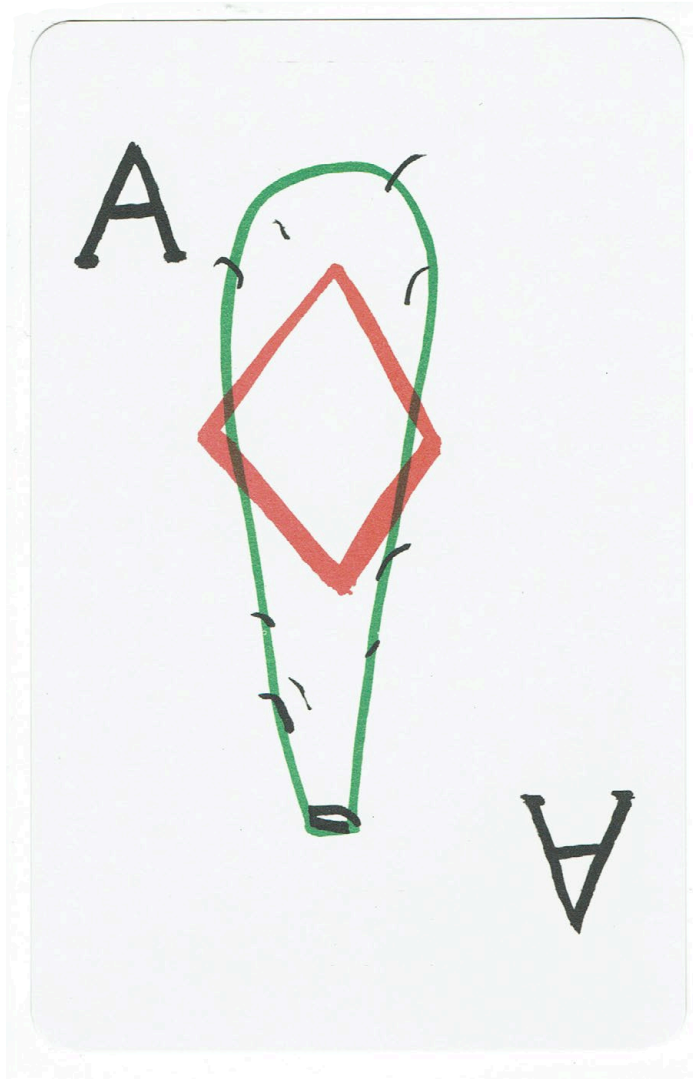
<sup>28</sup> Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, ed. Mar Loren y Yolanda Romero (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 102.





**Figura 1 y 4.** Griaule en una aldea dogón, 1931, fotografía de Michel Leiris / **2.** Portada de la revista *Minotaure*, número Mission Dakar-Djibouti 1931-1933 / **3.** Portada de *Dios de agua*, de Marcel Griaule 1948 / **5.** El río Liffey, fotografía de Clarke Photographic Collection, National Library of England / **5 a 17.** Fotografías y dibujos de Aldo van Eyck en su viaje a las tierras dogón, utilizados en el artículo «Miracle of moderation». Aldo van Eyck, *Collected Articles*, 373-415 / **18.** Fotografía de la primera expedición de Marcel Griaule a Mali / **19.** Puerta dogón en la casa de Loenen, 2017, propia / **20.** Cesta dogón, con base cuadrada y apertura circular, en la casa de Loenen, 2017, propia





*la casa y los niños. CoBrA*

1. Aldo montando la exposición CoBrA



2. El Appel para Tess en Binnenkant



4. CoBrA en Amsterdam (1949)



3. "CoBrA" en Loenen (2017)

; la casa y los niños. CoBrA

(cogiendo una pintura de Karel Appel junto a la puerta del aseo)

En la casa de Loenen sigue estando el cuadro que Karel Appel regaló (y firmó) a Tess van Eyck, acompañado por numerosas pinturas de Appel, Constant, Corneille, Dotremont, (muchos) dibujos de Alechinsky, libros de poemas de Lucebert... Aldo era gran amigo de los integrantes holandeses del grupo CoBrA<sup>1</sup>, para el que organizó dos exposiciones en Liege (1951) y Amsterdam (1949), como si las pinturas primitivistas se hubieran transformado en los rectángulos rojos, negros, blancos, azules y amarillos de los cuadros de Mondrian.

La casa en Amsterdam había sido para los artistas de CoBrA durante años «como un oasis en el desierto»<sup>2</sup>. Los integrantes del grupo CoBrA afirmaban haberse liberado de toda educación y cultura para dejarse llevar a la deriva como niños o salvajes hacia lo que consideraban la esencia de la existencia: la materia prima de la materia, la espontaneidad de la vida y los instintos<sup>3</sup>. En sus pinturas se expresaban impulsivamente, con ayuda de signos y figuras primitivas accesibles a cualquiera. Constant consideraba que un cuadro era «no una construcción de líneas y colores sino un animal, una noche, un grito, una persona o todas esas cosas al mismo tiempo»<sup>4</sup>. Por eso las criaturas aparecían muchas veces en estado de metamorfosis, evocando simultáneamente las entidades constituyentes. En el ejemplar de *Space, Time and Architecture*, de Sigfried Giedion, que Aldo van Eyck tenía en su casa, aparece una marca en la página 357 (es muy extraño encontrar marcas en los libros de Aldo):

El cubismo rompe con la perspectiva del Renacimiento. Ve los objetos relativamente: esto es, desde distintos puntos de vista. Y por tanto al diseccionar los objetos los ve simultáneamente desde todos lados. La presentación de objetos de esta forma introduce un principio que está íntimamente ligado a los avances modernos: la simultaneidad. Es simplemente una coincidencia temporal que Einstein haya comenzado su trabajo más famoso, *Elektrodynamik bewegter Körper*, en 1905, con una definición precisa de ese concepto.<sup>5</sup>

Pero, ¿cómo es posible que Aldo mostrase tanto entusiasmo por un grupo de artistas que explícitamente rechazaba buena parte de la propuesta vanguardista de entreguerras, en concreto el movimiento *De Stijl* y el Surrealismo? Hay que recordar que ni Aldo ni Carola Giedion (su *maestra* en términos de arte) ven estos dos movimientos como contrarios, sino como componentes complementarios de la misma nueva realidad. Por eso no le importó que Dotremont midiese el cuadro de Van Doesburg en su casa para demostrar el limitado interés de la pintura. De hecho, en las exposiciones que diseñó para CoBrA, incorporó el vital expresionismo del grupo en la geometría de lo universal de Mondrian. Así, uniendo los experimentos

<sup>1</sup> El grupo CoBrA es un movimiento artístico fundado en París en 1948 y disuelto en 1951. El nombre es el acrónimo de «Copenhague, Bruselas, Ámsterdam», ciudades de origen de los fundadores del movimiento. Son artistas que cultivan varias disciplinas, como poesía, música o pintura.

<sup>2</sup> Pierre Alechinsky sobre la casa de Aldo van Eyck en *Binnenkant*. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 123.

<sup>3</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 124.

<sup>4</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 124.

<sup>5</sup> Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (Cambridge: Harvard University Press, 1941), 357.



5. Fauna (1949)



## Constant Nieuwenhuys

6. Adieu la P (1962)



8. After us, liberty (1949)



7. Constant en Amsterdam (1949)

impulsivos con su antípoda, el universo de las relaciones puras, confirmó que en realidad ambas ideas eran partes integrales de la misma realidad<sup>6</sup>.

En la exposición para CoBrA en Amsterdam (1949) Aldo organizó las obras de arte como si fuesen rectángulos de la *Composition with Planes of Colour* de Mondrian (1917) colgada en su salón. Por su carácter expansivo y dinámico, las pinturas necesitaban más espacio visual a su alrededor (no están pegadas unas a otras). «Aldo primero marcaba el campo de visión haciendo grupos de dos o más cuadros creando una especie de centro, un centro del que otros cuadros se separaban en movimientos diagonales. Las posiciones de los marcos finalmente no eran arbitrarias sino que estaban relacionadas con lo que querían expresar: situaciones plácidas a altura del ojo, figuras caminando o animales cerca del suelo, pájaros o seres voladores cerca del techo»<sup>7</sup>. Con las esculturas ocurría lo mismo, y los dibujos, hechos en horizontal (no como los lienzos) se exponían también en horizontal, como señala Alechinsky: «al disponer horizontalmente los aguafuertes, en su posición natural, Aldo recreó las condiciones de su creación para el espectador»<sup>8</sup>.

Sorprendentemente, la mayoría de artistas del grupo alabó una exposición que aparentemente atentaba contra los principios más fundamentales de lo que proponían en sus obras de arte. A Constant le pareció una disposición espléndida y otros como Dotremont, Alechinsky o Tajiri inmediatamente reconocieron que era una revolución en la colocación de material expositivo. Para Tajiri, las exposiciones de CoBrA funcionaron precisamente por haberse dispuesto con un orden *tipo Mondrian*, «si Aldo hubiese inventado una disposición *expresionista*, se habría producido una redundancia que habría ido en detrimento de la fuerza de lo expuesto»<sup>9</sup>.

La colocación de las pinturas y esculturas en estas exposiciones es interesante más allá de su resultado final. Tajiri recuerda a Aldo moviéndose aceleradamente, hablando y pronunciando frases sobre los cuadros, persuadiendo a sus amigos del grupo para que pintasen algunos cuadros extra para rellenar huecos, pagados por el propio museo. De hecho hay imágenes de Aldo colocando los cuadros con ayuda de Tony Appel y una caricatura que en un periódico se burlaba del arquitecto y del proceso de montaje de la exposición. Esto es interesante porque nos lleva de vuelta hacia la casa.

Si uno observa atentamente las paredes de la casa de Loenen, si se fija en la disposición de todos los elementos heterogéneos que las forman, colocados por capas unos sobre otros, puede encontrar el mismo orden de composición que en las paredes de los museos que acogieron las dos exposiciones del grupo CoBrA. Podrá incluso encontrar algunas de las mismas pinturas. En la casa las obras de arte no se colocan a altura del ojo humano, sino construyendo cuidadas composiciones, formando múltiples centros de los que después el ojo escapa en diagonal hacia otros centros. Los grupos no son aquí solo cuadros de los artistas sino cuadros con telas, mapas, peines, aros metálicos o colgantes, pues la realidad no es un reino que uno pueda dividir en lo consciente y lo inconsciente.

<sup>6</sup> Strauven, Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*, 125.

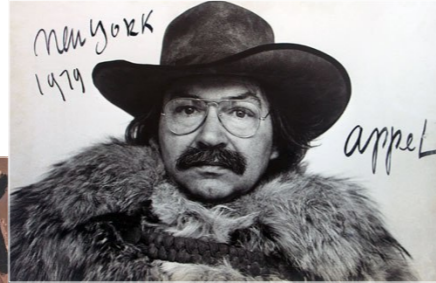
<sup>7</sup> Strauven, Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*, 126.

<sup>8</sup> Strauven, Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*, 127.

<sup>9</sup> Strauven, Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*, 128.

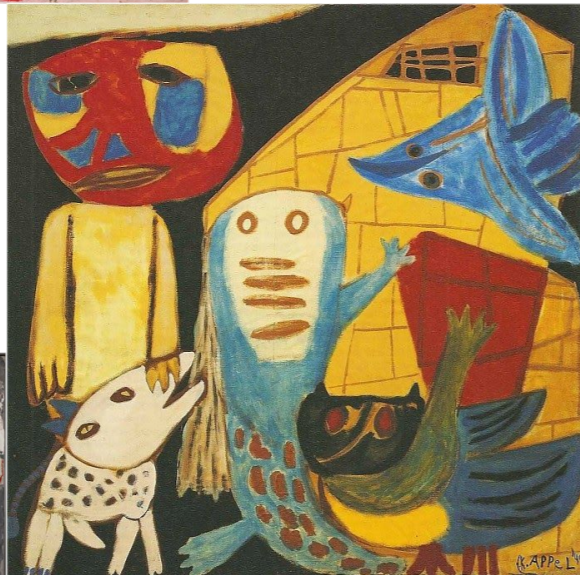


9. People, Birds and Sun (1954)



**Karel Appel**

10. Man and animals (1949)



11. Danza amorosa (1955)



Y aún más, si uno busca en el proceso de hacerse todas esas paredes, incluso hoy, cuando aún Tess cambia las pinturas colgadas según la época del año (o las gira), encuentra a un arquitecto que cada vez que añadía un objeto en una estantería o en una pared pasaba horas re-ordenando el resto de cosas para responder al desplazamiento de los centros en relación. Como en las exposiciones de Liege o Amsterdam, los objetos son verdaderas cosas (como decía Constant: animales, noches, gritos, personas) y no colores, reunidos juntos con las leyes de la pura relación neoplasticista-relativista. Solo con las exposiciones de CoBrA se pueden entender las paredes de Loenen. Leamos a Aldo:

Ni los cuadros, ni las esculturas, ni las personas están bien en espacios sin espacio, es decir, sin cualidades espaciales, y por tanto en habitaciones que permanecen vacías aunque no lo estén. Habitaciones con todas las pinturas a altura del ojo, o con las partes superiores de los cuadros al mismo nivel, provocan un horizonte equivocado. Las obras se molestan unas a otras lateralmente, pues la altura del ojo solo tiene en cuenta al espectador, imperfectamente, pero no la naturaleza ni el tamaño de las pinturas (el centro de gravedad de su contenido) ni la naturaleza y proporciones (sobre todo la altura) de la habitación misma. Por contraste, los cuadros a distintas alturas y distancias unos de otros pueden abrir una nueva dimensión. Pero para abandonar «la altura del ojo» es necesario tener conocimiento sobre las pinturas y las esculturas, el espacio y las personas: las cosas que uno quiere reunir juntas. Entonces desaparece la sensación de moverse de un cuadro a otro y la habitación se transforma en un verdadero lugar por la presencia de lo exhibido y los espectadores. Las pinturas y esculturas determinan la distancia, posición, orden y movimiento a través de las salas. Tomando este rol más activo, **las obras de arte toman relevancia**, pues cada trabajo particular puede aislarse como ente autónomo o entrar en relación directa con los trabajos a su alrededor. Lo mismo se puede decir de las obras expuestas en plataformas sobre el suelo. La única manera de obtener una experiencia completa del espacio es mover alternativamente la mirada en todas direcciones, es decir, mirar el espacio en toda su altura y extensión. Solo por esta razón, las pinturas nunca deberían estar a la misma altura. Al fin y al cabo, en sus estudios los pintores colocan los cuadros en el suelo para mirarlos de lejos o en el techo cuando se están secando. Los cuadros están en el espacio, no encadenados en una simple línea alrededor de una sala vacía.<sup>10</sup>

Coger una pintura de Karel Appel y preguntarse por qué está allí, qué relación tiene Van Eyck con el grupo CoBrA, termina por iluminar otra vez las peculiaridades de la casa. Los planos de la casa (muros, tabiques, suelos y techos) se llenan de obras que no se disponen en una línea horizontal continua. Cada cosa toma su posición, como describe Van Eyck, en función de su naturaleza, sus proporciones, sus significado. Así, cada obra, cada objeto toma relevancia como ente particular y entra en relación con las cosas a su alrededor. Lo mismo ocurre con los elementos construidos.

De nuevo, el paseo al exterior de la casa, a las exposiciones diseñadas por Aldo van Eyck para Cobra pero también al *Café Aubette* de Van Doesburg, se muestra como una herramienta necesaria para dar sentido a las rarezas del proyecto. Entre las distribuciones de los cuadros en el museo, las de los paneles de color en paredes y techos del café y las cosas en la casa, podemos encontrar numerosas similitudes. Podrían incluso estudiarse las diferencias con la exposición *The Parallel of Life and Art exhibition* (1953) en los inicios del *Independent Group*, resultado del encuentro de Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson y Alison & Peter Smithson, como ha hecho en su tesis doctoral Juan Luis Valderrabano Montañés<sup>11</sup>. Para Valderrabano, las exposiciones de Cobra toman como punto de partida la composición Neoplástica, mientras que la del

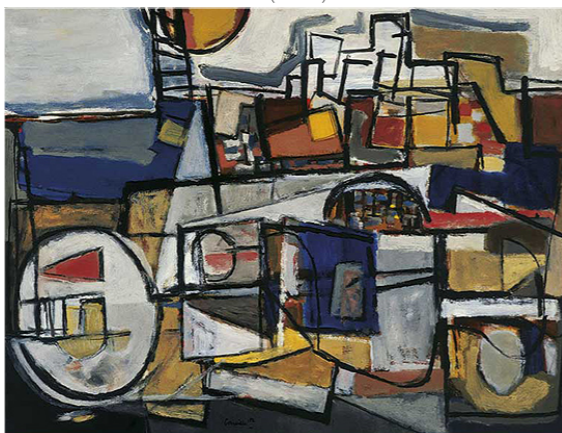
<sup>10</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 79-80.

<sup>11</sup> Juan Luis Valderrabano Montañés, «The Dialectic Form: Avant-Garde & Architecture in Aldo van Eyck vs. Alison & Peter Smithson (1947-1960)» (Universidad Politécnica de Madrid, 2010).



## Guillaume Corneille

12. L'homme dans la ville (1952)



13. Fiesta nocturna (1950)



14. Heidense Fabel (1949)



15. Corneille en su atelier



Independent Group (IG) se construye sobre la idea de collage espacial de Duchamp. Para el IG los objetos *as found* serían valiosos simplemente por el hecho de haber sido escogidos mientras que para CoBrA las cosas tenían valor en tanto que representan principios elementales. Esa idea podría servir para explicar algunos textos de Van Eyck, en los que se exige cualidades específicas a las cosas para que puedan llegar a alcanzar la cualidad de lugar. Para Aldo no se trata solo de ordenar en un tablero (o en una pared) unas cosas cualquiera que construyan un sistema de relaciones, sino que se trata más bien de relacionar puntos de atención que condensen los significados necesarios para acoger diferentes ocasiones humanas. Por eso en sus *playgrounds* no se limitó a colocar columpios disponibles en el mercado según unas composiciones concretas. Aldo diseñó cada uno de los elementos de juego para que (como los cuadros de CoBrA) representasen principios elementales: la necesidad de correr, saltar, escalar, sentarse o lanzar arena. Por eso todas las cosas en el interior de la casa de Loenen necesitan una clave, pues su valor no es sólo haber sido traídas y colocadas por Aldo, sino también la razón por la que han sido elegidas. El arquitecto exploraría muchas de esas razones en numerosas conferencias en las que, con ayuda de fotografías de los objetos tomadas en su casa o en el jardín explicaba los patrones y los ejes de simetría, los múltiples centros o las oposiciones de formas, la transformación de los objetos en función del punto de vista. No hay nada que haya quedado al azar, cada cosa tiene su explicación, como cada cuadro del grupo CoBrA, que además modifica su posición en el espacio, su agrupación con cosas afines u opuestas, y provoca por tanto un recorrido visual del interior rico en significados.

Quizás obligaría a alejarse demasiado de la casa, pero aún hay otra razón por la que merece la pena desviarse hacia Constant, Corneille, Appel, Dotremont o Alechinsky. La exploraremos brevemente. En la revista Cobra n°4, bajo un texto de Constant, “*c’est notre désir qui fait la révolution*”, se incluían textos y dibujos de niños mezclados con los poemas y las pinturas de los artistas del grupo. Así, estaban reivindicando de alguna forma las actitudes por excelencia del niño: la curiosidad y la imaginación. Pocos años después Constant propondría *Nueva Babilonia* (1956-74), un futuro en el que la tierra sería de propiedad colectiva, el trabajo estaría totalmente automatizado y las personas tendrían la libertad de dedicar todo su tiempo al juego creativo. Sin duda la referencia principal para la recuperación de la idea de juego surge del historiador Johan Huizinga, que en su famoso *Homo Ludens* señala la importancia del juego en el desarrollo de los humanos. Por supuesto el libro está en la biblioteca del arquitecto, pero aunque Aldo ha leído a Huizinga, no suele citarlo en sus textos (ni tiene más libros suyos, ni parece que haya terminado *Homo Ludens* por la posición en la página 91 del marcador de lectura). Nos interesa más fijarnos en eso que Van Eyck encuentra de interesante en los niños, sintetizado en su defensa de la imaginación contra la fantasía: “*what we need is imagination, not fantasy*”<sup>12</sup>.

Repasando los proyectos y los textos de Van Eyck, parece como si hubiese dedicado la vida a pensar lugares para los niños, empezando por los *playgrounds* en 1947 y terminando por la *Hubertushuis* en 1981. Incluso su único libro tiene en su título la palabra niño: *The Child, the City and the Artist*<sup>13</sup>, empieza por el niño y termina describiendo el Orfanato de Amsterdam (una casa para los niños sin casa). Desde la realidad del niño, que nos muestra el enorme potencial del hombre, hacia la posibilidad de una arquitectura que se piense con esos parámetros. El libro comienza así:

<sup>12</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 51.

<sup>13</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008).

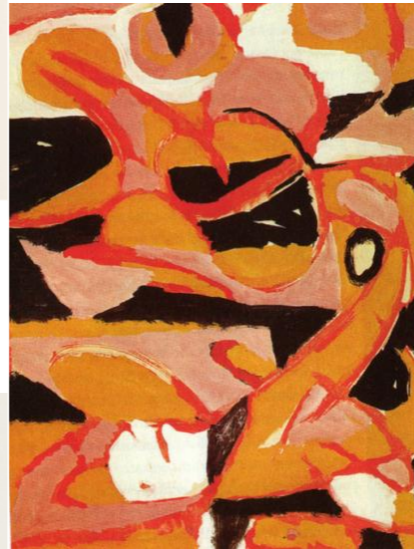


16. The Night (1952)



## Pierre Alechinsky

17. Exercice de nuit (1950)



18. La poêle à frire (1951)



19. Alechinsky



Estos ensayos fueron concebidos como una llamada a la imaginación, pues la imaginación hoy ha desaparecido. Su único objetivo es establecer a través de la evocación el clima perfecto para que aparezca. Están dirigidos a aquellos que deseen acercarse a las cosas<sup>14</sup>.

Aunque podríamos limitar la relación de Van Eyck con los niños a las obras que proyectó para ellos (el Orfanato, los *playgrounds*, las escuelas de Nagele...), si analizamos en profundidad su trayectoria veremos que no se ha tratado tanto de intentar hacer algo por los niños, sino de apoyarse en ellos, como pie a tierra, para averiguar lo que los niños pueden hacer por la arquitectura. Ahora nos interesan más las razones por las que Van Eyck y CoBrA veían a los niños como una fuerza transformadora para la arquitectura o el arte. Leamos un texto de Van Eyck:

Descubrió a sus hijos al mirar del piso superior a través del hueco de la escalera. La mayor estaba de pie un piso más abajo, mirando hacia el piso inferior. Su hermana estaba allí, mirando directamente hacia arriba, su cara manchada por un rayo de sol. ¿Qué veía? A su hermana mayor apoyada sobre la barandilla, mirando desde el primer piso hacia abajo, y arriba media cara de su padre que en ese momento observaba la fiesta de línea, plano, color, niño y luz solar a través de su cámara justo antes de fijar la imagen con un movimiento. [...] **Esta fotografía muestra lo que los niños pueden hacer por la arquitectura.**<sup>15</sup>

Eso que los niños pueden hacer por la arquitectura, en el caso de Aldo, tiene que ver con la multiplicidad de puntos de vista de la que habla el texto, con la autonomía de los cuerpos que cuidan unos de otros. La arquitectura, a través de los niños, puede llegar a ponerse en el lugar del otro, redescubriendo la imaginación. La imaginación es una facultad humana muy limitada porque «solo puede trasladarse de cuerpo en cuerpo en sentido horizontal»<sup>16</sup>. Frente a la fantasía sin límites, el niño trae la facultad antigua y doméstica de la imaginación que encadena uno tras otro los cuerpos hasta abarcar el conjunto de seres, porque el niño abre la posibilidad de experimentar las cosas fuera de nuestro cuerpo. Ese tercer ojo, dice Aldo, imprescindible para discernir «lo que es constante en todas las cosas y lo que constantemente cambia»<sup>17</sup>: «sin la fuerza constructiva de la imaginación, única forma de distinguir entre lo esencial y lo arbitrario, cualquier intento de resolver los problemas de la humanidad fallará»<sup>18</sup>. Por eso el libro *The Child, the City and the Artist* empieza con una llamada a la imaginación, o intuición *spinoziana*, pues para Aldo van Eyck es el paso previo para poder pasar a hablar de arquitectura: «ese conocimiento claro que viene no del convencimiento por la razón, sino de la atención total a las cosas en sí mismas»<sup>19</sup>, «esta forma superior de conocimiento (la *scientia intuitiva*) que solo podía surgir de una fusión del sujeto y el objeto, y por tanto presupone el disfrute subjetivo del objeto a conocer»<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 18.

<sup>15</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 103-104.

<sup>16</sup> Santiago Alba Rico, *Leer con niños* (Barcelona: Literatura Random House, 2015), 174.

<sup>17</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 49.

<sup>18</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 22.

<sup>19</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 61.

<sup>20</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 3.



20. Linolog II (1972) con Alechinsky



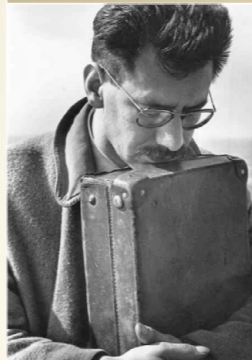
## Christian Dotremont



21. Lignes de vie de personnages (1982), con Karel Appel



22. Lorsque je rentre du village (1977)



23. Dotremont

Quizás las tesis de Santiago Alba Rico en libro *Leer con niños*<sup>21</sup> puedan utilizarse para explicar cómo los niños ayudan a redescubrir la imaginación. Para Alba Rico<sup>22</sup>, en una sociedad con el cuerpo negado y reprimido, bajo el imperio de las imágenes, sólo hay un cuerpo que irrumpe bajo una forma de signo positivo. Frente al cadáver, el accidente o la espera (irrupciones del cuerpo con signo negativo), hay un cuerpo igualmente irreductible pero irreductiblemente positivo: el niño, que es el único extranjero al que todavía no odiamos. Como solo los niños tienen cuerpo (los adultos somos imágenes), y los cuerpos son reales porque son frágiles, «matar a un hombre es violar la ley pero matar a un niño es degradar la dignidad del mundo»<sup>23</sup>. Resulta muy sencillo ponerse en el lugar de un niño, hacer una escuela o un orfanato pensando en las acciones que los niños van a realizar en ella, imaginarlos como interiores concretos que rodean unos cuerpos radicalmente frágiles, expuestos a todas las agresiones y abusos. Por eso proyectar para los niños, o pensar con niños, como propone Alba Rico, es la garantía de alcanzar una racionalidad común que podría transformar cualquier edificio (no solo una escuela) en una piel que protege a sus habitantes. En síntesis, «los niños sirven para volvernos cuidadosos»<sup>24</sup>.

Así, es el niño que mira debajo de las faldas de las niñas el que posibilita la aparición de los charcos/ espejos de agua en el Orfanato de Amsterdam, igual con los teatrillos de marionetas, bancos de reunión, escalones que miden el paso. Es el niño el que inaugura en la obra de Aldo van Eyck el uso del color en los colegios de *Nagele*, y lo traslada a la *Hubertushuis*, la cámara de cuentas en la Haya o ESTEC, ya para adultos. Las propias fotografías elegidas por el arquitecto para su obra completa fijan reiteradamente la mirada en el niño recorriendo el edificio (sea cual sea su uso), como cuerpo que irrumpe y llena el espacio vacío transformándolo en lugar. Con los niños el tiempo se vuelve ocasión, pues espacio y tiempo no existen como tal sino como conciencia del ser en un lugar: pensar en los cuerpos es pensar en el espacio y tiempo que ocupan. Las imágenes, a través del niño, se llenan de cuerpo. Solo con ayuda de la imaginación es posible ponerse en el lugar de los habitantes de un edificio, proyectándolo desde su interior.

Alguna vez deberíamos preguntarnos por qué la trayectoria de Van Eyck, el arquitecto del lugar y la ocasión, está tan íntimamente relacionada con los niños. La intención de este texto no es resolver el problema en toda su complejidad, pero es evidente que los proyectos de Aldo van Eyck son el ejemplo, no de lo que la arquitectura puede hacer por los niños, sino de lo que los niños pueden hacer por la arquitectura. Muchos conceptos trabajados en sus ensayos surgen del trabajo con los niños para generalizarse a todas las etapas de la vida. La idea de *multimeaning*, por ejemplo, que trata de condensar en un mismo objeto una enorme densidad de significados, surge de la obsesión de los niños por utilizar las cosas para usos impensados y se vuelve recurrente en sus textos y proyectos. El *policentrismo*, que trata de construir cada edificio como suma de partes autónomas en una red de relaciones recíprocas, nace como manera de ordenar las acciones del juego de los niños. En definitiva, se pueden perseguir muchas de sus ideas hasta encontrar un origen relacionado con los niños, sus niños o los de Amsterdam, todos los niños.

<sup>21</sup> Alba Rico, *Leer con niños*.

<sup>22</sup> Alba Rico, *Leer con niños*, 164.

<sup>23</sup> Alba Rico, *Leer con niños*, 166.

<sup>24</sup> Alba Rico, *Leer con niños*, 173.

24. Orfanato (1959)



25. Playgrounds



26. Pabellón Sponsebeck (1966)



28. Aldo cuidando un Playground



27. Más Playgrounds

## Aldo van Eyck y los niños

No hay que olvidar los casi ochocientos parques de juego que Aldo van Eyck diseñó en Amsterdam, el primero en 1947 y el último en 1978, que no deberían entenderse como proyectos independientes y cerrados, sino como campo de pruebas. Los *playgrounds* fueron la mejor herramienta para probar muy rápidamente y con enorme eficacia todas las estrategias aprendidas en viajes y lecturas. Las paredes de la casa de Loenen no son sino parques de juego puestos en vertical, su casa no es más que un tablero para el juego libre de los impulsos de sus habitantes, lleno de piezas que se mueven o se quedan quietas en función de lo que tienen a su alrededor. Pero además los *playgrounds* solo se explican, extendidos a lo largo de los años, como límite impuesto. Ante el peligro de olvidar la imaginación, el arquitecto se impone como obligación el trabajo constante con la infancia. Parecería que no hay otra razón por la que Van Eyck siguió diseñándolos una vez fuera del Ayuntamiento de Amsterdam, fijando indefinidamente un pie en la tierra. Los *playgrounds* se espaciaban, a lo largo de la vida del arquitecto, como el insistente recordatorio de las razones por las que vale la pena seguir proyectando.

La aparente obsesión de Aldo van Eyck con los niños, o con la arquitectura para los niños, las fotografías con niños o sus bien conocidos humor y curiosidad infinitos<sup>25</sup>, se tienen que entender como una especie de brújula, ancla o gancho en el vacío. Los niños nos vuelven cuidadosos, y entonces la arquitectura pasa a ser una arquitectura de los cuidados, pensada como lugar que acoge los recuerdos y los anhelos de sus habitantes, que los resguarda y se construye a su alrededor desde el interior. Esta casa en Loenen, el celo con la que se ha protegido durante tantos años pero también la necesidad de entrar y explicarla, es sencillamente un hogar para su familia. Es imposible describir, más allá de sus estrategias de arquitectura, por qué esta suma de cosas y paredes es precisamente una casa, pero sin duda tiene mucho que ver con los hijos (que fueron niños) que viven ahora allí, con los nietos que la visitan, con los cuadros dedicados a los niños que fueron y con las madres (mujeres y hombres) que cada día cuidan de ella cocinando, encendiendo el fuego, arreglando goteras o invitando a comer a sus amigos. Imposible describir la sensación de estar allí, ese «sentirse en casa» posible cuando todo está para cuidar de lo que hay dentro.

Aunque el ser humano siempre ha sentido debilidad por los niños (no hay nada como los niños que le haga sacar sus mejores cualidades a la superficie con seguridad casi mágica) al mismo tiempo teme desesperadamente cualquier cosa que haga que los códigos de valores que se ha impuesto se tambaleen. Se da cuenta de que el reconocimiento de un niño es una amenaza, pues encontrarse con el niño es encontrarse con las fuerzas elementales que harían posible la asimilación de una nueva forma de vida. **El niño representa, consciente o inconscientemente, todas las implicaciones del pensamiento contemporáneo**, del arte y la ciencia. Representa las implicaciones filosóficas de la teoría de la relatividad. El ser humano, por eso, aún desconfía de la imaginación (haría que cambiasen demasiadas cosas). **¿Podrá su amor instintivo por los niños ayudarle a superar esa desconfianza?** Creo que hay esperanza.<sup>26</sup>

Es evidente que Van Eyck se refiere, cuando habla del pensamiento contemporáneo, a la importancia central de lo relacional, a la imaginación como vehículo que nos permite pensar en la arquitectura como lugar dependiente de los sujetos que la recorren. Estas propuestas se acercan mucho a lo que Carol Gilligan ha llamado «ética del cuidado» (*ethics of care*)<sup>27</sup>. Gilligan enfrenta la ética del cuidado a la ética de

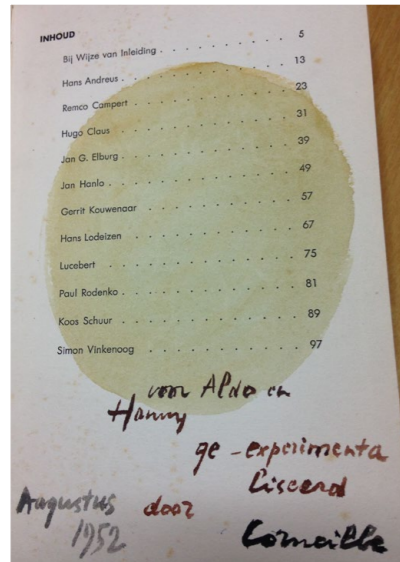
<sup>25</sup> Hay sobradas anécdotas en su biografía. Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*.

<sup>26</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 20-24.

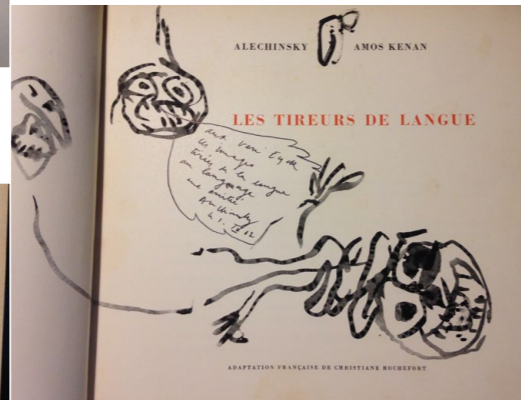
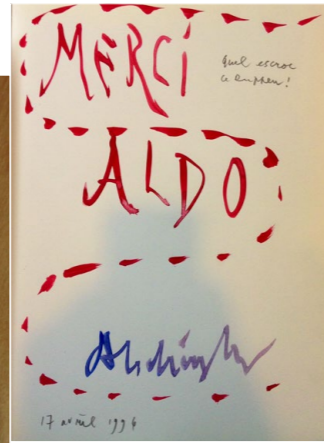
<sup>27</sup> Carol Gilligan, *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino* (México: Fondo Cultura Económica, 1985).



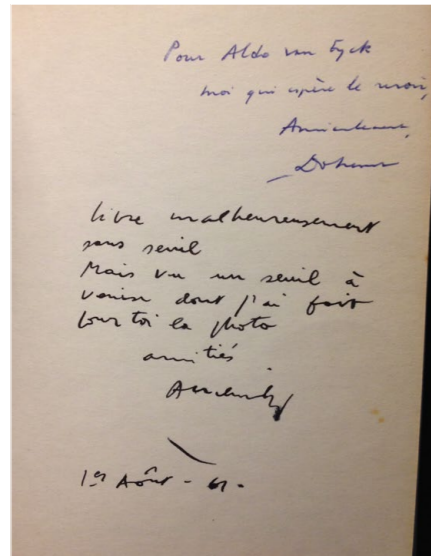
29. Dedicatoria de Corneille



30. de Alechinsky



31. de Alechinsky



los libros de la casa de Loenen

32. de Dotremont y Alechinsky

la justicia (de Kohlberg). La segunda se basa en la aplicación de principios morales abstractos, mientras que la primera se caracteriza por un juicio más contextual en el que hay tendencia a adoptar el punto de vista del otro particular con sus peculiaridades. La llama ética del cuidado porque es el modo razonamiento históricamente asociado a las tareas de cuidado (de los niños, de la casa). La segunda trae un individuo previo a las relaciones sociales, la primera un mundo como red de relaciones en las que se inserta el yo. En la ética de los cuidados, tal y como la entienden Gilligan y Seyla Benhabib, «el juicio es más contextual, está más inmerso en los detalles de las relaciones y las narrativas»<sup>28</sup>. Sería algo así como la *declaración contra el racionalismo* que Aldo van Eyck leyó en el CIAM6 (1951) en el que ataca la «tiranía del sentido común»<sup>29</sup> expresada en la filosofía de Descartes.

Benhabib, tomando como punto de partida la ética de los cuidados de Gilligan, construye una distinción entre el *otro generalizado* y un *otro concreto*. La ética de la justicia propone un *universalismo substitutionista* (funcionalismo en arquitectura, podríamos decir) que «identifica las experiencias de un grupo específico de sujetos como el caso paradigmático de los humanos como tales. Sujetos invariablemente blancos y varones, propietarios o al menos profesionales»<sup>30</sup>, que organizan su vida con una jornada (solar) dividida en ocio, trabajo y descanso<sup>31</sup>, que consumen cosas y quieren luz, casas blancas limpias de ornamento. Benhabib no cree que haya que renunciar a una propuesta universalista, sino que inventa un *universalismo interactivo* que reconoce la pluralidad de modos de ser humano, y diferencia entre los humanos, sin inhabilitar la validez moral y política de todas esas pluralidades y diferencias. Ya se ha señalado la idea relativista de cultura que Aldo había heredado de antropólogas como Ruth Benedict o Margaret Mead, esa «cultura que no esté negativa sino positivamente indeterminada porque se esfuerza fundamentalmente en estimular la realización personal de cada individuo de acuerdo a su propia concepción del mundo»<sup>32</sup>.

El *otro concreto* requiere un reconocimiento del otro en su singularidad, quizás por eso los sistemas de composición propuestos por Aldo van Eyck no suelen ser aditivos. Las unidades de habitaciones del Orfanato se repiten pero van variando, asegurando la irrepetibilidad de cada espacio, facilitando el reconocimiento de los niños en el interior del edificio, atendiendo sus diferencias y singularidades. «El punto de vista del otro concreto nos demanda considerar a todos y cada uno de los seres racionales como un individuo con una historia, una identidad y una constitución afectivo/emocional concreta»<sup>33</sup>. La fragmentación interior de muchos proyectos de Van Eyck, junto con la existencia de espacios intermedios, ambivalentes, empuja a cada sujeto a construir una arquitectura concreta y propia, obliga a la reconstrucción de una experiencia narrativa, de una historia de la vida. O dicho por Benhabib:

La identidad no se refiere solo a mi potencial para la elección, sino a la actualidad de mis elecciones, a saber, cómo yo, como un finito y concreto individuo encarnado, configuro las circunstancias de mi

<sup>28</sup> Seyla Benhabib, «El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg/Gilligan y la teoría feminista», en *Teoría feminista y teoría crítica* (Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, 1990).

<sup>29</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 42.

<sup>30</sup> Seyla Benhabib, «El otro generalizado y el otro concreto».

<sup>31</sup> Tal y como explicaba Le Corbusier en sus textos sobre Urbanismo

<sup>32</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 194.

<sup>33</sup> Seyla Benhabib, «El otro generalizado y el otro concreto».



33. Constant en Loenen



34. El exterior



35. Appel en Loenen

...de vuelta a la casa

nacimiento y familia, mi identidad lingüística, cultural y de género en una narrativa coherente que se yergue como mi historia de vida.<sup>34</sup>

Lo cierto es que autores como Rybczynski, que ha estudiado la idea de casa y su evolución en Europa, creen que la idea de *domesticidad*, que «tiene que ver con la familia, la intimidad y la consagración al hogar, así como una sensación de que la casa incorpora esos sentimientos, y no solo les da refugio»<sup>35</sup>, es una innovación profundamente holandesa y en concreto dependiente del desarrollo de una rica conciencia del interior que solo fue posible como resultado del papel de los niños en la casa. «Si la domesticidad fue, como ha sugerido John Lukacs, uno de los principales logros de la Era Burguesa, fue sobre todo un logro femenino»<sup>36</sup>. Sorprendentemente, Rybczynski apunta que uno de los aspectos que más influyó en el desarrollo de ese sentimiento de lo doméstico fue que en los Países Bajos los hijos se quedaban en casa hasta que se casaban, y las relaciones entre padres, madres e hijos se caracterizaban por el afecto, más que por la disciplina: «la familia se centraba en el niño y la vida familiar se centraba en la casa. En primer lugar los hijos, en segundo sus casas»<sup>37</sup>.

El niño que traen CoBrA y Aldo van Eyck al arte y la arquitectura puede ser el detonante para asimilar la importancia central de los cuidados. Mondrian había intentado prescindir de las formas, crear una composición en abstracto de colores puros que reflejasen únicamente las relaciones universales. El grupo CoBrA, sin embargo, dibujaba cosas concretas, vivas, a las que cuidar. El mural de Karel Appel (*Niños Pidiendo*) colocado en el comedor de un edificio público se intentó destruir (según Aldo van Eyck<sup>38</sup>) porque era demasiado crudo, demasiado real, porque trasladaba muy fácilmente al lugar del otro encarnado. En las exposiciones y en su casa Aldo van Eyck está construyendo una red de cosas concretas, crudas y directas, visibles, que fuerzan la apertura del horizonte interior.

Volvamos rápidamente a la casa. ¿Por qué en esta casa hay tan poca atención a lo que sucede en el exterior? ¿Por qué no importan las fachadas, la imagen exterior del edificio? La domesticidad de esta casa en Loenen, de los proyectos más interesantes de Van Eyck, solo puede surgir de una intensa ética de los cuidados, que se preocupa más por los interiores de las cosas, por lo que se mueve, se palpa, se utiliza, que por sus intransigentes apariencias exteriores. Son precisamente los niños los que han empujado y construido esa idea de arquitectura. Haber salido fuera de la casa hacia las composiciones de las exposiciones CoBrA, hechas de cosas que se entienden y se cuidan, hacia el interés del grupo por los niños, termina por explicar, otra vez, las rarezas de la casa. El cuadro de Karel Appel dedicado a Tess, que sigue 65 años después colgado en la pared de la casa de Loenen, gritando, *architecture is built homecoming*.

El descubrimiento de la infancia es un claro signo de que el acento puede cambiar del hombre a la vida, de la razón a la imaginación.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Seyla Benhabib, «El otro generalizado y el otro concreto».

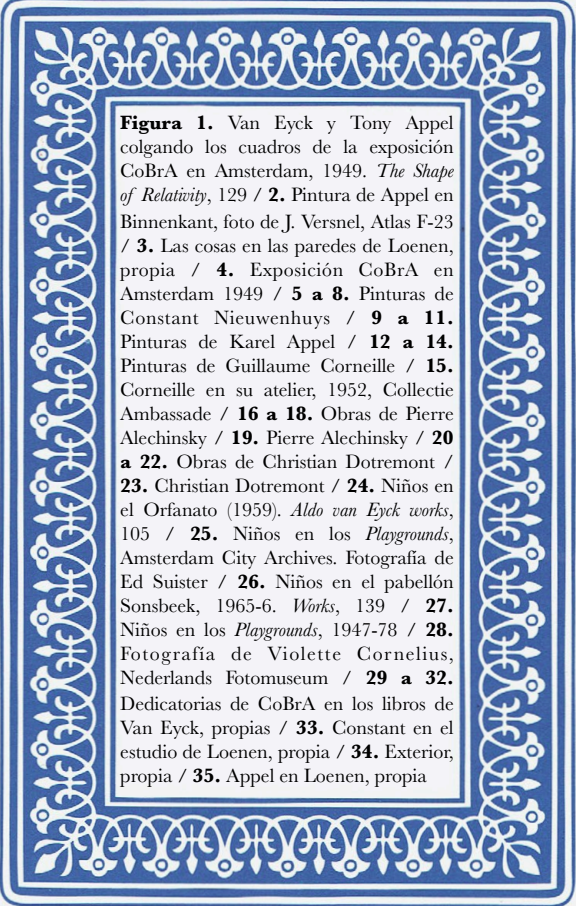
<sup>35</sup> Witold Rybczynski, *La casa. Historia de una idea* (Donostia San Sebastian: Editorial Nerea, 2015), 72.

<sup>36</sup> Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 72.

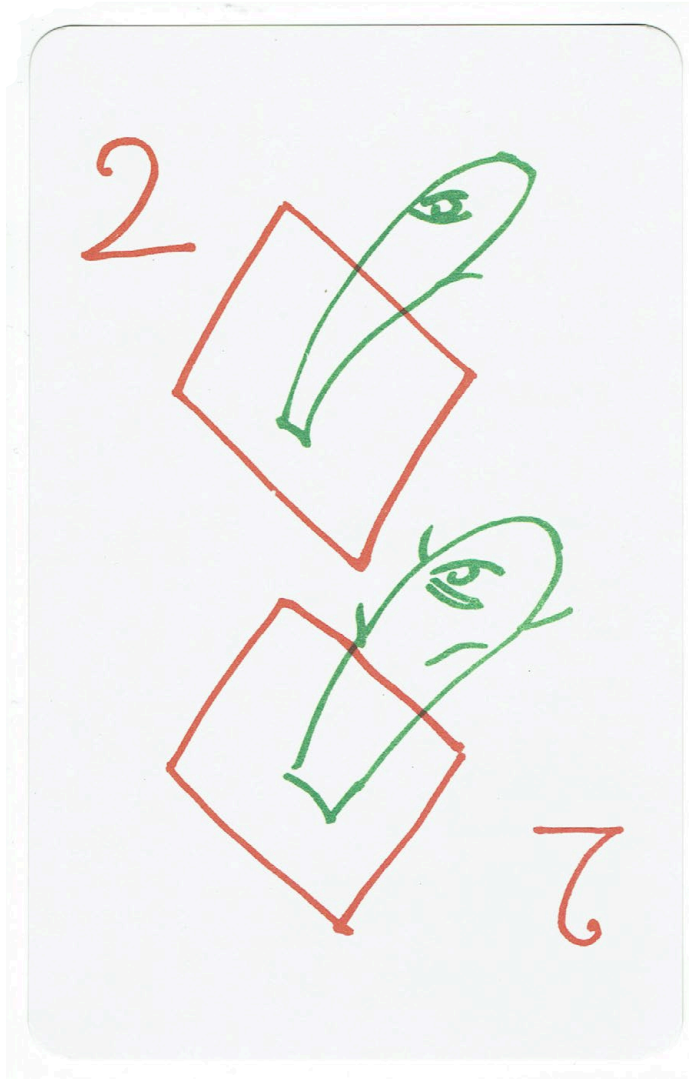
<sup>37</sup> Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*, 61.

<sup>38</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 62-63.

<sup>39</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 22.



**Figura 1.** Van Eyck y Tony Appel colgando los cuadros de la exposición CoBrA en Amsterdam, 1949. *The Shape of Relativity*, 129 / **2.** Pintura de Appel en Binnenkant, foto de J. Versnel, Atlas F-23 / **3.** Las cosas en las paredes de Loenen, propia / **4.** Exposición CoBrA en Amsterdam 1949 / **5 a 8.** Pinturas de Constant Nieuwenhuys / **9 a 11.** Pinturas de Karel Appel / **12 a 14.** Pinturas de Guillaume Corneille / **15.** Corneille en su atelier, 1952, Collectie Ambassade / **16 a 18.** Obras de Pierre Alechinsky / **19.** Pierre Alechinsky / **20 a 22.** Obras de Christian Dotremont / **23.** Christian Dotremont / **24.** Niños en el Orfanato (1959). *Aldo van Eyck works*, 105 / **25.** Niños en los *Playgrounds*, Amsterdam City Archives. Fotografía de Ed Suister / **26.** Niños en el pabellón Sonsbeek, 1965-6. *Works*, 139 / **27.** Niños en los *Playgrounds*, 1947-78 / **28.** Fotografía de Violette Cornelius, Nederlands Fotomuseum / **29 a 32.** Dedicatorias de CoBrA en los libros de Van Eyck, propias / **33.** Constant en el estudio de Loenen, propia / **34.** Exterior, propia / **35.** Appel en Loenen, propia



*transparencia*





Todos los cuadros son de Pieter de Hooch, el pintor con el que Aldo ilustraba habitualmente su concepto de transparencia.

Todas las imágenes son del interior de la casa de Loenen: transparencia fenomenológica construida.

No se numeran ni los cuadros ni las fotografías.



## transparencia

Un pintor como Cézanne, un artista, un filósofo, tienen no sólo que crear y expresar una idea, sino también desvelar las experiencias que podrían enraizarla en las otras conciencias. Si la obra está lograda, tiene el extraño poder de enseñarse ella misma. Siguiendo las indicaciones del cuadro o del libro, estableciendo rupturas, tropezando a uno y otro lado, guiados por la confusa claridad del estilo, el lector o el espectador acaban por encontrar aquello que ha querido comunicárseles. El pintor sólo ha podido construir una imagen. Es preciso esperar que esta imagen se anime para los demás. Entonces la obra de arte habrá juntado estas vidas separadas, ya no existirá solamente en una de ellas como un sueño tenaz o un delirio persistente, o en el espacio como una tela llena de colores, sino que habitará indivisa en varios espíritus, presuntamente en todo espíritu posible **como una adquisición para siempre.**<sup>1</sup>

En 1963, Colin Rowe y Robert Slutzky publicaron un artículo que en su traducción al castellano se titula *Transparencia: Litera y Fenomenal*<sup>2</sup>. En él, se hace una distinción entre la transparencia inherente a la materia (literal) y la inherente a la organización (fenomenal o fenomenológica). La transparencia fenomenológica implicaría la percepción simultánea de distintas localizaciones espaciales, pero es algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. Un ejemplo de transparencia fenomenal serían las aglutinaciones de palabras de Joyce, descritas por Moholy-Nagy, como «el comienzo de la tarea práctica de construir una totalidad mediante una ingeniosa transparencia de relaciones»<sup>3</sup>. Algo así como disfrutar de la sensación de contemplar, a través de un primer plano de significación, los otros que quedan detrás. Hemos descrito aquí una profundidad similar de significados superpuestos, en Aldo van Eyck, como un proceso de apertura de horizontes desde el interior de la casa de Loenen, de búsqueda de sentido en superficies que no son transparentes ópticamente pero sí fenomenológicamente. No debe resultar extraño que en 1982, en una serie de reflexiones escritas tras la construcción de la Hubertus House en Amsterdam, el arquitecto utilice directamente el término *transparencia* para explicar las estrategias de apertura (fenomenológica) del espacio.

En las reflexiones, Aldo van Eyck ataca directamente la concepción literal y óptica del concepto de transparencia: «desde los principios del Movimiento Moderno, cualidades como transparencia o continuidad han perdido gran parte de su significado; se ha ofrecido en su lugar una vista directa a través de las cosas, solo eso, con espacios vacíos a uno y otro lado»<sup>4</sup>. Rowe y Slutzky apuntan en la misma dirección cuando describen la fascinación de Giedion por la transparencia literal de la Bauhaus de Gropius: «Gropius ha cerrado el paso a una potencial ambigüedad, el observador ve negada la posibilidad de penetrar un espacio estratificado definido por planos reales o sus proyecciones imaginarias, ve negada también la posibilidad de experimentar los conflictos entre un espacio explícito y otro implícito. Puede disfrutar de la sensación de mirar a través de una pared acristalada y, por tanto, de ver al mismo tiempo el interior y el exterior del edificio, pero al hacerlo sólo tendrá conciencia de una pequeña parte de las emociones que se derivan de su transparencia fenomenal»<sup>5</sup>. Hemos escrito también sobre la idea de

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido* (Barcelona: Ediciones Península, 1977), 48.

<sup>2</sup> Colin Rowe y Robert Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal», *Perspecta* 8 (1963): 45-54.

<sup>3</sup> Rowe y Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal».

<sup>4</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 494.

<sup>5</sup> Rowe y Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal».



*horizonte interior*, que no es más que una apertura fenomenológica de un espacio ópticamente opaco, a través de la interpretación de sus significados profundos. Espacio profundo (estratificado y ambiguo) frente a espacio superficial en el artículo de Rowe y Slutzky.

Antes de llegar a definir con una palabra la idea de *transparencia* (fenomenológica) del espacio, Aldo van Eyck había escrito en la revista Forum un texto titulado *Between here and there, now and after*:

La conciencia viaja entre aquí y allí, ahora y después, entre un hombre y otro hombre.  
 Pero no sólo eso. Entremedio están las cosas físicas que el hombre construye con herramientas, materiales e inteligencia, dándoles un lugar más o menos ordenado.  
 ¿Es capaz la conciencia de penetrar esta materia? ¿Puede llegar al otro lado, al próximo instante?  
 El espacio se perdió en el vacío, y lo mismo hizo la conciencia. Ambos buscan un lugar común, pero no lo encuentran.  
 Haz ese lugar posible  
 haz una bienvenida de cada puerta  
 una cara de cada ventana.  
 Entre un hombre y todos los hombres, entre uno y el otro, aquí y allí, ahora y después, se encuentra el reino de lo intermedio, el hogar de la conciencia.<sup>6</sup>

Rowe y Slutzky describen el Palacio de la Liga de las Naciones de Le Corbusier con estos mismos parámetros. Son precisamente las estratificaciones espaciales, la sucesión de unos y otros espacios entre el interior y el exterior, los recursos gracias a los que queda construido el espacio y se torna sustancial y articulado. En Aldo van Eyck es la idea de umbral y la sucesión de espacios intermedios en los que se perciben simultáneamente las cualidades de lo que hay a uno y otro lado. El proyecto está articulado por estratos ambiguos que median las relaciones.

En los mismos años en los que empieza a utilizar la palabra *transparencia* para referirse a estas cuestiones, Aldo ha comenzado a citar<sup>7</sup> insistentemente una frase de Cézanne que en el fondo sirve de conclusión a este juego de textos: «la naturaleza está en el interior; no la percibo de acuerdo a su envolvente exterior. Vivo en ella desde su interior. Estoy inmerso en ella. Al fin y al cabo, el mundo está todo a mi alrededor; no en frente de mí». También Rowe y Slutzky llegan a Cézanne, que al comprimir el primer plano, el plano medio y el fondo en una única matriz pictórica, tal y como hace Léger, está trabajando en la dirección de una *transparencia fenomenal*, no literal. Los planos se aprietan en una misma retícula pero a medida que el observador va tomando conciencia de una oposición entre áreas de pintura luminosa y otras de coloración más densa, distingue entre ciertos planos a los cuales puede atribuir diferentes naturalezas (grados de transparencia). Esos mismos años Aldo decidiría utilizar una estrategia muy similar al colorear la fachada de la Hubertus House, que surge sin duda de una lectura de un Cézanne que había comenzado a citar recientemente.

Francis Strauven ha sido incapaz de trazar la cita concreta que Aldo utiliza, pero apunta<sup>8</sup> a M.Merleau Ponty en su libro *L'Œil et l'Esprit* (1960). En su traducción al inglés, *Eye and Mind* (1964) incluido en la

<sup>6</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 291-292.

<sup>7</sup> Robert McCarter, *Aldo van Eyck* (United States: Yale University Press, 2015), 233.

<sup>8</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 720.





colección de ensayos *Primacy of Perception*<sup>9</sup>, encontramos las palabras exactas citadas por Aldo, que tuvo que haber leído este volumen o alguna otra colección de ensayos de Merleau-Ponty, el verdadero autor de la segunda parte de la cita (y no Cézanne). En el breve ensayo, Merleau-Ponty habla de la transparencia de los cuadros de Cézanne, al que le dedicará también otro conocido ensayo titulado *La duda de Cézanne*, publicado en su libro *Sentido y sinsentido*. Podemos extraer de los dos ensayos algunas claves para entender la idea de transparencia de Aldo van Eyck, que debe provenir de alguno de ellos (por cercanía temporal y coincidencias semánticas). Apoyamos la lectura en el ensayo de John Berger, *La visión de un Hombre* que cita los mismos textos de Merleau-Ponty.

La tesis central de *Eye and Mind*, que atenta contra la filosofía de Descartes, es que el cuerpo no es una mezcla de funciones que ocupa espacio, sino un cuerpo concreto entrelazado de visión y movimiento. El pintor lleva con él ese cuerpo. Inmerso con él en lo visible, el observador no se apropia de lo que ve sino que simplemente se acerca por medio de la mirada. Surge entonces un enigma, pues el cuerpo simultáneamente mira y es mirado, es decir, que el cuerpo es una cosa entre las cosas, que es una de todas esas cosas. El cuerpo, el yo, está capturado en el tejido del mundo. El cuerpo solo está presente, y esto es muy similar a la tesis que Van Eyck toma en parte de Martin Buber, cuando entre el observador y lo visible, entre el que toca y lo tocado, un ojo y el otro, entre mano y mano ocurre una especie de contacto, cuando la chispa de lo sensible se enciende. Como las cosas y mi cuerpo están hechas de lo mismo, la visión debe también estar produciéndose en ellas al mismo tiempo que en mí, o mejor, su visibilidad manifiesta debe repetirse en el cuerpo por una visibilidad secreta. La naturaleza está en el interior (está sí que es una cita a Cézanne), o las cosas solo están delante nuestro porque producen un eco en nuestros cuerpos. Merleau-Ponty explica la cita de Cézanne: las cosas tienen un equivalente interno en mí, crecen en mi interior. Aldo lo explica de otra forma: «sabemos que nunca percibimos hasta que concebimos. Que lo que descubrimos a través de un microscopio o un telescopio es una proyección de la conciencia»<sup>10</sup>. Y aquí introduce algo que hemos visto también en la casa. Los animales pintados en las paredes de Lascaux<sup>11</sup> no están ahí de la misma forma que las fisuras y las formaciones rocosas, pero tampoco están en otro lugar. Han sido empujadas aquí, sostenidas aquí, soportadas por la masa de las paredes radian sin romper nunca sus amarras. Sería difícil decir dónde está la pintura que estoy mirando. Mi mirada vaga por su interior. En vez de ver la pintura, veo de acuerdo a ella, o con ella.



Es lo mismo que ocurre con las pinturas y las cosas del interior de la casa: los objetos de la casa son *objetos humanos*, es decir, «el espíritu de una sociedad se realiza, se transmite y se percibe por los objetos que se facilita y a través de los cuales vive. Sus categorías prácticas se sedimentan en ellos y a cambio sugieren a los hombres una manera de ser y de pensar»<sup>12</sup> y son empujadas (aunque sean representaciones) y retenidas en la masa de las paredes. El marco físico hacen posible que estén todas juntas. Cuando desde la casa detecto los rayos de sol que entran por el lucernario, atravesando la escalera, no veo una cosa que está

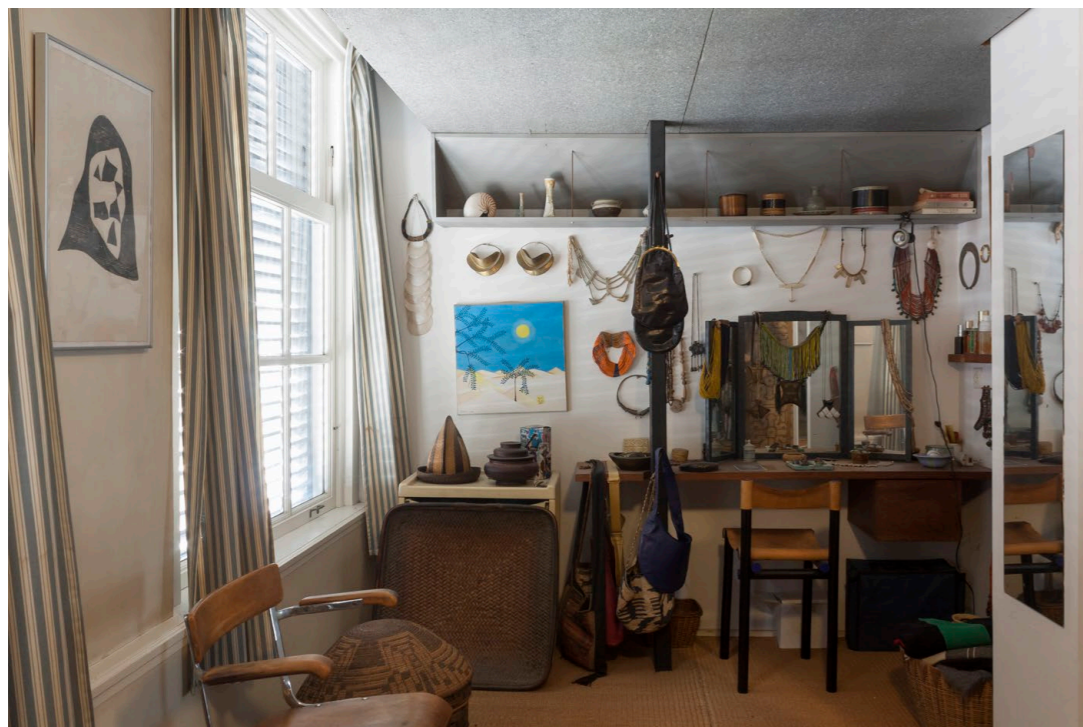
<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind», en *The Primacy of Perception* (USA: North Western University Press, 1964).

<sup>10</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 59.

<sup>11</sup> La cueva de Lascaux es un sistema de cuevas en Dordoña (Francia) llenas de arte rupestre y paleolítico.

<sup>12</sup> Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, 201.





fuera de mí, sino algo que se produce porque estoy yo dentro, toco el sol, estoy en todos lados. La vitrina me deja ver desde el salón al estudio (porque es una perforación) pero en realidad está trayendo el estudio al salón o el salón al estudio, apretándolo alrededor de las cosas que hay dentro de la vitrina. En vez de ver el estudio, ahora veo de acuerdo a él, su presencia forma lo que tengo delante, pero el estudio solo queda empujado y traído hacia el salón porque a la pared que los separa se le ha dado masa con ayuda de unos círculos pintados. Aunque tiene sólo nueve centímetros de espesor, con el color y la pequeña perforación de la vitrina es capaz de sostener el estudio en ella, impidiendo que escape. De igual modo la chimenea forma el jardín, interrumpiéndolo, transformando mi modo de mirar; o la barandilla enmarca los objetos provocando su **metamorfosis**. No se trata de ver a través de las cosas (transparencia óptica) sino de cómo los estratos van transformando las cosas que quedan detrás. Merleau-Ponty pone el ejemplo del agua de una piscina: cuando a través del agua veo el mosaico del suelo, no lo veo a pesar del agua sino que veo a través de ella y gracias a ella. Si no hubiera agua, no vería el mosaico como lo veo, con sus distorsiones y reflejos de luz. Aldo escribe:

La red de relaciones y asociaciones rompe las barreras entre el significado de una cosa y el de la otra cosa (lo que está aquí y lo que está allí) y, finalmente, también las fronteras que contienen cada cosa en su interior, desmantelando la idea de una identidad autosuficiente y definida en sí que resiste el impacto de lo que hay a su alrededor. Todas las cosas son recreadas continuamente en la conciencia (esto sería la *visión* en Merleau-Ponty o Berger) con el poder de la imaginación. Conforme esas cosas atraviesan el continuo de la mente se mezclan, se vuelven permeables y son transformadas (es decir, se vuelven transparentes). Esta metamorfosis abre la mente al *multimeaning*<sup>13</sup>

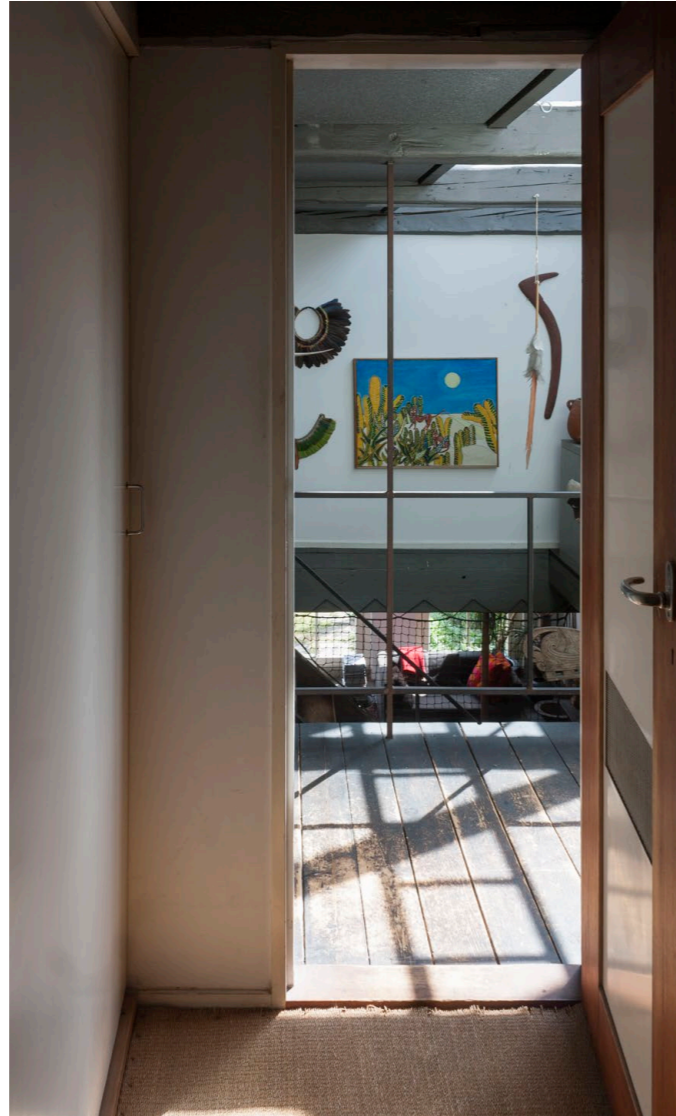
No es posible ver la misma casa desde dos puntos de su interior distintos, porque no es posible comprender la casa con una única manera de mirar. Su estratificación en capas, que se presentan todas apretadas en la visión sin querer enfatizar efectos de volumen o perspectiva, como las pinturas de Mondrian, deja espacio para que una «visión secreta» tome forma en mi interior. Puede que Aldo se refiera a ese interior cuando titula un texto *El espacio tras el ojo*<sup>14</sup>, publicado en 1958. Volviendo a *Eye and Mind*, Merleau-Ponty cita a Klee: «en un bosque, he sentido en muchas ocasiones que no era yo el que miraba el bosque. Algunos días me parecía que eran los árboles los que me miraban, los que me hablaban. Yo estaba allí, escuchando. Creo que el pintor debe dejarse penetrar por el universo y no tanto intentar penetrarlo. Me siento sumergido, aplastado por el mundo. Quizás pinto para escapar de él». Ya hemos escrito que en la casa a veces parece necesario pedir permiso a las cosas antes de moverlas. No solo somos un centro de mirada sino que estamos siendo vistos desde todos los ángulos. Por eso cita Merleau-Ponty a Claudel para hablar de las pinturas holandesas de interiores, llenas de espejos en los que el pintor traza su propio retrato. No solo dibuja las cosas sino cómo él es visto por las cosas. Y eso podría llevarnos, quizás, a los espejos del Orfanato o la exposición diseñada por AvE para la obra de Mackintosh. Para Merleau-Ponty la visión es la metamorfosis de las cosas mismas bajo la mirada, las cosas perteneciendo simultáneamente a un mundo enorme y a otro pequeño y privado. A esto Aldo van Eyck lo llama *interiorizar*, y está íntimamente relacionado con su *horizonte interior* que va expandiéndose conforme las cosas entran y son transformadas por la conciencia. Justo antes de la cuarta parte del texto llega la cita utilizada por Aldo, que merece la pena ampliar con las palabras que vienen después, pues clarifican su sentido (cursiva en la parte citada por el arquitecto):

<sup>13</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 78.

<sup>14</sup> *The Space behind the eye* (Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 159).







El espacio no es aquel que aparecía en *Dioptrics*, una red de relaciones entre objetos tal y como sería vista por una tercera persona, testigo de mi punto de vista, o por un geómetra reconstruyéndolo desde fuera. Al contrario, el espacio surge desde mí como punto cero de espacialidad. *No lo veo de acuerdo a su envolvente exterior; lo vivo desde el interior; estoy inmerso en él. Al fin y al cabo, el mundo está a mi alrededor, no delante de mí.* La luz se vuelve acción en la distancia, ya no se reduce a la acción del contacto. La visión asume su poder fundamental de manifestación, de mostrar más de lo que aparentemente hay. **Y dado que nos han dicho que un poco de tinta es suficiente para hacernos ver bosques y tormentas, la luz debe tener por sí misma poder para activar la imaginación.**<sup>15</sup>

Aplicado a la casa. El espacio no es una red de relaciones que pueda ser reconstruida desde un observador externo, la casa surge desde su/mi interior. El mundo surge desde su interior, como si fuese la zona cero de una explosión. Estoy inmerso en ella, se desarrolla a mi alrededor. La visión manifiesta su poder fundamental y trae a través de las cosas bosques y tormentas. La visión hace que simultáneamente el universo se expanda hacia fuera y venga hacia mí a través de la imaginación activada por la luz. Por eso la casa, aunque es ópticamente opaca, es fenomenológicamente transparente. Porque no se aparta del camino de mi visión y me deja ver un espacio homogéneo y evidente, todo al mismo tiempo, sino que oculta lo que tiene detrás dando pistas de su presencia. Y la luz se ha vuelto acción en la distancia. También Rowe y Slutzky trabajaban el mismo concepto citando a Kepes: «la posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas»<sup>16</sup>, pero así lo describe Aldo:

La arquitectura debe alcanzar **más allá de lo visible**, más que un establecimiento de relaciones de proximidad. Lugares a grandes distancias unos de otros aún pueden concebirse uno en términos del otro, en relación estrecha, pues la memoria, la anticipación y la asociación emocional e intelectual trascienden las limitaciones de la distancia temporal y espacial.<sup>17</sup>

Esta idea se conoce habitualmente con el nombre de *simultaneidad*. Merleau-Ponty cree que «hay que tomar al pie de la letra lo que nos enseña la visión; que mediante ella tocamos el sol, las estrellas, estamos en todos lados al mismo tiempo, tan cerca de las cosas lejanas como de las cercanas, y que incluso nuestro poder de imaginarnos en otro lado [...]. Solo la visión nos enseña que seres diferentes ‘exteriores’, extranjeros el uno para el otro, están, sin embargo, absolutamente juntos, la ‘simultaneidad’; misterio que los psicólogos manejan como un niño unos explosivos»<sup>18</sup>. Eso es lo que ocurre con la casa, que el espacio no acepta cerrarse, que «rebosa la promesa de reciprocidad»<sup>19</sup>. La casa de Loenen, construida lenta y conscientemente por su arquitecto y habitante, Aldo van Eyck, demuestra la simultaneidad de todos los acontecimientos de una vida. Todo lo aprendido y todo lo hecho está simultáneamente presente en su interior.

<sup>15</sup> Merleau-Ponty, «Eye and Mind».

<sup>16</sup> Rowe y Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal».

<sup>17</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 80.

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty, «El ojo y el espíritu», en *Dos escritos sobre pintura* (Almería: Editorial Universidad de Almería, 2012), 192.

<sup>19</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 177.



Avanzando en el texto, escribe Merleau-Ponty<sup>20</sup> que el enigma no está en un intervalo entre las cosas como visto desde un avión, entre las cosas tal y como están retratadas y colocadas en un dibujo en perspectiva. Esos dos modos de ver son explícitos y no provocan ningún problema. El enigma, sin embargo, se oculta en su vínculo, en lo que hay entre ellas. El enigma consiste en que de hecho veo cosas, cada una en su lugar, precisamente porque se ocultan una a la otra, y que se ocultan precisamente porque cada una ocupa su lugar. Las cosas de la casa interrumpen la mirada, se tapan unas a otras. Cada una de ellas muestra una exterioridad que reconozco en su envoltura y una dependencia que encuentro en su autonomía. Ahí entra la visión. La profundidad entendida de ese modo, escribe, implica la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones: todo está en cualquier lugar al mismo tiempo. Eso es lo que busca Cézanne cuando persigue la profundidad a través de una transparencia fenomenológica y la razón por la que debemos **aspirar al espacio y a su contenido al mismo tiempo**. Cézanne intenta romper la piel de las cosas para mostrar cómo las cosas se vuelven cosas, cómo el mundo se vuelve mundo. Merleau-Ponty escribe que Cézanne atacaba la tela por todas partes a la vez, llenaba de manchas coloreadas el primer trazo de carboncillo. La imagen se saturaba, se ligaba, se dibujaba, se equilibraba, maduraba conjuntamente. La casa también se llena por todas partes a la vez, se satura y se equilibra, envejece conjuntamente.

En *La duda de Cézanne*<sup>21</sup>, Merleau-Ponty se centra más en las estrategias del pintor. En Cézanne el objeto ya no está cubierto de reflejos como en los cuadros impresionistas, perdido en sus relaciones con el aire y los demás objetos, sino que se presenta como sórdidamente iluminado por una luz que emana de él. Las cosas no van a ser transparentes al ojo, por eso aparecen con una impresión de solidez y materialidad, sino transparentes a la visión de la conciencia. Cézanne quiere reconstruir la realidad sin abandonar la sensación. Cézanne no ha querido separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrársenos, ha querido pintar la materia dándose forma a sí misma. Por eso no utiliza una perspectiva geométrica o fotográfica, pues traicionaría la percepción, el movimiento de los ojos que nunca se estabiliza en un punto fijo, que barre el mundo alrededor. Ocurre algo parecido con el uso de contornos. No señalar ningún contorno sería privar a los objetos de su identidad. Señalar uno sólo, significaría sacrificar la profundidad. También por eso las formas, los objetos en la arquitectura de Van Eyck no terminan de fijar un único significado pero sí que se cierran como cosas completas. La casa no termina de explicarse si no es en su percepción interior cotidiana que recompone su mapa en la conciencia, los perímetros de sus estancias no se terminan de fijar si no es en su uso, y varían según las actividades, usuarios o época del año, pero aún forman un todo cerrado y completo que difícilmente sería susceptible de una ampliación. Donde Cézanne marca con trazos azules varios contornos, Aldo construye un perímetro hecho de estratos, espacios intermedios como trazos, perímetros posibles de las habitaciones que mantienen indefinidos sus límites. La mirada, yendo y viniendo, de una línea a la otra, alcanza a ver un contorno naciente de todos ellos.

John Berger termina de aclarar las cosas. Para Cézanne la visibilidad es tanto una extensión de nosotros mismos como una cualidad en sí misma de las cosas. “Gracias a Cézanne reconocemos que con la vida de cada persona empieza y acaba un mundo visible, que millones de esos mundos visibles coinciden en tantos

<sup>20</sup> Merleau-Ponty, «Eye and Mind».

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, 33-56.



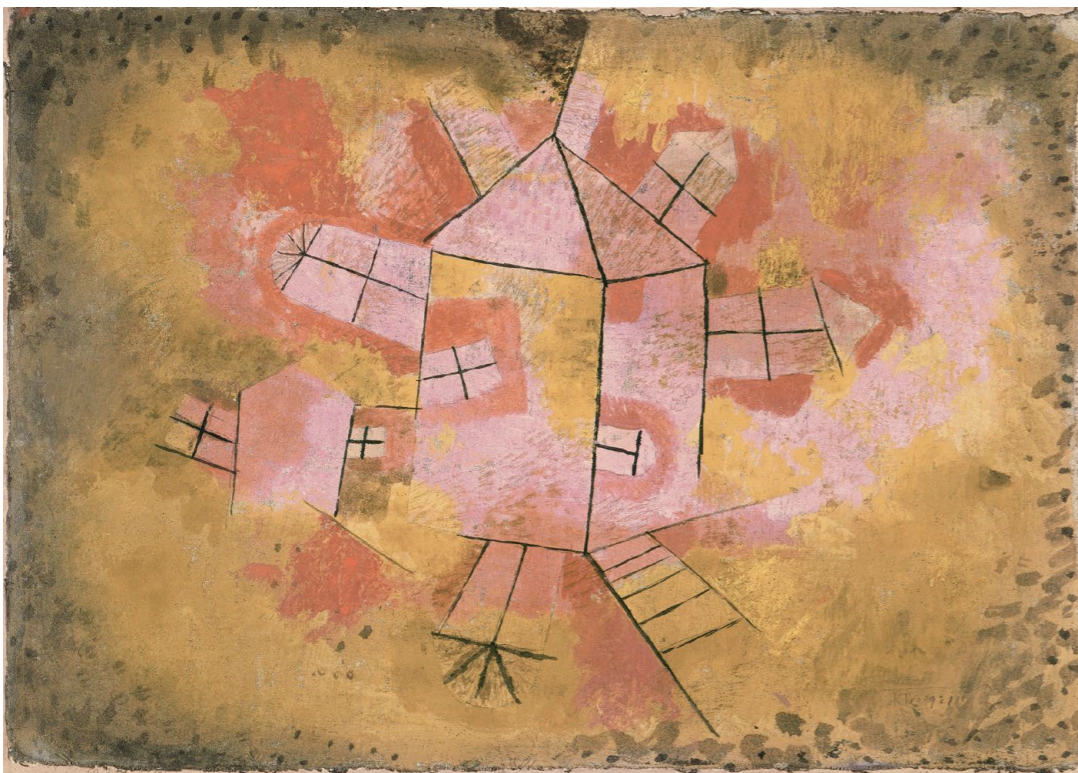
## Abrir horizontes

Esto es Paul Klee.

Creo que no hay una forma mejor de  
representar lo que explican en palabras  
este juego de textos

Creo que se parece al dibujo que abre  
este capítulo

1. Casa giratoria (1921)



aspectos que partiendo de esas coincidencias podemos construir *el* mundo visible, pero que este mundo de apariencias es inseparable de cada uno de nosotros, y cada uno de nosotros constituye su centro<sup>22</sup>. O, siguiendo a Aldo, que hay tantos Londres como hay londinenses, tantos Parises como parisinos, pero que Londres nunca es Paris. Partiendo de esas coincidencias construimos el mundo visible<sup>23</sup>. “Cézanne probó que la visibilidad de las cosas pertenece a cada uno de nosotros: no en la medida en que nuestras mentes interpretan las señales que reciben nuestros ojos, sino en la medida en que la visibilidad de las cosas es nuestro reconocimiento de las mismas, y reconocer es relacionar y ordenar<sup>24</sup>”.

Merleau-Ponty, Berger y Cézanne nos sirven para terminar este juego de textos porque lo que muestran es que la visión hace permeable la materia, transparente. Que una casa hecha y habitada bajo esta idea de visibilidad necesariamente debe estar llena y formada por estratos que se aprietan en un solo plano de visión. Es precisamente la falta de profundidad manifiesta (óptica), al quedar constantemente el espacio interrumpido y oculto tras las cosas, la que fuerza la aparición de otra transparencia (fenomenológica) que va desentrañando los significados secretos de los objetos, escogiendo entre las múltiples posibilidades abiertas, recorriendo con el cuerpo (y por eso haciéndolas concretas) las estancias, tratando de completar el entorno, buscando la vida en la obra y encontrándola toda allí oculta. “Solo mirando más profundamente a cómo (la casa) ocurrió, podemos seguir construyéndonos nuevas representaciones de ella. Si es verdaderamente grande, el sentido que le daremos después habrá surgido directamente de ella. Es la propia obra la que se abre una nueva perspectiva desde la que aparece iluminada por una nueva luz. Se transforma y se vuelve lo siguiente. Las interminables interpretaciones de las que es susceptible terminan por transformarla, sencillamente, en lo que siempre había sido<sup>25</sup>”.

Tal vez en el principio  
**el tiempo y lo visible,**  
inseparables hacedores de la distancia,  
llegaron juntos  
borrachos  
golpeando la puerta  
justo antes del amanecer.

Con las primeras luces pasó su embriaguez,  
y tras contemplar el día,  
hablaron  
de la lejanía, del pasado, de lo invisible.  
Hablaron de **los horizontes**  
que rodean todo  
lo que todavía no ha desaparecido<sup>26</sup>.

Quizás hayamos querido llegar demasiado lejos, a la tierra de los Dogón, el Ulises de James Joyce o la ética de los cuidados. Podríamos haber desviado más el camino, habríamos seguido desentrañando todo lo que permanece junto en Loenen. La casa seguirá transformándose cada vez en ella misma. “Cézanne rompió el cristal; así la habitación se convirtió en parte del paisaje y el espectador vino a formar parte también de él<sup>27</sup>”. En Loenen, la arquitectura es una explosión en el interior de la conciencia, pues para Aldo van Eyck “las nociones de lugar y ocasión implican la participación del sujeto<sup>28</sup>”.

<sup>22</sup> Berger, *La Apariencia de Las Cosas*, 171.

<sup>23</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 195.

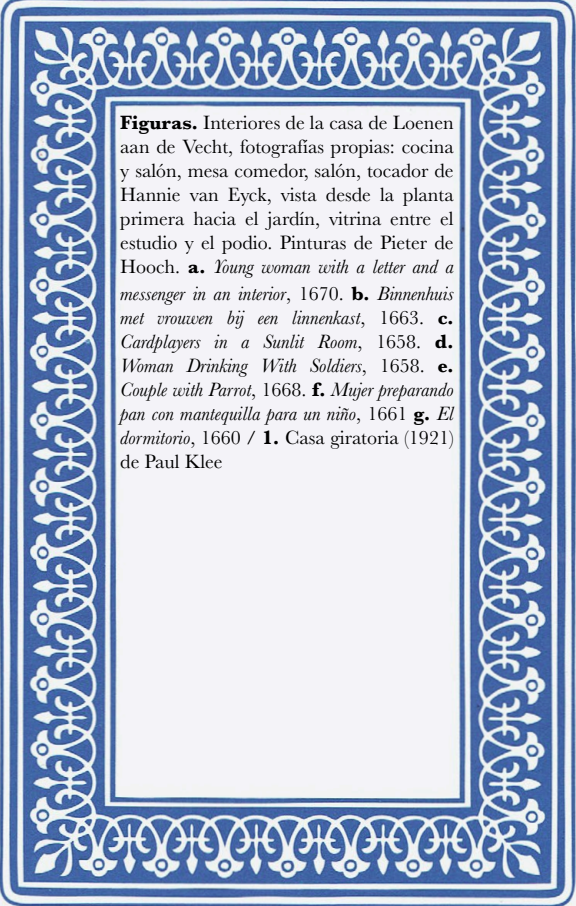
<sup>24</sup> Berger, *La Apariencia de Las Cosas*, 177

<sup>25</sup> Merleau-Ponty, “Eye and Mind”.

<sup>26</sup> John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Madrid: Árdora, 1997), 61.

<sup>27</sup> John Berger, *Fama y soledad de Picasso* (Madrid: Alfaguara, 2013), 76.

<sup>28</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 61.



**Figuras.** Interiores de la casa de Loenen  
aan de Vecht, fotografías propias: cocina  
y salón, mesa comedor, salón, tocador de  
Hannie van Eyck, vista desde la planta  
primera hacia el jardín, vitrina entre el  
estudio y el podio. Pinturas de Pieter de  
Hooch. **a.** *Young woman with a letter and a  
messenger in an interior*, 1670. **b.** *Binnenhuis  
met vrouwen bij een linnenkast*, 1663. **c.**  
*Cardplayers in a Sunlit Room*, 1658. **d.**  
*Woman Drinking With Soldiers*, 1658. **e.**  
*Couple with Parrot*, 1668. **f.** *Mujer preparando  
pan con mantequilla para un niño*, 1661 **g.** *El  
dormitorio*, 1660 / **I.** Casa giratoria (1921)  
de Paul Klee

- V entremuros
- ; del materialismo, el habitar
- ; del materialismo, los alzados interiores
- ; de la dialéctica, las salas son solo una casa
- . el espacio intermedio

**lo inquietante, lo raro.**

¿por qué todos los espacios de la casa sirven solo para acciones concretas?  
¿es esta casa *arquitectura*?

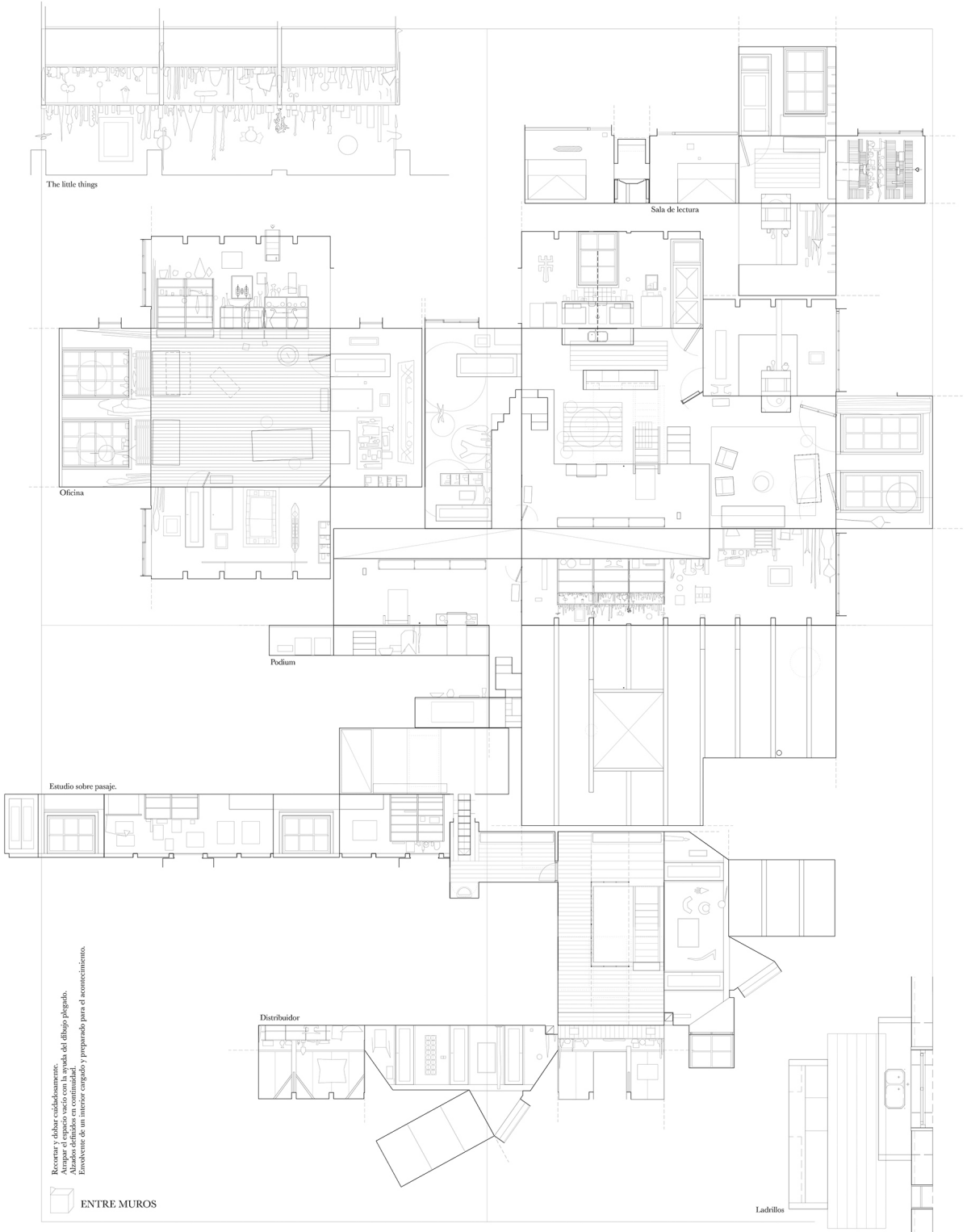
**argumento.**

este grupo de textos entiende la casa como un proceso iterativo que, para acomodar unos acontecimientos humanos, inventa unos límites llenos de contenido, y que para relacionarlos unos con otros los mezcla, uniendo todas las habitaciones en una sola casa. ***Entremuros*** propone que la arquitectura de la casa se concentra en los lugares entre estancias, que el proyecto no es otra cosa que una suma de espacios intermedios, concepto clave del marco teórico de Van Eyck. Los textos se preguntan por qué la casa está hecha de acciones, no de espacios de uso; por qué los alzados están llenos de cosas, adquieren masa; por qué hay tan pocos tabiques. Se alejan de la *casa como arquitectura* para explorar la *casa como casa* en el terreno de lo especulativo.

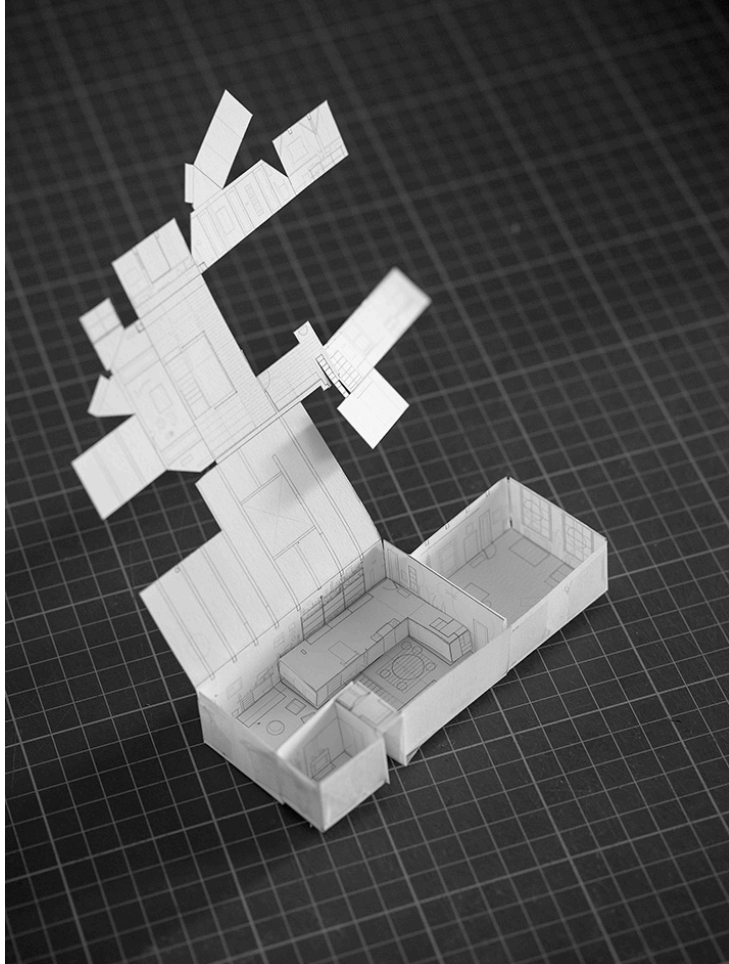
instrucciones de uso.

leer los textos siempre con el dibujo, desplegado, entre las manos





Recorran y dibujen cuidadosamente.  
Atravesar el espacio vacío con la ayuda del dibujo plegado.  
Algunos edificios en comunidad.  
Intervención de un interior antiguo y preparado para el asentamiento.



El dibujo es un recortable. Se monta así.

## V      **entremuros**

Igual que sus libros de antropología, la colección de arte arcaico que Aldo van Eyck fue construyendo gradualmente ha permanecido como un rastro de su pensamiento relativista. **Se ha rodeado a sí mismo** a lo largo de los años con una cantidad impresionante de estatuillas, objetos rituales, emblemas, utensilios, adornos y telas de cualquier tiempo y país: antiguos ídolos de Anatolia, México, Alaska y Groenlandia; brazaletes y figuras de la edad de Bronce y la era Greco-Romana; esculturas, vasijas, puntas de flecha, cajas y joyas de varias culturas de la Polinesia; máscaras de los Inuit y los Dogón; alfarería de los Zuñi, los Hopi y algunas regiones del Amazonas; *ashanti* del oeste de África, *ikats* de Borneo, rafias de los Bakuba, y muchas cosas más. [...] El contacto con estos objetos lo lanza diariamente a viajes imaginarios por lugares y tiempos lejanos.<sup>1</sup>

Aldo van Eyck ha acumulado una cantidad innumerable de cosas, ya hemos descrito las que puede describir una tesis de arquitectura. Las cosas se han multiplicado a lo largo de los años. Todas esas cosas, además, lo lanzan a viajes imaginarios por lugares y tiempos lejanos. Pero nos falta seguramente lo esencial, núcleo fundamental de la teoría construida por Aldo van Eyck, sobre todo en sus primeros años, llave para comprender proyectos como el Orfanato.

Es Aldo van Eyck el que **se ha rodeado a sí mismo** de esos objetos. Pasamos rápidamente sobre *a sí mismo*, que es precisamente lo que aclara el sentido de esta tesis, pues habría sido un derroche de esfuerzo explicar las razones de una cosa que no ha hecho aquel que andamos persiguiendo. Rodearse implica, en primer lugar, imaginarse dentro, o en este caso estar dentro, es decir, vivir dilatadamente una obra. Aldo ha vivido durante 36 años en la casa de Loenen, la ha dibujado, proyectado y habitado. Pero rodearse implica en segundo lugar interponer entre tu ser y el mundo una materia opaca, definir una frontera entre un afuera y un adentro. Rodearse es entonces poner algo en medio, interrumpir la homogeneidad de un espacio vacío e infinito con un cúmulo de cosas que hacen un muro. Pero al rodearse Aldo van Eyck de unos muros, ocurre una paradoja: ahora queda encerrado en un lugar que se vuelve autónomo, un mundo nuevo independiente sin conexión con lo que queda al otro lado. Afortunadamente, hemos resuelto ese problema al intentar comprender cómo después ese muro se hace transparente, porque las cosas son símbolos de algo que queda fuera, porque las ventanas (imaginarias o reales) traen lo de fuera hacia dentro y llevan lo de dentro hacia fuera. Empiezan a establecerse relaciones, todo sucede en todas partes, los horizontes se abren.

Lo que falta por comprender es cómo es posible que tras la enorme explosión de la casa hacia fuera, hecha pedazos al contener todo el universo, aún quede algo que pueda llamarse casa o interior. O cómo Aldo van Eyck, en los términos que él utilizaría, ha sido capaz de reconciliar el fenómeno dual *apertura-clausura*, consiguiendo que la casa siga siendo casa pero que sea también mundo. ¿Qué características tiene la materia de la casa para poder contener todo en su interior sin dejar de ser un interior? Para ello es necesario comprender en pocas frases ese núcleo fundamental de la teoría de Aldo van Eyck que él mismo llamó *relatividad*. Francis Strauven lo ha hecho magistralmente en un capítulo completo de su libro *Aldo van Eyck: the shape of relativity*, en el que sintetiza y explica la idea de relatividad a partir del contexto científico y artístico de principios del siglo XX. No es necesario volverlo a hacer aquí, pues Strauven deja pocos huecos sin tapar, pero sí hay que apuntar a las implicaciones de esta manera de comprender el mundo.

---

<sup>1</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 453.



La relatividad implica<sup>2</sup> una comprensión de la realidad como coherencia completa de espacio, tiempo, materia y energía; una unidad que necesariamente se manifiesta como diversidad. Que la coherencia de las cosas no reside en su subordinación a un principio central, sino a la reciprocidad de sus relaciones, la relatividad de todos los marcos de referencia y el descubrimiento de que son al mismo tiempo autónomos y dependientes. La equivalencia de todos los puntos de vista. Bajo la relatividad, el sujeto toma un papel esencial, pues el tiempo que se vuelve tiempo real, conscientemente experimentado (ocasión).

En definitiva, es un estado mental muy similar a aquel que llevó a Cézanne a dibujar varios contornos para el mismo objeto, a dejar partes del lienzo en blanco o a construir sus cuadros de forma que el espectador se siente parte activa de la visión de sus paisajes. El mismo que obligó a Joyce a escribir el *Ulises*, el relato de un día en el que caben, por asociación, todos los días. El que produce el cubismo y la Teoría General de la Relatividad. Para John Berger, es la conclusión inexorable de una promesa revolucionaria del siglo XIX llamada materialismo dialéctico<sup>3</sup>. No nos importan tanto los términos ni su procedencia como las características propias y sus implicaciones en la casa de Loenen.

Para entender la casa de Loenen es necesario introducir la consecuencia arquitectónica que Aldo van Eyck extrae de la aplicación de la teoría relativista: **el espacio intermedio** (no por casualidad este dibujo y este texto se titulan *entremuros*). Empezábamos queriendo explicar cómo es posible reconciliar la apertura con la clausura. La respuesta es, gracias al *espacio intermedio*. Leamos a Van Eyck:

Hay dos formas fundamentales de sensación espacial que son compatibles con la naturaleza del hombre. Ambas deben estar presentes de algún modo en todo lo que hacemos, ambas al mismo tiempo. Por eso he utilizado la metáfora de la respiración y me sigo preguntando cuándo respirará la arquitectura hacia fuera y hacia dentro, es decir, cuándo simplemente respirará. Por un lado está esa sensación espacial que nos hace envidiar a los pájaros en vuelo, por otro esa que nos recuerda los refugios cerrados de nuestros orígenes. La arquitectura desaparecerá si descarta una o la otra. Para ser Caliban es necesario ser Ariel. El **reino de lo intermedio** acoge ambos aspectos **simultáneamente**.<sup>4</sup>

Tras los años de formación en Zurich y los primeros proyectos en Amsterdam, la visión relativista se impone como marco básico del pensamiento del arquitecto. Una de las causas es que, por su naturaleza, este modo de pensar no requiere necesariamente un rechazo del propio pasado: «el conocimiento poético de su juventud, su panteísmo espontáneo, la cosmología de Blake, la unión de los contrarios, el interés por la dialéctica interna de lo singular, el disfrute subjetivo de algo, la búsqueda de lo universal en lo individual»<sup>5</sup>. Bajo el marco de la relatividad, todos estos conocimientos se mezclan con los que ha adquirido recientemente, todos le sirven como fragmentos que la relatividad ha relacionado y soldado juntos para formar el mundo: la diferencia es preservada. La relatividad necesita de las otras cosas para explicar esta, o dicho de otro modo, el universo aparece formado por unos conceptos en constante confrontación dialéctica, dándose sentido unos a otros.

---

<sup>2</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 458.

<sup>3</sup> En el sentido en que para John Berger el «materialismo dialéctico» explica también el cubismo, tal y como viene descrito en *Fama y Soledad de Picasso* John Berger, *Fama y soledad de Picasso* (Madrid: Alfaguara, 2013).

<sup>4</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 67-68.

<sup>5</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 458.

En arquitectura Aldo van Eyck ha identificado esos fenómenos duales, bipolares o gemelos (según la traducción) como las más simples relaciones recíprocas, el material primario de trabajo para el arquitecto. Para Strauven la idea de *twinphenomenon* es enteramente original y se extiende hasta la juventud del arquitecto, su interés temprano por la dialéctica, la poesía de Blake y de su padre P.N. van Eyck, las teorías de Carola Giedion-Welcker y las vanguardias (*De Stijl* en particular). Pero no se trata de una confrontación de opuestos (una tesis y una antítesis) que buscan una resolución (síntesis) como ocurre en Hegel. En Aldo van Eyck los opuestos siempre siguen siendo reconocibles como contrarios, simultáneamente. La estrategia consiste más bien en un matiz mutuo y contenido que los haga poco a poco aparecer como complementarios sin desaparecer como entidades autónomas.

El *espacio intermedio* es sencillamente el lugar físico (arquitectónico) en el que todos esos *twinphenomenon* se producen. En arquitectura estos fenómenos son las parejas de conceptos unidad-diversidad, casa-ciudad, interior-exterior, grande-pequeño, abierto-cerrado, masa-espacio, mucho-poco, cambio-permanencia, orden-caos, parte-todo, etc. El *espacio intermedio*, en terminología de Benjamin o los Smithson, se llamaría *umbral*, pero para Aldo van Eyck es mucho más importante que sencillamente el lugar en el que se cierra el paraguas. El *espacio intermedio* es el punto en el que dos mundos diferentes se mezclan e interactúan, un lugar lleno de «significado múltiple en equilibrio»<sup>6</sup>. Puede ocurrir en el interior de un edificio, como enlace entre dos espacios interiores diferentes, pero siempre es mucho más delicado el punto de contacto entre edificio y ciudad.

La relatividad supone que todos los *twinphenomena* están inherentemente relacionados. Tan pronto como te enfrentas a uno de ellos, te descubres inmediatamente preocupado por el otro, por todos ellos.<sup>7</sup>

Por eso el arquitecto explica que en cuanto se empieza a pensar en *twinphenomenon* en vez de en polaridades irreconciliables, el ser se embarca en la dialéctica del *both-and* (y-y) en vez de la del *either-or* (o-o), una manera de pensar inclusiva en vez de excluyente<sup>8</sup>.

Para introducir la idea de espacio intermedio en *The Child, the City and the Artist*, Van Eyck recurre al filósofo austriaco Martín Buber que, según Strauven<sup>9</sup>, había descubierto en el CIAM de Sitgona (1952). Resume<sup>10</sup> Aldo van Eyck que el trabajo del arquitecto es construir el reino de lo intermedio, es decir, proveer desde la casa hasta la ciudad un puñado de lugares reales para gente real y cosas reales. No existe acuerdo entre los principales investigadores en torno al origen de la idea de *lo intermedio* en Aldo van Eyck. Francis Strauven afirma que las raíces llegan a su juventud y a sus conocimientos poéticos, a la reconciliación de fenómenos contrarios de William Blake (que escribió un libro titulado *El Matrimonio de la Tierra y el Infierno*):

**Without contraries is no progression.** Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human Existence.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 461.

<sup>7</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 61.

<sup>8</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 462.

<sup>9</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 243.

<sup>10</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 54.

<sup>11</sup> William Blake, *El matrimonio del Cielo y del Infierno* (Visor, 2007), 116.

La razón, dice Blake, falla al percibir esos contrarios como manifestaciones del mismo principio, y los dicotomiza, es decir, polariza el mundo en dualidades y transforma la historia en una lucha entre ideas supuestamente opuestas. Blake se opuso durante toda su vida y con toda la fuerza de su imaginación poética a esta forma analítica de pensar. Los contrarios llevan al estancamiento y a la rigidez, por eso Blake entiende la naturaleza como una inmensa unidad orgánica con una enorme diversidad. Cada individuo, cada animal, cada planta es un mundo en sí mismo, cada uno un centro de la realidad, todos equivalentes. Muchos versos de *Songs of Innocence and Experience*, o *Marriage of Heaven and Hell*<sup>12</sup> nos sirven para explicar gran parte del discurso teórico del arquitecto en relación a la reconciliación de los fenómenos contrarios (*twin-phenomenon*). Para Blake, lo que aparentemente era ideas contrarias son realmente manifestaciones de la misma cosa, relativas al que las experimenta y a su contexto.

The Negation must be destroyed to **redeem the Contraries**.

The Negation is **the Spectre, the Reasoning Power** in Man:

This is a **false body**, an Incrustation over my Immortal...

La idea clave de un libro de Blake como *Marriage of Heaven and Hell* es que no hay una división verdadera del mundo en compartimentos estancos, sino que todas las cosas se mueven y cambian en una compleja red de relaciones que únicamente podemos ir desvelando poco a poco a través de la suma de experiencias. Esta visión del mundo, en la que Aldo van Eyck se educa, hace que el arquitecto comprenda el mundo como un enorme baúl de experiencias que hablan de lo mismo. Su curiosidad innata se ve apoyada por una idea de la realidad como hecho únicamente aprehensible a través del conocimiento extenso y múltiple, con ayuda de la intuición. De ahí la importancia que AvE dará a la relatividad y a los avances científicos, que suponen una nueva visión en la que se constata la convivencia de múltiples centros en un universo sin jerarquía. Se rompe así toda una construcción imaginaria que divide la realidad en opuestos irreconciliables y se descubre que todo es necesario referirlo a un observador. En arquitectura, el *espacio intermedio* trataría de reconciliar los conceptos aparentemente contrarios, forzando su percepción simultánea. Por ejemplo, en la plaza de acceso al Orfanato es posible estar al mismo tiempo en el edificio y en la ciudad, borrando los límites y reconociendo que casa y ciudad no son más que dos expresiones de la misma cosa: lugar habitado por el ser humano.

La intensa relación entre las visión de Blake y las propuestas teóricas de Van Eyck sostendría la tesis de Strauven sobre el origen de las ideas de *twinphenomenon* y su consecuencia directa, el *espacio intermedio*. A esto habría que sumar Paul Klee, el pintor por excelencia para Aldo, con su *die mediale Zone* y la interpenetración de realidades internas y externas en el surrealismo<sup>13</sup>.

Independientemente del origen de la idea de *espacio intermedio*, es interesante trazar las menciones al concepto de *in-between* antes de 1952. Las citas muestran que si bien es posible que el concepto haya sido aclarado por una lectura de Buber, sin duda Aldo van Eyck estaba preparado por sus experiencias anteriores para abrazarlo y apropiárselo para la arquitectura.

---

<sup>12</sup> William Blake, *El matrimonio del Cielo y del Infierno* (Visor, 2007).

<sup>13</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 355.



La primera es en marzo de 1949, en el primer artículo que AvE publica en la revista *Forum*, donde puede leerse: «La nueva arquitectura tiene sus raíces en la realidad, en el borde **entre hoy y mañana**»<sup>14</sup>. Aunque las palabras no coinciden exactamente, sí que anuncian la evolución posterior del concepto de *espacio intermedio* hacia la transparencia de la materia y el tiempo. La segunda es en 1951, en el discurso de apertura de la exposición sobre Constant en la galería *Le Canard* de Amsterdam. A propósito de Mondrian, Aldo escribe: «Me gustaría volver a Mondrian. A él ya no le interesaban las cosas en sí mismas sino sus conexiones, las relaciones **entre una cosa y otra**. Hasta el punto de opinar que debía revelar esas relaciones sin las cosas mismas. La era de la pura relación comienza; no para las cosas sino para **el mundo entre ellas (the world between them)**»<sup>15</sup>. Esta es más explícita, más cerca del mundo de lo intermedio tal y como se lee en Martin Buber: el lugar de encuentro entre Yo y Tú, fuera de ambos, donde se produce el diálogo, la era del puro encuentro.

Pero aún hay otra más explícita. Unos meses más tarde, también en 1951, en el discurso de apertura de la exposición de Corneille en la galería *Martinet & Michels* de Amsterdam: «Corneille no pinta con ninguno (consciente e inconsciente), y con los dos, construye desde un enorme **reino de lo intermedio**, uno del que todas las leyendas, mitos, pasiones, pájaros, peces, gusanos, flores, ocurrencias y personas **viene, y al que retornan**»<sup>16</sup>. En esta ocasión utiliza el famoso encadenamiento de tres palabras (*in-between realm*). Efectivamente, un lugar para personas y cosas **reales**, como sintetizará después

En ninguna de las tres Aldo van Eyck habla de filosofía del diálogo de Buber, sino de algo descubierto (según él) por Mondrian, siempre en relación al arte (pictórico) que en aquel momento era un tema central en sus escritos. Aún así, sería posible que la idea del reino de lo intermedio, en su aplicación arquitectónica, no nazca en Blake ni en Buber ni en Mondrian ni en Corneille. Podríamos sostener que surge como resultado de la serie de tres viajes que Aldo realiza en 1951 y 1952 a los oasis tunecinos y argelinos del Sahara y a sus *kasbahs*.

Es casi como una epifanía. En la nada absoluta, Aldo no puede soportar la visión del horizonte a su alrededor, ser el único centro de un enorme círculo (de radio lo que alcanzan los ojos) que va desplazándose lentamente. Se baja del todoterreno, salta para escapar del centro único<sup>17</sup>. Y así inaugura un gesto que se repite obsesivamente en su arquitectura. Al bajar del vehículo Aldo no solo escapa del centro del círculo, sino que construye un segundo centro, otro foco que ahora podrá lanzar líneas de tensión hacia el primero: crear así un *lugar intermedio*. Su arquitectura se activa, siempre, con la tensión entre centros que se cargan de posibilidad; y se vive y percibe siempre desde esos lugares intermedios. La vida sucede en el espacio intermedio lleno de «leyendas, mitos, pasiones, pájaros, peces, gusanos, flores y

---

<sup>14</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 45.

<sup>15</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 67.

<sup>16</sup> “Corneille draws on neither (consciente o inconsciente), and from both, he draws on an enormous **in-between realm**, one whence all legends, myths, passions, birds, fish, worms, flowers, witticisms and people **come, and to which they return**”. Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 70.

<sup>17</sup> Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 146-147.

personas»<sup>18</sup>. Aldo lo expresa poéticamente: «es entonces cuando volvemos a comprender que todas las cosas son dos»<sup>19</sup>.

Retomando la intención inicial del texto, es fácil ya deducir por qué pensar en *lo intermedio* supone un modo de ver dialéctico (no hegeliano), pues enfatiza las relaciones y trata de reconciliar los opuestos. Además, el *espacio intermedio* de Corneille era ese lugar para las cosas y personas **reales**, que pesan y tienen cuerpo. Para relacionar ambos aspectos es interesante comprender cuál es esa «promesa revolucionaria» del siglo XIX que se ha visto amplificada por el pensamiento de principios del XX. Leamos a Berger:

La física moderna descansa fundamentalmente en la idea de función y proceso. Niega el estado permanente. Sustituye la noción de sustancia por la de conducta. Ya en el siglo XIX, Darwin y Marx habían lanzado hipótesis que ponían en tela de juicio la división cartesiana entre cuerpo y alma. Al hacerlo, amenazaron también otras categorías permanentes, en las cuales la realidad había quedado escindida. Observaron que tales categorías se habían convertido en prisiones para la mente, al impedir que viéramos la **constante acción e interacción entre las categorías**. Encontraron que lo que distinguía a un suceso determinado era siempre el resultado de la relación entre dicho suceso y otros.<sup>20</sup>

Ante la promesa de que la condición fundamental del ser humano es encontrarse con otro (cosa o ser humano), el lugar en el que se produce ese encuentro, físicamente, es *el reino de lo intermedio*. Es decir, la visión relativista de lo intermedio supone abrazar la idea aristotélica y marxista del hombre como ser de naturaleza social, abandonando la nostalgia de un pasado formado por individuos nobles y autónomos. No estoy diciendo que Aldo haya leído a Marx. Por su biblioteca parece no haberlo leído en absoluto. Tampoco estoy sugiriendo ninguna implicación política, pues el marxismo es fundamentalmente una filosofía de la historia, o del fin de la historia (con importantes implicaciones políticas)<sup>21</sup>. Para la dialéctica marxista, el hombre es un ser *sufriente* o *sensible*, situado naturalmente y socialmente, abierto, activo y capaz de establecer, sobre el mismo terreno de su dependencia, su autonomía<sup>22</sup>. Es muy parecida a la reconciliación del fenómeno individuo-colectivo, tan repetida por el arquitecto: «que la diversidad solo es posible a través de la unidad, que la unidad solo es posible a través de la diversidad»<sup>23</sup>.

Es preciso evitar antes que nada fijar de nuevo la sociedad como abstracción frente al individuo. El individuo es un ser social. El hombre es un ser existente para sí mismo. La sociedad no es para él un accidente sufrido, sino una dimensión de su ser. El hombre no está en la sociedad como un objeto en una caja, la asume por aquello que posee de más interior.<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> Aldo sobre Corneille (Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 70)

<sup>19</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 201.

<sup>20</sup> Berger, *Fama y soledad de Picasso*, 90-91.

<sup>21</sup> Pero tampoco debemos perder de vista algunas frases de Aldo: «Le Corbusier ha construido la única arquitectura *sin clases* que hemos tenido. Piensa en cualquiera de sus edificios. Puedes pasar en coche por delante y eres un rey. Puedes pasar subido a un burro y aún eres un rey. Te sientes en casa incluso si vistes harapos. Todo adquiere dignidad» (Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 570)

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido* (Barcelona: Ediciones Península, 1977), 200.

<sup>23</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 60.

<sup>24</sup> De Marx en *Economía política y filosófica*, citado por Merleau-Ponty en «Marxismo y filosofía»: Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, 198.

Lo que intento decir, únicamente, es que la visión de Aldo van Eyck es profundamente dialéctica, y que las fuentes para comprender la dialéctica son Hegel y Marx.

No hace mucho tiempo la mente de los hombres funcionaba de forma determinista. Manchaba su comportamiento y su visión. Entonces otros hombres con oídos muy atentos - pintores, poetas, filósofos y científicos - escaparon de esa manera de pensar. Vieron cosas maravillosas y nos las contaron. Les debemos un agradecimiento: a Picasso, Klee, Mondrian y Brancusi; a Joyce; a Le Corbusier, Schönberg, Bergson y Einstein. Volvieron a poner el mundo en funcionamiento y lo ampliaron - el interior y el exterior.<sup>25</sup>

El *espacio intermedio* de Van Eyck es una forma de dialéctica. Sin embargo, este juego de textos explora las implicaciones que el concepto de *espacio intermedio*, aparentemente abstracto (en el mal sentido), tiene para la arquitectura. Hemos explorado la relación entre cosas pero dejándonos las cosas y el aire entremedio, los muros y al aire cargado de potencial de acontecimiento. No hay que olvidar que para Aldo van Eyck las cosas pesan, que tienen cuerpo y son diferentes. Berger lo explica así:

[...] Esto (el materialismo) implica un nuevo modo de pensar. **Comprender es ahora cuestión de considerar todo aquello que está interpuesto.** [...] El cubismo fue un arte preocupado enteramente por la interacción entre aspectos diferentes; entre la estructura y el movimiento; **entre los cuerpos sólidos y el espacio en torno de ellos**; entre los signos ambiguos de la superficie de un cuadro y la realidad cambiante que representan.<sup>26</sup>

La construcción del *espacio intermedio*, en el que se reconcilian los *twinphenomenon*, requiere **una interposición de materia** entre las cosas. Este texto se llama *entremuros* porque en la casa, y en la arquitectura de Aldo van Eyck, esa materia tiene un espesor, porque está configurada por grupos de cosas: «la arquitectura debe extender la estrecha frontera, persuadirla para convertirse en un lugar. Su trabajo es proporcionar ese reino de lo intermedio **con ayuda de la construcción**, es decir, construir desde la escala de la casa a la de la ciudad un puñado de **lugares reales para personas reales y cosas reales**»<sup>27</sup>. Ahí está eso que los cubistas habían tomado de Courbet, que destacaba la densidad y el peso de lo que pintaba. El *espacio intermedio* no es una idea abstracta sin traducción física, sino algo que se produce por la interposición de materia entre las cosas.

Eso, sin más matiz, sería una característica propia de toda arquitectura. Lo que hace a ésta peculiar es que no solo se produce por medio de la construcción, sino que es un lugar pensado para albergar personas y cosas **reales**, es decir, diferentes y concretas, y para eso es necesario que la materia sea capaz de albergar significados humanos, que facilite la construcción de la identidad. Para Aldo van Eyck los sujetos no son personas estándar (con necesidades sencillamente fisiológicas), sino sujetos humanos. Tomando las palabras de Merleau-Ponty, «el sujeto es un sujeto humano que piensa según su situación, forma sus categorías en contacto con su experiencia y modifica esta situación y esta experiencia por el sentido que encuentra en ellas. No está solo, está en medio de otras conciencias igualmente situadas, es para el otro»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 58.

<sup>26</sup> Berger, *Fama y soledad de Picasso*, 93.

<sup>27</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 55.

<sup>28</sup> Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, 205.



Sería difícil explicarlo aquí, pero la existencia de un sujeto humano, no genérico, obliga a alejarse de una arquitectura sin límites entre las cosas, que produce un espacio homogéneo y vacío. Aunque consideraciones similares ocupan gran parte de los primeros escritos de Van Eyck, preocupado por la arquitectura de los CIAM que destruye la idea de interior, Rudofsky lo sintetiza en pocas palabras:

La afirmación de Margaret Mead, que «las paredes nos separan a unos de otros en los momentos más importantes de la vida» ha perdido vigencia. Las paredes están desapareciendo, el sueño de Thoreau se hace realidad (una casa que consistiese en una única habitación). Los arquitectos han allanado el camino hacia una casa así con sus «planes libres», un modo de ordenación que responde a nuestros gustos. Las paredes de vidrio han arrancado a la vida en la casa hasta el último de sus secretos, haciéndola tan transparente como una pecera.<sup>29</sup>

La arquitectura de Aldo no es peculiar en cuanto a la masa en gramos de sus materiales, sino en cuanto a la densidad de sentido humano contenida en cada cosa. Tzonis y Lefaivre sostienen que la experiencia de los *playgrounds* ha debido enseñar a Van Eyck que diseñar objetos debe entenderse como algo comprometido con el mundo, objetos que adquieren su significado en su uso<sup>30</sup>. No solo las paredes tienen peso y encierran un espacio. Además, el espacio encerrado se ve cualificado por las cosas a su alrededor.

Aquello que está interpuesto ha transformado el continuo espacio-tiempo. Las cosas ya no solo rodean a los habitantes, ahora se han transformado, como anunciaba Merleau-Ponty<sup>31</sup>, en acción en la distancia. Se trata, en este juego de textos, de pararse a mirar los planos desde el interior de la casa, los pliegues, la materia con sentido humano que Aldo pasaba horas organizando. Las composiciones de cosas que rodean los espacios vacíos, los planos y los grupos de objetos que se les acercan, es decir, los alzados interiores de la casa. Por eso el dibujo asociado a este capítulo trata de fijar todos esos planos en un mismo papel y simultáneamente, superponiendo los distintos puntos de vista como si fuésemos cubistas.

Se hace así porque es la acción en la distancia de los alzados la que produce la casa. Solo es posible que la materia cualifique un espacio vacío cuando asumimos que son precisamente las relaciones entre paredes, estatuillas, suelos, techos, materiales, pinturas, telas, esquinas, sombras y olores las que cargan el espacio con el potencial de ser alojado por una ocasión concreta.

Sin embargo, la casa de Loenen no se divide en salas estancas y cualificadas para usos determinados: esas salas se han roto para ir estableciendo relaciones entre ellas. Sabemos que para que el *espacio intermedio* aloje múltiples significados son necesarias una serie de estrategias de apertura, bien sea óptica por medio de ventanas o fenomenológica por medio de símbolos o representaciones. Dibujados los alzados, se trata de describir también el espacio interior de la casa una vez activadas las fuerzas que provoca lo interpuesto. Las salas de la casa, mezcladas unas con otras, **son una tras otra lugares intermedios**. Los usos están aparentemente mezclados, pero firmemente diferenciados. No hay comedor, salón, cocina, biblioteca o recibidor, sino un lugar para comer en compañía, otro para sentarse junto al fuego, otro para

---

<sup>29</sup> Bernard Rudofsky, *Behind the picture window* (Oxford: Oxford University Press, 1955), 194.

<sup>30</sup> Liane Lefaivre, *Aldo van Eyck, humanist rebel: inbetweening in a postwar world* (Rotterdam, Netherlands: 010 Uitgeverij, 1999), 103.

<sup>31</sup> Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind», en *The Primacy of Perception* (USA: North Western University Press, 1964).

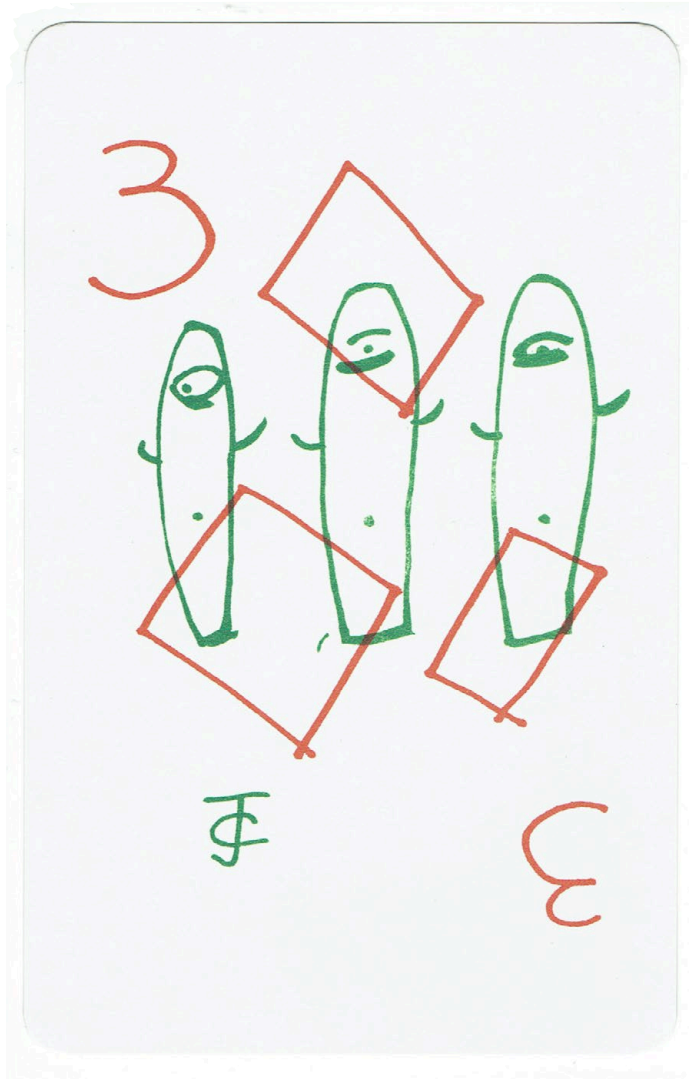
leer en silencio, guardar los libros, cocinar, escribir, cuidar las plantas, conversar, escuchar música. Todos los lugares tienen un centro muy bien definido, en el que se desarrolla **una actividad concreta**, y un perímetro difuso que se resuelve en contacto con el resto de lugares de la casa. Todos aparecen igualmente rodeados por objetos que son los que van cambiando y modificando la visión del espacio.

Después de fijar los alzados interiores de la casa, la materia interpuesta que rodea cada ocasión, el dibujo ha intentado ponerlos todos juntos y relacionados, rodeando un espacio cargado de potencial. Pero, como capturar el espacio heterogéneo y lleno de la casa en un dibujo en dos dimensiones resultaba casi imposible, la apuesta es hacer partícipe al espectador. Como ocurría en el resto de dibujos, es el lector el que completa su sentido recortando y doblando los planos que forman la casa. Colocados en su posición, paredes, techos y suelos encierran un volumen de aire similar al que hay en Loenen. El papel se pliega y la materia, aunque solo sea una especie de fotografía a tinta de lo real, apretada en un solo plano, carga el aire que queda dentro. Dicho de otro modo. Los lugares de la casa, sus usos, las ocasiones que la organización de los elementos provocan, no son visibles cuando se las nombra y se pone una etiqueta en la puerta de entrada a cada una de las salas, sino cuando los objetos interpuestos se levantan y rodean una masa de aire que antes era homogénea y que ahora, activada por las cosas, el sol, las ventanas y las sombras, los cuerpos, se ha hecho heterogénea y humana. En la casa no se pretende organizar un número determinado de salas, sino un puñado de acontecimientos, no sustantivos: verbos en infinitivo.

La casa de Loenen organiza una materia destinada al acontecer humano, los objetos son *objetos humanos* que se interponen en el camino de la visión, delimitando y encerrando espacios. Los espacios están en contacto unos con otros, se interpenetran y se mezclan en un continuo heterogéneo producido por la acción en la distancia de lo interpuesto. Como si las cosas fueran imanes con distintas orientaciones que han ido construyendo un particular campo electromagnético. El dibujo trata de acercarse a ese cambio, recomponiendo algunos de los elementos que lo forman y reconociendo en primer lugar la necesidad de un participante, el que lo recorta y lo dobla. El participante es el trozo de cobre que atraviesa el campo magnético, sometido a las fuerzas a su alrededor, activándolas y destruyendo momentáneamente el equilibrio del sistema de relaciones recíprocas. El papel queda plano y lleno de cosas, pero son las manos del que monta el dibujo (o los ojos del que recorre la casa) las que lo construyen y le dan sentido, cargando el espacio interior de potencial.

Estos textos indagan las causas que provocan la transformación de los lugares de la casa en espacios intermedios. Para ello exploran, primero, los acontecimientos de esta casa, sus verbos, pues un interior exige unos acontecimientos, surge de ellos. Segundo, las composiciones de cosas que rodean cada acontecimiento: los alzados interiores de la casa, pues para que exista un lugar intermedio debe existir primero un interior, porque los cuerpos solo son cuerpos cuando chocan con obstáculos. Tercero, cómo esos acontecimientos están distribuidos y relacionados en el interior, cómo se perforan los obstáculos para conectar los rincones de la casa. Por último, observan el conjunto de las tres cosas, sintetizan y construyen el *espacio intermedio*.

Ya que **entre los muros**, gruesos pero horadados, crece la casa.



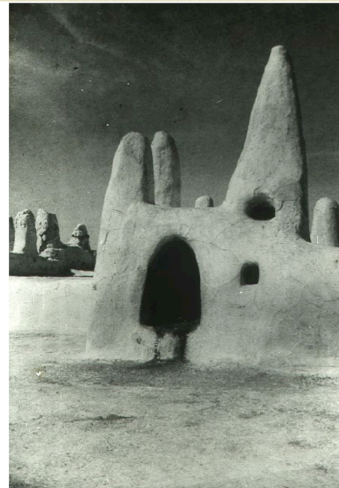
*del materialismo, el habitar*



2. En 1905



## Entrar



1. ¿En otro lugar?



3. En 2017

; del materialismo, el habitar

Podemos decir que hay tres tipos de cosas: cosas de comer o *consumptibilis*, de usar o *fungibilis* y de mirar o *mirabilia* (cosas dignas de ser miradas o *maravillas*). El ámbito de los comestibles es el de la reproducción cíclica, repetitiva de la vida, en el que el hambre acerca, acelera y destruye todas las cosas como puros medios para la renovación ininterrumpida de las condiciones biológicas de la existencia; es el ámbito de lo *apeiron* (lo que no tiene fin), que los griegos identificaron con los castigos del Hades. El ámbito de los fungibles es el del uso, en el que las manos se apropian despacio de lo que ha salido previamente de ellas (instrumentos, herramientas, enseres en general); el ámbito de lo que es útil, duradero, **portador por eso de la memoria inconsciente del saber humano**, y cuyo retorno por desgaste a la naturaleza se trata siempre de aplazar mediante cuidados, reparaciones y reajustes. Finalmente, el ámbito de las *maravillas* es el de las cosas puestas a cubierto -al menos virtualmente- del hambre y del desgaste, como cuerpos de la eternidad expuestos a la vista para la apertura de un espacio público o común, en el que los hombres puedan elaborar sus precarios universales y configurar sus relaciones simbólicas; es el ámbito de lo que la mirada, enemiga del hambre, aleja, retiene y conserva en la distancia, eso que el impersonal *hay* (ahí) indica en su física transcendencia.<sup>1</sup>

Después de haber explorado la casa merece la pena preguntarse en cuál de esas tres categorías entra la arquitectura, en concreto, si la casa es una cosa de comer, de usar o de mirar. En su ensayo, Alba Rico apunta al capitalismo como fuerza que hace indistinguibles los tres órdenes, transformando todas las cosas en *cosas de comer* y fundando así una sociedad de consumo llena de comestibles. La arquitectura mediatizada o las viviendas *de lujo* serían ejemplos de la transformación de la casa en bien de consumo. La especulación y la burbuja inmobiliaria sus consecuencias. Que la arquitectura no puede ser una *cosa de comer* es evidente, desde el momento en que hemos identificado en la constitución de la propia idea de casa su desgaste continuado en el tiempo. La arquitectura comestible sería una arquitectura terminada desde el principio, antes de someterse a un uso, de forma que su utilidad marginal sería decreciente, esto es, cada día que pasa nos sirve menos, es menos arquitectura, va gastándose rápidamente sin que hagamos nada. Poco tiempo después sería necesario tirarla y comprar otra. En esta casa sucede precisamente lo opuesto.

En el lado contrario, la casa como cosa de mirar se habría convertido en un museo congelado. Es la casa que en ocasiones ha ido apareciendo en este texto y si no se han presentado unas conclusiones cerradas ha sido justamente para evitar que quede embalsamada. Es la casa de Soane en Londres, inhabitada, la Villa Savoye ahora o el pabellón reconstruido de Barcelona. Este trabajo plantea que la casa de Loenen (que las casas en general) no puede conservarse como *maravilla* para ser mirada y proyectada en el tiempo sin perder precisamente los atributos que hacían que fuese una casa. La casa de Loenen, como casa concreta e irrepetible, no puede convertirse en algo de mirar, pues es difícil aprender de ella algo que pueda ser abstraído y verificado. La casa no puede aislarse completamente del desgaste, ni ir destruyéndose en el desgaste (ser comestible) porque la idea *casa* se oculta precisamente en las huellas del tiempo arañadas sobre una *cosa de usar*.

Así, la casa como cosa de usar implica reconocer que es precisamente el habitar el que hace la casa, contra todo marco y todo obstáculo impuesto por el arquitecto. Se ha pasado a hablar de casa, en vez de arquitectura, porque parte de la arquitectura sí que es por definición una cosa de mirar, aquello que no

<sup>1</sup> Santiago Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 37.



## El jardín

6. Discutir



4. Comer



5. Leer

sirve para nada, esfuerzo inútil<sup>2</sup>. Cuando Alois Riegl habla en *El culto moderno a los monumentos*<sup>3</sup> del valor histórico o conmemorativo frente al valor instrumental, está describiendo precisamente esta diferencia entre arte y casa, que también distingue Loos: «sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte»<sup>4</sup>. Lo que significa que hay dos arquitecturas, una con propósito artístico, dice Loos, «el arte está ahí para guiar a la humanidad una y otra vez, para llevarlo más y más alto, para hacernos más y más parecidos a los dioses; mezclarlo con cualquier función material no es otra cosa que profanar lo divino»<sup>5</sup>, otra con un propósito práctico, material, con función concreta, que aquí llamo casa. Las dos cosas no tienen por que ser excluyentes, pero volvamos a Loos:

Quien quiera hacerse un hogar, deberá decidirlo todo por sí mismo. Si no, nunca aprenderá. Seguro que saldrá lleno de errores. Pero serán vuestros propios errores. Los cambiaréis y corregiréis. Vuestro hogar se hará con vosotros y vosotros con vuestro hogar. [...] Vuestra vivienda sólo la podéis arreglar vosotros. Porque es así como se convierte en vuestra vivienda, [...] el marco donde transcurren las pequeñas alegrías y las grandes tragedias de la vida de la gente.<sup>6</sup>

Lo que ha ocurrido a lo largo de este trabajo es que la casa se ha resistido a ser mirada y aislada, que todo se ha vuelto muy concreto y particular. La casa se resiste a transformarse en *maravilla* y más bien se hace casa a pesar de la arquitectura y contra ella. La casa se hace contra el arquitecto (y eso lo sabe muy bien cualquiera que haya hecho una casa) y a pesar de sus manías. Lo único que hemos podido fijar de esta casa es justo su resistencia a ser mirada, es decir, su rechazo a ser lo mismo todo el tiempo. Por eso todas las conclusiones son provisionales.

Decíamos que la casa no puede ser una cosa de comer porque en realidad es al revés: la casa está cada vez más hecha, no menos hecha, y por tanto su utilidad marginal es creciente. Va adquiriendo sentido conforme es habitada. Cada coleccionista, cada habitante, tiene que empezar de cero, es el proceso de coleccionar o de habitar lo que es interesante. Además, ninguna de esas personas pretende que esa actividad sea irrepitible: tienen carácter compartido: las vidas no alienadas superan la repetición ritual del mundo de los mitos y la dimensión de la excepcionalidad. La casa, como proceso de utilidad marginal creciente, va siendo gratificante cuanto más se hace casa (cuánto más se habita) y por eso cambiarse de casa supone un enorme esfuerzo. Habitar es como aprender a tocar un instrumento o empezar a correr.

Se puede extraer de aquí que lo que interesa de esta casa es precisamente la arquitectura que no tiene (emulando y comprendiendo la conocida frase de Alejandro de la Sota), todo eso que tiene de habitar común. Como Benjamin, la idea de casa contra la de arquitectura repudia una concepción de la historia o del mundo que privilegia a los héroes (irrepitibles, únicos) o los estilos y se niega a aceptar que los hechos protagonizados por la gente común quedan perdidos en una masa gris. Es exactamente lo mismo que buscaba Aldo en la arquitectura vernácula. Entonces lo que hay en esta tesis, lo que queda aquí de la casa,

<sup>2</sup> Se repiten, en parte, las conclusiones de J. Quetglas y J. Ruskin

<sup>3</sup> Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos* (Madrid: Visor, 1987).

<sup>4</sup> Adolf Loos, *Trotzdem, 1900-1930* (Innsbruck: Brenner Verlag, 1931), 90-104.

<sup>5</sup> Adolf Loos, *Trotzdem, 1900-1930* (Innsbruck: Brenner Verlag, 1931), 90-104.

<sup>6</sup> Adolf Loos, *Escritos I* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 270-271.



7. (1974) Reunirse...



8. ...el Team 10

más jardín

es precisamente su arquitectura, es decir, lo que la casa no tiene y lo que la casa no es. La tesis es un dar vueltas alrededor de lo que no puede definirse. Por eso la casa no está en esta tesis, nunca podría estar, sino que está ahora mismo allí, en Loenen, donde Tess y Julyan se preparan para comer o repasan una reunión en la que intentarán salvar el Orfanato de su padre. Son esos acontecimientos los que hacen la casa, su habitar, y no algo que pueda fijarse y sacarse del tiempo para ser contado y juzgado.

Más en concreto, lo que hace a esta casa (y a cualquier casa) digna de una tesis no es que esté bien hecha (su arquitectura), sino que está bien vivida, lo que ocurre es que está vivida por un arquitecto que mira el mundo con ojos de arquitecto. Si la casa no está en la obra completa de Van Eyck, como sí está su primera casa en Amsterdam, debe ser porque Aldo nunca la consideró arquitectura: simplemente era su casa. La configuración de la casa en Binnenkant que se ve en las primeras fotografías tomadas por Versnel, bien repletas de escenografía y publicadas en varias revistas de arquitectura, colisiona frontalmente con la verdadera vida del apartamento a lo largo de los años, que podemos ver en los negativos guardados en el archivo Van Eyck<sup>7</sup>. Podemos seguir el terrible choque entre arquitectura y casa. En la casa de Loenen que hemos explicado en esta tesis no ocurre eso (quizás porque nunca se publicó como obra de arquitectura terminada nada más construirse). La casa ha estado atenta todo el tiempo a los acontecimientos del habitar que sucedían en su interior. Se ha ido haciendo poco a poco.

El arquitecto que seguramente se ha preocupado más por esta diferencia entre casa y arquitectura ha sido Bernard Rudofsky, que ha diferenciado, como también haría Herman Hertzberger, instrumento de aparato. Mientras el aparato funciona automáticamente una vez programada, el instrumento, por ejemplo un violín, requiere un individuo no automatizado que puede producir su propio sonido no mediatizado:

«Asumiendo que en el futuro seremos capaces de vivir una vida de humanos», especulaba Rudofsky, «la casa del hombre tendrá que convertirse de nuevo en un instrumento para vivir, en lugar de ser una máquina para vivir. Eso implicaría un cambio total en nuestra actitud: la diferencia entre tocar el violín y darle a la máquina de discos [...] (Un instrumento) no puede darte satisfacción si no sabes tocarlo. Lo que quiero decir es que **la casa más maravillosa del mundo no significará nada para ti si no sabes cómo vivir**».<sup>8</sup>

La cita podría llevarnos a la idea del «arte de habitar», desarrollada por Alison y Peter Smithson a partir de los años 80. tal y como escribe Marta Morelli<sup>9</sup>. Aunque la idea ya está presente en los ensayos de arquitectos como Le Corbusier o Violet-le-Duc, el arte de habitar implica la necesidad de apropiarse del espacio a través de una conexión emocional entre edificio e individuo (es lo que Aldo van Eyck llamó siempre *lugar* y *ocasión*) y sin duda ancla sus raíces en la fenomenología. Morelli entiende que de ese proceso de habitar planteado, de vestir el espacio, decorarlo y dejar huellas, puede hacer nacer una arquitectura receptiva que sea capaz de soportar esas vestimentas e interpretaciones.

<sup>7</sup> Hemos analizado esta cuestión en «Un paseo fotográfico por la casa de Aldo van Eyck: fragmento y montaje», publicado en *Zarch* #9, [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.201792272](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792272)

<sup>8</sup> Varios, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, ed. Mar Loren y Yolanda Romero (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 120-121.

<sup>9</sup> Marta Morelli, «El Arte de Habitar», *DC. Revista de crítica arquitectónica*, n.º 17-18 (2009): 273-284, <http://hdl.handle.net/2099/9326>.



9. Mirar (entre las hojas)



10. Almacenar



11. Escribir

## el salón y la sala

Imaginemos por un momento un espacio público bellamente articulado con un solo banco muy bien situado bajo un árbol. El sol es abrasador. Estoy muy cansado y muy sorprendido por encontrar un sitio tan adecuado y aparentemente tan maravilloso. Ahora, ¿qué ocurriría si justo antes de sentarme descubriese una advertencia colocada en el respaldo que dijese: «recién pintado»? ¿O una que dijese: «sólo para blancos»? Para mí, acalorado y quizás oscuro de piel, de repente el espacio ya no es el lugar que pensé que fuese. ¿Aún me parecería bello ahora que es imposible experimentar si verdaderamente lo es? Seguramente no, pues el estado del asiento lo vuelve inaccesible. La experiencia del espacio es la recompensa de la experiencia de un lugar.<sup>10</sup>

Para Van Eyck, es evidente la necesidad de un sujeto para que exista una casa. En las páginas 128-135 de *The Child, the City and the Artist*<sup>11</sup>, el arquitecto explora la paradoja de una arquitectura para un cliente anónimo, que se presenta como la construcción de edificios de vivienda colectiva y barrios completos en la época de posguerra. Aldo van Eyck se pregunta si es posible construir algo para unos clientes de los que el arquitecto nunca se había ocupado, pues eran ellos mismos con ayuda de artesanos los que se construían con excelentes resultados sus propios hogares. La crítica es doble: a los arquitectos que nunca han construido para las multitudes humildes y por tanto son incapaces de hacerlo, a las multitudes que ya no saben (tampoco) construirse sus propios hogares, es decir, habitar. El texto termina con una serie de preguntas: «¿Puede el arquitecto contrarrestar la falta de participación creativa por parte de las multitudes? ¿Puede hacer lo que nunca supo hacer? ¿Puede el arquitecto caer en un proceso sin participación y trabajar sólo basándose en sus capacidades con la esperanza de que la sociedad pueda responder a sus propuestas radicales y potentes?»<sup>12</sup>. Aldo van Eyck nunca publicó ninguna casa construida para un cliente anónimo (un edificio de vivienda colectiva) excepto el proyecto PREVI en Perú, y que precisamente ese proyecto se construye en un lugar en el que los habitantes no han perdido su capacidad creativa: «como la típica casa de las barriadas, estas viviendas propuestas pueden ser expandidas por los mismos habitantes, tanto horizontal como verticalmente, de una a ocho habitaciones de acuerdo a las necesidades y recursos de las familias. ¡Esto no es una solución de vivienda mínima para pobres a lo CIAM!»<sup>13</sup>. No es de extrañar que junto a la descripción, los planos y las fotografías, aparezca el estado de las casas muchos años después, modificadas y pintadas, ocupadas por plantas, animales y personas como si el arquitecto estuviese orgulloso del resultado. Aldo van Eyck imaginó un marco (arquitectura) que creativamente los habitantes destruyeron para poder convertirlo en casa. Aún sin conocerlos, a Aldo no le duelen las adiciones y las modificaciones: él ha hecho lo mismo con su casa.

Pero lo particular de esta vivienda en Loenen es que la ha habitado un arquitecto, y además un arquitecto que declaradamente viajaba, como Rudofsky, no para aprender cómo hacían arquitectura en otros lugares del mundo, sino para aprender cómo se vivía en esos lugares. Es decir, un arquitecto que lo que ha intentado a lo largo de su vida es aprender a habitar (no a hacer arquitectura). Si esta casa contiene algún germen revolucionario, solo puede ser ese: que la casa se hace contra la arquitectura, que el arquitecto sencillamente pone obstáculos que hay que superar. Que la casa es el resultado del desgaste del habitar ejecutado por un individuo que ha dedicado su vida a actividades con utilidad marginal creciente (a

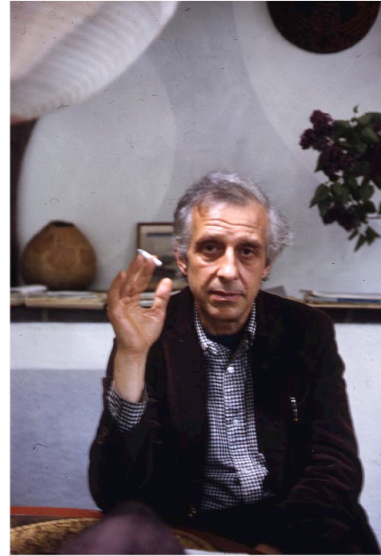
<sup>10</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 69.

<sup>11</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 128-135.

<sup>12</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 135.

<sup>13</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 168.

## el comedor



12. Conversar

13. Responder



14. Comer

coleccionar o a habitar, a defender un barrio o a participar en una asamblea), es decir, a vivir de forma no alienada. Es eso lo que podemos aprender de su casa, tal y como titula Rudofsky: «lo que necesitamos no es una nueva forma de construir sino una nueva forma de vivir»<sup>14</sup>:

En cada sociedad, como resultado de sus condiciones climáticas, geográficas, culturales o religiosas, determinados aspectos de la naturaleza humana son exagerados. No tiene nada que ver con la historia. Pienso en algo similar al *musée imaginaire* inventado por Malraux: una idea dirigida a enriquecer el conocimiento del hombre, no el de la arquitectura, el del hombre. Debemos descubrir qué somos.

¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Quién eres tú? Si no sé eso, entonces no puedo construir un techo sobre mi cabeza. Lo que he estado haciendo durante años - se ha convertido casi en un hobby - es simplemente disfrutar (no diría tanto como estudiar) cómo las personas viven y se comportan en todas las épocas y todos los tiempos, y eso es lo que me ha salvado, creo, del eclecticismo. No es una cuestión de eclecticismo sino de descubrir no cómo hacen una cocina en Japón o en África sino cómo un hombre y una mujer y un niño comen en Japón y cómo comen en el Sahara. No voy a intentar hacer una cocina para que comas como comen en Japón o en el Sahara sino que simplemente quiero encontrar los fundamentos en los que descansa no una habitación sino el acto de dormir. Y esto se queda como clavado en la conciencia y entras en contacto con la realidad de lo que deberíamos intentar hacer hoy: no hacer una habitación, no organizar espacios sino sencillamente crear un habitar para que las personas lo habiten, con los problemas de hoy.

No es una cuestión de historia. Cuando estudio una casa en Ur o en Grecia del período de Pericles solo quiero ver, disfrutar, la maravilla de una casa que es verdaderamente humana. No tiene nada que ver con la forma sino con el contenido humano.<sup>15</sup>

En sus viajes Aldo van Eyck ha aprendido a habitar, no a hacer arquitectura. Comparémoslo con lo que dice Viollet-le-Duc en *Historia de una casa*:

Sí, he visitado Italia y Francia, y le confieso que jamás he sido sensible a las obras de arquitectura de esas regiones, más que en la medida en que conservan la huella de sus moradores, los usos de los que las supieron producir. Esas casitas son el reflejo de las costumbres de la Antigüedad, del momento y del clima. [...] Pero ya que ha mencionado a las casas antiguas, permítame que le diga que las de Pompeya, incluidas las más ricas, no manifiestan hacia el exterior ninguna de esas disposiciones monumentales. Los antiguos guardaban para el interior el lujo del que pretendían disfrutar<sup>16</sup>.

He aquí los resultados adquiridos por la experiencia desde la Antigüedad hasta nuestros días; parte de ellos, obra como nuestros ancestros, utiliza tu capacidad de raciocinio plegándote a las exigencias del presente. No te está permitido ignorar lo hecho anteriormente, es un buen común, hay que conocerlo en toda su extensión y ser consciente de ello. Por consiguiente, para no retroceder en arquitectura, sólo existe un medio: lograr que el arte sea la fiel expresión de las necesidades del tiempo que se vive, **que el edificio sea el sobre de lo que ha de contener.** <sup>17</sup>

<sup>14</sup> Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky, a humane designer* (Wien: Springer-Verlag, 2003), 175.

<sup>15</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 200-201.

<sup>16</sup> Viollet-le-Duc, *Historia de una casa* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2004), 167.

<sup>17</sup> Le-Duc, *Historia de una casa*, 174.





16. Esperar

15. Cocinar



## la cocina

De esta forma la arquitectura, que en los textos de Aldo se define como un resultado de la interacción entre edificio y habitante («el espacio es su apreciación»), pasa a rodear y a ser los acontecimientos (a la vez forma y contenido). Para Aldo «un edificio no es un edificio, un lugar no es un lugar, hasta que hay personas en él y a su alrededor experimentando su potencial de significados. Ellas (las personas) y no la construcción, forma o los materiales son el germen del espacio»<sup>18</sup>. O, «a ciudad son las personas en su interior»<sup>19</sup>. La casa de Loenen se basa en ordenar en un interior una serie de acciones humanas, o construir alrededor de esas acciones unas superficies de inscripción. En realidad las dos cosas suceden al mismo tiempo como proceso inacabado: las acciones tallan las superficies y las superficies movilizan y dirigen esas acciones. Lo dice también Aldo van Eyck: «los significados del espacio no tienen que estar implícitos en la forma. No es solo lo que un espacio produce en términos humanos lo que le confiere valor, sino también lo que un espacio es capaz de recoger y transmitir»<sup>20</sup>. Es decir, no solo importa cómo la forma genera un determinado comportamiento, sino también cómo el propio comportamiento transforma físicamente ese marco, cómo la forma recoge las huellas humanas. Ese proceso se llama *habitar*.

La casa estaría hecha de todas esas ocasiones reunidas que pasamos ahora a describir y situar, pues hasta el momento hemos hablado de cosas y transformaciones pero no de acciones concretas. Un análisis materialista de la casa tendría (por fuerza) que intentar encontrar razones en su contenido (en la finalidad de los espacios) sin confundirlas con causas. Así, por ejemplo, la cocina de la casa no tiene extractor y además a Aldo y Hannie no les gustaba cocinar, que no es lo mismo que decir que no hay extractor porque no les gustase cocinar (pues podría haber habido extractor igualmente). Para terminar de unir las cosas y los casos (objetos y ocasiones) tengamos en cuenta que, como escribe Le Corbusier en *Precisiones*:

El mobiliario es:

unas mesas para trabajar y para comer  
 unas sillas para comer y para trabajar;  
 unos sillones de diversas formas para descansar de diversas maneras  
 y unos casilleros para guardar los objetos de nuestro uso

El mobiliario es unos utensilios,

Y también unos servidores.

El mobiliario sirve nuestras necesidades.

Nuestras necesidades son cotidianas, regulares, siempre las mismas; sí, siempre las mismas.<sup>21</sup>

Y la casa tiene que mirarse así. En su planta no hay que ver solo mesas, bancos de cocina, sillas, sillones, cuencos, vasos, fregaderos, escalones, estanterías o camas. Hay que encontrar las acciones humanas que hacen posible la aparición de todas esas cosas, y con las acciones los cuerpos que las ejecutan. Habrá entonces tres cuerpos compartiendo un bol de ensalada mientras charlan sobre el Brexit, un cuerpo preparando un cazo de pasta boloñesa, dos cuerpos sentados haciendo un catálogo de la biblioteca, cuatro cuerpos mirando un documental, un cuerpo ordenando la vajilla, dos cuerpos limpiando los vasos del café, un cuerpo subiendo hacia el ático, y así todo el tiempo, toda la casa.

<sup>18</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 67.

<sup>19</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 129.

<sup>20</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 67.

<sup>21</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 130.



17. Salir



19. Encender la chimenea

18. Preparar un té



**más cocina**

Más en concreto, la casa se divide en tres plantas completas y una intermedia. En la planta tierra se mezclan las ocasiones comer, cocinar, leer, escribir, proyectar, cuidar el jardín, almacenar, descansar junto a la chimenea, entrar, salir y por tanto reencontrarse, saludarse y despedirse. En la planta primera se mezclan las de dormir, asearse, bañarse o ducharse, estudiar, descansar, pasar, vestirse, escuchar música, discutir asuntos privados. En el ático fundamentalmente se desarrollan las acciones almacenar, olvidar y esconder, también guardar y recordar, cercana a acumular. En la intermedia, entre la planta tierra y la planta primera, consultar un libro, ordenar los objetos, explicar la colección de arte, pasar.

Se pueden manchar planta por planta los elementos fijos de la casa (los obstáculos) para encontrar cómo son precisamente estos verbos los que explican su posición y configuración, como si desde dentro los cuerpos empujasen para hacer sitio a sus movimientos cotidianos. La posición de las alfombras (de tela o de madera) ayuda a fijar los centros de las acciones que van aconteciendo. Así entenderemos por qué en esta casa los humanos son cuerpos y no imágenes, pues un cuerpo es precisamente «una imagen que tropieza, una imagen cuajada; (ya que) los cuerpos sólo son cuerpos porque chocan con obstáculos»<sup>22</sup>. Frente a la arquitectura del espacio vacío y sin interrupciones que anhela la velocidad y el movimiento, que transforma los habitantes en imágenes difuminadas y los acontecimientos en fragmentos inconexos imposibles de inscribir en las superficies, habría una arquitectura materialista de obstáculos y masas, que entiende las acciones como productos de unos cuerpos corporeizados que pesan y dejan huella y por tanto ejecutan procesos con utilidad marginal creciente que transforman los marcos físicos a su alrededor para ir volviéndolos día tras día hogar. Cuando comenzó esta tesis, Tess y Julyan se habían trasladado recientemente a la casa de Loenen de manera permanente. Esos primeros meses en la casa no se podía tocar ni mover nada y reinaba cierto silencio sepulcral, como si todo amenazase museización inminente. Tiempo después, superado el primer momento de respeto y gratitud, las cosas vuelven a moverse para hacer sitio a los nuevos acontecimientos que nacen en su interior y la construcción vuelve a ser poco a poco casa. Me parece que no hay mejor forma de reconocer la poca arquitectura que este proyecto tiene, y lo muy casa que siempre fue.

Aquí son los acontecimientos los que se han hecho hueco entre las cosas (ayuda que dentro de la casa haya tantas cosas que apartar), como el que va quitando la nieve justo por el lugar que pasa, rascando el asfalto o pisando la hierba, y deja tras de sí el rastro de su decisión. Se encontrarán (aquí dentro) libros sin polvo entre libros con polvo, periódicos doblados (de ayer y de 1970), altavoces bluetooth entre objetos etnológicos, ejemplares que (esto cuesta aceptarlo) ya no están en la posición en la que se catalogaron días atrás. Al contrario, se encontrará un escáner de mano en la posición exacta en la que se había dejado en la última visita (seis meses atrás) y a Tess desayunando todos los días a la misma hora mientras revisa sus emails. La casa está hecha atendiendo a todas esas situaciones porque se ha ido haciendo con el tiempo en un proceso de pulido interminable y porque desde el principio estaba preparada para construir rincones bien delimitados, confortables, bien iluminados pero sobre todo diferentes y específicos en los que todos esos sucesos naturalmente se sitúan, se desarrollan y se reproducen. Miramos la planta manchada de negro y es muy sencillo reconocer esos lugares, de número limitado y condiciones concretas. Podríamos llegar a comer en el lugar pensado para descansar pero será difícil no asignar a priori (al mirar) funciones específicas a cada uno de ellos, tanto como difícil asignar al mismo sitio dos funciones al mismo tiempo.

<sup>22</sup> Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*, 208.

## los acontecimientos



Si una ciudad es en realidad un enorme puñado de lugares, estos lugares deberían ser símbolos de humanidad. Si una ciudad es una ciudad, destila humanidad, y hay algunas aspectos que sin duda ayudan a que esto suceda. En primer lugar está la cuestión de la *identidad*. Los lugares adquieren una identidad específica a través de la suma de sus propiedades positivas en relación a su contexto (por lugar me refiero a cualquier espacio articulado - pequeño o grande, interior o exterior - que tenga verdadero contenido humano). Además, cada lugar debería tener una imagen inmediatamente comprensible. [...]

La identidad resulta, como he dicho, de muchas propiedades positivas, pero puede ser neutralizada si algunas de esas propiedades no adquieren forma o no son transferidas al ciudadano sustancialmente en cada lugar individual. Digo algunas y no todas porque la acentuación intencionada de una o más propiedades da a cada lugar un rostro específico, **lo distingue de los otros y permite una respuesta particular y propia de cada ser humano** (gracias a estimular determinadas inclinaciones y no otras). Obviamente estos rostros variados deben ser expresiones de la misma cara: la ciudad en la que todas esas personas viven (unidad a través de la diversidad, diversidad a través de la unidad). Tan pronto como cada lugar se piense para una función humana diferente y específica, o para la misma función de diferente manera, el ciudadano encontrará afinidad con todos ellos porque **los necesitará -los querrá todos-** y no habitará unos pocos lugares, sino la ciudad al completo. [...]

Es también importante que cada lugar individual no solo debe adquirir una identidad específica a través del significado y la función determinados a priori sino más allá a través de un significado y propósito extendidos. Lo último refleja la respuesta humana a las propiedades latentes inherentes a cualquier forma profundamente concebida. Los verdaderos lugares expresan la humanidad necesaria para su construcción y la humanidad que evocan y absorben. Su impacto estético tiene que ver con lo que provocan a través del contacto humano, por eso digo que un lugar es simplemente su apreciación, sensorial, emocional y asociativa. [...] Los lugares de este tipo aumentan la percepción de la duración de forma que el pasado y el futuro son realizados en el presente [...] (y) el hombre **se siente en casa**.<sup>23</sup>

Como sabemos, Aldo creía que la arquitectura debía «proporcionar por medio de la construcción un puñado de lugares reales para personas y cosas reales»<sup>24</sup>, es decir, una serie de lugares diferenciados pero relacionados entre sí (al mismo tiempo autónomos y parte de una totalidad) en los que personas con cuerpo interactúan con cosas reales (cuidan unas de otras). En un artículo titulado *Habitar y configurar materialmente*<sup>25</sup>, Dimitra Konstantopoulou explora este *espacio concreto* de Van Eyck. Tomo prestada una cita de Bollno, fenomenólogo, que presenta bien lo que ocurre en la casa: «Las partes del espacio [...] tienen [...] un valor propio e independiente [...]. Son sitios. [...] Una parte del espacio no es en realidad una parte, sino un *lugar*, y un lugar se convierte en *sitio* cuando el hombre lo pisa, está de pie sobre él»<sup>26</sup>.

Lo que es particularmente interesante en el caso de Loenen, sobre todo en la planta tierra, es que Aldo ha sido capaz de diferenciar una serie de lugares sin separarlos con tabiques (y cuando los separa con tabiques se han ejecutado agujeros que vuelven a conectar los espacios adyacentes), sino interponiendo entre ellos todos los elementos que aparecen dibujados y detallados en los planos que se conservan de la casa. Lo interesante de la casa de Loenen (en cuanto a la arquitectura que pueda tener) tendría que ver

<sup>23</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 83-85.

<sup>24</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 55.

<sup>25</sup> Dimitra Konstantopoulou, «Habitar y configurar materialmente», *ARCH 4, La relevancia del material* (2015): 136-143.

<sup>26</sup> Konstantopoulou, «Habitar y configurar materialmente», 139.





20. Cosas de usar (en Kenia).



21. Una casa para la familia

precisamente con la construcción de rincones confortables y específicos en el interior de un volumen vacío de aire, no con ayuda de mobiliario sino mediante la construcción de obstáculos fijos y muy bien definidos, de formas que, como dice en su texto, tienen numerosas propiedades latentes porque han sido profundamente concebidas, porque son un producto destilado de una cantidad enorme de conocimientos adquiridos a lo largo de la vida. Los lugares de la casa, tal y como explica Aldo, expresan al mismo tiempo la humanidad necesaria para su construcción y la humanidad que evocan y absorben.

Podría discutirse si es válido aplicar una reflexión de Van Eyck sobre la ciudad a su propia casa, pero él mismo ha dicho en numerosas ocasiones que una casa será como una pequeña ciudad y una ciudad como una gran casa. Así, la casa o la ciudad deberá pensarse simplemente como un número finito de lugares diferenciados, imaginados para unas funciones y significados concretos, rodeándolos, pero con propiedades latentes (con enorme densidad de significados) que faciliten su interiorización por parte de los habitantes. Es siempre el habitante desde el centro de esos lugares el que se hace sitio y los completa con su mirada (no es lo mismo ver que mirar). Es siempre el habitante, con sus acciones, el que se hace esos sitios apartando cosas y por tanto el que da significado a la casa y el que la completa llenándola de contenido. La casa «no es más que su apreciación» es lo mismo que decir que la casa la hace el habitante al interpretarla, que la arquitectura no tiene nada que ver con la casa. Viollet-le-Duc describe en *Historia de una casa* esa construcción de la casa a través del desgaste del habitar: ¿Qué tiene esta casa de casa, y qué tiene de arquitectura? A las críticas de Paul, aprendiz de arquitecto, a la casa familiar, el padre contesta:

Paul, esta casa complace a tu madre tal y como es, y a mí también me satisface sobremanera; tus hermanas y tú..., los tres habéis nacido en ella; mi padre me la dejó en herencia y yo no he añadido más que lo estrictamente necesario. No hay un rincón en este lugar que no me inspire un triste o un grato recuerdo; está consagrada por el trabajo de tres generaciones de personas honestas. Todos los habitantes de la región se han acostumbrado a llamarle *Le Château*, porque saben que aquí encontrarán pan si algún día les falta... No necesitan que les indique la escalera que conduce a los aposentos, pues la conocen tan bien como nosotros mismos... Es cierto que la cocina está alejada del comedor, pero en cambio es lo suficientemente amplia como para acoger a los segadores cuando regresan para el almuerzo. No me creo en el derecho de cambiar nada, pues ésta es la casa de todos los del lugar y nunca olvides, en esto sigue mi ejemplo, que el abuelo permaneció aquí en 1773 junto a su mujer y a mi padre sin temor a nada ni a nadie, mientras que todos los *châteaux* de los alrededores eran abandonados y saqueados. [...] No te extrañe que sepa tan bien como tú todo lo que le falta para ser una casa adecuada al gusto actual. [...] ¡Mírate bien! En dos o tres horas te has convertido en arquitecto, y antes de saber si eres capaz de hacer algo mejor que lo que ya existe, sólo piensas en demoler. Ten un poco de modestia; cuando hayas estudiado lo suficiente y tengas mucho visto, sabrás que la morada del hombre o de su familia debe ser como un vestido a medida, y que, cuando una casa está en absoluta consonancia con las costumbres y hábitos de los que abriga bajo su techo, el resultado no puede ser más satisfactorio<sup>27</sup>.

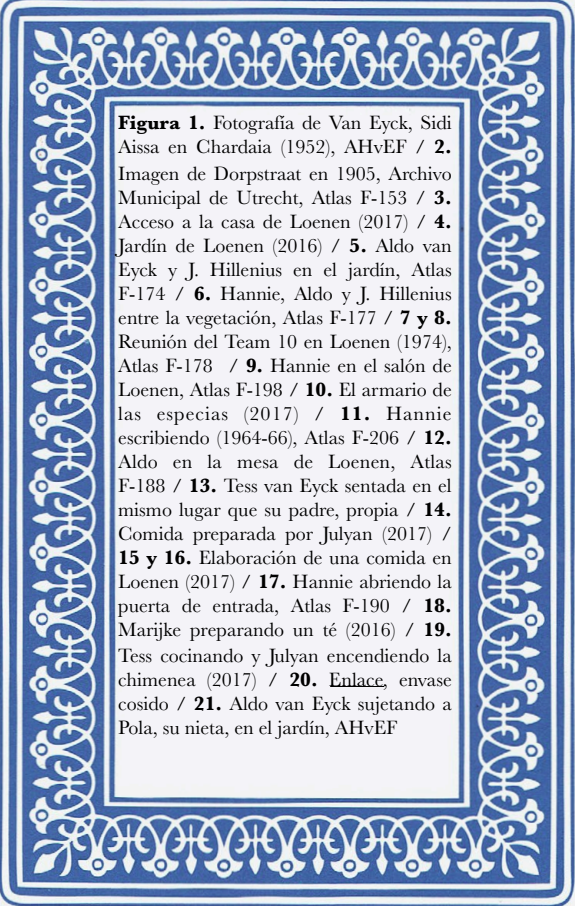
- Pero, dijo entonces Mme Marie volviéndose bruscamente hacia M. Durosay, ¿por qué motivo, querido amigo, llamáis a esto casa solariega, y señorial? Diga mejor que es **una casa a secas**, construida **para mí y para mi familia**, siempre abierta a nuestros amigos y accesible para los que nos necesiten.

Nunca como en este preciso instante Paul estuvo tan decidido a emprender la carrera de arquitectura.<sup>28</sup>

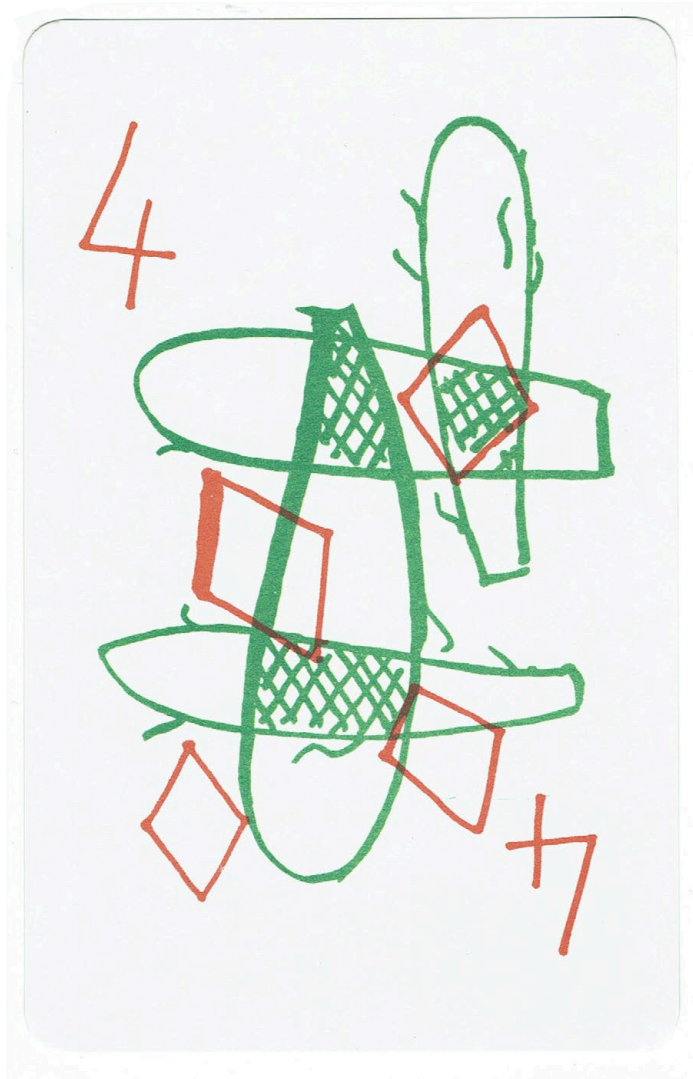
<sup>27</sup> Le-Duc, *Historia de una casa*, 71-72.

<sup>28</sup> Le-Duc, *Historia de una casa*, 254.





**Figura 1.** Fotografía de Van Eyck, Sidi Aissa en Chardaia (1952), AHvEF / **2.** Imagen de Dorpstraat en 1905, Archivo Municipal de Utrecht, Atlas F-153 / **3.** Acceso a la casa de Loenen (2017) / **4.** Jardín de Loenen (2016) / **5.** Aldo van Eyck y J. Hillenius en el jardín, Atlas F-174 / **6.** Hannie, Aldo y J. Hillenius entre la vegetación, Atlas F-177 / **7 y 8.** Reunión del Team 10 en Loenen (1974), Atlas F-178 / **9.** Hannie en el salón de Loenen, Atlas F-198 / **10.** El armario de las especias (2017) / **11.** Hannie escribiendo (1964-66), Atlas F-206 / **12.** Aldo en la mesa de Loenen, Atlas F-188 / **13.** Tess van Eyck sentada en el mismo lugar que su padre, propia / **14.** Comida preparada por Julyan (2017) / **15 y 16.** Elaboración de una comida en Loenen (2017) / **17.** Hannie abriendo la puerta de entrada, Atlas F-190 / **18.** Marijke preparando un té (2016) / **19.** Tess cocinando y Julyan encendiendo la chimenea (2017) / **20.** Enlace, envase cosido / **21.** Aldo van Eyck sujetando a Pola, su nieta, en el jardín, AHvEF

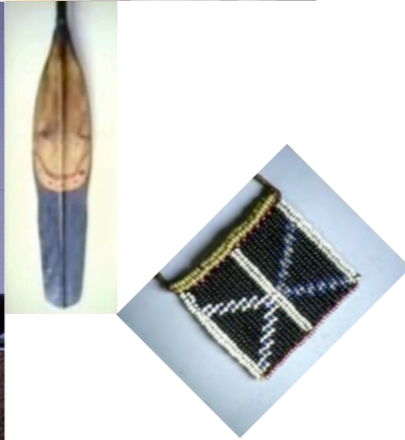


*del materialismo, los alzados interiores*

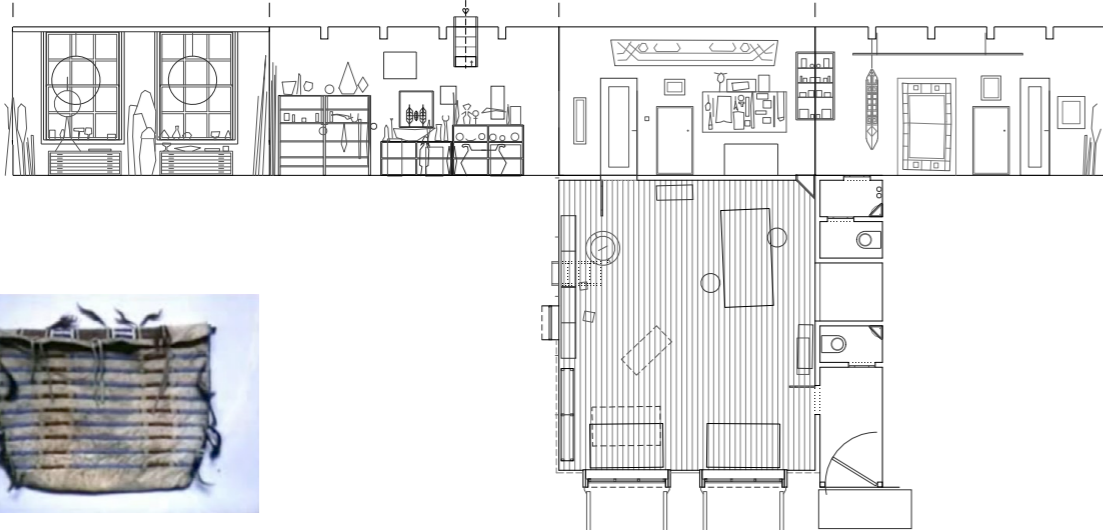
3. Esquina de la vitrina entre 1964 y 1999



2. Un alzado hoy



1. Trabajar



; del materialismo, los alzados interiores

Ahora a los obstáculos que rodean los acontecimientos. La pregunta sería, aquí, qué tienen de peculiar las composiciones de objetos que forman cada uno de los alzados interiores de la casa de Loenen. Recordemos que las cosas forman, supuestamente una colección de arte. Entonces, ¿por qué las composiciones son tan poco museísticas, tan domésticas? La respuesta está dada al fijar la mirada en lo que todos esos objetos son: **objetos humanos**<sup>1</sup>. En esta casa, cada cosa es un objeto humano, que en su relación con el mundo guarda parte de su verdad, pues siendo subjetivas las ideas que Aldo descubre en ellas, no dejan de ser manifestaciones de un mundo objetivo exterior<sup>2</sup>. El estudio de las cosas en las casas de Van Eyck es imprescindible para estudiar su arquitectura, porque todas juntas forman lo que él ha llamado *cuerpo acumulado de experiencia*:

El pasado no se afronta ya en términos de historia sino como acumulación de experiencia humana. El cuerpo de esa experiencia va aumentando y cambiando conforme el pasado se extiende hacia el futuro.<sup>3</sup>

Tal y como Aldo van Eyck parece sugerir aquí, el pasado no se afronta como línea sucesiva de hechos, sino que la experiencia se acumula y se presenta simultáneamente en el presente<sup>4</sup>. La experiencia (en Aldo esto es equivalente al conocimiento) va aumentando y haciendo transparente el presente, es decir, relacionado dialécticamente con otros tiempos, comprensible e interiorizable. Si Aldo van Eyck leía sobre otras culturas y reunía en su casa expresiones artísticas de todas ellas es precisamente porque esas cosas no son solo objetos de contemplación: son frutos de una actividad humana práctica. En su significación como objetos humanos, resultantes de culturas y concepciones del mundo diversas, la colección de arte que se oculta en la casa de Loenen, reduciendo la heterogeneidad del mundo, no es otra cosa que una extensa fuente de conocimiento material activada por las promesas de la dialéctica. Son, literalmente, trozos de verdad, piezas del puzzle del conocimiento, que no buscan únicamente transformar y hacer evolucionar la visión de Aldo van Eyck, ya que se llevan fuera en escritos y conferencias.

Creo que ha llegado el momento de absorber y volver a experimentar todas las soluciones encontradas, dónde y cuándo sea, por lo que tienen de valioso **en términos de su validez humana** permanente. Juntas forman el cuerpo total de la experiencia constructiva del ser humano recogido en el presente. Es nuestro deber transmitir esa experiencia en lo que construimos. Añadiendo la nuestra, la transferimos también hacia el futuro. Uno podría preguntarse qué otra alternativa hay. Me parece que no hay otra, pues mantener los ojos cerrados a todas esas realizaciones solo puede llevar a la autodestrucción espiritual y, quizás, a la completa aniquilación física.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> «El defecto fundamental de todo el materialismo anterior -incluido el de Feuerbach- es que sólo concibe las cosas, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de contemplación, pero no como actividad sensorial humana, no como práctica, no de un modo subjetivo».

Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos* (México: Ed. Grijalbo, 1970), 9-12.

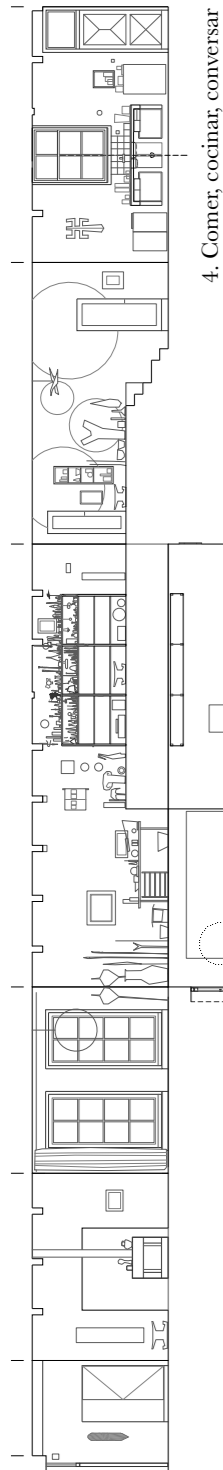
<sup>2</sup> «El pensamiento humano se hace indefinidamente más profundo, del fenómeno a la esencia, de la esencia de primer orden, por así decirlo, a la esencia de segundo orden, y así hasta el infinito» Lenin, *Cuadernos filosóficos*

<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 120.

<sup>4</sup> En el anexo de la primera parte de la tesis se ha explorado la relación de la idea de historia de Van Eyck con la de importantes filósofos como Walter Benjamin.

<sup>5</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 126.





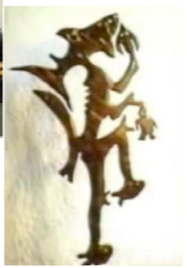
5. Estanterías en la década de los 60



6. Little things



7. Figuras entre 1963 y 1999



Los objetos son además concretos, porque han sido traídos uno por uno: cada uno tiene su historia. Muchos de ellos se desvelan explicados en los numerosos libros de arte vernáculo (que forman la mayoría de la biblioteca de Aldo). Los objetos son reales porque pesan y ocupan un espacio y porque son una fuerza activa en la atmósfera interior de la casa, que está llena en vez de estar vacía. No se han congelado en objetos valiosos porque permanecen allí disponibles para cualquier explicación de Tess o Julyan, que los toman y los mueven (dejándolos habitualmente en el mismo sitio que ocupaban) como lo que son: libros que guardan alguna explicación, algún patrón particular, un centro abierto o un juego numérico. Del mismo modo que Aldo, en el único documento en video<sup>6</sup> que lo sigue por el interior de la casa, tomando objetos y trayéndolos a la mesa, junto al entrevistador, para explicarlos.

No es el azar (ni un determinismo teleológico) el que ha colocado ahí cada objeto. Los objetos han venido como traídos por un agente que no los toma por su rareza o su valor económico, no como inversión o recuerdo (aunque sean todas esas cosas al mismo tiempo), sino por su utilidad práctica como documentos de cultura. El arquitecto es un agente transformador que quiere reunir un conocimiento aplicable a su disciplina. Para él los objetos son importantes uno a uno. Cualquier elemento añadido produce un desequilibrio. Los conoce todos, puede hablar de cada uno de ellos durante horas sin consultar sus libros. En este sentido Van Eyck es profundamente materialista (en su significado vulgar): quiere aumentar su colección de cosas, pues aumentar las cosas es, en su caso, hacer avanzar su conocimiento. Además quiere tenerlas él allí en su casa, para ordenarlas y reordenarlas obsesivamente, y no solo verlas en fotografías. Las quiere tocar y girar y mover, mirarlas desde todos los ángulos posibles. Comprende que las ideas que surgen de ellas vienen primeramente de ellas (por eso es materialista) y no de cualquier otra cosa. En uno de sus textos Aldo cita a Spinoza, invitando a un conocimiento que surja de las cosas mismas:

...lo que Spinoza llama *conocimiento claro* (intuición): «llamamos conocimiento claro a eso que surge del disfrute de las cosas en sí mismas y no del convencimiento por las razones».<sup>7</sup>

Es posible completar el concepto de intuición leyendo a Merleau-Ponty en su ensayo *Elogio de la filosofía*:

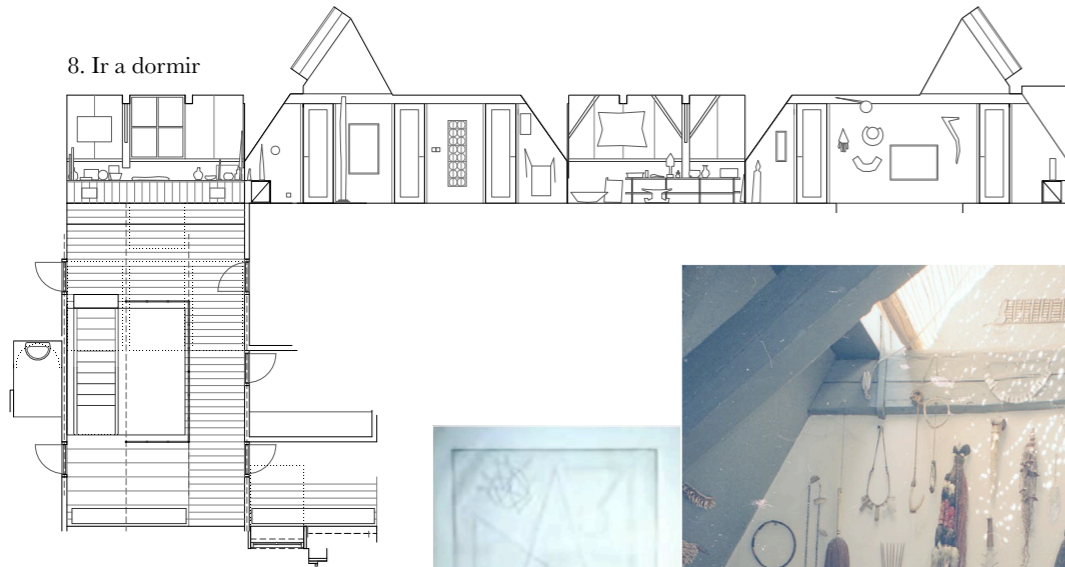
Estamos en ella (en la naturaleza) quiere, entonces, decir: estos colores, estos objetos que vemos cubren y habitan hasta nuestros sueños, estos animales son variantes humorísticas de nosotros mismos, todos los seres constituyen una simbólica de nuestra vida y es esta simbólica que leemos en ellos. [...] No somos este guijarro, pero, cuando lo vemos, él despierta resonancias en nuestro aparato perceptivo, nuestra percepción se aparece **como viniendo de él**, es decir, como su promoción a la existencia para sí, como recuperación por nosotros de esa cosa muda que se pone, desde que entra en nuestra vida, a desplegar su ser implícito, que se revela a sí misma a través de nosotros. Lo que se creía coincidencia es coexistencia. [...] Debo apropiarme de un sentido que aún está cautivo en ella. [...] Lo propio de una intuición es exigir un desenvolvimiento, devenir lo que ella es, porque encierra una doble referencia al ser mudo que ella interroga, a la significación flexible que extrae de él, porque -como Bergson ha dicho acertadamente- ella es lectura, arte de aprehender un sentido a través de un estilo y antes de que haya sido puesto en conceptos, y, finalmente, **porque la cosa misma es el foco virtual** de estas formulaciones convergentes.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Un documental en holandés de la colección Markant (Modern Architecture in the Netherlands) dedicado a Aldo van Eyck en 1982 (con imágenes de la casa de 1978)

<sup>7</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 140.

<sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Elogio de la filosofía* (Buenos Aires: Nueva Vision, 2006), 15-16.

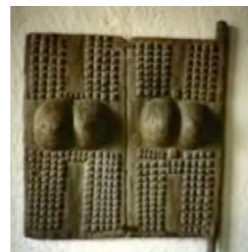
8. Ir a dormir



10. Y cosas



9 Collares en una habitación



La visión del que ha reunido las cosas en la casa no es materialista porque sean cosas (en todas las casas hay cosas), sino porque las cosas tienen significados que explican su posición, que aclaran, en último término, su arquitectura. Pasamos ahora a mirar atentamente tres alzados e identificar en ellos algunos de los objetos que Aldo contaba en la conferencia en INDESEM 87<sup>9</sup>.

En el estudio, colgado sobre la pared, un remo esquimal ha aprovechado dos nudos para construir una sonrisa, transformando un objeto inanimado con ayuda del antropomorfismo, presente en numerosos proyectos del arquitecto. Se pueden encontrar caras y sonrisas, siempre múltiples, en el Orfanato, ESTEC, o la iglesia católica de la Haya. Junto a la vitrina, a la izquierda, una bolsa de tabaco india. «Fijaos en los colores, la expansión horizontal en el medio, el espacio. Y después el doble eje vertical que lo compensa»<sup>10</sup>. También en el estudio, colgado en un panel de madera blanco sobre la pared, una carta de amor (a cuentas): «la independencia del rojo abajo, las dos superficies negras, las dos diagonales. Las formas en V que se continúan en el otro lado pero solo en un color, el azul está a la izquierda dentro, a la derecha fuera, y de repente aparece dos colores extra en uno de los lados. La asimetría es increíble, completamente colorido en uno de los lados. Inmediatamente se ve la equivalencia entre los dos lados. Hay un centro, un centro, pero el centro está abierto, no está fijo y congelado. Lo que nunca hay que olvidar de la simetría es que relaciona una familia de formas, y debe pensarse como equilibrio, como ponderación»<sup>11</sup>. Equilibrio, no simetría especular, en la planta de la iglesia católica de la Haya.

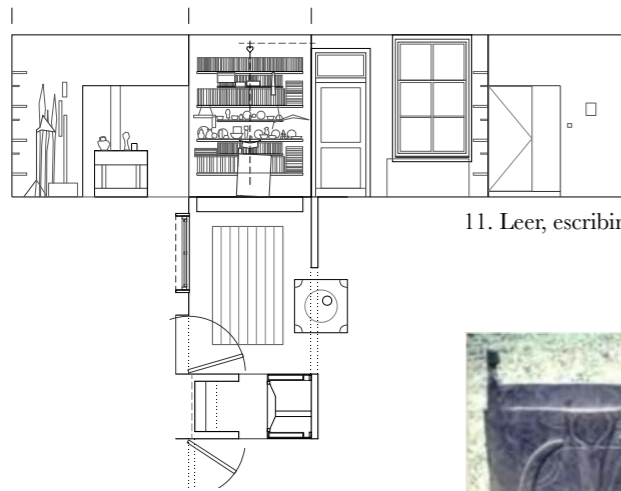
En las estanterías junto a la escalera, a medio nivel entre la planta baja y la primera, vemos una ser mitad pez mitad hombre, tallado en concha de tortuga. Según el arquitecto, representa un guarda de las Islas Salomón que baja deslizándose por el arcoíris y ayuda a la gente cuando va a pescar. Su cabeza es un pez, sus manos y pies son peces, su cola es un pez. Lo interesante es que hay una equivalencia de valor entre forma y fondo. «Tendemos a pensar en una forma activa y colocarla en un fondo pasivo, o suponer un fondo inexistente». Y encontramos esa misma equivalencia de valor en el Orfanato de Amsterdam, donde basta con pintar el espacio exterior de negro para reconocer una figura equivalente a la ocupada por el volumen del edificio. El exterior es considerado también un interior. Cerca del guerrero pez hay una pequeña cabeza, mejicana. Es una especie de cabeza doble con dos narices pero tres ojos, y en ese sentido es cubista, pues está representada al mismo tiempo desde dos puntos de vista distintos. Tiene por tanto más de un centro, es policéntrica como todos los proyectos de Van Eyck. Junto a la estantería, a la izquierda, una puerta dogón. Por supuesto formada por una doble forma gemela, como tantas cosas en la cosmología dogón. Un centro entre las formas y un doble centro en los ejes de simetría de cada forma, que aunque son equivalentes no son exactamente iguales. «He buscado en muchas ocasiones inspiración en esta puerta». En el piso superior hay colgado un escudo de similares características, del este de Nueva Guinea, formado por tres tablones. Un eje central y un doble eje a los lados donde realmente está la junta entre tablones. Solo es necesario irse hasta la famosa foto del Orfanato, la niña cruzando un umbral de hormigón, para descubrir una oposición de formas gemelas pero diferentes que construyen tres centros simultáneamente. El proyecto de iglesia en Driebergen, *The Wheels of Heaven*, se construye con estrategias similares. Sobre la estantería, a la izquierda, un dibujo de Giacometti que crea la ilusión del espacio pero

<sup>9</sup> Disponible en Youtube (agosto 2017): <https://www.youtube.com/watch?v=Uf7RyqXIYmM>

<sup>10</sup> Cita tomadas de la conferencia.

<sup>11</sup> Cita tomada de la conferencia.



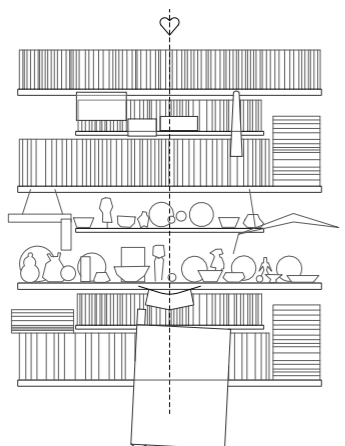
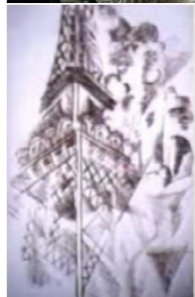


11. Leer, escribir

12. Biblioteca en los 60



13. Capas de información



14. Biblioteca hoy



lo deja abierto en su esquina inferior izquierda. Sobre ese espacio un triángulo, una forma sin dimensión sobre un espacio inacabado, «una de las obras más surrealistas que Giacometti hizo». De nuevo en la estantería numerosos peines en los que se ocultan juegos de números que van cambiando los centros y los ejes, como ocurre en las escuelas de Nagele. Ocho con un centro triple, arriba tres huecos con cuatro ejes, arriba cuatro huecos, el tres y el cuatro, el dos y el uno, horizontales y verticales reconciliadas.

Bajo la estantería de la sala de lectura, junto a la chimenea, se apoya una puerta de las islas Célebes, Indonesia, que de nuevo es una mezcla de dos formas, animal y humana. Sobre ella un dibujo de Delaunay de la Torre Eiffel. La frontalidad de la torre ha sido transformada, lo que se representa como recto es la diagonal: «tienes que tener una mente especial para girar la Torre Eiffel y mirarla de ese modo»<sup>12</sup>, es decir, la pintura tiene que ver con el modo de mirar, tal y como defendía Berger en su aplicación del materialismo dialéctico al cubismo. Junto al dibujo, un cuadro de Max Ernst que pretendía representar «el interior de la visión», un vacío con forma de corazón, un espacio interior en el que se protegen dos pájaros. En el cuadro está la casa de Loenen. Bajo el dibujo un grupo de cuencos, todos relacionados entre sí, de varias zonas del mundo que cambian en función del punto de vista. Los cuencos se comportan de forma diferente desde cada punto, y de nuevo muestran la absoluta equivalencia de forma y fondo. Aldo enseña los cuencos tras explicar por qué nunca dibuja los círculos con compás sino con ayuda de objetos circulares, evitando así fijar sus centros y provocar un movimiento exclusivamente radial. Aunque Aldo solía utilizar formas circulares en su arquitectura, nunca divide los círculos en triángulos siguiendo sus radios, sino que crea en su interior centros desplazados y múltiples. Así el círculo se abre hacia su exterior e interior, difuminando sus límites. «Frente a un círculo congelado, transformado en rueda o reloj, otro círculo abierto que respira». Los cuencos concretan la idea.

Sería posible iniciar una investigación que analizase todos esos objetos y buscase las relaciones con los proyectos de Van Eyck. Podríamos seguir describiendo todos, pero no es ese el objetivo de esta tesis, por lo que se limita la narración a algunos de los que aparecen explicados directamente por el arquitecto. En realidad, toda esta narración se ha redactado en dirección contraria a como ha sucedido. Tras haber visto varias veces la conferencia, a la búsqueda de datos para comprender la arquitectura de Aldo, se descubre en la casa que las fotografías utilizadas en el 87 no provienen de catálogos de exposiciones en museos o de libros etnográficos, sino que son instantáneas tomadas por el propio arquitecto en su propia casa. En realidad es la casa la que se descubre en los fondos de las fotografías, desenfocada, y se recompone por la unión de fragmentos. Los objetos pasan de ser ideas abstractas a ocupar un lugar, se me acercan. Ahora también yo los puedo coger o mirar atentamente a distintas horas y bajo distinta luz. Antes eran como capítulos de una historia ordenada y narrada. Ahora los objetos me conciernen. Ahora vuelvo a mirar la conferencia para fijarlos en la memoria y recorro la casa una y otra vez encontrándolos todos (porque están todos): los objetos y las pinturas de arte moderno.

La conclusión es evidente. Aldo van Eyck no está imponiendo un entramado teórico a una multiplicidad de objetos que va encontrando en revistas o museos, sino que está deduciendo unas ideas de una colección que visita todos los días, que él mismo ha construido a lo largo de los años. Las ideas provienen directamente de las cosas, del disfrute de las cosas mismas, como objetos humanos que no solo se afrontan con una actitud contemplativa. Las cosas se han arrancado de otro lugar, se han traído, se han mirado y

<sup>12</sup> Cita tomada de la conferencia.



15. Del materialismo. Courbet



comprendido, comparado, se han colocado formando grupos y composiciones y finalmente se han estructurado en una conferencia como piezas de una teoría aplicable a la propia disciplina. En eso consiste precisamente lo que se llama materialismo. La tarea de desvelar todas las claves que traen los objetos y las composiciones de los alzados es tan inabarcable que escapa a los límites estrechos de esta tesis. La respuesta a la pregunta que iniciaba el extracto es clara. Los objetos son *objetos humanos*, el arquitecto busca en ellos un conocimiento humano, en su caso un conocimiento de la composición de las formas, de los equilibrios de materia como cristalización de una interpretación libre y particular del mundo. Son objetos cotidianos simbólicos que tienen su equivalente occidental en el arte (moderno).

El materialismo es la idea de que el sentido de un cuadro y de un poema no es separable de la materialidad de los colores y de las palabras, no es ni creado, ni comprendido a partir de la idea. No se comprende la cosa percibida más que después de haberla visto, y ningún análisis, ninguna recensión verbal, puede ocupar el lugar de esta visión. El espíritu de una sociedad se realiza, **se transmite y se percibe por los objetos culturales que ella se facilita** y a través de los cuales vive. Sus categorías prácticas se sedimentan en ellos y a cambio sugieren a los hombres una manera de ser y pensar.<sup>13</sup>

Pues son esos propios objetos, con toda su potencia simbólica, los que construyen las superficies con peso y concretas de la casa. Esas superficies que van cambiando conforme se añaden nuevos objetos o se reordenan los existentes. Con ellos, la masa que rodea el interior de la casa tiene peso (físico y simbólico), los límites entre el interior y el exterior quedan definidos.

El deseo de expresar un espacio ilimitado, junto con el deseo de continuidad espacial a través de la interpenetración de los elementos y la eliminación de la diferencia esencial entre dentro y fuera sin tener en cuenta la experiencia humana; ha dirigido a los arquitectos contra todo lo que separa, cierra o protege y por tanto, finalmente, contra todos los seres humanos.<sup>14</sup>

La casa tiene en cuenta las cosas como cosas humanas, prepara alrededor de los acontecimientos unas superficies de inscripción sobre las que el habitante puede fácilmente dejar huellas, que puede vestir y terminar por su cuenta, e incluso que puede mirar indefinidamente encontrando en ellas nuevos significados. Sobre todo, las superficies maleables y húmedas de la casa se prestan a ser palpadas y moldeadas y por tanto se ofrecen como papel en blanco sobre el que escribir los acontecimientos que le suceden a la familia. Las cosas del interior de la casa, chimeneas o paredes, bancos de cocina o sillones de cuero, permiten la articulación de un relato que la familia se cuenta a sí misma.

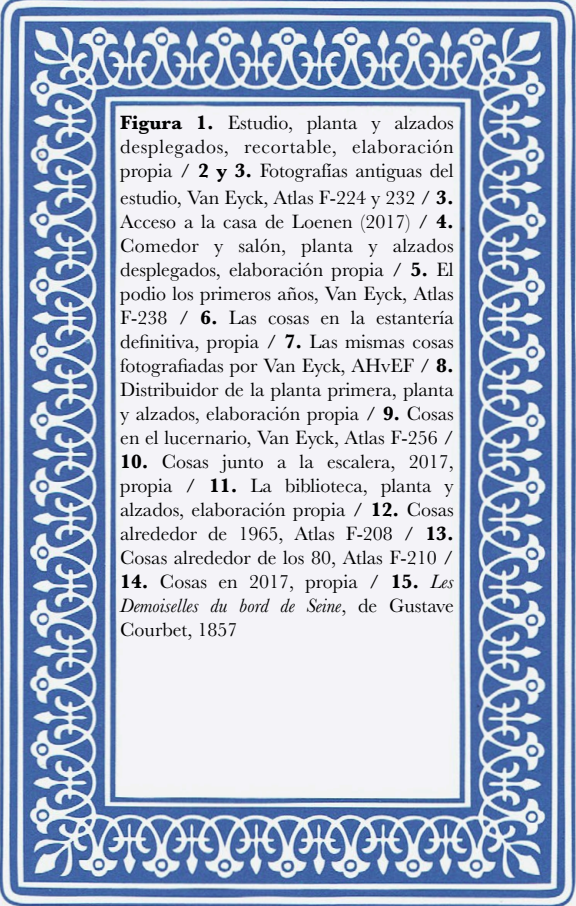
Tal consideración sugiere tratar la pared con el esmero que merece, devolviéndole la corporeidad que ha perdido con el tiempo, [...] su papel fundacional, articulador y especializado, como superficie profunda, soporte y vehículo de funciones y emociones. [...] Frente al adelgazamiento que consume a la pared, es preferible ahondar en su espesor, ensanchar sus límites, dotar a la pared de contenido.<sup>15</sup>

La cuestión es que esa corporeidad, en la arquitectura de Van Eyck, no viene solo por el peso de sus materiales, sino por los sentidos que todas esas cosas adquieren en su disfrute (en su uso).

<sup>13</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido* (Barcelona: Ediciones Península, 1977), 201.

<sup>14</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 67.

<sup>15</sup> Francisco J. Nieto Edo, «Una casa es una casa», en *Casa por casa* (General de Ediciones de Arquitectura, 2009), 206-223. 215-217



**Figura 1.** Estudio, planta y alzados desplegados, recortable, elaboración propia / **2 y 3.** Fotografías antiguas del estudio, Van Eyck, Atlas F-224 y 232 / **3.** Acceso a la casa de Loenen (2017) / **4.** Comedor y salón, planta y alzados desplegados, elaboración propia / **5.** El podio los primeros años, Van Eyck, Atlas F-238 / **6.** Las cosas en la estantería definitiva, propia / **7.** Las mismas cosas fotografiadas por Van Eyck, AHvEF / **8.** Distribuidor de la planta primera, planta y alzados, elaboración propia / **9.** Cosas en el lucernario, Van Eyck, Atlas F-256 / **10.** Cosas junto a la escalera, 2017, propia / **11.** La biblioteca, planta y alzados, elaboración propia / **12.** Cosas alrededor de 1965, Atlas F-208 / **13.** Cosas alrededor de los 80, Atlas F-210 / **14.** Cosas en 2017, propia / **15.** *Les Demoiselles du bord de Seine*, de Gustave Courbet, 1857



*de la dialéctica, las salas son una sola casa*

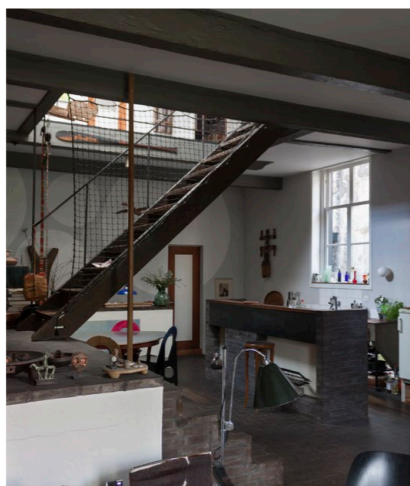




1. Espacios mezclados



2. A través



3. Unos con otros

; de la dialéctica, las salas son solo una casa

La ironía de Sócrates es una relación distante, pero verdadera, con el prójimo; expresa ese hecho fundamental de que cada uno no es más que sí mismo, ineluctablemente, y sin embargo se reconoce en el otro, ella intenta desligar el uno y el otro por la libertad. <sup>1</sup>

El problema de esa arquitectura de acontecimientos y cuerpos que chocan con materia sería que a fuerza de separar unos espacios de otros, delimitando por completo los recintos, se correría el riesgo de fragmentar por completo la casa. Es cierto que la escalera, la chimenea, el banco de cocina o el podio son obstáculos con los que la imagen choca para hacerse cuerpo; pero también es verdad que no son obstáculos en absoluto, pues la mirada los atraviesa con facilidad y con ella la conciencia de lo que está ocurriendo al otro lado. La paradoja del procedimiento que Aldo llama «reconciliación de opuestos» es que al separar, las cosas están uniendo, pues el haz y el envés del obstáculo forman parte del mismo elemento y como tal están presentes simultáneamente en el espacio. No hay un detrás que quede inaccesible a los sentidos, sino siempre una sugerencia de lo que puede ocurrir al otro lado a través de huecos o reflejos de luz. Tampoco hay ninguna implicación hegeliana: «no es mi intención sugerir que no existe diferencia entre casa y ciudad, entre parte y todo, simplicidad y complejidad, mucho y poco, individual y colectivo, etc, ni que las diferencias sean arbitrarias. No ganaríamos nada simplemente identificando recíprocamente un opuesto con el otro, pues es infructuoso igualar lo equivalente ( $2=1+1$ ). Me preocupa la ambivalencia, no la equivalencia; por lo que ninguna idea hegeliana debe buscarse en estos textos. No me importa la unificación de los opuestos. Solo digo que ha llegado el momento de ajustar la mente para detectar la esencial coincidencia entre casa y ciudad con respecto a su significado humano para poder descubrir exactamente cuáles son verdaderamente sus diferencias. [...] Ambas son un puñado de lugares para seres humanos y como tal, ambas constituyen lugar. ¿Qué más da si una tiene más lugares, más aspectos, más complejidad? Esas supuestas diferencias no nos llevarán a ningún lado»<sup>2</sup>. Le importaba más bien su reconciliación.

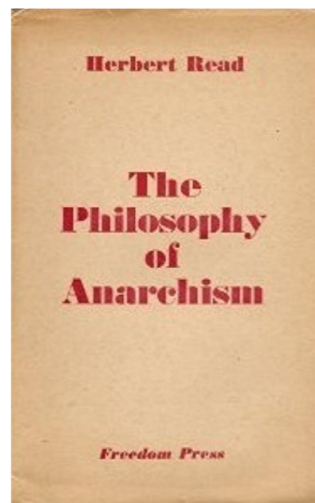
Lo interesante de la planta baja de la casa de Loenen es que la posición de los objetos delimita unos espacios que el propio modo de delimitación termina por unir al resto de espacios. No hay duda de que los lugares son distintos entre sí, pero tampoco hay duda de que en ellos habita la misma familia. Se trata de la búsqueda de la unidad a través de la diversidad, la diversidad a través de la unidad. Es decir, entender la casa requiere darse cuenta de que cada rincón es una aplicación de los mismos puntos de partida arquitectónicos, pero que esos puntos de partida se han pensado para producir invariablemente espacios con distinto carácter.

Es natural al ser humano, como ser social, buscar la relación inmediata con sus semejantes y participar como un individuo en los problemas de la sociedad en conjunto. Esto es una consecuencia de la conciencia (de la naturaleza del pensamiento humano) y de la habilidad especial del hombre para hacer evolucionar los medios (tecnológicos y económicos) no solo para sobrevivir sino **para enmarcar todos los tonos de las relaciones humanas.** <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Elogio de la filosofía* (Buenos Aires: Nueva Vision, 2006), 27.

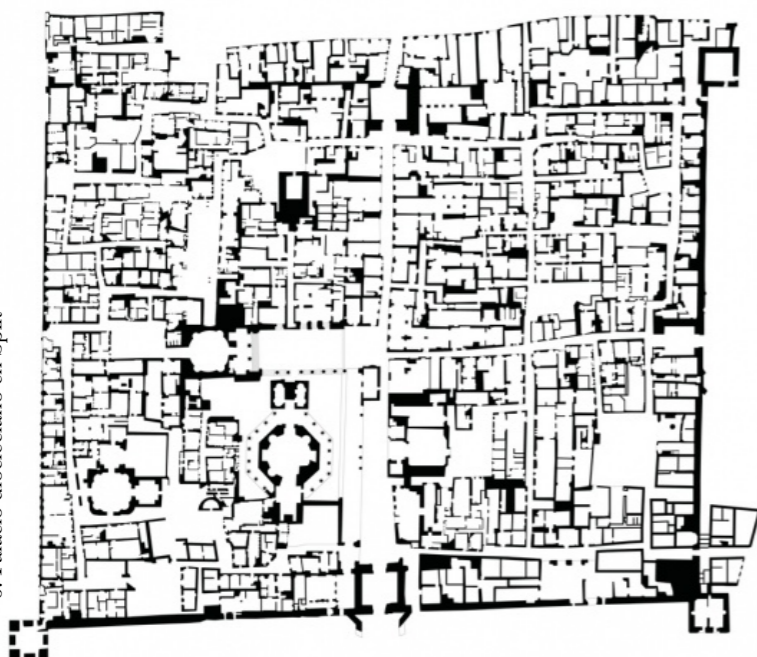
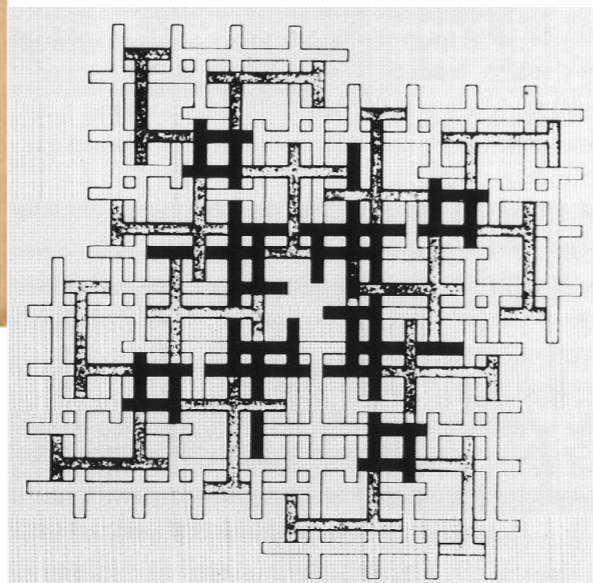
<sup>2</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 91.

<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 337-341.



4. Herbert Read

5. Disciplina configurativa: P.Blom



6. Palacio diocleciano en Split

diferentes pero iguales

Esta idea sobre el ser humano y sobre la sociedad, que caracteriza el pensamiento de Aldo van Eyck y tiene consecuencias en sus proyectos, es compartida por multitud de pensadores coetáneos. Podemos leer ideas muy parecidas en las propuestas educativas de Herbert Read, referente intelectual de Van Eyck citado en sus ensayos. La heterogeneidad es clave, la identidad de cada individuo, **pero es también vital la implicación de cada individuo en el conjunto** a través de sus virtudes y el respeto de las decisiones alcanzadas entre todos. Aplicado a la arquitectura, la búsqueda de conjunto requiere que, tras romper el espacio homogéneo de la casa en rincones particulares e irrepetibles, se haga necesario reintegrarlos en un conjunto único aprovechando sus virtudes concretas y atendiendo a las necesidades de los rincones adyacentes. Que la casa es la división de un espacio vacío en sitios diferentes lo demuestra la necesidad de construir los límites de esos sitios a través de unos objetos que se dibujan uno por uno y a los que se dedica la mayor parte de papel y tinta. Solo en unos pocos planos aparece la planta completa de la casa y en la mayoría se dibujaron una y otra vez los obstáculos entre espacios y su posición exacta en relación a los elementos fijos del contenedor (ventanas, viguetas o puertas).

Por eso propongo tan enfáticamente no solo una mayor comprensión en todos los estados de la multiplicación sino también una ampliación de la escala en el sentido de una mayor compacidad configurativa. Además, **una mayor audacia en la forma y claridad en la articulación de los lugares en un compuesto cerrado** en vez de una textura amorfa con mecanismos aditivos.<sup>4</sup>

Estas estrategias pueden parecer muy evidentes en una vivienda, que al fin y al cabo se compone de un número determinado de funciones muy concretas, y resultará más difícil en cuanto se aplica a la realidad urbana tal y como Aldo quiso hacer mediante el desarrollo de la *disciplina configurativa* explorada en sus ensayos. Como si el objetivo fuese desarrollar una única ley que por su naturaleza pudiese generar resultados todos diferentes y aún así en esencia iguales. «**Lo que es esencialmente igual se vuelve esencialmente diferente** al contrario que cuando lo que es arbitrariamente diferente se vuelve arbitrariamente similar a través de la adición»<sup>5</sup>.

A lo largo de los años, Aldo y su familia han hecho una casa de habitaciones diferentes que no dejan de ser partes de la misma casa. Es el propio mecanismo de unión de unas estancias con otras lo que las hace diferentes, pues mantiene sus identidades particulares, pero al mismo tiempo iguales, porque expresan y recogen la misma vida humana. Lo distinto es lo que va sucediendo en cada uno de esos sitios. Las habitaciones son iguales precisamente en ser todas diferentes unas de otras. Fijemos la mirada por un momento en la circulación de la casa, leyendo a Aldo:

Se ha escrito mucho sobre la circulación (sus connotaciones mecánicas y numéricas). Pero la circulación no puede ser entendida en términos de función. El transporte es un aspecto particular de la comunicación, y la comunicación un aspecto particular de la movilidad en general. **La movilidad** no es meramente un aspecto de la vida urbana, sino **la misma esencia de la asociación humana**, mientras que las ciudades están destinadas a proveer el marco para la asociación humana en su forma más compleja y variada.<sup>6</sup>

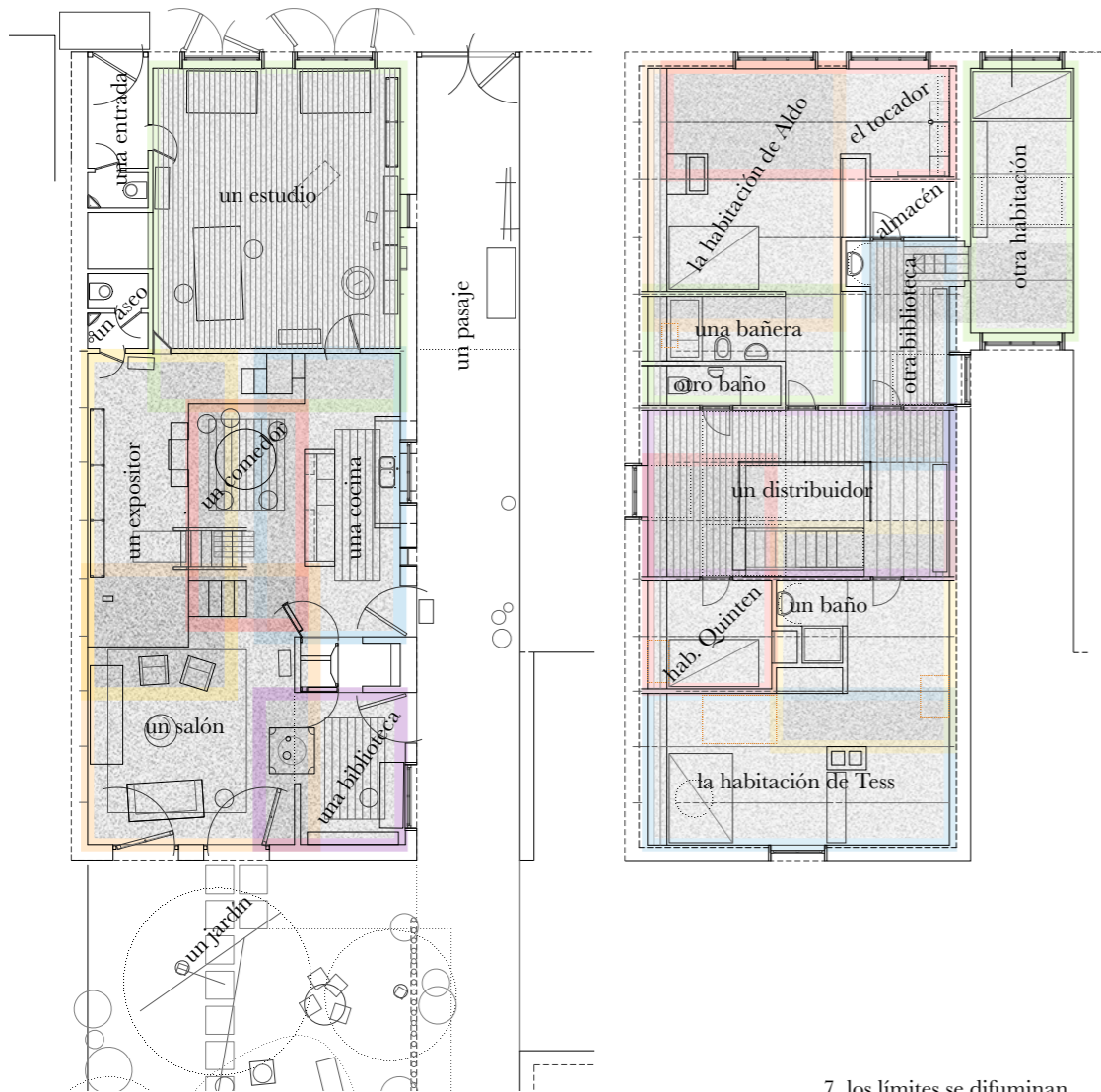
<sup>4</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 329.

<sup>5</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 329.

<sup>6</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 336.



## en la casa nacen, mezclados...



7. los límites se difuminan

Del mismo modo que el *espacio* se convertía en *lugar*, la *circulación* se transforma en *movilidad*, que es su reflejo humano. La movilidad será el deseo del ser humano por comunicarse, por alcanzar objetivos a partir de la asociación con otros seres humanos. Por eso en la casa no hay pasillos, que serían algo así como la construcción física de la circulación como mera función abstracta: la posibilidad de ir lo más rápidamente posible de un lugar al otro. Aquí habrá, por el contrario, una sucesión de lugares entre una estancia y la siguiente, como si para atravesar la casa hubiera que atravesar todos sus espacios girando alrededor del patio cubierto por el que entra la luz del sol. Las estancias aparecerán enlazadas unas con otras por sus diagonales, y así moverse por la casa será obligadamente viajar por ella experimentando todos sus rincones. Las habitaciones no se conectan unas con otras con ayuda de tubos vacíos con puertas sino que se invaden las unas a las otras, mezclándose y provocando espacios intersticiales. Lo que antes se había hecho diferente en sus condiciones físicas y por tanto susceptibles de usos disímiles, ahora se mezcla en un mismo conjunto (en este caso dentro de una caja con varios siglos de edad). Al final, de esta unión de estrategias en direcciones opuestas, una que fragmenta el espacio continuo en pedazos interponiendo materia y la otra que une esos fragmentos por sus diagonales, en la casa nacen:

**en planta baja** (tierra): un pasaje, una cocina, un comedor, una biblioteca (que llamamos biblioteca porque guarda los libros de Joyce), un salón, un jardín, un expositor de objetos (a medio camino entre plantas), un aseo, una vieja entrada convertida en baño para Hannie, un hueco para la caldera, un estudio

**en planta primera:** un distribuidor, cuatro habitaciones, dos baños completos, una bañera, un cambiador/tocador, un almacén, una pequeña biblioteca con una pila

**en planta segunda** (ático): un trastero

**lo que hace un total de** unos 270 metros construidos distribuidos en tres plantas, bien climatizados (excepto el ático) y protegidos de los ruidos de la calle. Pero eso da igual porque en realidad la superficie de esta vivienda, esto es, lo expuesto al polvo y a los arañazos, se retuerce en miles de objetos y se multiplica casi al infinito. La superficie real de la casa es incalculable.

Podríamos decir ya, por las relaciones veladas entre salas y por el modo de entender ideas como la *movilidad*, que esta es una arquitectura que piensa en lo relacional. Sin embargo, es importante señalar que los saberes de la casa, una vez apartada de la *arquitectura*, son no científicos, es decir, difícilmente deducibles y reproducibles a partir de unos axiomas invariables. La disposición de cosas y huecos no es a priori, la casa solo se puede hacer viviendo.

En el modelo de filosofía de la ciencia de Aristóteles hay un espacio delimitado para esta clase de saberes no científicos, pero potencialmente sólidos, productivos y susceptibles de avance. Curiosamente, Aristóteles llama a ese tipo de conocimiento «dialéctica» y constituye el punto de ruptura con la escuela platónica inmediatamente anterior. En efecto, en la República, Platón defiende la dialéctica como un saber científico universal. Aristóteles se opuso a esta comprensión especulativa, [...] defiende que fuera del ámbito del conocimiento científico es posible un tipo de incremento cognoscitivo que no se da a través de la demostración, sino de la argumentación. Aristóteles llama «dialéctica» a ese método que permite razonar no a partir de enunciados verdaderos y mediante demostraciones, sino a partir de opiniones establecidas y mediante argumentaciones, una estrategia que conduce a conocimientos probables, plausibles, aproximados.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> César Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico* (Madrid: Catarata, 2016), 69-70.



9. Las plantas ya son una barrera



8. Las plantas empezando a crecer



10. La naturaleza, fuera



11. Tachan el jardín

Escojo esta cita porque César Rendueles está hablando de los entornos no científicos o saberes cotidianos, que él llama *praxiologías* (no confundir con *praxeologías*). En la lista de esos saberes incluye<sup>8</sup> la traducción, la cocina, la comprensión de textos, la crianza, las prácticas deportivas, la retórica, la interpretación musical, y yo incluiría también el habitar: «en todos estos ámbitos hay conocimiento e ignorancia, distancia entre el acierto y el error, pero no se pueden confundir con la ciencia tal y como la entendemos desde Galileo»<sup>9</sup>. Para Rendueles «el mero hecho de vivir implica alguna clase de conocimiento»<sup>10</sup>, pues todos somos capaces de distinguir, por ejemplo, entre un plano bien o mal cocinado, y desde ahí quiere recuperar la dialéctica no hegeliana ni platónica de Aristóteles. En ella, el conocimiento se elabora críticamente y no consiste simplemente en aceptar una ideología dominante. Con su ayuda puede enfrentarse cualquier problema, es decir, es universal, pero siempre resultará polémica pues se sitúa en el contexto del diálogo, de la discusión, de las opiniones contrapuestas.

Una ciudad (una casa) solo es transmutable como un todo si sus elementos son también transmutables, pues cada componente está sujeto a cambio de algún tipo que además no coinciden en tiempo y grado. Esta incongruencia es simplemente **el resultado espontáneo de la vida urbana**. Es una realidad que debemos aceptar y entender.<sup>11</sup>

La planta baja de Loenen se ha hecho modificándola en el tiempo, construyendo nuevos muebles o pintando las paredes con colores, cambiando las estanterías o poniendo una red en la escalera, extendiendo o retirando alfombras sobre la barandilla de la doble altura. Siempre en discusión entre los que habitan el interior de la casa, pues habitar es siempre un proceso dialéctico (un saber cotidiano) de ida y vuelta que ha ido trabajando los límites entre espacios, cristalizando ya en su posición determinados objetos que ahora parecerían inamovibles.

Muchas cosas se estropean y son substituidas. Se compran muchas cosas nuevas. Regalos, recuerdos de viaje, cuadros, libros, esculturas, la calefacción de gas, todo habría ayudado, trabajado y zapado para hacer saltar su vivienda. Se crece, se llega a una cierta altura, se exige más de la vida. Los viejos muebles de 1873 habrían congeniado bien con los de 1903. Su vivienda habría sido un reflejo de su voluntad y de su persona. Habría tenido una vivienda que nadie más habría podido poseer. Nadie más que usted. Habría tenido su vivienda.<sup>12</sup>

Por ejemplo: en todas las fotos, desde las más antiguas a las actuales, delante de la ventana al jardín, tras el sofá, aparecen una serie de plantas que trepan junto al vidrio y median entre el salón y el exterior agreste. Aunque es verdad que las plantas han estado más o menos frondosas, siempre han estado ahí. Desde el interior de la casa, tras muchas horas de uso, uno descubre que de las dos ventanas del jardín, abiertas hasta el suelo por Aldo en 1963, una sobra. Que el salón se escapaba por la carpintería de madera y que solo al colocar las plantas es posible ver el salón y ver el jardín. Que solo entonces el jardín es lo que queda al otro lado del salón, detrás de las plantas, y el salón es lo que queda dentro, alrededor de la mesa de vidrio, junto a la chimenea. Sin las plantas el salón iba hasta el río y el jardín entraba hasta el podio, o lo

<sup>8</sup> Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*, 66.

<sup>9</sup> Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*, 66.

<sup>10</sup> Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*, 66.

<sup>11</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 335.

<sup>12</sup> Adolf Loos, *Escritos I* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 302.



12. Foto y *contrafoto*. UNA SOLA CASA hecha de un puñado de lugares

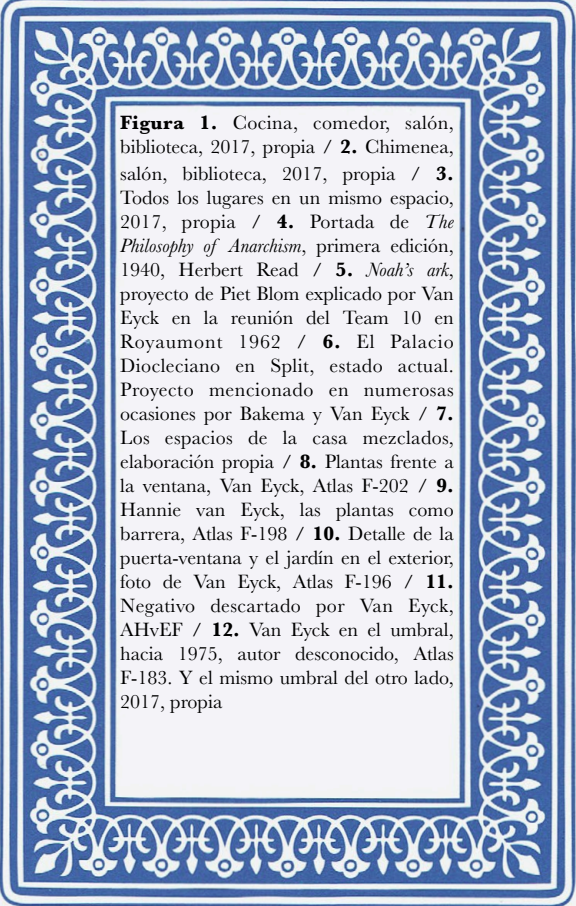


que es lo mismo: sin las plantas en el interior hacia frío y llovía (porque entraba el jardín pero también el cielo, las nubes y los truenos) y con ellas el jardín entra domesticado entre las ramas, interrumpido, frenado. Las plantas han corregido los errores del arquitecto.

En un recorrido habitual, de la calle se pasa al pasaje a través de una doble puerta de madera pintada de verde. Por el pasaje se tiene una visión del estudio, que es a la vez lo que está más cerca de la calle y más dentro de la casa, debido al recorrido en espiral. Tras el pasaje se gira a derecha abriendo otra puerta de madera maciza pintada de verde, pisando sobre un felpudo metálico hacia el suelo de ladrillo del interior. Se entra así al recibidor que en realidad es la cocina (uno descubre vez tras vez que a muchas buenas casas se entra por la cocina), delimitada por un banco de cocina exento (que no una isla) a varias alturas, por un tabique pintado con círculos blancos y un armario de almacenamiento de blanco brillante. De la cocina se puede pasar a la escalera, entre el salón y el comedor, o a través del armario hacia la biblioteca. El comedor se ve rodeado por el banco de cocina, el podio macizo a media altura y la escalera que cruza volando en diagonal; sobre la cabeza cae la luz que entra por el lucernario a través de la única doble altura (o triple) de la casa. Pasando bajo la escalera se llega al salón, rodeado por la medianera, la fachada con dos ventanas hacia el jardín y la chimenea que se coloca de manera incómoda (sin tocar ninguna arista) dentro del hueco hacia la biblioteca. Desde el comedor también se podía ir hacia el estudio, separado por un tabique agujereado por una vitrina de vidrio de forma trapezoidal. La casa acaba bien en el estudio, bien en el distribuidor de la planta primera, pues en el primero la casa se separa de la calle con un muro (que conecta con el pasaje por un hueco de nueva factura) y en el segundo la escalera se separa de las habitaciones con tabiques, ya que la planta superior emplea unos mecanismos más habituales.

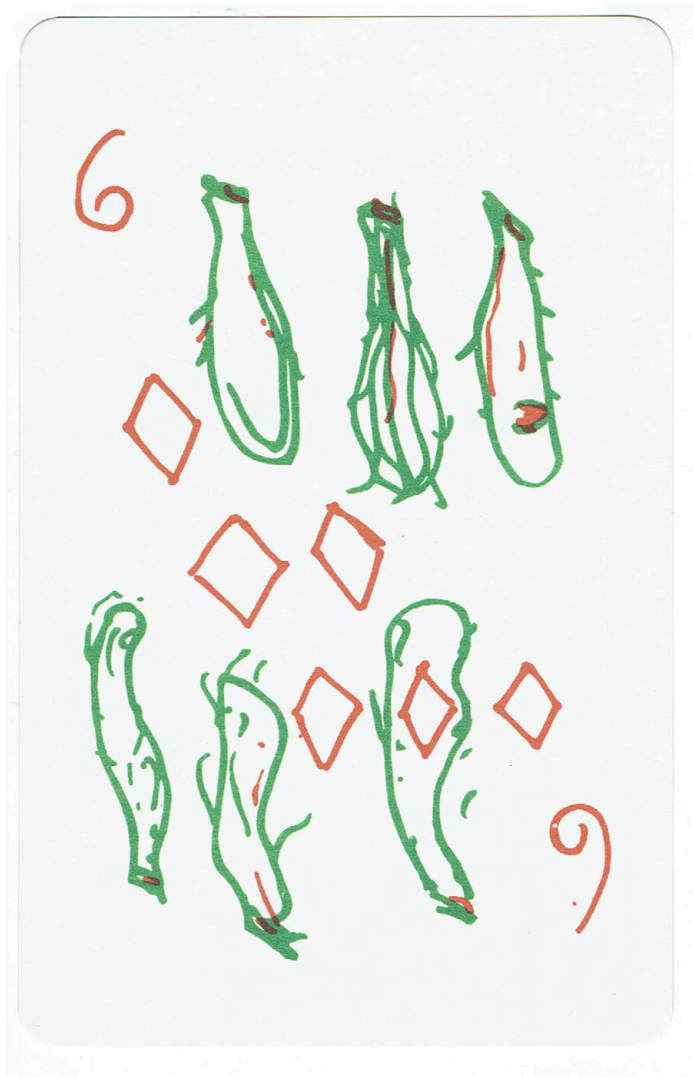
En la casa vivieron permanentemente dos personas, Aldo y Hannie, y esporádicamente Quinten (el hijo pequeño) hasta que se marchó de casa, Tess en sus vacaciones; los nietos y algunos amigos de vez en cuando. Aldo no solía utilizar el estudio pues le molestaban los ruidos de la calle y más bien mantuvo la sala original para taponarlos hacia el centro de la casa. Rara vez usaban el jardín y por eso en las fotografías aparece agreste y descuidado, como si la naturaleza intentase invadir la casa. Aldo pasaba mucho tiempo en su estudio de Amsterdam o en la mesa bajo el hueco a doble altura, fumando, escribiendo o leyendo. También en ocasiones ordenando su colección de arte, fotografiándola o preparando una conferencia. Tras su muerte, Hannie rehabilitó el estudio adyacente para trasladar allí todos los planos del despacho. Años después empezaría a encontrar dificultades para caminar y bajaría a vivir temporalmente en el estudio, que se habitó para su movimiento limitado, de forma que ya no tenía que subir y bajar escaleras. Por eso en la planta baja hay un pequeño mueble en el que Hannie colocó sus libros preferidos (muchos sobre Aldo), desordenando (o quizás al contrario, ordenando) la biblioteca...

La historia sigue con variaciones hasta hoy. No solo puede afirmarse que los espacios guardan entre sí íntimas relaciones recíprocas y por tanto se construyen unos con ayuda de los otros, sino que a la vez son distintos porque no forman parte de una misma superficie continua. Pero sobre todo es interesante detectar cómo esos lugares se han ido configurando en una conversación que ha llevado toda una vida, entre los miembros de la familia o con sus amigos, a la búsqueda de unos saberes cotidianos que nos permiten saber si en esta casa se está o no se está *como en casa*. No tenemos más que llamar a eso dialéctica, tal y como hacía Aristóteles.



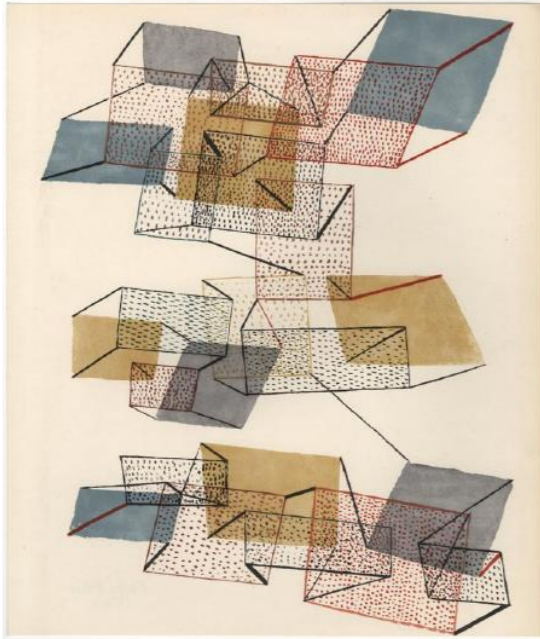
**Figura 1.** Cocina, comedor, salón, biblioteca, 2017, propia / **2.** Chimenea, salón, biblioteca, 2017, propia / **3.** Todos los lugares en un mismo espacio, 2017, propia / **4.** Portada de *The Philosophy of Anarchism*, primera edición, 1940, Herbert Read / **5.** *Noah's ark*, proyecto de Piet Blom explicado por Van Eyck en la reunión del Team 10 en Royaumont 1962 / **6.** El Palacio Diocleciano en Split, estado actual. Proyecto mencionado en numerosas ocasiones por Bakema y Van Eyck / **7.** Los espacios de la casa mezclados, elaboración propia / **8.** Plantas frente a la ventana, Van Eyck, Atlas F-202 / **9.** Hannie van Eyck, las plantas como barrera, Atlas F-198 / **10.** Detalle de la puerta-ventana y el jardín en el exterior, foto de Van Eyck, Atlas F-196 / **11.** Negativo descartado por Van Eyck, AHvEF / **12.** Van Eyck en el umbral, hacia 1975, autor desconocido, Atlas F-183. Y el mismo umbral del otro lado, 2017, propia





*el espacio intermedio*

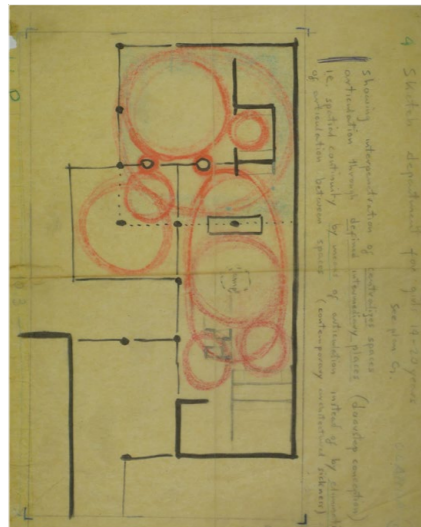
1. *Segelnde Stadt* 1930 de Paul Klee



2. *Zwillinge* 1930 de Paul Klee



3. *El Orfanato* de Van Eyck



## el espacio intermedio

Cuando digo «haz una bienvenida de cada puerta y un semblante de cada ventana, haz de cada uno de ellos un lugar, porque el hogar del hombre es el reino de lo intermedio, el reino que la arquitectura debe articular», la intención es recargar el significado de *medida* con lo que la *medida correcta* implica. Tan pronto como este reino de lo intermedio se manifieste a través de **una configuración articulada** comprensivamente, las polaridades que dañan al hombre podrán ser reconciliadas.<sup>1</sup>

Los espacios nacen alrededor de unos acontecimientos puramente humanos. Los espacios se delimitan y se rodean de materia opaca que los fija en una posición concreta. Los espacios se mezclan unos con otros (sin perderse) para pasar a formar parte de un mismo conjunto de rincones que se llama casa. Lugar tras lugar se descubre que es precisamente la materia que media entre ellos la que debe ser agujereada o el vacío interrumpido. Una y otra vez es necesario hablar de lo que queda entre un lugar y el otro, insistentemente hasta llegar al inicio del camino: el espacio intermedio. Aldo van Eyck comprendió muy pronto esta idea, por la que dedicó sus textos y esfuerzos a explorar lo interpuesto, descubriendo que la mejor forma de unir y separar al mismo tiempo es convertir cada obstáculo en un lugar desde el que experimentar simultáneamente lo que queda a ambos lados. La plaza del Orfanato es eso, un sitio en el que sucede a la vez la ciudad y la casa, para que una vez dentro la ciudad te acompañe (en la cabeza), con la certidumbre de estar ya en otro sitio que no es el mismo.

(Strauven señala<sup>2</sup> que una de las fuentes para el desarrollo del concepto del *reino de lo intermedio* puede ser Paul Klee, que en *Das bildnerische Denken* explica con una serie de diagramas cómo la interpenetración de dos zonas produce una tercera común en la que las diferencias son reconciliadas. Hay una interpretación gráfica en su obra *Zwillinge*, de 1930, en la que dos gemelos se abrazan, mezclándose.)

En la casa de Loenen esas zonas intermedias son pequeñas, en muchas ocasiones no se puede estar dentro, pero sí que es posible pararse en el armario de almacenamiento entre la cocina y la pequeña sala junto a la chimenea, o en el podio entre la planta baja y la planta primera, el pasaje entre la calle y la casa o la biblioteca entre el distribuidor y la habitación donde Julian trabaja (en invierno). En otros no es así, pero eso no significa que entre el salón y la biblioteca, dentro de la chimenea, no pueda pararse a crepitar el fuego, que en la vitrina entre el comedor y el estudio no se detengan unas figuritas (que vienen de muy lejos) o que sobre el banco que separa la cocina y la mesa no se esté quieta la tetera o la mantequilla. Entre los espacios las cosas se detienen y se alojan para ver pasar el tiempo.

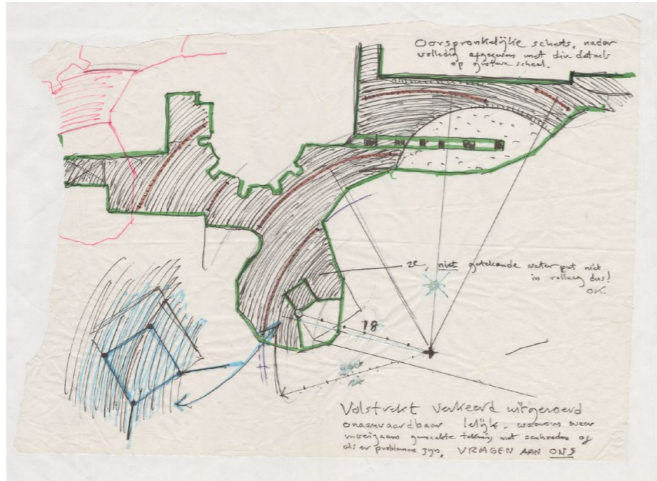
Una casa tendrá que ser entonces un puñado de lugares, una ciudad un puñado de lugares nada menos. Una configuración de lugares en cada escala. [...] Me preocupa el reino de lo intermedio, **la frontera extendida** que guía el camino por etapas, mitigando la ansiedad que causan las transiciones abruptas. Entrar o salir, marcharse o quedarse, son frecuentemente alternativas difíciles. Aunque la arquitectura no puede resolver por completo estas disyuntivas, sí que puede contrarrestarlas apaciguando sus efectos. Es humano dudar. La arquitectura debería, creo, tener en cuenta eso. Así es, deberíamos envolver esa necesidad de dudar, construir los lugares en los que poder hacerlo. El trabajo del arquitecto es proporcionar una bienvenida construida para todos, sostener un sentido de pertenencia y por tanto inventar una arquitectura del lugar, del escenario para cada ocasión, determinada o espontánea.

<sup>1</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 328.

<sup>2</sup> Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 461.



#### 4. El espacio intermedio en la Cámara de Cuentas de la Haya



Es necesaria una forma de planeamiento basada en la realidad física del lugar y la ocasión en vez de la abstracción del espacio y el tiempo; fundada sobre **el reconocimiento de lo intermedio como la tierra común en la que las polaridades en conflicto pueden convertirse en fenómenos duales**.<sup>3</sup>

En un ensayo titulado *Saber de los umbrales*<sup>4</sup>, Windfried Menninghaus señala la obsesión intelectual de Benjamin por los umbrales, «figuras de lo intermedio que definen los límites y los espacios de transición»<sup>5</sup>. Según Menninghaus, «en el marco de la topografía mítica que Benjamin nos legó, una que establece correspondencias entre el mundo de la técnica moderna y el mundo simbólico arcaico de la mitología, y que hace de las construcciones y la arquitectura moderna su contenido principal, la figura del umbral deviene tanto en un método como en un objeto prototípico: portadora de un orden mítico del espacio y el tiempo, esto es, de un orden en el que cosas y fenómenos pueden cobrar un significado más allá de su existencia»<sup>6</sup>. Para Van Eyck, el espacio intermedio es ese lugar en el que las cosas adquieren diversos significados al mismo tiempo, en el que se vuelven reales y abiertas a la percepción más allá de sus contenedores abstractos.

El espacio intermedio será entonces el único lugar en el que es posible al mismo tiempo una experiencia atenta a los acontecimientos de la vida cotidiana y los objetos humanos (abierto a la transformación del habitar); y una relación con los espacios a los lados, en la que las fuerzas de los espacios adyacentes penetran y traen al presente el pasado y el futuro encadenados en una experiencia narrativa. El espacio intermedio supone la multiplicación de los umbrales, de los límites que se encolan formando un continuo de experiencias, «a los cuales queda adherida la experiencia y en los que se manifiesta lo que hay detrás de ellos»<sup>7</sup>. En la casa de Aldo van Eyck cada experiencia se emplaza en un escenario interior diferente: escaleras, plataformas, pasajes, rincones junto al fuego, pero todos esos lugares distintos conviven en el interior de las mismas paredes y están relacionados unos con otros. No son sucesos fragmentados y separados, preparados para su comunicación en forma de noticia, sino momentos que forman parte de una misma visita (de una misma vida). El espacio intermedio permite recuperar un humano que se fundamenta en la narración, que se construye como individuo contándose a sí mismo y a los demás su propia historia. Una vez identificado el espacio intermedio como el concepto que produce la casa de Loenen, es posible al menos señalar cuáles son en la casa todos esos objetos que, simultáneamente, se interponen como obstáculos entre los espacios y los encadenan en una historia.

Entre la calle y la casa, el pasaje. Ya hemos dicho que la entrada principal de la casa, directamente al estudio, se utilizaba en muy raras ocasiones solo para las visitas y actualmente se ha transformado en un aseo completo. El pasaje, tras una doble puerta de madera pintada de verde, tiene un tramo a cubierto y otro bajo nubes. Primero la planta baja.

<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 61-63.

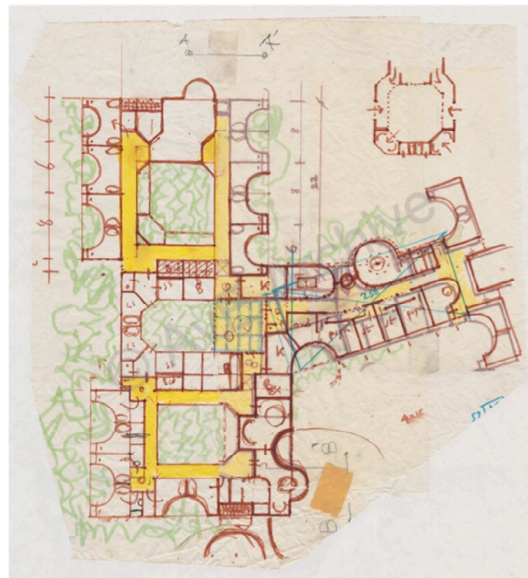
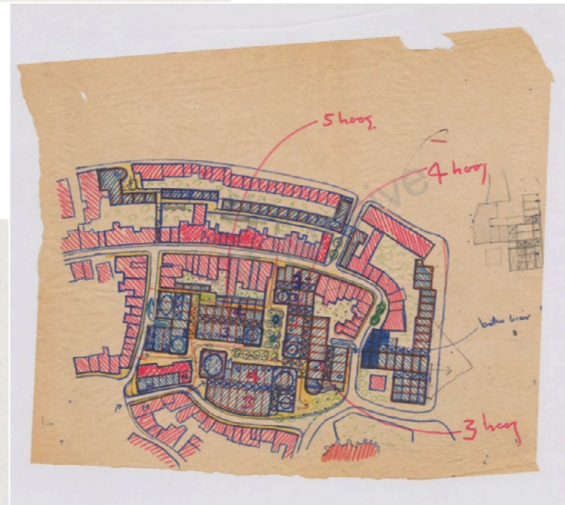
<sup>4</sup> W. Menninghaus, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

<sup>5</sup> Macarena García Moggia, «Umbrales de la mirada. Mito y política de la ventana en Walter Benjamin», *Revista 180*, n.º 38 (2016).

<sup>6</sup> García Moggia, «Umbrales de la mirada. Mito y política de la ventana en Walter Benjamin».

<sup>7</sup> Menninghaus, *Saber de los umbrales*, 42.

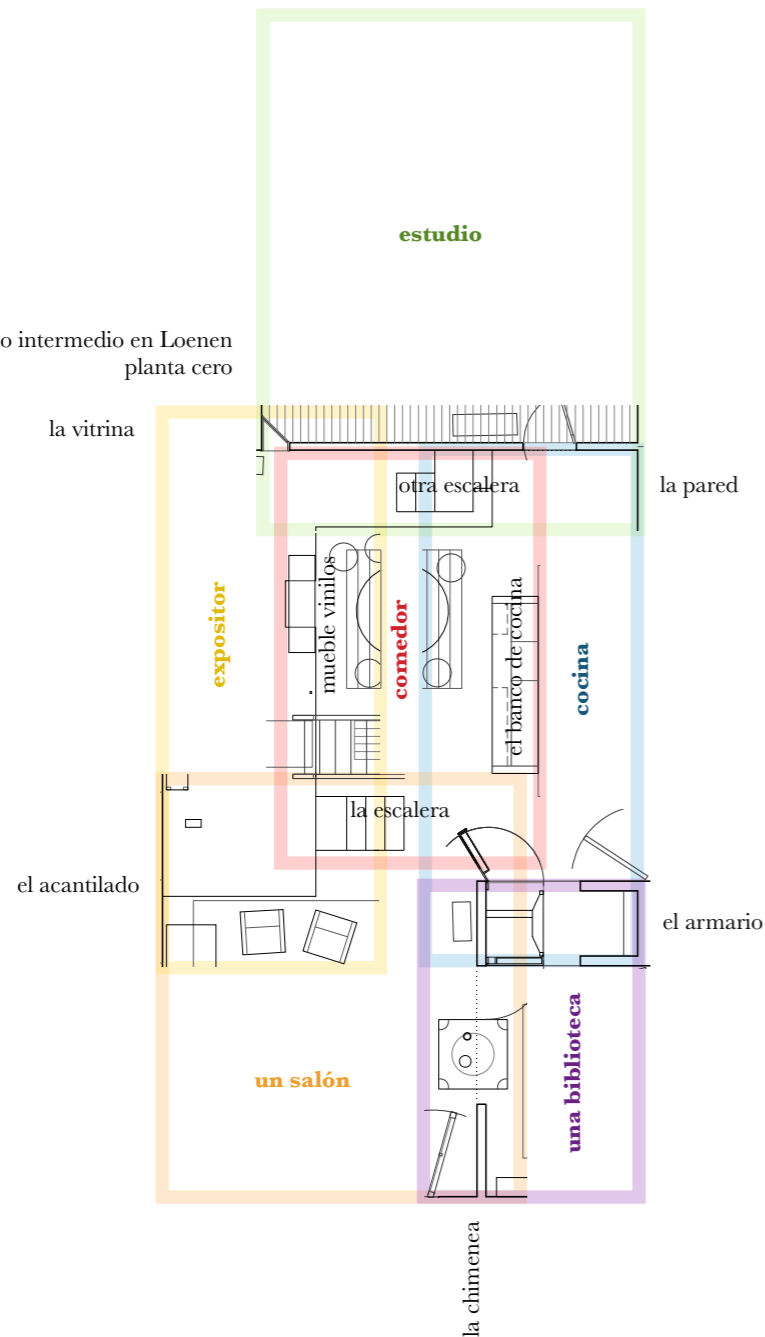
#### 5. El espacio intermedio en el Ayto de Deventer



#### 6. El espacio intermedio en la clínica de Padua



7. El espacio intermedio en Loenen  
planta cero



**Entre la cocina...**

Entre la cocina y el comedor, el banco de cocina. Desde la zona de trabajo de la cocina, en el banco se excavan los huecos para los fuegos y el horno, una superficie horizontal de trabajo, cajones y armarios para almacenamiento. Desde el comedor se excavan dos nichos para colocar esculturas o guardar botellas de vino. El banco por tanto delimita cada uno de los espacios y soluciona problemas cotidianos a uno y otro lado. Una superficie de madera a más altura, que funciona como *pasa-platos*, relaciona los usos de sus dos caras y conecta necesariamente el comedor con la cocina.

Entre la cocina y la biblioteca, el armario. A un lado es armario de cocina, con especias, vasos, aceite, cerveza, soja, etc. Al otro lado es armario ropero que guarda los abrigos junto a la puerta de entrada. Entre ambos un pasillo estrecho sobre un escalón, que con los reflejos multiplica los libros de las estanterías y conecta ambas estancias. La cocina llega hasta la biblioteca en forma de puerta de armario lleno de alimentos. La biblioteca a la cocina en forma de libros de recetas. Los armarios están siempre llenos de cosas.

Entre la cocina y el estudio, la pared pintada con círculos de color azulado, la puerta y un cambio de pavimento. El estudio sale hacia la cocina con ayuda de un bodegón de Leger y una máscara bereber, que casi se desparraman por el hueco de la puerta. La escalera excavada en el podio resuelve la rápida conexión del estudio con el aseo y la planta superior, aunque ha sido invadida por la cocina con una colección de vidriería. En la pared adornada con círculos es imposible estar parado, pero los colores transforman eficazmente un tabique de ocho centímetros en un muro de cinco metros de espesor que separa la cocina de la calle. El estudio se transforma, entero, en un lugar intermedio.

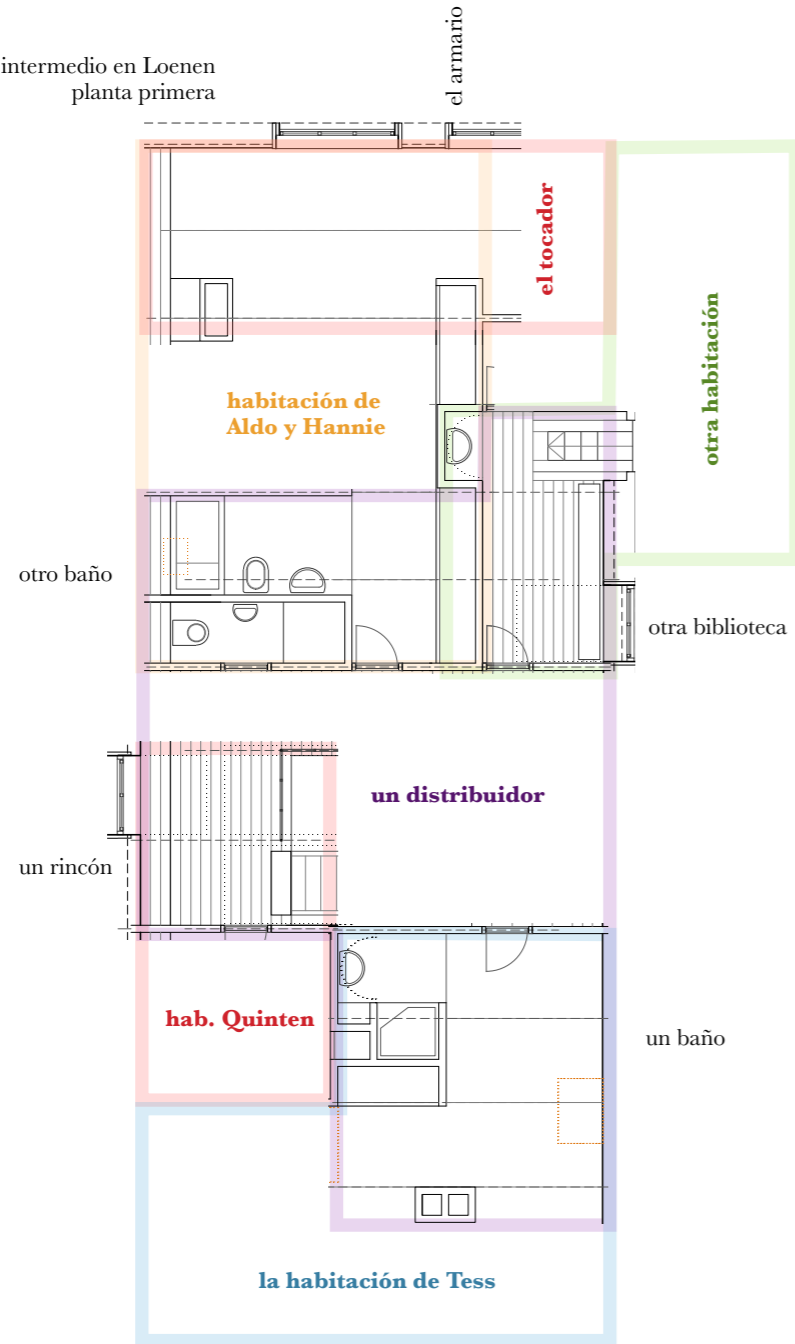
**Entre el comedor...**

Entre el comedor y el salón, la escalera. La escalera sube en dos tramos, con pausa en el podio. Hacia el comedor madera, hacia el salón ladrillo, la escalera tiene dos caras diferentes pero complementarias: una se apoya y la otra cuelga. Hacia el comedor sirve para colgar cosas, hacia el salón sirve para apoyar cosas. La escalera atraviesa en diagonal el espacio y, aunque no frena las miradas entre una sala y otra, sí que obliga a dar un rodeo.

Entre el comedor y el estudio, otra escalera. Si la primera escalera se construía como apoyada sobre o contra el podio, la segunda se excava en él. El recorrido no es directo sino que contiene un quiebro que impide subir corriendo. Hacia el salón el podio se pinta con un rectángulo degradado en azules que oculta detrás un hueco de almacenamiento al que se accede desde el estudio, tras la mesa de trabajo. El comedor llega hasta el estudio por encima del podio, el estudio hasta el comedor por debajo del podio. La franja donde se construye la escalera es una frontera compartida.

Entre el comedor y la plataforma expositora, el mueble que guarda los vinilos. Aunque este mueble ha ido cambiando, siempre ha resuelto hacia el comedor una superficie de apoyo y un

8. El espacio intermedio en Loenen  
planta primera



hueco para acceder al espacio de almacenamiento bajo la plataforma del podio (oculto tras una tela con un motivo geométrico). Hacia el expositor llegó a pensarse como un banco para sentarse a mirar o a charlar, equilibrado por el eje del hueco, y terminó siendo un pequeño aparador lleno de música. El comedor se extiende por debajo del expositor hasta la medianera, el expositor lanza la mirada hacia el nivel superior del comedor como contemplando a la vez toda la casa.

**Entre el expositor...**

Entre el expositor y el estudio, una vitrina. La vitrina regruesa el tabique para llegar a contener objetos colocados desde el expositor/plataforma. Se trata por tanto más de una extensión de la plataforma hacia el estudio que al contrario.

Entre el expositor y el salón un salto y una acumulación de objetos. Llegó a ser una especie de cama de día desde la que hablar, tumbado, con las personas reunidas en el salón. Ahora, como un acantilado, atrae a todos esos objetos sin miedo a las alturas. La franja nunca estuvo vacía, es decir, la frontera siempre ha estado ocupada por cosas que mediaban la relación entre espacios, separándolos con su masa y uniéndolos por sus huecos. Las miradas desde el podio, hacia abajo, y desde el salón, hacia arriba, se cruzan.

**Entre el salón...**

Entre el salón y la biblioteca, la chimenea. La chimenea que con un cilindro de chapa puede dirigir el calor hacia el salón o hacia la biblioteca, que está agujereada en sus cuatro lados, que se aprieta contra el hueco del tabique lo justo para dejar que la puerta del armario se abata.

Entre el salón y el jardín, las ventanas. Las ventanas que aunque han sido ampliadas han mantenido carpinterías de madera gruesas y presentes, que reconstruyen el límite para que el salón no escape hacia fuera. Los huecos no han sido llevados hasta el nivel del suelo sino que se ha mantenido un escalón entre el interior y el exterior. Las plantas y las cortinas protegen celosamente el salón de la naturaleza salvaje que empuja desde fuera.

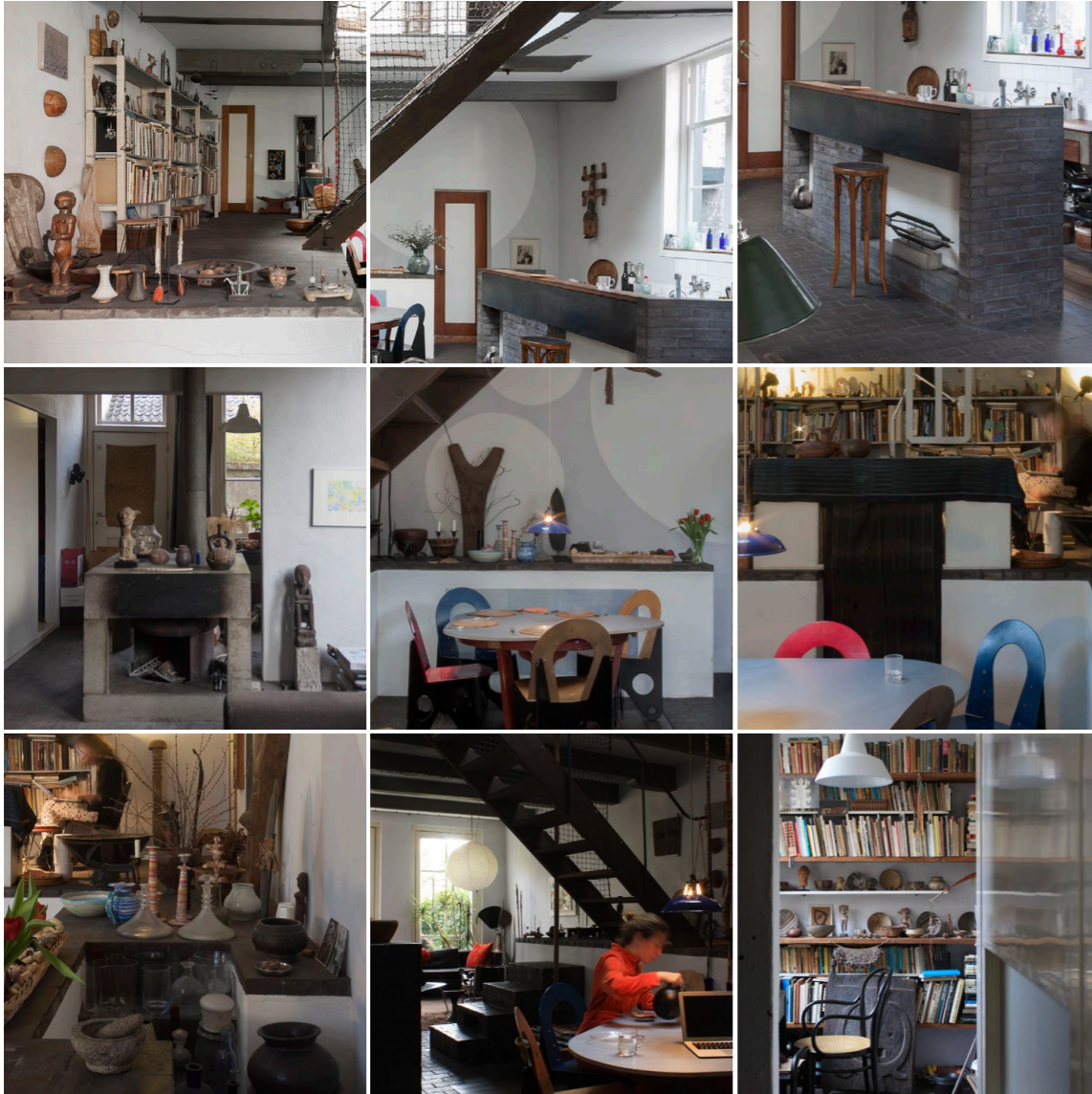
Y la planta primera. **Entre el distribuidor...**

Entre el distribuidor y el comedor (en planta baja), el hueco a doble altura, patio cubierto por el que cae el sol de mediodía. Corazón de la casa.

Entre el distribuidor y la habitación de Aldo y Hannie, el baño (cerrado) y la bañera que se pierden hacia la cama de matrimonio. El tabique que separa la zona con la bañera y la habitación no es tanto un tabique como un biombo fino, tal y como demuestra su remate con un listón de madera sin cepillar ni rectificar, sensiblemente semicircular, que une ambas caras en una sola.

Entre el distribuidor y la habitación de Tess, otro baño abierto (sin puertas ni retrete) que solo termina contra el tiro de la chimenea. El baño se excava en la masa blanca que separa la habitación de Tess y la de Quinten, tal y como demuestra el trazado nervioso de sus tabiques que

## 9. Algunos espacios intermedios



va tomando espacios según los necesita. Junto al baño una mesa de trabajo que se acurruca bajo una claraboya ejecutada en la vieja cubierta a dos aguas.

Entre el distribuidor y la habitación de Quinten, una estantería y un banco. El distribuidor, en forma de C, agota todas sus posibilidades cuando ya se alcanza la puerta del único baño con retrete. A partir de ahí ya solo lleva hacia la pequeña habitación de Quinten, de forma que la zona junto a la ventana, cualificada con un banco bajo el que corre la calefacción por aire y una pequeña estantería que guarda libros de etnología; pasa a formar parte de la habitación. Es difícil pasar a esa pequeña superficie sin sentir la invasión de la privacidad del que esté dentro de la habitación (en la que ahora duerme Julyan). Aunque hay una puerta, el banco se continua en el interior, los libros salen al exterior interrumpiendo la barandilla metálica y sustituyéndola por una superficie opaca de madera.

Entre el distribuidor y la otra habitación sobre el pasaje una pequeña biblioteca y una pila. El suelo de madera del distribuidor se extiende por la biblioteca hasta la escalera que conecta con la habitación.

**Entre la biblioteca** y la habitación, una escalera y un hueco en forma de cerradura.

Por último, **entre la habitación de Aldo y Hannie** y el tocador, un armario que continua cuando el tabique ha terminado para cerrar algo más el hueco, como penetrando e interponiéndose entre los dos espacios ocultando el estante lleno de colgantes y el espejo.

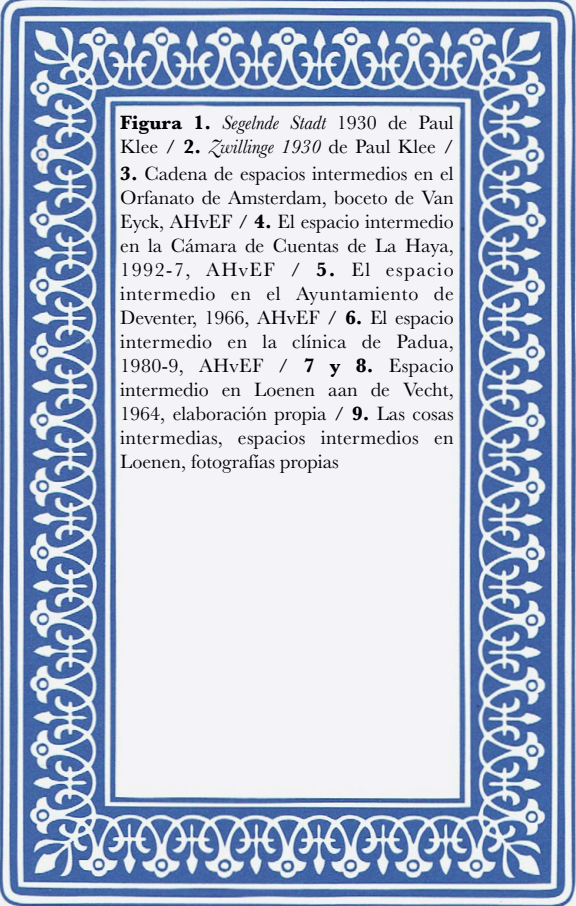
Sin duda la casa está hecha así, bien desde el principio o bien a través de la matización de esos intersticios a lo largo del tiempo para abrirlos o cerrarlos. En ocasiones las fronteras están ocupadas por objetos móviles que han ido encontrando su posición hasta no poder estar ya en ningún otro sitio, como ocurre con las plantas frente a la ventana, el mueble de los vinilos, los objetos entre el expositor y el salón. «¿Cómo reciben ustedes la conmoción arquitectural? Por el efecto de las relaciones que perciben. Estas relaciones, ¿por qué cosa son producidas? **Por unas cosas, por unas superficies que ustedes ven**»<sup>8</sup>. Pero en esta casa siempre sucede algo entre los espacios adyacentes. Uno invade al otro y al contrario, o se separan mediante un hueco habitable, como si los muros de la casa tuviesen los espesores gruesos de la arquitectura árabe o las iglesias barrocas.

Los ojos de nuestra imaginación pueden caminar a través de las paredes. Podemos penetrar en el espacio de los sólidos; reaprender las lecciones del espacio, la masa y el volumen, y apropiarnos de las antiguas plantas mediante esta nueva interpretación, revelando un espacio que nunca estuvo destinado a ser visto.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Editorial Poseidon, 1979), 96.

<sup>9</sup> De Steven Kent Peterson, tal y como aparece citado en: Raúl Castellanos Gómez, *Plan Poché* (Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2012), 9.





**Figura 1.** *Segelnde Stadt* 1930 de Paul Klee / **2.** *Zwillinge* 1930 de Paul Klee / **3.** Cadena de espacios intermedios en el Orfanato de Amsterdam, boceto de Van Eyck, AHvEF / **4.** El espacio intermedio en la Cámara de Cuentas de La Haya, 1992-7, AHvEF / **5.** El espacio intermedio en el Ayuntamiento de Deventer, 1966, AHvEF / **6.** El espacio intermedio en la clínica de Padua, 1980-9, AHvEF / **7 y 8.** Espacio intermedio en Loenen aan de Vecht, 1964, elaboración propia / **9.** Las cosas intermedias, espacios intermedios en Loenen, fotografías propias

- VI el viaje de Dommo
- ; la casa como espacio político
- ; team 10 como arena democrática
- ; marijke
- ; alejandro
- ; jaqueline
- ; julyan
- ; tess
- . claridad laberíntica

**lo inquietante, lo raro.**

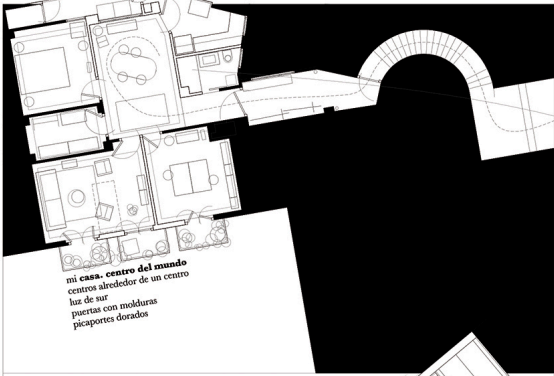
¿qué piensan el resto de habitantes, de la casa?  
¿por qué no se ponen de acuerdo?

**argumento.**

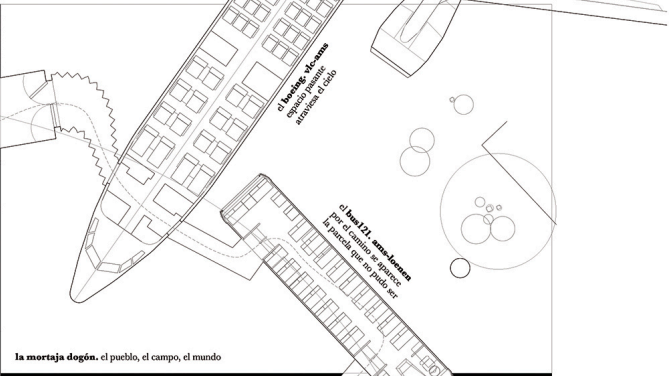
este grupo de textos se fija en la casa como espacio político, en su capacidad para pasar a formar parte del cuerpo de experiencia de sus habitantes, cambiando la percepción del mundo exterior y, potencialmente, transformándolo. La casa de Loenen, por su densidad de misterios, adquiere formas distintas en las memorias de cada uno de los visitantes, promoviendo una discusión sobre lo que es la casa, lo que fue y lo que debería ser. ***El viaje de Dommo*** deja hablar a los agentes que han pasado por la casa, tratando de captar sus modos de ver. Los textos construyen otras casas de Loenen, distintas a la del resto de la tesis, descubriendo que todas ellas se refieren al mismo marco físico, que no son más que maneras de ordenar lo que es físicamente perceptible para todos en su interior. Se preguntan por qué la casa fuerza percepciones particulares.

instrucciones de uso.

leer los textos siempre con el dibujo, desplegado, entre las manos



**mi casa, centro del mundo**  
centros alrededor de un centro  
luz de sur  
puertas con molduras  
picaportes dorados



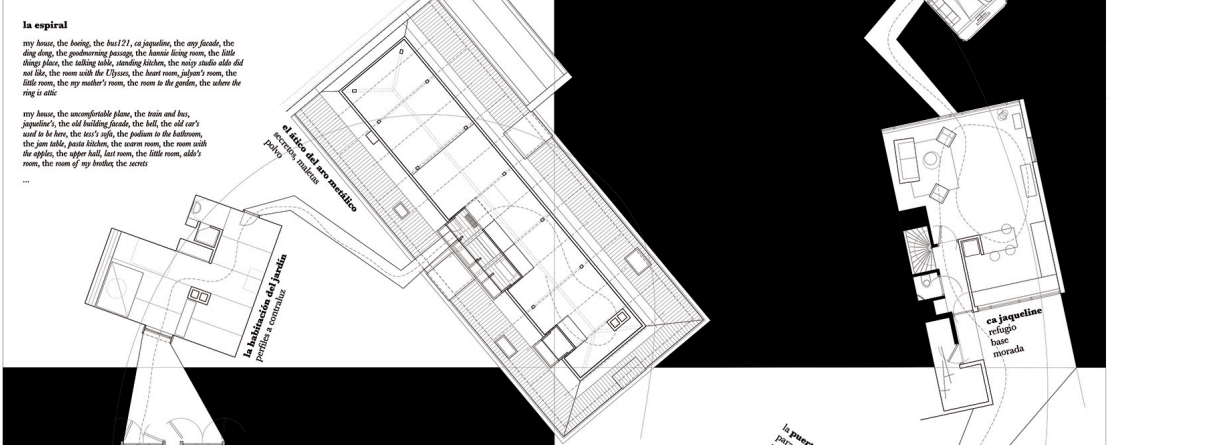
**la mortaja dogón. el pueblo, el campo, el mundo**

**la espiral**

*my house, the being, the bus 121, en jaqueline, the my ficado, the ding dong, the goodmorning passage, the hanna living room, the little living place, the talking table, standing tables, the my study table did not die, the room with the Ulysses, the best room, Japan's room, the little room, the my mother's room, the room in the garden, the where the ring is and*

*my house, the uncomfortable place, the train and bus, japonica, the old building facade, the bed, the old car's used to be here, the son's sofa, the podium in the bathroom, the jim table, pain table, the warm room, the room with the apples, the upper hall, last room, the little room, old's room, the room of my brother, the secrets*

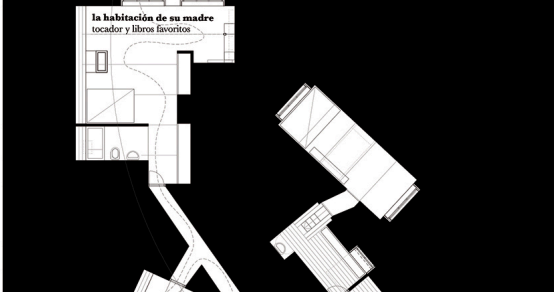
—



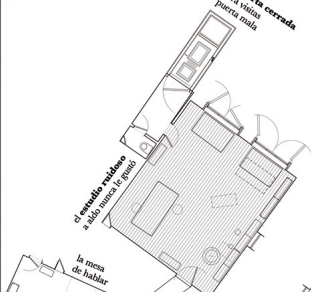
**el libro del anónimo**  
polvo y maldad

**la habitación del jardín**  
puertas a contraluz

**ca jaqueline**  
refugio  
base  
morada



**la habitación de su madre**  
tocador y libros favoritos



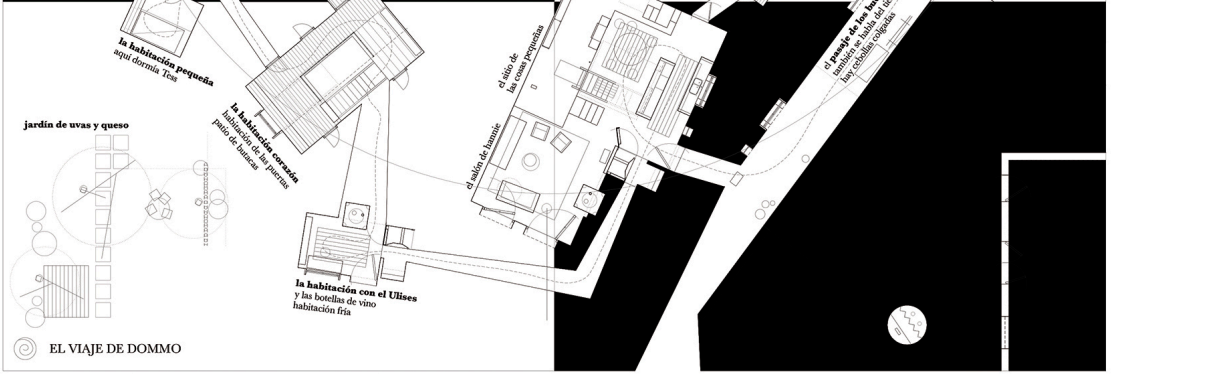
**la puerta coronada**  
para mirar  
puerta mala

**el lavadero**  
vulcano  
a lado con la grana



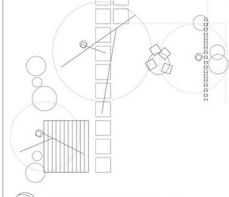
**la fachada cualquiera**  
máscaras  
caras  
pero se abre otra puerta

**el ding dong**  
timbres



**la habitación pequeña**  
aquí dormía Tse

**jardín de uvas y queso**



**la habitación coronada**  
hormas y correa de la puerca  
puerto de uvas

**el libro de**  
el libro de  
las cosas pequeñas

**el baño de hombre**

**la mesa**  
de hablar

**el pasaje de**  
el pasaje de  
las personas altas  
buenas y malas  
las habitaciones pequeñas

**la habitación con el Ulises**  
y las botellas de vino  
habitación fría



## VI el viaje de Dommo

Hay dos volúmenes, ya los hemos mencionado, imprescindibles para comprender la obra (escrita o construida) de Aldo van Eyck. Si *The Child, the City and the Artist* es el que permite estructurar su pensamiento en clave abstracta, es decir, como superposición de ideas traídas de numerosos agentes externos que alumbraba una manera de comprender la disciplina, sus objetivos y métodos; el otro, *Aldo van Eyck: Works*, se erige como el texto ilustrado clave para comprobar la puesta en funcionamiento de todo ese entramado teórico compilado en el primero. Mientras que en uno abundan las palabras, en el otro la mayoría son imágenes o dibujos.

Pero si hay algo realmente interesante en estos dos volúmenes, que contaron con la participación del arquitecto (y en eso se parece a la otra famosa Obra Completa), es el trasvase que se produce de uno al otro: en el libro de obras hay también mucho de entramado teórico, y en el de ideas hay mucha ilustración ejemplificadora. Lo que en realidad ocurre es que ambos intentan construir el relato de las acciones de una vida, o de una infancia extendida. El lenguaje en ambos casos se hace texto en primera persona y normalmente en pasado, quedando claro que no es una narración rigurosa de lo que ocurrió ni la descripción precisa de conceptos autónomos, sino el encadenamiento personal y propio (subjetivo) de los acontecimientos y ocurrencias que vienen a llenar el tiempo antes homogéneo y vacío de su vida. En vez de decir *el proyecto está formado por dos volúmenes...*, se dice más bien *Carel quería reformar su casa para poder colgar cuadros...* Y Aldo construye, a fuerza de sumar anécdotas, un modo de pensar la arquitectura que le es propio.

Exploremos el tomo *Aldo van Eyck: Works*, compilado por Vincent Ligtelijn. Antes de describirlo es interesante hacer notar que además de la especial descripción de los proyectos a modo de narración, bajo la influencia de los poemas iluminados de William Blake se ha ilustrado el texto con un discurso paralelo de imágenes. En cada página las fotografías o dibujos se organizan en composiciones complejas, como si fueran formas en un espacio pictórico, similares a las constelaciones en las que se colocaron los cuadros del grupo Cobra en las exposiciones que Aldo van Eyck diseñó en Amsterdam y Liège.

Pero primero hay que subrayar que la arquitectura de Aldo van Eyck toma un papel estructurador de la experiencia del habitante. Aspira a construir su identidad al facilitar la incorporación de los acontecimientos exteriores como puntos fijos a los que volver o de los que marcharse, a actuar como disparador de ese retorno. Incluso más que eso: su arquitectura es una teoría del lugar sin el cual no hay acontecimiento, pues «el acontecimiento es un tener-lugar en el tiempo que supone un cierto lugar en el espacio, y la inscripción del acontecimiento es un tener lugar, es su devenir huella memorial»<sup>1</sup>. Lo vemos cuando analizamos parte de su entramado teórico con la ayuda de otros escritores o filósofos (Bergson, Joyce, etc). Para algunos autores, como Proust, esa restauración de la historia de uno mismo (su identidad) tiene que ver ahora fundamentalmente con el azar, después de que hayan disminuido las posibilidades de que los acontecimientos exteriores sean incorporados a la experiencia; y para Aldo van Eyck la arquitectura tiene la capacidad de canalizar la recuperación del pasado al provocar la aparición de la memoria involuntaria. Para Benjamin «esa crisis de la experiencia está determinada por la crisis del relato,

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013), 130.

antiguo aparato capaz de articularla. La urbe moderna impide el despliegue del relato al producir individuos anónimos, fundidos en la masa»<sup>2</sup>. «La forma de una ciudad cambia más rápido, ¡ay!, que el corazón de un mortab»<sup>3</sup>, exclamaba Baudelaire. El acontecimiento ya no se inscribe en una superficie común, como ocurría con el relato, y la experiencia en la modernidad se da en lo privado como experiencia de shock. La arquitectura de AvE es un intento de restaurar la antigua prevalencia del relato al proponer una asimilación del espacio particular y propia a cada habitante. Los proyectos de Aldo van Eyck, igual que la obra de Proust, son un intento de volver a articular la experiencia y dan una idea de todos los mecanismos que eran necesarios para restaurar la figura del narrador. A la tesis de Benjamin, que afirma que «el habitante de las ciudades modernas no puede contar las huellas en su memoria puesto que ya no hay superficie de inscripción para esas huellas»<sup>4</sup> (ya no hay narración), Aldo contrapone una arquitectura en la que espacio es lugar al ser vivido, y el espacio intermedio un aparato que va articulando el espacio vacío entre los acontecimientos en shock para encadenarlos en un relato. No hay en su obra una mera acumulación de fragmentos independientes, sino la construcción de una red compleja en el que se da a cada fragmento un papel diferenciado y se fuerza sobre ellos un orden armónico. En AvE «no se trata de un sujeto como centro de construcción del relato sino de un lugar (una topología) que atraviesa en una relación de reversibilidad al individuo: el particular se construye a partir de un lugar y a su vez un lugar se constituye a partir del particular que habita en él»<sup>5</sup>. Pero volvamos al texto.

Es interesante hacer notar, siguiendo a Benjamin, que mientras que «la prensa se ha propuesto impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector», siguiendo unos principios fundamentales «(curiosidad, brevedad, fácil comprensión y desconexión de las noticias entre sí)»<sup>6</sup>, y es así un buen ejemplo de la experiencia desarticulada del mundo moderno; la narración no se preocupa de «transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información), [sino que] se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen»<sup>7</sup>. El relato lleva por eso «inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero»<sup>8</sup>.

Tal y como ocurre con sus proyectos, el volumen de la obra completa de Aldo van Eyck, contra la información periodística, contra la acumulación de proyectos descritos e ilustrados a modo de catálogo de mercancía, consigue articular sus edificios como parte de una historia individual e inimitable. Sin llegar a utilizar los recursos lingüísticos propios de los autores analizados (el monólogo interior, la rememoración involuntaria...), sí que se han utilizado mecanismos que ayudan a entender los proyectos como un proceso vivido que tiene un inicio (en su casa de Ámsterdam), una culminación (en la Hubertus House), y un pronunciado declive (hasta las exposiciones retrospectivas). Veamos los mecanismos empleados.

---

<sup>2</sup> Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, 9.

<sup>3</sup> Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, 9.

<sup>4</sup> Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, 57.

<sup>5</sup> Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, 12.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus, 1998), 127.

<sup>7</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo*, 127.

<sup>8</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo*, 127.

En primer lugar se recurre insistentemente a la utilización de la **primera persona** (normalmente singular) haciendo visible la figura del que narra el texto como alguien externo y por tanto con sus propias opiniones e inquietudes. Alguien nos está susurrando una historia: no tenemos por qué creerlo porque ni siquiera aparenta objetividad o neutralidad. En múltiples ocasiones toma partido, se queja, critica lo que hizo, llena de anécdotas las páginas y así nos descubre un tiempo lleno en el que la distancia entre las fechas no tiene que ver con los días que han pasado, sino con los recuerdos guardados. «Respecto al aro de acero, fue mi primer círculo en el espacio con cualidad de lugar»<sup>9</sup>, «cuando vi por primera vez esas paredes interminables...»<sup>10</sup>.

En segundo lugar **elige las imágenes**, y las hace (Aldo van Eyck solía tomar sus propias fotografías), elige los proyectos y sitúa exposiciones o edificios confrontados en igualdad de condiciones. **Organiza el material gráfico** en composiciones anotadas (poemas iluminados), que quieren establecer relaciones nuevas entre cosas que ya existen, cargando cada página con múltiples interpretaciones posibles. Resultan especialmente interesantes algunas de las que acompañan a la *Hubertus House*<sup>11</sup>. Además, utiliza frases enigmáticas, **referencias a personas que el lector seguramente no conoce** o a discusiones iniciadas en otros artículos que se continúan aquí sin introducirse. “Bump! - sorry. What’s this? Oh hello!”<sup>12</sup>, que se refiere a las esculturas convertidas en seres vivos del pabellón *Sonsbeek*. O la discusión pública que se produjo en la escuela de Delft con los alumnos en el 68: «durante los eventos de Delft en 1968 recuerdo decir a los estudiantes rebeldes una y otra vez, ‘no pidáis el arcoíris, id a capturarlo’»<sup>13</sup>

En tercer lugar utiliza **onomatopeyas e insultos**, signos de exclamación. Otorga así cierta **oralidad** al relato, que por momentos parece hecho para leerse en voz alta. O la transcripción exacta de una conversación extensa con el arquitecto. «¡Las clases, que de acuerdo a normativa no deberían tener puertas al exterior, son conectadas con el exterior subrepticamente con unas supuestas ventanas que en realidad hacen de puerta!»<sup>14</sup>, o el uso continuado de R.P.P., acrónimo de *rats, posts and other pests*, el insulto que Aldo solía dedicar a los arquitectos posmodernos.

En cuarto lugar hace **referencias cruzadas entre los distintos proyectos**, permitiendo una articulación de todos ellos más allá de la figura del narrador que los ha vivido. Además de haberlos hecho y contado la misma persona, la exploración abierta de posibilidades arquitectónicas es la misma. Las obsesiones se arrastran de uno al siguiente, y se van aplicando con mejor o peor resultado. «La torre de Zurich estaba vacía desde el primer momento... tiempo después, en Amsterdam,...»<sup>15</sup>.

En quinto lugar **se contradice**. Si en los primeros proyectos rechaza explícitamente la reserva de paramentos en los proyectos para ofrecérselos a un artista que los complete, en los últimos proyectos hace

---

<sup>9</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 54.

<sup>10</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 60.

<sup>11</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 186, 198.

<sup>12</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 134.

<sup>13</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 203.

<sup>14</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 86.

<sup>15</sup> Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works*, 54.



precisamente eso. No es un narrador omnipotente que ha ejercido con profunda coherencia a lo largo de toda su vida (y sería fácil haber hecho una obra completa así), sino un narrador humano que se equivoca, sufre, que se alegra. Y que no es coherente.

En sexto lugar se refiere a personas cercanas, por sus nombres propios o apellidos sin nombre. El suyo, el de sus clientes y compañeros, los de sus amigos. Hacen posible una **experiencia narrativa**, y se repiten a lo largo del libro. Oud, Bakema, Hannie, Rietveld, Pietilä, Tajiri, etc.

Todos estos mecanismos dotan al texto de **cierto grado de subjetividad** que obliga a un reconocimiento propio de los proyectos, pues si el narrador no es un observador fiable no hay posibilidad de creer todo lo que ha dicho sin antes interpretar individualmente texto e imágenes como discursos paralelos y complementarios. La diferencia entonces entre relato y descripción objetiva tiene mucho que ver con la diferencia que Benjamin establece entre perspectiva, que instauro un conocimiento por la distancia entre sujeto y objeto, y tradición, que conlleva una interpenetración entre el rumor verdadero y sus destinatarios. «El rumor es lo que penetra de un lado a otro al auditor sin que él pueda verificar la veracidad de lo dicho»<sup>16</sup>. Cuando la experiencia ya no es en shock ni desde la escisión entre sujeto y objeto, ni satisface nuestra curiosidad o es breve, sino que nos exige cierto compromiso, la narración surge para hacernos partícipes de las decisiones y del humor del arquitecto. No es extraño que terminemos el libro apresuradamente, a trompicones, sin querer tocar las últimas obras que nos duelen, como a él, en las que ya ha dejado de utilizar la primera persona para empezar a describir con un agresivo impersonal o un pasivo falto de compromiso. Intuimos que algo debe haber ocurrido en torno a 1980. Lo que nos ha conducido a vivir con él su vida ha sido la experiencia que llena y estructura ese tiempo que hasta el momento era una sucesión de fechas vacías. El texto se convierte en una provocación que se aleja de todo carácter objetivo. «La metáfora deviene finalmente, observándola de cerca, la única manifestación posible de la cosa»<sup>17</sup>.

Si para Benjamin «empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del trabajo asalariado»<sup>18</sup>, en *Aldo van Eyck: Works* ningún proyecto empieza de nuevo y por el principio sino desde donde se ha quedado el anterior: es la narración, el relato, lo que nos devuelve el tiempo. «El tiempo ateo del relato nos permite tener hijos en el pasado y heredar de ellos sus listas de problemas y sus listas de soluciones; nos permite parir a nuestros abuelos y escuchar por primera vez sin fastidio sus batallitas; nos permite experimentar la contemporaneidad de la cicatriz de un hombre que no existió, sumarnos a un ejército que ya fue derrotado y tener, en definitiva, un largo pasado por delante»<sup>19</sup>. Lo otro, los proyectos descritos como objetos autónomos y objetivos, sin enlace posible entre ellos, nos enfrenta contra una producción autónoma e inevitable que solo podemos copiar sin comprender nunca sus razones. El relato nos introduce así en un mundo común en el que los individuos tienen inquietudes y preocupaciones que podemos llegar a comprender y compartir al reconocernos en el otro. A una arquitectura, desde ahí, hecha no como trabajo productivo, sino como exploración abierta de posibilidades de habitar, tarea vital

---

<sup>16</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo*.

<sup>17</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo*.

<sup>18</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo*, 152.

<sup>19</sup> Santiago Alba Rico, *Leer con niños* (Barcelona: Literatura Random House, 2015), 235.

que relaciona de nuevo vida y trabajo. El volumen es, en realidad, la demostración de que la rememoración solo puede ser espacial.

Linazasoro también ha identificado la arquitectura moderna con la necesidad del sentido y la memoria: «es importante destacar que tanto el concepto de sentido como el de *mémoire* presuponen una estructura narrativa, y que sólo a partir de la misma se puede configurar el sentido. Los aspectos sobre los que la arquitectura se apoya tienen una naturaleza narrativa»<sup>20</sup>. El libro explora los mecanismos por los que la arquitectura puede pasar a ser el receptáculo de la memoria, articulando la experiencia y dotando de sentido a las cosas, transformándose en lugar en el que el habitante ve representado su mundo.

Y entonces.

Hasta ahora la narración de la casa de Loenen se ha limitado al estudio atento de lo que ocurre en el interior de sus murallas: casa como refugio del arte, estuche del habitante, tela de protección entre familia y ciudad, espacio cerrado que se abría al mundo trayéndolo a su interior. Pero no es menos cierto que la casa se puede entender también como dispositivo de socialización, según la exposición de Agamben<sup>21</sup>, como «conjunto heterogéneo que consta de discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, leyes, medidas administrativas, proposiciones filosóficas», horarios de autobús... La casa es un dispositivo porque es capaz de «capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos»<sup>22</sup>, y forma a su vez parte de una red de lugares articulados a través de un proceso de subjetivación en la que aparece dibujada junto a otros interiores (espacios) en función del individuo que la despliega. La vivienda excede sus muros en primer lugar para integrarse en un conjunto de arquitecturas y en segundo lugar para articular a su alrededor situaciones y acontecimientos que habrían sido imposibles sin ella.

Empezando por lo segundo, la casa de Loenen ha sido capaz de articular a su alrededor ámbitos diversos y de producir nuevas relaciones que la exceden. Con Aldo viviendo en ella fue lugar de discusión para el grupo Cobra o el Team10 (quedan fotos de alguna de las reuniones), y por eso jugó un papel (importante o no) en la vida de los integrantes de ambos grupos. El jardín fue compartido con el pintor J. Hillenius, que ocupa hoy varios metros cuadrados de paramentos en el interior de la casa. Durante algunos meses T.Bosch y Aldo trabajaron en el estudio de la planta baja hasta que volvieron a trasladar su estudio a Amsterdam, y desde la casa diseñaron algunos de sus proyectos de vivienda. Más recientemente la casa se ha convertido en la sede de la *Fundación Aldo y Hannie van Eyck*, atrayendo a muchos investigadores que estudian la obra del arquitecto. Es hoy la vivienda de Tess y Julyan, que se completa varios meses al año con Rufus, Paola (sus hijos) y sus familias. Rufus suele limpiar cuidadosamente todos los pequeños objetos de la colección de su abuelo. En verano salen al canal con la pequeña barca de Aldo, y duermen sobre el antiguo estudio del pintor, junto al jardín. Tess contrató a Jaqueline para que le ayudase a limpiar la casa, hacer mermelada, coser cortinas. Marijke es una estudiante de diseño que lleva algunos meses trabajando en el archivo, digitalizando planos y ordenando las fotografías de Aldo y Hannie. Los arquitectos que están

---

<sup>20</sup> José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden* (Madrid: Abada Editores, S.L., 2013), 26.

<sup>21</sup> Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Madrid: Anagrama, 2015).

<sup>22</sup> Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*.

trabajando en la transformación del Orfanato o de la *Hubertushuis* suelen visitar la casa para que Tess y Julyan intenten convencerlos de mostrar cuidado en sus intervenciones.

La casa de Aldo van Eyck ha generado numerosas nuevas relaciones entre cosas que nunca se habrían encontrado sin su ayuda. Una verdadera red de personas, lugares y cosas que a partir de ella se despliegan y recogen en una serie de contactos a lo largo del tiempo. Por eso no puede explicarse esta casa como un ente aislado ni solamente como un interior protegido y cerrado. La única forma de contar la casa se estructura a través de un relato, en este caso mi relato, que es esta tesis. La casa encierra y guarda la posibilidad misma de que este trabajo exista, con sus lecturas paralelas y su crecimiento personal acelerado. La casa es la semilla de una transformación en el pensamiento arquitectónico del autor (yo). Es la misma posibilidad de que Alejandro (yo) haya conocido a Tess, Julyan, Marijke, de que haya visitado el sanatorio de Duiker, descubierto la marca Lundia, leído *La Biblia de Amiens*, de que se haya alojado en la casa de Jacqueline, de que se haya puesto en contacto con Santiago Alba Rico o Josep Quetglas y de que conozca el interior del Boeing de Transavia, del autobús 121 o de la estación de trenes en Breukelen. Es la posibilidad de que ahora viva en esta casa (en mi casa), gracias a esta beca y a este tiempo. La casa se puede entender, aquí, como un verdadero dispositivo de socialización que ha producido numerosas interacciones humanas, que ha modificado la conducta y el pensamiento del autor de este trabajo y ha activado procesos de transformación de su realidad cotidiana.

El único modo de comprender la narración de esta casa en Loenen es como la pura descripción del presente extendido de sus protagonistas, es decir, el relato no de los acontecimientos que suceden sino de la percepción de los acontecimientos que los personajes elaboran en sus consciencias: toda la red de asociaciones con recuerdos y deseos que permiten que, aunque esta casa sea solo una casa, podamos conocer, casi por completo, todas las casas por las que han pasado. Así se explica este juego de textos.

La casa, para explicarse bien, debe articularse en un relato, entendiendo el viaje a la casa como «la ocasión última para apropiarse de un mundo extraño»<sup>23</sup>. Una realidad diferente que «necesito entender de alguna manera para integrarla en mi experiencia vital, y esa es la razón definitiva a la hora de hacerlos partícipes de mis vivencias»<sup>24</sup>. O dicho de otra manera por Canetti sobre la plaza de Yamaa el Fna: «cuando me encontraba allí yo era esa plaza»<sup>25</sup>. El viaje transforma al viajero, que vuelve a una casa que ya no es la misma, porque cada vez se expande con nuevas experiencias. En mi casa hay ahora partes de la casa de Aldo van Eyck, en sus estanterías (que en algunos casos son el mismo modelo Ivar de Ikea), en la forma de disponer los libros o las fotografías, los muebles. Necesito contar mi casa para contar la casa de Aldo. Necesito contar el autobús y la casa de Jacqueline, con su habitación abuhardillada. Sería algo así como ver qué se ha transformado en mi mirada para averiguar qué es lo que me ha enseñado la casa (que es lo que puede enseñar a cualquiera la casa), pues lo que se vive condiciona el acto de vivir («lo que se toma condiciona el acto de tomar»<sup>26</sup>).

---

<sup>23</sup> Elías Canetti, *Las voces de Marrakech* (Barcelona: Ediciones Orbis, 1981), 19.

<sup>24</sup> Canetti, *Las voces de Marrakech*, 18.

<sup>25</sup> Canetti, *Las voces de Marrakech*, 83.

<sup>26</sup> Jaime Semprún, *Diálogos sobre la culminación de los tiempos modernos* (Bilbao: Muturreko Burutazioak, 2000), 37.



¿Sucedería eso con cualquier casa? Sin duda algo parecido podría suceder con cualquier casa, y se trata aquí más bien de transmitir una idea de casa (de arquitectura) descubierta leyendo a Aldo, Joyce o Bergson, en donde lugar y ocasión se comprenden únicamente como la interiorización de espacio y tiempo: como un tiempo y un espacio según lo percibe el ser humano. Pues el único modo de comprender la arquitectura de Van Eyck es como la pura construcción del lugar para el presente extendido de sus habitantes, como camino hacia una arquitectura pensada para la ocasión: para el florecimiento de relaciones y asociaciones que nos unen a un determinado lugar, para la acción que por humana se construye sobre la transparencia del tiempo.

Pero esta casa, a través de los mecanismos que construyen su interior, se presta a ser interpretada e interiorizada. La construcción fragmentaria (*la casa, las cosas, los casos*), la convivencia de varios tiempos (*todo cambia*), los mecanismos de apertura de la caja (*abrir horizontes*), el espacio cargado (*entremuros*), son estrategias que dejan la casa incompleta y llena de puntos de apoyo concretos, físicos y tangibles, sobre los que apoyar la construcción de un relato. Todas las acciones de los diversos sujetos que la habitan dejan su huella: las antiguas ventanas, la colección de arte moderno, la nueva lavadora, las cortinas recientemente cosidas, el (re)ordenamiento de la biblioteca. Las huellas son visibles, trazas sobre la materia de la casa que pueden perseguirse hacia su origen, desatando los nudos y descubriendo los agentes que la han construido de forma participada. Las huellas son pistas para que cada nuevo sujeto que la percibe construya su propia interpretación, pues en esta casa nada se borra ni se oculta, los secretos están a la vista, nada se entiende sin un esfuerzo de asimilación que añada la experiencia de la casa al baúl de la conciencia que construye cada vez el mundo en base a sus recuerdos. Puede que cualquier casa construya un relato, o mejor, cualquier casa debería ayudarnos a construir un relato, pero esta casa y sus ocupantes lo exigen con más fuerza. En este juego de textos exploraremos las consecuencias de las condiciones de la casa, es decir, las maneras divergentes de entender la casa que nacen desde su interior.

Esta casa en Loenen, que tiene sus heridas abiertas, que invita a la reflexión y genera multitud de preguntas, fomenta la interacción y la transformación individual y colectiva. Cuestiona, a través de la arquitectura, el extenso entramado de decisiones y actos que la forman, empujando hacia una concepción del edificio como dispositivo dentro de una red de acontecimientos. La casa, por su característica desnudez, promueve el encuentro y la discusión política (entendiendo por político todo pensamiento que se preocupa por el mundo y aspira a su transformación), y por tanto se inscribe en un tejido que excede sus fronteras. La casa es el dique, cuartel de mando desde el que se intentan salvar los proyectos y el pensamiento de Aldo van Eyck, desde la que se intenta salvar la propia casa (y en eso se ve hermanada con todas esas otras casas, la mía, la de Marijke, la de Jaqueline, la de mi director de tesis, la de las personas que han acompañado este trabajo; desde las que se intenta también, al menos, proyectar su esencia hacia el futuro en forma de texto).

Andrés Jaque ha estudiado en su tesis<sup>27</sup> un ejemplo aparentemente vacío y que expulsa cualquier huella<sup>28</sup>. Ha necesitado acercarse al sótano del Pabellón Alemán reconstruido en Barcelona para mostrar cómo el

---

<sup>27</sup> Andrés Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social» (Universidad Politécnica de Madrid, 2015).

<sup>28</sup> Según la interpretación de J. Quetglas  
Josep Quetglas, *Fear of Glass* (Birkhauser, 2001).

pabellón se transforma en realidad en un marco de interacción en el que la gata Niebla, las losas de travertino rotas, las cortinas descoloridas o los restos de exposiciones pasadas entran en relación y pasan a ser necesarios para explicar la perenne juventud de lo que cualquiera puede visitar arriba a la luz del sol. El pabellón no es solo lo que hay a la vista, sino la posibilidad de que lo que hay siga estando todos los días, es decir, la unión de trabajadores, animales, materiales usados, visitantes, el propio Mies y los autores de la reconstrucción. La red se extiende hasta abarcar el sistema solar y el universo.

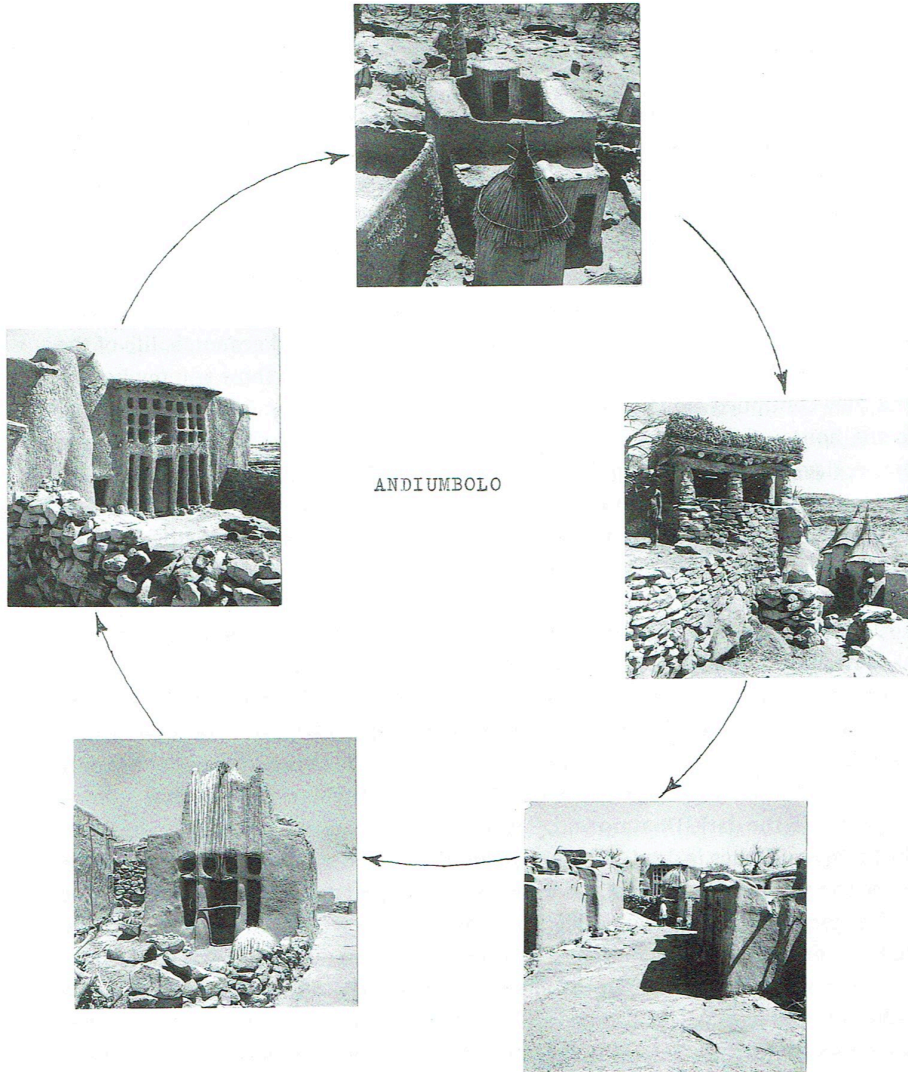
Volviendo a lo primero, a la especial facilidad de la casa de Van Eyck para integrarse en una red de arquitecturas enlazadas en una narrativa, se podría también explicar en *un rodeo significativo* acompañados por Dommo y narrado por el propio Aldo van Eyck:

Mi amigo el Dr. Morgenthaler cuenta como Dommo, un Dogon con el que tenía buena relación, le enseñó su casa en Andiumbolo. Cuando llegaron a la entrada del pueblo, arriba en las rocas, dijo, «Este es mi pueblo», y cogiéndolo de la mano, «Ahora te voy a mostrar mi casa». Lo que sigue es extraordinariamente relevante. Había varias casas construidas en el borde de las rocas, cerca de donde estaban. Después de caminar unos minutos Dommo paró y señalando hacia el Togu Na, el gran refugio en el que los ancianos del pueblo se reunían para descansar y discutir los problemas relacionados con la vida social, religiosa y económica de la comunidad. «También es para los jóvenes», dijo, «y ahora te mostraré mi casa», y continuaron por las calles tortuosas. Entonces Dommo dijo, «Vamos a la casa del jefe del pueblo, mi tío y el hermano de mi madre». Era una gran casa. Tras saludar al tío de Dommo y beber algo de Konjo (cerveza indígena), el Dr. Morgenthaler presionó a Dommo para continuar. Se estaba haciendo tarde y tenía que volver a Sanga, una larga caminata. Dommo respondió que sí, que «ahora te mostraré mi casa». Tomaron una calle desconocida para Morgenthaler y llegaron a una extraña casa con torres. Un hombre se movía con dificultad en el interior del patio. Dommo apartó al visitante y dijo, «Esta es la casa del Hogon, el sacerdote de Andiumbolo; ven, vamos a mi casa». Tomaron otra calle, cambiando la dirección por completo. Poco tiempo después Dommo paró delante de una gran casa. Era una Gina y pertenecía a su tío (por la rama de su padre), el patriarca familiar o Bana. Entraron. Había varias mujeres trabajando en la oscuridad. Dommo dijo, «Mi padre está fuera», queriendo decir su tío, el Bana, pues su padre había muerto. «Cuando mi mujer trabaja en los campos o no puede cocinar porque está enferma, aquí es donde como». Se estaba haciendo muy tarde. Dommo, que se daba cuenta de la ansiedad de su compañero, dijo, «¿No quieres ver mi casa?». Continuaron y finalmente entraron en un patio cerca de la entrada del pueblo, el punto exacto desde el que habían comenzado una hora antes. Mientras entraban, Dommo decía, «Mi padre vivió aquí por un tiempo, tuvo dos mujeres, yo he vivido aquí por 15 años con mi primera mujer». El deseo de Dommo de mostrarle al Dr. Morgenthaler su casa los llevó desde el Togu Na donde los ancianos discuten, la casa del jefe, del sacerdote, la Gina del patriarca de su familia y finalmente a la construcción en la que él vivía con su primera mujer.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *A significant detour*

Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 185.



Dommo's detour through Adiumbolo. In sequence: the Togu Na, the house of the village chief, the house of the Hogon, the Ginna of the family patriarch, Dommo's house Photos taken and assembled by Aldo van Eyck

1. Recreación de Aldo van Eyck del paseo de Dommo. Van Eyck, *The Child, the City and the Artist*, 196



Si, como dice Hegel, «toda travesía hacia una fuente es una vuelta al hogar»<sup>30</sup>, entonces mi travesía hacia la casa de Aldo y su familia también tiene que pasar irremediamente por los lugares en los que se articula en mi cabeza, tiene que volver a ellos para descubrir cómo se han transformado. Aldo van Eyck narra ese recorrido por las calles de *Andiumbolo* porque envidia la capacidad de los dogón para estructurar su mundo desde la forma de las cestas hasta la parcelación de los campos de maíz, a través de su cosmología. Los dogón viven (según la interpretación de Griaule y la lectura que se hizo en Europa durante la primera mitad del siglo XX) en un mundo cerrado en el que cada cosa tiene un significado y unas razones. Por eso Dommo es capaz de construir su casa como una unión de distintos lugares estructurados en un relato hasta abarcar la ciudad al completo (el pueblo de Audiumbolo). La narración del paseo de Dommo clarifica por tanto la relación gran casa-pequeña ciudad que Aldo solía utilizar en sus textos, pues para Dommo la ciudad al completo es su casa.

Dado que la casa permanece abierta a la interpretación, pues no se presenta en una primera impresión como un lugar inmediatamente comprensible, es necesario pasar tiempo en ella para articularla en la memoria. Podríamos decir, siguiendo los textos de Aldo, que la casa tiene *claridad laberíntica*:

La claridad laberíntica implica una impresión consecutiva alcanzada a través de la **repetición de la experiencia**. Supone que la claridad de la articulación de los lugares va creciendo con el tiempo. La claridad laberíntica no implica confusión, desorientación o carencia de forma, aunque en un primer encuentro con un lugar que tiene claridad laberíntica la impresión pueda ser esa. Después de todo, la ciudad o la casa no están concebidas para visitas cortas y accidentales.<sup>31</sup>

Si la casa no es clara inmediatamente, sino que la claridad va creciendo con el tiempo y la experiencia repetida, entonces se asume que el visitante, insistiendo en volver a la casa y articulándola en su conciencia, se transforma en habitante. Que habrá, por tanto, tantas casas como habitantes. Cada habitante encontrará una forma distinta de encontrar la salida, habrá transitado unas u otros pasillos o leído los versos al derecho y al revés<sup>32</sup> y habrá construido una imagen distinta de la casa. La metáfora del laberinto cobra también especial importancia por ser la que utiliza J. Quetglas para diferenciar arquitectura de edificio. Para Quetglas el arquitecto del laberinto de Creta no es Dédalo, sino Ariadna, que con su hilo hace posible que Teseo escape una vez muerto el minotauro. El arquitecto de la casa no sería entonces Aldo van Eyck ni el constructor que la levantó en el siglo XVII, sino cada uno de sus visitantes, convertidos en habitantes, que repitiendo la experiencia construyen su sentido y la interpretan, desvelando sus secretos, construyendo nuevos caminos para atravesarla. Esto es así porque las cosas en el interior de la casa se presentan (aparentemente) fragmentadas y desordenadas en el espacio.

Al comienzo de esta tesis llegó a haber una propuesta de (casi) volverse Aldo van Eyck para vivir la casa con sus ojos. La idea era transformarse en el arquitecto para comprender las razones por las que la casa

---

<sup>30</sup> George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Ediciones Siruela, 2011), 26.

<sup>31</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 100.

<sup>32</sup> En la tercera acepción de DRAE, laberinto es una «composición poética hecha de manera que los versos puedan leerse al derecho y al revés y de otras maneras sin que dejen de formar cadencia y sentido».

era así y explicarlas usando sus palabras. Sin embargo, como sabe bien Pierre Menard<sup>33</sup>, que volvió a escribir el Quijote, convertirse en Miguel de Cervantes está descartado no solo por imposible sino por «menos interesante que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard»<sup>34</sup>, porque ser Cervantes y escribir el Quijote sería demasiado fácil. Menard consiguió realmente volver a escribir el Quijote (o al menos algunos capítulos del Quijote), pero la tarea era otra:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...*la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el ingenio lego de Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...*la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió...<sup>35</sup>

John Berger explica mejor esa diferencia entre lo que las cosas fueron y lo que son en un texto sobre Walter Benjamin: «el principio de que las obras de arte no están ahí para ser usadas, sino solo para ser juzgadas, de que el crítico es un mensajero imparcial entre lo utilitario y lo inefable, ¿no representa sino la pretensión de los privilegiados de que su amor por el placer pasivo se ha de considerar desinteresado! Las obras de arte están a la espera de ser utilizadas. Pero su verdadera utilidad reside en **lo que son** realmente **ahora** más que en lo que puede resultar conveniente creer que son. La obra entra en la totalidad de lo que el presente hereda conscientemente del pasado, y al entrar en esa totalidad, la cambia»<sup>36</sup>.

La casa que ha hecho esta tesis no es la misma que hizo Aldo van Eyck. La casa de la tesis se ha hecho después de mayo del 68, después de la caída del muro de Berlín y después de que exista Internet. Aunque fuese igual ya no significaría lo mismo. Por eso la tesis ha intentado establecer una distancia insalvable entre la España de 2017 y la Holanda de 1963 (cuando se empezó a hacer la casa). Ha pretendido simplemente detectar en la casa elementos inquietantes, injustificados desde una mirada de 2017, raros. Ha intentado resolver esos elementos, buscarles causas, presentarlos como necesidad en Holanda-1917-Aldo van Eyck, y ha intentado a su vez traerlos al presente como pérdidas recuperables. «Mi objetivo es examinar algunas de las convenciones en torno a la casa, extraer ideas contradictorias, demostrar que las cualidades esenciales que hacen a una casa habitable no están relacionadas con la tecnología o las finanzas, redefinir algunas de las funciones de la casa y hacer ver al lector que está renunciando a muchos

---

<sup>33</sup> «Pierre Menard, autor del Quijote», en Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1978), 444-450.

<sup>34</sup> Borges, *Obras Completas*, 444-450.

<sup>35</sup> Borges, *Obras Completas*, 444-450.

<sup>36</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 94.

aspectos del habitar al aceptar las limitaciones del tiempo presente»<sup>37</sup>. Por eso en este dibujo y en este juego de textos la casa que se dibuja no es la que dibujaba Aldo van Eyck en 1963, sino la que dibuja el autor de la tesis hoy, después de visitarla repetidamente. Se dibuja como una cadena narrativa de lugares ligados a distintos acontecimientos.

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el provenir lo será.<sup>38</sup>

Todos esos interiores ya mencionados: mi casa, el avión, el autobús, la casa de Jaqueline, la casa de Loenen (dividida en sus espacios con nombre), se han intentado representar en este dibujo enlazados en un relato. Es necesario contarlos para explicar dónde está la casa (en mi cabeza) y cómo llego a ella. Y es una espiral porque es un proceso de ida y vuelta (circular) en el que cada revolución supone una modificación del pensamiento que impide que alguna vuelta se repita igual. Cada vez que se vuelve a la casa se percibe de forma distinta. Aldo tenía una especial predilección por las espirales precisamente por esa razón. Por debajo de la espiral se dibuja una mortaja dogón. No solo porque era el estampado de la manta en la antigua cama de Tess en la casa de Amsterdam sino sobre todo para relacionar el dibujo y el texto con su fuente (el viaje de Dommo) y a través de la cultura dogón con las parcelas en las que se divide el mundo. La tela, de rectángulos blancos y negros, representa la delimitación del suelo, que representa la ordenación del mundo y del universo. La tela hace que el dibujo quiera ser una casa y todas las casas, que su relato pretenda ser el símbolo de todos los relatos, como el *Ulysses* es la historia de todos los hombres y *Finnegans Wake* la narración de todos los sueños. Al fin y al cabo, la casa de Dommo excedía las paredes de su habitación hacia el pueblo y desde el pueblo hacia el mundo. La casa de Dommo, y la de Aldo, era el mundo, contenía el mundo y la semilla para su transformación.

La luz se hace sombra y la sombra luz, alternativamente, un poco parecido a los cuadrados blancos y negros de un tablero de ajedrez. Es así como Léger consigue equiparar la nube y el miembro humano, el árbol y el pequeño retoño, un arroyo y el cabello; y es así también como consigue unir a las figuras del grupo, convirtiéndolas en una unidad, de la misma manera que se considera que el tablero de ajedrez es una unidad, y no lo es cada cuadrado que lo compone.<sup>39</sup>

La casa guarda en su interior todos los tiempos y todas las casas: la historia universal de la casa, de lo que una casa es y lo que debería ser. Una casa que, como también pretendía Rudofsky, compendia las arquitecturas de todos los tiempos y todas las geografías<sup>40</sup>. O: «*Dadme un cuarto de estar y moveré el mundo*»<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Bernard Rudofsky, *Behind the picture window* (Oxford: Oxford University Press, 1955), 8.

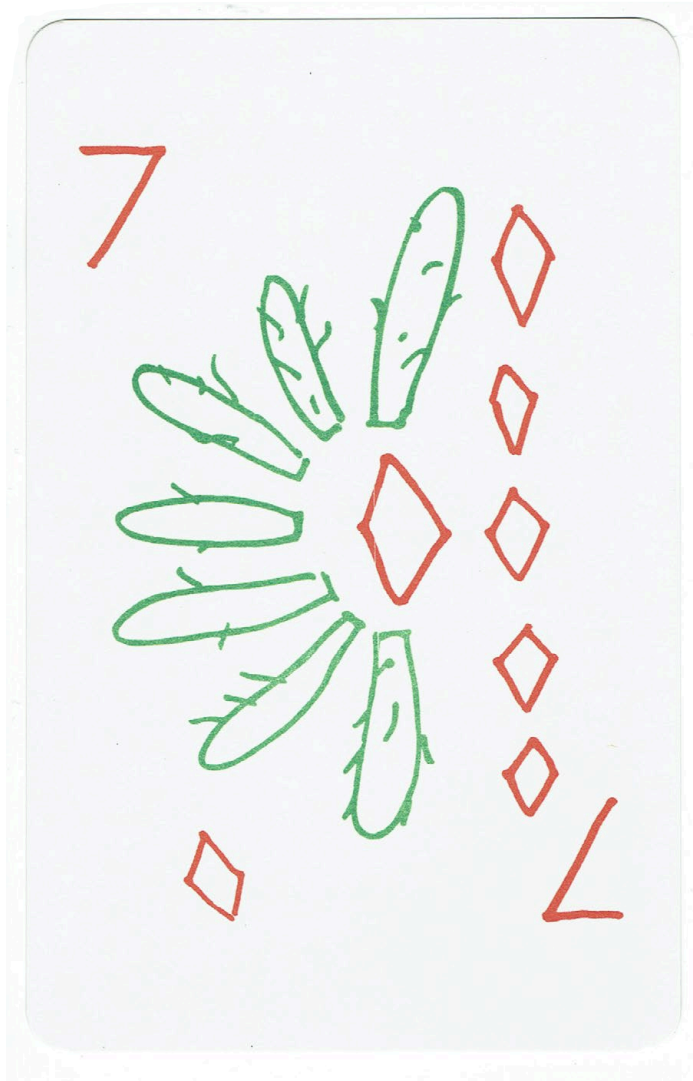
<sup>38</sup> Rudofsky, *Behind the picture window*, 8.

<sup>39</sup> Berger, *La apariencia de las cosas*, 120.

<sup>40</sup> Bernard Rudofsky, Conferencia en Tokio 1982

<sup>41</sup> De una conferencia con el mismo título impartida por Andrés Jaque en Medialab Prado el 29/05/2008 <http://medialab-prado.es/articulo/dadme-un-cuarto-de-estar-y-mover-el-mundo>





*la casa como espacio político*

2. Casa *manifesto*



3. Casa *laboratorio*

1. Casa *arena democrática*



; la casa como espacio político

Así como la grasa del sistema de producción generalizada la ponen los (sobre todo *las*) que se encargan de las tareas no remuneradas de los cuidados sin las que el mundo sencillamente no funcionaría (no sería mundo); ninguna revolución se habría gestado, ningún romance, ningún gran libro o buena película, ningún edificio ni ninguna amistad, sin que existieran las casas. La casa no solo ejerce la tarea de cuidar y proteger a las familias, sino que en muchos casos activa y canaliza la política entendida como preocupación por lo público. La casa es un dispositivo, pues «es un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc»<sup>1</sup>, la casa es la red misma que se establece entre estos elementos.

Y es un dispositivo político, siguiendo a Andrés Jaque<sup>2</sup>, primero porque es un espacio de disputa, o *arena democrática* en la que continuamente se están tomando decisiones (en ocasiones mediante discusiones acaloradas) sobre temas diversos. Desde la casa se discute sobre la realización o no de un viaje a Londres, las vacaciones de los nietos en Holanda, la hora de la cena, la aprobación de un plan de investigación (éste), la forma de afrontar los gastos de mantenimiento, la próxima reunión con los constructores que están reformando el Orfanato o la supervivencia de la propia casa, la realización de un video o un libro o una tesis o un artículo sobre la casa, las diferentes visiones de Tess y Julyan sobre cómo ese documental, libro o tesis debería ser. La casa no permanece ajena al mundo como espacio protegido y sagrado sino que conspira para transformarlo, poniendo en disputa, sobre la mesa (y bajo el lucernario) las opiniones más diversas para alcanzar finalmente una hoja de ruta colectiva.

En segundo lugar, la casa es una *casa manifesto*. En la casa son bien visibles las opciones de los habitantes, sus aficiones y en último término su particular manera de vivir. La casa es, inconscientemente, una demostración de cómo quisieron vivir Aldo y Hannie van Eyck, de cómo viven ahora Tess y Julyan. En la casa, por eso, podemos encontrar su propuesta vital en los libros y los objetos, o en la manera en que los espacios están separados unos de otros. La casa, anclada en realidades ordinarias y cotidianas, es un manifesto no solo de cómo se vivió en ella sino de cómo se debería vivir en cualquier casa. Podemos tomar la casa como ejemplo de lo que todas las casas deberían ser y transformarla en un instrumento de transformación política-arquitectónica. «Kafka aspiraba a una gordura moral que no se alimentase ni de sí misma ni de los otros: una gordura -para él inalcanzable- alimentada, a través de los ojos y de las manos, de viento, hojas, elefantes, pechos, chistes, hogueras; una gordura alimentada, en definitiva, por la gran despensa del mundo común»<sup>3</sup>.

Por último, la casa es también un *laboratorio*, un acumulador de experiencia utilizado por Aldo van Eyck para explorar nuevas estrategias para su arquitectura. Los rectángulos de color sobre la pared del podio, los círculos sobre los armarios de madera, el pavimento de ladrillo, la climatización por aire o las carpinterías de las puertas, solo se entienden como una suma de pruebas realizadas a lo largo de los años

<sup>1</sup> Andrés Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social» (Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 44.

<sup>2</sup> Se está explorando aquí la noción de *Casa parlamento* utilizada por A. Jaque en numerosas conferencias y exposiciones.

<sup>3</sup> Santiago Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), 189.



#### 4. *Mies as rendered society*



5. Objetos del sótano en la planta superior del pabellón

que se verían luego aplicadas en otros proyectos de arquitectura. La casa es entonces, también, un lugar desde el que una y otra vez se atenta contra las convenciones arquitectónicas, ya que «el mero hecho de vivir (habitar) implica alguna clase de conocimiento, que en el caso de los seres humanos puede ser refinado, debatido e incrementado»<sup>4</sup>.

En estos tres sentidos, como *arena democrática*, como *casa manifesto*, o como *laboratorio*, la casa es un dispositivo que moviliza a su alrededor una enorme cantidad de elementos con capacidad transformadora. La casa se inscribe en una realidad social y a la vez es producto de ella, por eso la casa (esta casa) podría utilizarse como «probeta en la que rastrear cómo las entidades arquitectónicas contribuyen a la constitución de lo social»<sup>5</sup>.

Esto es lo que hace precisamente Andres en su tesis doctoral, en la que analiza el pabellón de Mies como como renderización de los tejidos sociales de los que participa, al mismo tiempo como punto de paso de lo social, y dispositivo que enuncia y construye lo social<sup>6</sup>, que trata de «enrolar al público en su construcción»<sup>7</sup>. Jaque entiende el pabellón (el original) como resultado de las aspiraciones comerciales de Alemania a finales de la década de los veinte, como display trucado (porque oculta su verdadero propósito), proponiendo un análisis que atenta contra la manera que han tenido los círculos de arquitectos y la crítica de arquitectura de referirse a la dimensión social del pabellón: «lo social no es material, sino que ocupa lo material; lo material es neutro en la producción de lo social»<sup>8</sup>. Ese es el modo de comprender el pabellón que encontramos en la interpretación que hace Manfredo Tafuri en 1975: «un espacio, lugar de la ausencia, vacío...»<sup>9</sup>. Jaque, por el contrario, entiende que es imprescindible abordar «la cotidianidad del pabellón, su vida diaria, las comprensiones y reacciones que el pabellón suscita en su utilización no como un objeto aislado, sino conectado con lo social»<sup>10</sup>, y para ello utiliza el sótano desconocido de la reconstrucción del pabellón como lugar de encuentro de todas las tensiones entre los diferentes sistemas (de vigilancia, de mantenimiento, de construcción de un decorado, de acumulación de rastros) que realmente forman el pabellón y que permitan a los visitantes conocedores de Mies encontrar en el pabellón aquello que esperaban encontrar, confirmando su idea preconcebida: un lugar vacío incorruptible al paso del tiempo. En el sótano se esconden las piezas rotas de travertino, los cojines rasgados de los sillones, las cortinas descoloridas por el sol, las banderas de diferentes países, las pruebas de materiales para el fondo del estanque, el colchón que una pareja de okupas utilizó para hacer del pabellón una casa durante una noche o la gata Niebla que se ocupa de cazar ratones.

La casa de Loenen tampoco puede convertirse en un relato cerrado y alejado de su dimensión social. La casa está atravesada por un número significativo de tensiones y al mismo tiempo produce inestabilidades en el tejido social. Dicho de otro modo, la casa es un producto de una realidad social concreta, como la

<sup>4</sup> César Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico* (Madrid: Catarata, 2016), 68.

<sup>5</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 50.

<sup>6</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 94.

<sup>7</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 94.

<sup>8</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 94.

<sup>9</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 94.

<sup>10</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 98.



6. Jaqueline pelando membrillos



7. Aldo y J. Hillenius



8. Sin televisión



imposibilidad de conseguir una vivienda en Amsterdam en los años 60 por la existencia de larguísimas listas de espera, el rechazo del proyecto de casa en Baambrugge por proponer cubiertas planas, la democratización de los automóviles que permitía ir a vivir fuera de la ciudad o el crecimiento de las expectativas profesionales de Aldo van Eyck tras la construcción del Orfanato. Pero a su vez puede verse como la causa o facilitadora de otros acontecimientos importantes, como la utilización de color en los proyectos del arquitecto, la construcción del Team10 que re reunió en ella en varias ocasiones, o la estrecha colaboración al final de su trayectoria profesional con el artista J. Hillenius que trabajaba en el estudio del jardín. También la casa ha canalizado nuevas relaciones personales entre agentes que no se habrían encontrado sin ella y permite hoy a Tess y Julyan estar cerca de Hannie mientras intentan luchar para que la figura del arquitecto (y sobre todo sus proyectos) se reconozca dentro de los Países Bajos.

El estudio de la casa como *no-solo-arquitectura* permite articular un mundo precisamente porque sólo se activa interesadamente, sólo a partir de lo que tiene delante, únicamente preocupado por lo más inmediato y concreto. Arrancando de un punto concreto, «esta podría ser mi casa», puede virtualmente abrazarlo todo. Por ejemplo, «esta podría ser mi casa», pero en esta casa de Loenen no hay ni parece que haya habido nunca, viendo las fotografías, televisión. Que no haya televisión significa, hoy, que no hay fuego ni ventana, «los dos elementos irrenunciables que definen ontológicamente la casa. [...] La ventana es el límite que deja fuera el mundo que podemos, sin embargo, seguir mirando. El fuego es el centro interior que calienta, recoge y humaniza a las criaturas sentadas a su alrededor»<sup>11</sup>. Y la televisión es en este sentido el triunfo de la casa (o de la no casa), pues es una ventana bien enrejada y un fuego que nunca se apaga. Pero la televisión es una falsa ventana porque produce una mirada vertical de arriba a abajo y engañosamente segura hacia la historia transformada en acontecimientos (privatiza el mundo) y un falso fuego que transforma cualquier chabola, choza, sótano o ruina en casa donde la vida transcurre segura, libre y placentera. Solo hay que mirar el interior de las viviendas de cualquier barrio periférico para encontrar en el centro de la casa, sosteniendo su *inhabitabilidad*, una pantalla plana de plasma retransmitiendo las desgracias ajenas. Que esta casa no tenga televisión, entonces, significa que o bien no es una casa en los términos en los que las viviendas inhabitables de nuestras ciudades lo son, o bien sus ventanas y sus fuegos están en otros lugares. Ya hemos analizado dónde están precisamente esas ventanas, en los objetos y en los cuadros que garantizan una mirada vertical de abajo a arriba, hacia lo inconmensurable que envuelve al espectador (la mirada kantiana); y esos fuegos, en cada centro de la casa ocupado por acontecimientos diversos y en particular en su chimenea, altar del fuego, que expulsa calor en todas direcciones. Que no haya televisión implica que todo está por discutir, porque los acontecimientos no se presentan digeridos y empaquetados para su consumo sino con todas sus consecuencias personales, y esta casa sin televisión puede entonces volver a enseñarnos lo que es una casa que podría ser también nuestra casa.

Es posible repetir esta estrategia con todas esas cosas de la casa que nos resultan misteriosas una vez activada interesadamente, es decir, una vez consideramos que podría ser nuestra casa y descubrimos sus rasgos particulares: esta casa no solo es distinta en la arquitectura.

Nos podríamos preguntar sobre el sótano del pabellón. como hace Jaque, «si este fuese nuestro pabellón, ¿por qué debería tener sótano?». En su tesis el sótano aparece como un dispositivo ideado

<sup>11</sup> Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*, 79-81.

## 9. El sótano del pabellón



11. ...y algún armario



10. El ático de la casa...

conscientemente como lugar que nunca nadie debería conocer ni utilizar, por eso la escalera y el montacargas están inhabilitados para uso humano. Los pabellones y esta casa, tomando sus palabras, «son arenas colectivas en las que un gran número de sensibilidades, intereses y proyecciones se confrontan, son experimentadas, se negocian y son compuestas»<sup>12</sup>, por eso los conflictos entre las ideas previas y la manera en que se materializan deberían ser considerados el verdadero resultado. Ese conflicto es la propia esencia de la casa que aún hoy se sigue produciendo.

Respondiendo a la misma pregunta en relación a Loenen: ¿hay en la casa de Aldo y Hannie un sótano que construya la ficción de que la vivienda es ajena a lo circunstancial? Como ya hemos visto, la casa no está vacía como el pabellón sino llena de cosas, mostrando constantemente ese tejido de dependencias contingentes, oportunistas y cambiantes y reconociéndose al mismo tiempo producto de lo circunstancial: del viaje a tal sitio, del tiempo, de la posibilidad de que Jaqueline pueda o no venir a limpiar, del humor con el que Julyan se despierta. Aún así la casa tiene un ático en el que se acumulan algunas cosas rotas y otras cosas que protegen la memoria de lo que la casa fue en otros lugares, en Amsterdam o en Zurich, cosas valiosas que Aldo no pudo tirar como el anillo metálico con seis patas o el aparador de madera. La diferencia con el desconocido sótano del pabellón es que este ático no pretende mantener una ficción sino almacenar las cosas que ya no sirven, y que fuera y dentro del sótano hay lo mismo. En el sótano (ático) de la casa de Loenen hay lo mismo que fuera del sótano: polvo, estatuillas, papeles y trozos de cosas. Todo está todo el tiempo a la vista. Las arquitecturas de Mies van der Rohe y Aldo van Eyck, que se reconocía todo menos *miesiano*, se diferencian en la propia idea de espacio: espacio vacío contra espacio lleno de cosas. El de Mies podría llegar a ser un mundo **sin cosas**, es decir, un mundo sin soportes para la memoria y la imaginación, muy distinto al de Van Eyck:

Porque están fuera, porque no pueden ser reabsorbidas en el cuerpo del que salieron, porque imponen una determinada forma de usarlas y hasta de mirarlas, las cosas no se limitan a representar o a ocultar la fuerza que las ha creado. Las cosas, en un sentido, engañan, pero en otro más importante o más radical revelan, comunican, retienen el saber que contienen y que de otro modo se perdería; los objetos neolíticos, fruto de la técnica y del trabajo, constituyen gramas o, por decirlo con Bernard Stiegler, programas: organizaciones de signos que se nos adelantan ya siempre configuradas: son **lo que hemos dejado atrás colocado ante los ojos, el pasado que tenemos por delante**, la historia de la comunidad al alcance de la mano y de la vista. Nuestra memoria y nuestra imaginación están fuera de nosotros y por eso somos humanos. Memoria e imaginación ocupan un lugar en el espacio: **son las cosas**. [...] Los productos culturales dan cuerpo al ámbito pre-personal en el que campea el puro entre.<sup>13</sup>

Y habría que recordar también que en la casa la mayoría de cosas se usan además de exponerse. Se usan para ilustrar conferencias o para contener el azúcar o para servir el té. Se usan como alfombras o barandillas o asientos. Si los instrumentos y los utensilios, de los que Aldo guardaba una enorme colección, son depósitos materiales de memoria que mantienen al hombre en una perspectiva temporal en ambas direcciones o, como diría Aldo, terminando con la pulsión del ahora y el tiempo mecánico de reloj, entonces «usar un objeto es recordar con los dedos el conocimiento y las relaciones sociales -cristalizadas

<sup>12</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 157-158.

<sup>13</sup> Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*, 135.



12. Los cuencos,



13. La colección de vidriería



14. La base de las esculturas en Sonsbeek

## Las cosas se usan

en tradiciones, enseñanzas y ceremonias comunes- que lo han producido»<sup>14</sup>. La propia riqueza asociativa de la casa es la que le permite formar parte simultáneamente de redes múltiples. Pero usar un objeto es también desgastarlo, erosionarlo, y por eso los objetos van terminando en el ático.

De las reflexiones de Jaque surgen dos formas de entender la arquitectura: «un modo de entender la arquitectura **como una práctica socialmente autónoma**, enmarcada por una lectura de lo excepcional como el resultado de evacuar lo ordinario, desconectada de las tentativas, del conflicto y de lo contingente y dependiente de la preciosidad material; **otro** en el que el día a día se entiende por la manera en que ocurre como un hecho social, **basado en la contingencia, en la interacción y en la mutabilidad**, como el resultado de concatenaciones de eventos, un contexto en el que lo incoherente y lo procesal tienen cabida»<sup>15</sup>. A mi me parece que esta casa solo puede entenderse de la segunda forma, que la otra sería congelarla en pura arquitectura, esa «arquitectura que no tiene»<sup>16</sup> de Alejandro de la Sota, perder de vista sus verdaderas causas irrepetibles, imposibles de trazar, contingentes. Y es que «Ruskin nos muestra cómo las líneas maestras de un árbol nos dejan ver qué árboles nefastos lo han inclinado, qué vientos lo han atormentado, etc. La configuración de una cosa no es solamente la imagen de su naturaleza, es la palabra de su destino y el trazado de su historia»<sup>17</sup>.

Tal y como ya hemos señalado, bajo esa segunda forma de entender la arquitectura la casa tiene más que ver con la dialéctica de Aristóteles, con un espacio que evoluciona a partir de opiniones establecidas y mediante argumentaciones, conduciendo a resultados probables, plausibles, aproximados. La dialéctica se sitúa, como en su lugar propio, en el contexto del diálogo, de la discusión, es decir, en el ámbito de las opiniones contrapuestas<sup>18</sup>. La casa no sería entonces una tarea solo de los arquitectos sino un esfuerzo propio de las familias que la habitan. En una reunión del Team10 en Rotterdam (1974), Alison señalaba a Aldo<sup>19</sup> van Eyck que la «gente» (people) no es culta en términos arquitectónicos. Diciendo lo mismo que César Rendueles (eso de que «vivir implica alguna clase de conocimiento»<sup>20</sup>), Aldo respondía: «por supuesto que lo son, ven los edificios, viven en ellos, duermen en ellos; se siente bien o no se siente bien»<sup>21</sup>.

La casa que ha intentado contar esta tesis está constituida por diversas entidades: las cuatro edificaciones (Zurich, Amsterdam, Baambrugge y la última en Loenen), los numerosos objetos que fueron pasando de unas a otras, un conjunto de piezas de mobiliario, los miles de ejemplares de libros o folletos de exposiciones en los que fotografías de los objetos de la casa se ocultaban en silencio, los otros en los que el jardín aparece fotografiado y repleto de los integrantes del Team10, las cientos de fotografías familiares

<sup>14</sup> Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*, 170.

<sup>15</sup> Jaque, «Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social», 237.

<sup>16</sup> Alejandro de la Sota y Moises Puente, *Alejandro De La Sota: Escritos, Conversaciones, Conferencias* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), 73.

<sup>17</sup> John Ruskin y Marcel Proust, *La Biblia de Amiens* (Madrid: Abada Editores S.L., 2006), 98.

<sup>18</sup> Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*, 70-71.

<sup>19</sup> Alison Smithson, *Team Ten Meetings, 1953-1981* (United States: Rizzoli International Publications, 1991), 138-139.

<sup>20</sup> Rendueles, *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*, 68.

<sup>21</sup> Smithson, *Team Ten Meetings*, 138-139.



# questionnaire

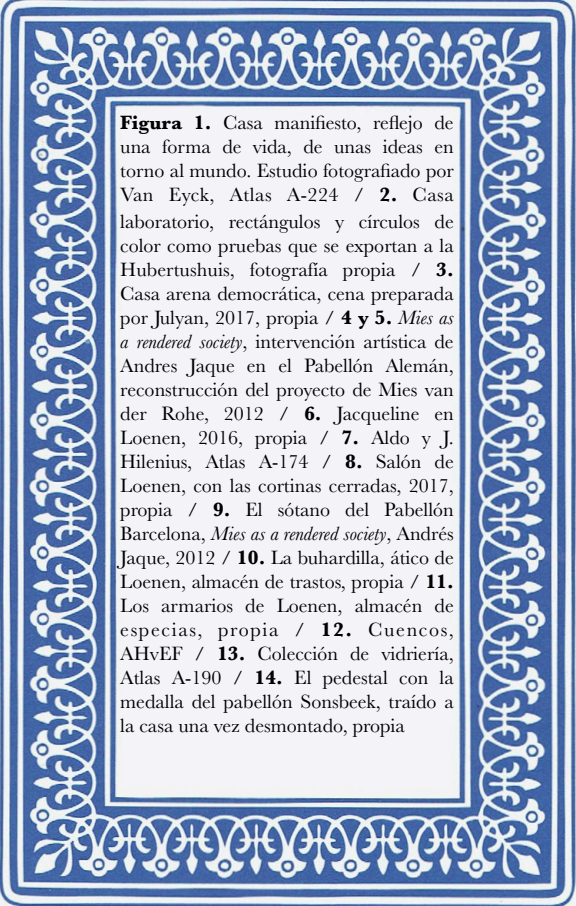
Aldo and Hannie van Eyck's house in Loenen

- When was the first time you visited the house? Do you remember something in particular of that first visit?
- How much time have you been living or working in the house?
- This house was Hannie and Aldo's home. Do you feel that there is another reason why this house deserves to be studied in an academic research? That is, do you think that this house is just a *normal* house or do you think it has something special?
- Do you feel the house is excessively full of things?
- Has the house been modified in some way (major or minor) since you know it?
- Have you contributed in some way to the actual state of the house, even with the addition or transformation of simple elements like a pair of curtains? Do you feel the house today is different because of you?
- Have you learned something from the house that you would like to try in your own house?
- Do you think the house is part of yourself? Would you say that in some way this house is your home? Do you feel *at home* inside the house?
- Would you change something inside the house in order to improve its daily use?
- What do you think it should be done with the house in the future?

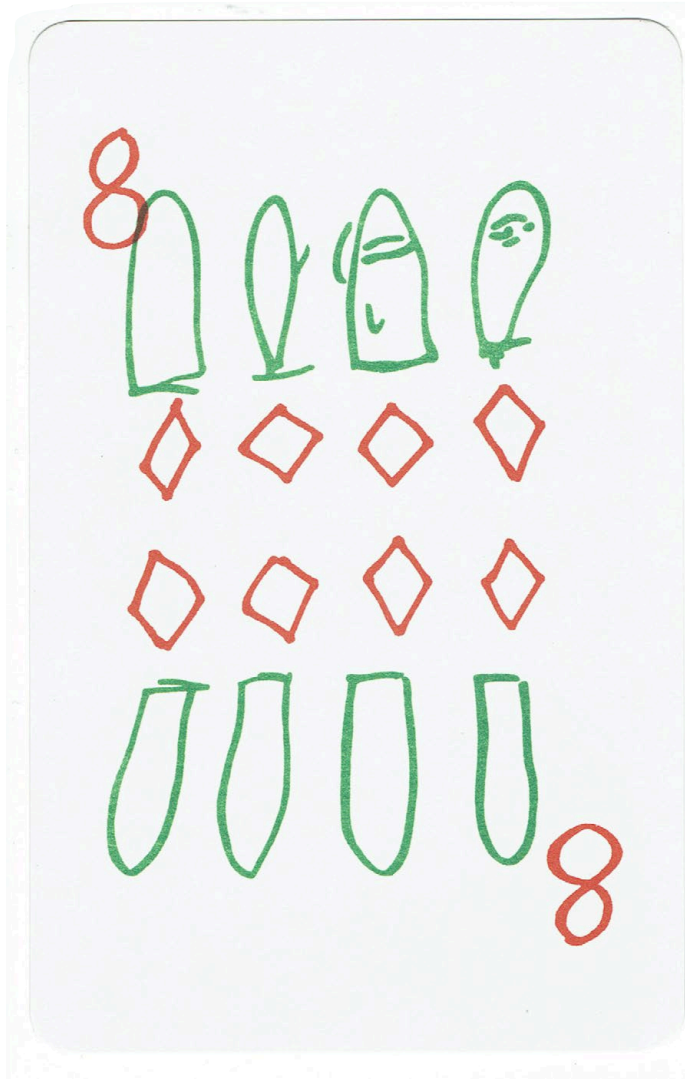
que se conservan en cajas bajo la escalera, los dibujos y bocetos de las edificaciones guardados en el archivo. Está constituida también por un número de narrativas compartidas como esta misma tesis, los relatos de sus habitantes, el documental sobre Aldo van Eyck grabado en su interior, el supuesto plan de hacer un documental o de transformarla en un museo, el de venderla después de subastar la colección de objetos, el plan de medirla y documentar su biblioteca. Y sobre todo una serie de personas que han ido permaneciendo y cambiando con ella, la familia del arquitecto y los que la hemos conocido después. Me parece que esa es la casa que aún falta por contar, y que solo se puede contar con ayuda de Marijke, Jaqueline, Tess, Julyan.

Para ello se ha elaborado un cuestionario sobre la casa, una especie de entrevista, en el que a cada uno de esos agentes se les da la oportunidad de expresar y explicar lo que es la casa para ellos y lo que creen que debería ser. Se explora su particular relación con la casa, mediada o no por Aldo y Hannie van Eyck, para detectar si verdaderamente esta casa es un producto colectivo o se entiende como un documento histórico que se ha de preservar empaquetado y embalsamado en formol. Las preguntas son las mismas para todos:

- ¿Cuándo fue la primera vez que estuviste en la casa? ¿Recuerdas algo concreto de esa primera visita?
- ¿Durante cuánto tiempo has ocupado (cotidianamente) la casa?
- La casa fue el hogar de Aldo y Hannie, ¿consideras que hay alguna otra razón por la que la casa merece ser estudiada en un documento académico? O sea, ¿crees que la casa es simplemente una casa normal o crees que guarda un interés especial?
- ¿Crees que la casa está excesivamente llena de cosas?
- ¿Ha habido alguna modificación importante en la casa desde que la conoces?
- ¿Has contribuido de algún modo a la forma actual de la casa, aunque sea mediante la modificación de elementos muy sencillos (como unas cortinas)?
- ¿Has aprendido en la casa algo que harías también en la tuya?
- ¿Sientes la casa como parte de tu historia personal? ¿Dirías que en algún sentido es tu hogar? ¿Te sientes cómodo (como en casa) en su interior?
- ¿Modificarías algún elemento de la casa para mejorar su funcionamiento?
- ¿Qué crees que debería ocurrir con la casa en el futuro?



**Figura 1.** Casa manifiesto, reflejo de una forma de vida, de unas ideas en torno al mundo. Estudio fotografiado por Van Eyck, Atlas A-224 / **2.** Casa laboratorio, rectángulos y círculos de color como pruebas que se exportan a la Hubertushuis, fotografía propia / **3.** Casa arena democrática, cena preparada por Julyan, 2017, propia / **4 y 5.** *Mies as a rendered society*, intervención artística de Andres Jaque en el Pabellón Alemán, reconstrucción del proyecto de Mies van der Rohe, 2012 / **6.** Jacqueline en Loenen, 2016, propia / **7.** Aldo y J. Hilenius, Atlas A-174 / **8.** Salón de Loenen, con las cortinas cerradas, 2017, propia / **9.** El sótano del Pabellón Barcelona, *Mies as a rendered society*, Andrés Jaque, 2012 / **10.** La buhardilla, ático de Loenen, almacén de trastos, propia / **11.** Los armarios de Loenen, almacén de especias, propia / **12.** Cuencos, AHvEF / **13.** Colección de vidriería, Atlas A-190 / **14.** El pedestal con la medalla del pabellón Sonsbeek, traído a la casa una vez desmontado, propia



*marijke*



## 1. Marijke en Loenen



; marijke

Marijke conoció a Julyan en el Orfanato de Amsterdam, que se utiliza anualmente para la presentación de los trabajos fin de grado del Sandberg Instituut. Marijke ha estudiado diseño industrial y entró a trabajar al Archivo Aldo y Hannie Van Eyck poco tiempo después, donde acude regularmente cuando es necesario realizar alguna tarea de documentación. Antes de ayudarme con la catalogación de la biblioteca, Marijke solo había entrado en la casa esporádicamente (pasaba la mayor parte del tiempo en el edificio junto al jardín). Resulta sorprendente que Marijke viva, en Rotterdam, en un proyecto muy apreciado por Aldo van Eyck, explicado en su libro *The Child, the Artist and the City* como uno de los primeros pasos hacia la disciplina configurativa: las viviendas Spanghen de Michiel Brinkman (1919-1922). Marijke parece comprender bien el interés de la obra de Aldo van Eyck y se ocupa actualmente de la catalogación de todos los elementos de mobiliario (el paisaje interior) del Orfanato.

Respuestas a un cuestionario (mantendré el idioma original para no entrometerme):

- ¿Cuándo fue la primera vez que estuviste en la casa? ¿Recuerdas algo concreto de esa primera visita?

I started working in the archive together with my colleague Abla in september 2015. A few weeks later we were invited into the house.

I remember my way to the toilet on the entresol. I carefully looked at the collection of tiny objects on the shelves along the wall, while approaching the slim door with next to it the painting from Appel for Tess. I opened the door with the elegant door handle, entered the blue room with the sink, closed the door behind me, then opened the next door to the toilet with a shield on the wall and I felt sense of belonging and happy.

- ¿Durante cuánto tiempo has ocupado (cotidianamente) la casa?

I have been working in the archive for almost three years.

- La casa fue el hogar de Aldo y Hannie, ¿consideras que hay alguna otra razón por la que la casa merece ser estudiada en un texto académico? O sea, ¿crees que la casa es simplemente una casa normal o crees que guarda un interés especial?

I think that every home is a unique expression of people towards their surroundings. It seems to me that for Hannie and Aldo this house was a secure place to retreat, like all homes. and at the same time this house was a subject of study, a place where they could surround themselves with objects and books that inspired them and where they could try out ideas.

- ¿Crees que la casa está excesivamente llena de cosas?

No. The house is full of things and surprises, but everything has it's own right place.

- ¿Ha habido alguna modificación importante en la casa desde que la conoces?

Jacqueline made new curtains from old textile for the windows towards the garden.

2. La casa dibujada por Marijke



laag	evenwijdig	watekant		
low	parallel	waterside		
gebroken	skyline	tea		
broken	skyline	for		
		to		
		to		
		soften		
geheel	keert	zich	even	frontaal
wholly	turns	itself	just as	frontally
fully			equally	momentarily
en	axiaal	de	weg	toe
and	axially	the	road	-
zoals	zo	vele	huizen	in de Vecht streek
like	(so)	many	houses	in the Vecht region

3. La traducción del poema de Aldo, por Marijke

- ¿Has contribuido de algún modo a la forma actual de la casa, aunque sea mediante la modificación de elementos muy sencillos (como unas cortinas)?

I helped you/Alejandro with making a catalogue of all the books in the house. I took out books from the bookshelves, wrote down the information for the catalogue and placed them back in the same place. Tess thinks that the shelves look different since we did that job.

- ¿Has aprendido en la casa algo que harías también en la tuya?

I am thinking of doing something like the study with transparent blue paint on the wall in the dining space and building a cabinet with niches.

- ¿Sientes la casa como parte de tu historia personal? ¿Dirías que en algún sentido es tu hogar? ¿Te sientes cómodo (como en casa) en su interior?

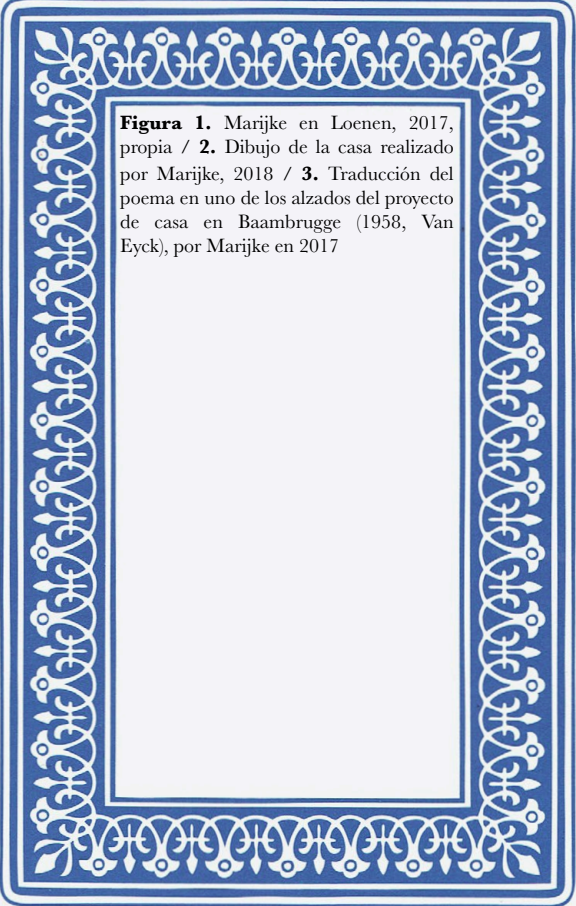
Yes this house is ingrained in me and it has influenced my work as a designer.

- ¿Modificarías algún elemento de la casa para mejorar su funcionamiento?

I don't know how it is to really live in the house, but so far have not discovered anything I would want to change.

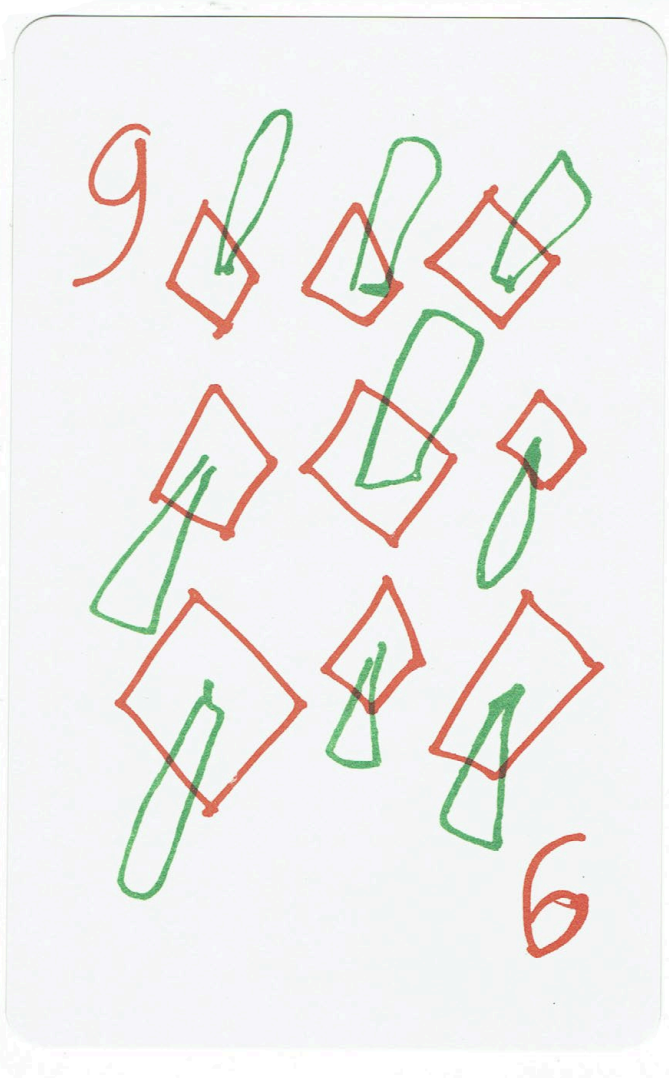
- ¿Qué crees que debería ocurrir con la casa en el futuro?

I could dream of the house as a long term residency, let's say three years, for people to focus on artistic research somehow connected to the work of Hannie and Aldo.



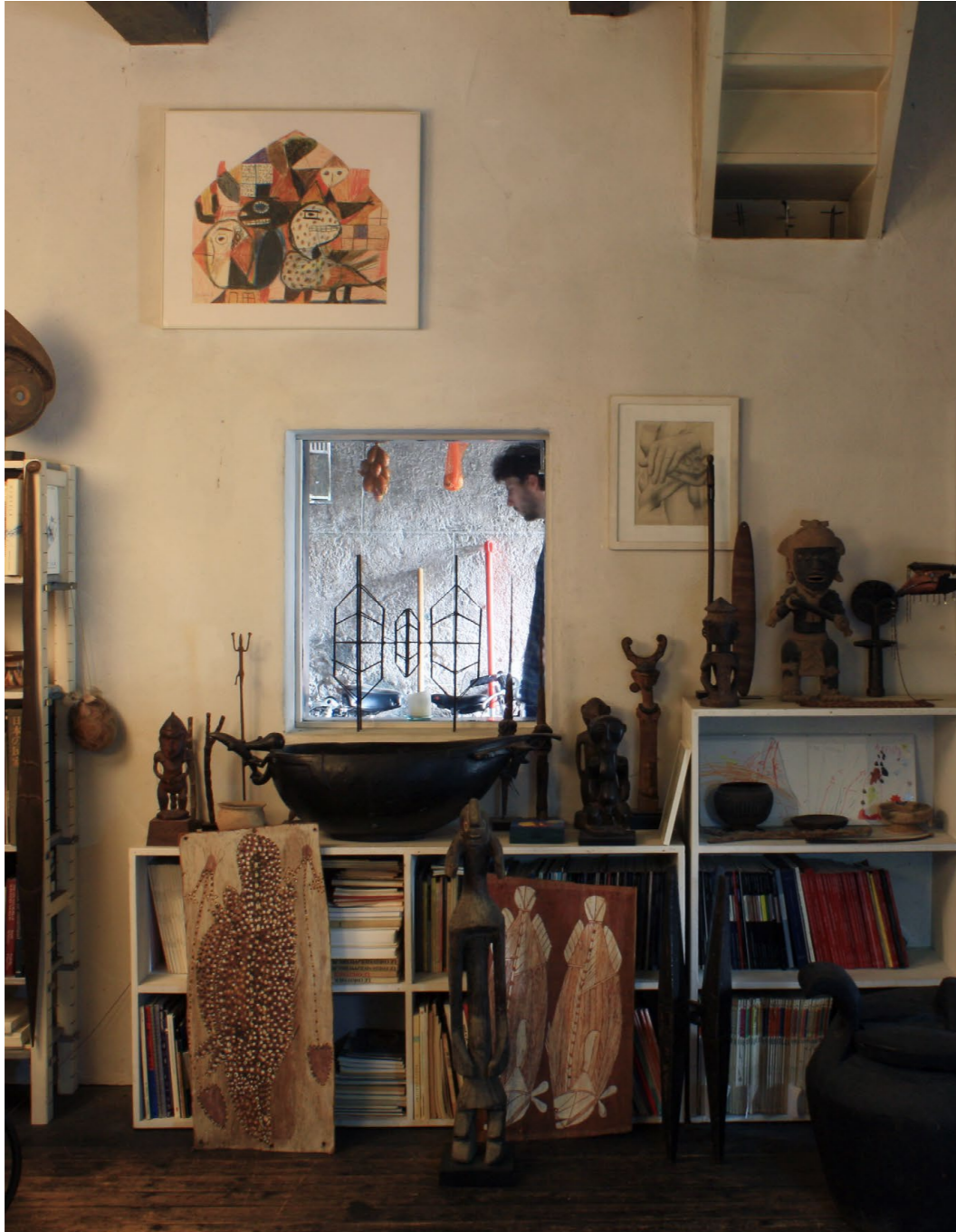
**Figura 1.** Marijke en Loenen, 2017, propia / **2.** Dibujo de la casa realizado por Marijke, 2018 / **3.** Traducción del poema en uno de los alzados del proyecto de casa en Baambrugge (1958, Van Eyck), por Marijke en 2017





*alejandro*

## 1. Alejandro en Loenen



; alejandro

### Breve historia del descubrimiento de la casa y del comienzo de la tesis:

Empiezo a estudiar al Team10. Jerarquías en árbol. La importancia de la forma para generar comportamiento. Los Smithson. El *Team 10 Primer*. Descubro que los textos que siempre me parecen más interesantes son los de Aldo van Eyck. Empiezo a leerle solo a él. Empiezo a tomar notas sobre él. Me intereso por sus referencias. Empiezo a leer a Joyce, Blake, Bergson, Gasset, Kandinsky. Empiezo a definir una posible tesis: convertirme en Aldo van Eyck y explicar, una vez convertido, alguno de sus proyectos (en principio el Orfanato, después la *Hubertushuis*).

Empiezo a trazar los caminos de las ideas de los textos de Van Eyck a las ideas de los textos de esos filósofos, escritores y artistas. Me interesan sobre todo los tres primeros, y desde ellos viajo a Eliot, Pound (aquí tengo mis reservas), Baudelaire. Todos autores apreciados por Aldo y muy leídos en sus años de formación. Quiero fijar rigurosamente algunas de esas relaciones para definir partes del contorno de Aldo van Eyck y construirlo por acumulación de ideas: perímetro flexible y abierto.

Encuentro muchas cosas de interés pero creo que es necesario, tras varios meses, comprobar si es verdad que el arquitecto los ha leído atentamente.

El 20 de marzo de 2016 envió un email a Tess van Eyck (hija del arquitecto), encargada del Archivo van Eyck, supuestamente ubicado en Loenen, un pueblo al sur de Amsterdam:

I decided to research only him and particularly to study his sources of information (the books he read, the places he visited, the work he studied) with the idea of understanding his way of thinking. And then to give some clues to their work, so the person who wants to understand the rich associations in his projects will have a certain map to them.

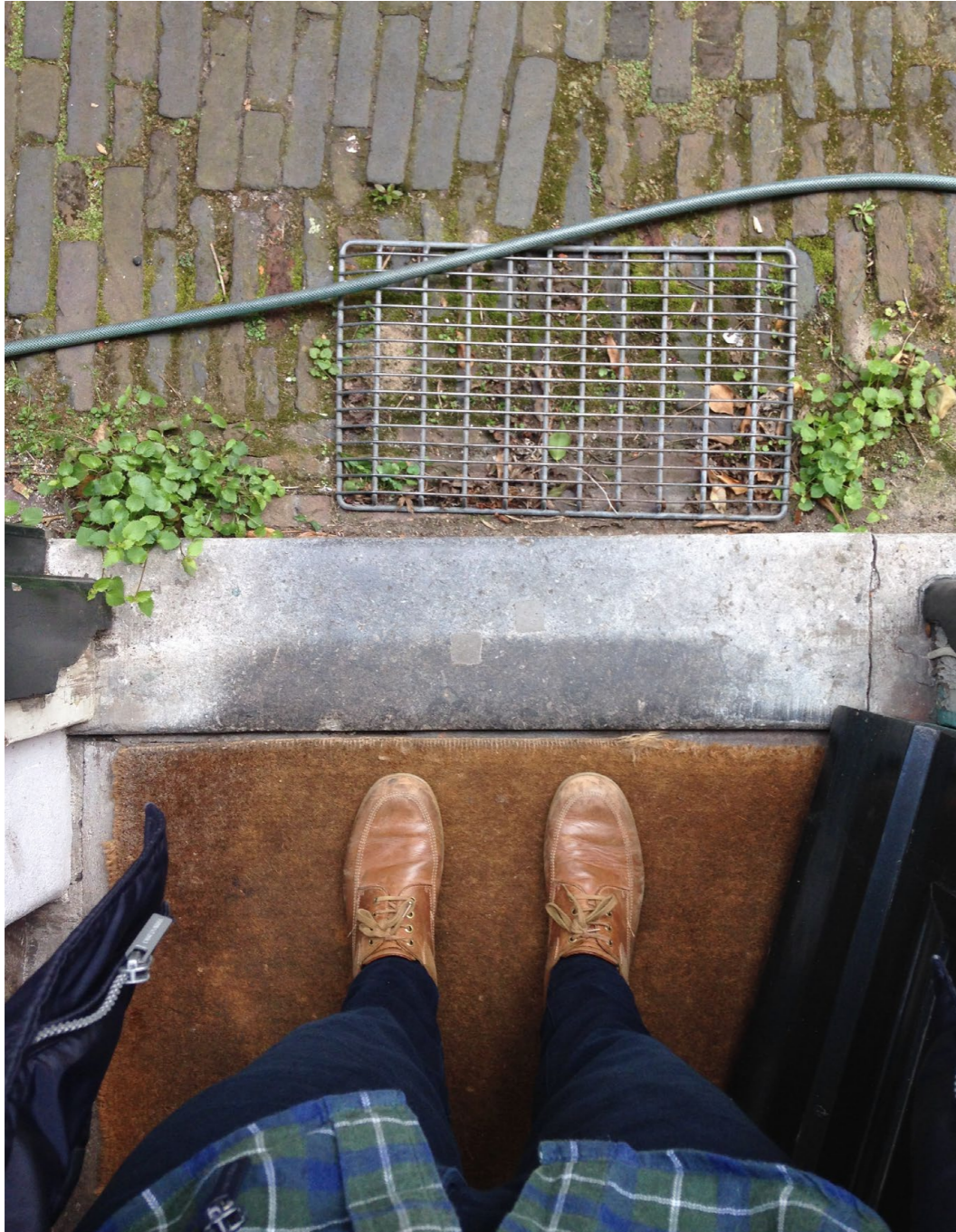
Y unos días después, al entablar conversación, la pregunta importante: "A short question: ¿do you still have in the archive the books he used to read? ¿Did he take notes on them? That would be really really helpful!". Me doy cuenta ahora de que no he descrito en ningún sitio esa primera visita, 11 de abril de 2016 (parece que ha pasado mucho más tiempo), a la casa. Creo que sería importante hacerlo en algún lugar.

Primero suena el timbre pero se abre la puerta en el lado opuesto. A través de un callejón se accede al jardín y de él a un estudio (el Archivo) con mesas, cajones, revistas y ordenadores. Tess van Eyck se parece físicamente a su madre (que aún vive pero hace años que empezó a olvidar) aunque tiene los ojos (furtivos y con ojeras) de su padre. Después de una conversación en la que le explico mi trabajo y le enseño algunos documentos ilustrados, me dice que si sigo interesado en ver los libros.

Los libros no están en el Archivo. Volvemos a salir al callejón, o pasaje, y accedemos desde él a la construcción desde donde había venido el sonido del timbre. Puerta que se abre. Cocina y escalera. Libros pero sobre todo destacan los numerosos objetos (máscaras, figuritas, colgantes, estatuillas, escudos, lanzas, puertas) de origen fundamentalmente africano. Algo ya conocido: Aldo era un coleccionista. Lo



## 2. Otra vez



desconocido era que ésta fuese la casa de Aldo. Que Aldo tuviese una casa. La consideración, tan obvia y sencilla, nunca se había planteado. Que las cosas de Aldo aún estuviesen todas reunidas en algún lugar.

Después comimos con Tess, uvas y queso, en una mesa en el jardín (hacía un extrañísimo día soleado). Para no extenderlo excesivamente: una vez dentro de la casa se olvida uno de los libros como punto de atención, ante la existencia simultánea de tantos otros centros: escalera, chimenea, banco de cocina, estantería, lámpara, ventana al jardín, luz que cae de la segunda planta. Un volumen de Joyce confronta de igual a igual con un cuenco Dogón o un tarro de mermelada de membrillo. En la casa, nos contaba Tess, las cosas se distribuían en función de los afectos. Algunos libros habían sido movidos de sitio cuando Hannie (compañera de Aldo) pasó a vivir en la planta baja (porque no podía subir escaleras) y quiso llevar consigo los libros que más le recordaban a su marido. Otros habían sido apretados por los últimos volúmenes añadidos por Tess y Julyan. Algunas cosas se habían roto y estaban guardadas en cajas en la antigua habitación del arquitecto. Algunos otros objetos, traídos de la casa de Amsterdam y famosos por aparecer en todas las fotografías publicadas, cogían polvo en el ático, aunque otros estaban colgados de los paramentos interiores. Así determinadas obras de arte de las que Aldo había hablado en sus conferencias o sobre las que había escrito en sus artículos estaban allí todas juntas.

Decidí allí y en ese momento ofrecerme para ayudarles a catalogar todos los objetos del interior de la casa, libros y no libros. Después, algunas semanas más tarde, decidí que también quería documentar la casa en sí, construida por Aldo y Hannie en el interior de una antigua casa de ladrillo del siglo XVIII. Además era «solo» un interior con alguna transformación muy limitada de la casa original, y eso entonaba con un natural rechazo a las fachadas (a los exteriores) de las cosas. Seguramente por algún defecto de mi formación.

Dear Alejandro,  
realising that it is important for you to know whether I can go along with your proposal, I confirm that I am intrigued and like your ideas as they seem to be developing. This does not mean that I think you should abandon your earlier idea (the one you showed when you were here), but that could always follow or be honed in (by way of expansion) subject to time.

Propuesta en firme, respuesta positiva. A partir de ahí hasta ahora, tras largas conversaciones en las que tanto Tess como Julyan insisten en resaltar la necesidad de ser riguroso en lo que estoy haciendo, de guardar la información y limitar su circulación a un grupo reducido de personas, en que tiene que hacerse del todo.

Nadie (muy poca gente) conoce la existencia de la casa, y Julyan insiste en que ha sido una suerte que Tess haya accedido a abrir de esa manera las puertas. La casa es un secreto valioso que debe guardarse hasta que ellos ya no estén allí (lo cual pone límite temporal a mi trabajo, o fecha de entrega, y limitaciones materiales a cualquier conversación). La casa ya se quería documentar porque va a desaparecer en los próximos años, y la información debe guardarse en secreto (manteniendo su confidencialidad) por petición de la familia hasta que la tesis se lea.

Pero para mi la casa es, sobre todo, un rastro fiel de lo que Aldo van Eyck fue. La casa es él. Me da igual ser el único o el primero que la cuenta. El único miedo es traicionarla.



### 3. Otra vez



#### Respuestas a un cuestionario:

- ¿Cuándo fue la primera vez que estuviste en la casa? ¿Recuerdas algo concreto de esa primera visita?

11 de abril de 2016. Recuerdo haber descubierto que Aldo van Eyck, con el que había estado conviviendo muchos meses a través de sus escritos, tenía una casa. Está narrado arriba.

- ¿Durante cuánto tiempo has ocupado (cotidianamente) la casa?

He realizado hasta el momento cuatro visitas a la casa. La primera de ellas fue de un par de horas. El segundo viaje duró 10 días, en los que comencé a catalogar la biblioteca. La tercera fue de otros 10 días en los que seguí con el catálogo. La última de un mes, en el que terminé el catálogo de libros y realicé el levantamiento de la casa, antes ya dibujada con ayuda de planos y fotografías. Durante todos esos días, de momento unos cincuenta, he comido (algunos cenado) en el interior de la casa, he participado en numerosas conversaciones y he observado atentamente cuánto he podido.

- La casa fue el hogar de Aldo y Hannie, ¿consideras que hay alguna otra razón por la que la casa merece ser estudiada en un texto académico? O sea, ¿crees que la casa es simplemente una casa normal o crees que guarda un interés especial?

Mi respuesta a esta pregunta es la tesis.

- ¿Crees que la casa está excesivamente llena de cosas?

Creo que la casa la ha llenado toda una vida y que las cosas mantienen su autonomía. Aunque aparentemente el interior es caótico, cada cosa tiene una clave y existe un orden oculto en su disposición. Creo que la casa refleja el carácter inclusivo que Aldo van Eyck defendía para la cultura y la arquitectura. Miles de lugares y épocas se juntan en la casa gracias a las cosas, que en vez de ocultarse construyendo una ficción se muestran trazando el camino de todas las ideas. Creo que la casa de Aldo van Eyck solo podía estar llena de cosas.

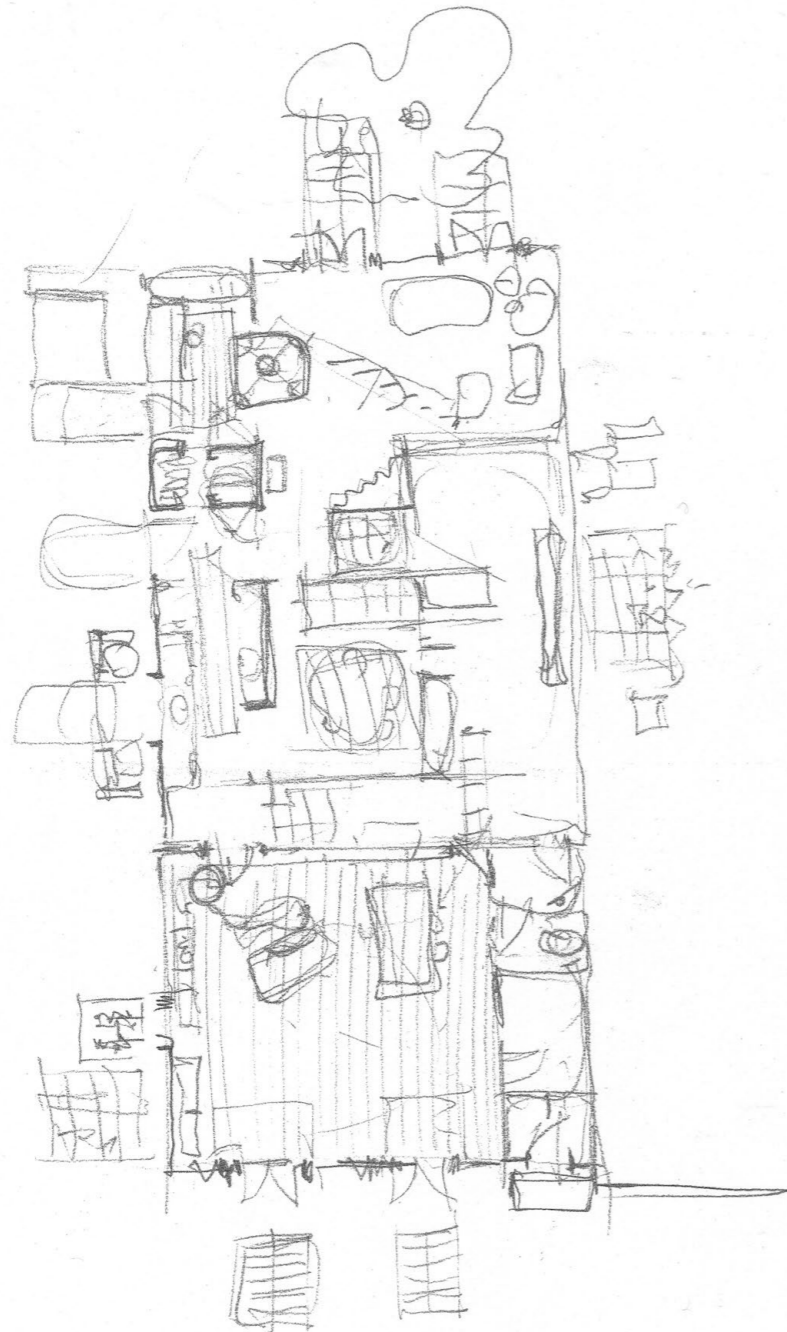
- ¿Ha habido alguna modificación importante en la casa desde que la conoces?

Se han añadido un par de cortinas, se han retirado cajas de libros para ordenarlos en la estantería de la habitación sobre el pasaje. Se ha arreglado el jardín y alguna gotera.

- ¿Has contribuido de algún modo a la forma actual de la casa, aunque sea mediante la modificación de elementos muy sencillos?

Sin duda. La posición de los libros se ha modificado y ahora existe un mapa que permite encontrar cualquier ejemplar rápidamente. Gran cantidad de información que hasta el momento estaba encriptada ahora está ordenada y disponible para su utilización. Con palabras he discutido sobre qué podría suceder con la casa en el futuro, sobre un posible documental que podría realizarse. He realizado un levantamiento del interior que permite ahora afrontar una serie de reparaciones que estaban suspendidas (de la escalera, de la cubierta). El felpudo que mediaba entre el podio y la escalera ha sido retirado para facilitar la documentación de los libros (y no se ha vuelto a colocar).

#### 4. Primer dibujo de la casa



Son modificaciones sencillas pero que transforman el modo de entender la casa y arrojan una posible explicación de sus enigmas.

- ¿Has aprendido en la casa algo que harías también en la tuya?

He aprendido que no por estar llena de cosas la casa es agobiante o está desordenada. He emulado la estratificación en capas de las estanterías en mi propia casa, y he pasado largas horas pensando discutiendo en qué lugares debería ir tal objeto, imaginando que en la casa de Aldo sucedió algo similar. He comprendido que el buen funcionamiento de mi casa se debe a la existencia de espacios bien diferenciados en torno a un lugar central en el que se cruzan todos los trayectos, tal y como sucede en la casa de Loenen.

- ¿Sientes la casa como parte de tu historia personal? ¿Dirías que en algún sentido es tu hogar? ¿Te sientes cómodo (como en casa) en su interior?

Sin duda. Numerosas decisiones o acontecimientos ya no se explican sin la casa. La idea para aquel concurso, ese artículo o esta opinión. Las lecturas o la transformación en la forma de entender la arquitectura. La casa pasa a formar parte para siempre de mis ideas.

La casa es mi hogar en el sentido en que el ayuntamiento era el hogar de Dommo. La casa es necesaria para explicarme y entenderme y por tanto va conmigo a cualquier sitio al que vaya. Creo que esa sería la definición de un hogar.

Me siento cómodo, seguramente porque la casa facilita la interacción con Tess y Julyan. Porque configura y construye un espacio doméstico protegido y teóricamente apartado del mundo en el que el silencio permite pensar.

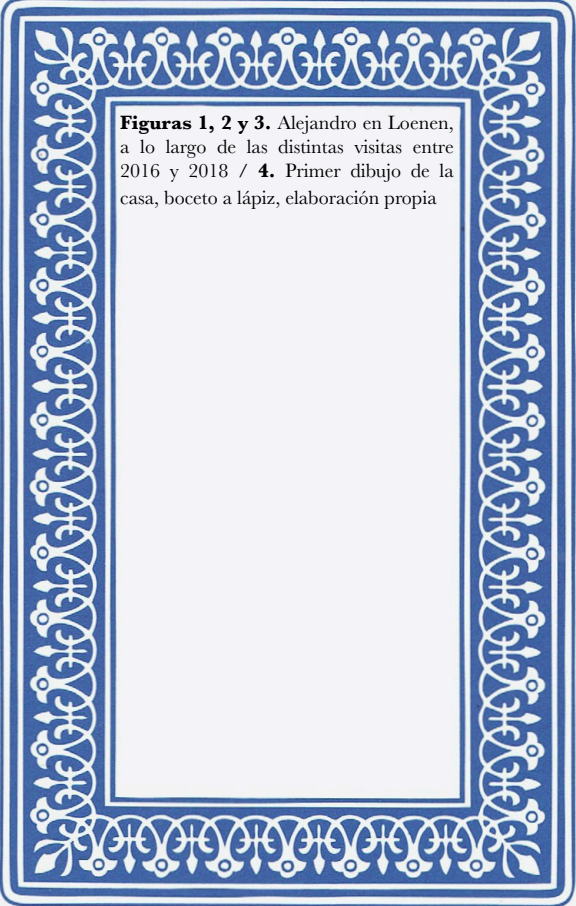
- ¿Modificarías algún elemento de la casa para mejorar su funcionamiento?

Movería las cajas de madera de las maquetas para que el estudio pudiera utilizarse con normalidad. Abriría las contraventanas. Pondría (de algún modo) un extractor para los humos de la cocina.

- ¿Qué crees que debería ocurrir con la casa en el futuro?

Creo que lo mejor que le podría pasar a la casa, siendo fiel a las conclusiones de este trabajo, sería seguir siendo la casa de la familia Van Eyck hasta que deje de serlo. Lo más coherente con la idea de casa que aquí se ha intentado construir y desarrollar es, como ocurre en *Cien años de soledad*, la desaparición. Dadas las circunstancias, Tess y Julyan serán seguramente los últimos ocupantes de la casa, y no creo que ocurriese nada si el nuevo propietario modifica y transforma por completo la casa de los Van Eyck en la casa de su propia familia. Creo que lo que debería ocurrirle a la casa es seguir siendo la casa de alguien.

Ahora bien. Creo que esta casa tiene que intentar contarse y por eso he hecho esta tesis. Creo que sería injusto guardar la casa solo para los que ya la hemos conocido y por eso no me opondría (pero no participaría) a su conversión en museo, aunque transformarla en un museo sería destruir su domesticidad y por ende convertirla en un mero documento histórico. Realmente no sé lo que debería ocurrir con ella. Creo que habría, al menos, que **discutirlo**.



**Figuras 1, 2 y 3.** Alejandro en Loenen, a lo largo de las distintas visitas entre 2016 y 2018 / **4.** Primer dibujo de la casa, boceto a lápiz, elaboración propia





*jaqueline*

## 1. Jaqueline en Loenen



; jaqueline

Jaqueline trabaja en la casa desde antes de que Hannie se trasladase a vivir fuera. Para ella la casa de Aldo siempre ha sido la casa de Hannie y ahora la de Tess. Se ocupa de limpiar, coser cortinas, pelar membrillos o ayudar con las cuentas. Suele ir a la casa tres o cuatro mañanas a la semana. Desde que sus hijos se casaron vive sola. En mis últimas visitas he podido alojarme en su casa, muy cerca la de Tess y Julyan. En largas conversaciones he comprobado que tiene una visión muy formada sobre la casa y alguna que otra propuesta para su futuro.

- ¿Cuándo fue la primera vez que estuviste en la casa? ¿Recuerdas algo concreto de esa primera visita?

I visited the house about 6 years ago.

- ¿Durante cuánto tiempo has ocupado (cotidianamente) la casa?

For 6 years now one or 2 days a week.

- La casa fue el hogar de Aldo y Hannie, ¿consideras que hay alguna otra razón por la que la casa merece ser estudiada en un texto académico? O sea, ¿crees que la casa es simplemente una casa normal o crees que guarda un interés especial?

For me its just a normal house where a lot of lovely people live in.

- ¿Crees que la casa está excesivamente llena de cosas?

Yes it is but it's a house where people live who have traveld a lot and have buying objects from every trip they make.

- ¿Ha habido alguna modificación importante en la casa desde que la conoces?

No. It is still the same since I visit for the first time.

- ¿Has contribuido de algún modo a la forma actual de la casa? ¿Has aprendido en la casa algo que harías también en la tuya?

No. No.

- ¿Sientes la casa como parte de tu historia personal? ¿Dirías que en algún sentido es tu hogar? ¿Te sientes cómodo (como en casa) en su interior?

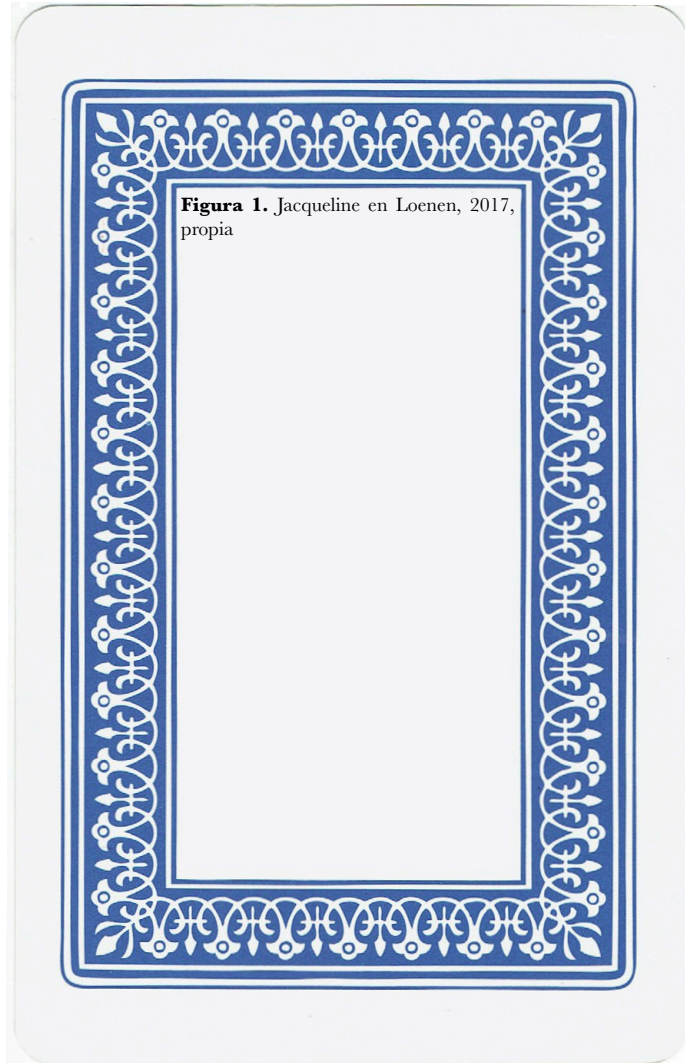
It is not my house but I feel welcome in the house and that is because of the people who live in there, they make you feel welcome

- ¿Modificarías algún elemento de la casa para mejorar su funcionamiento?

No I wouldn't because its not my house.

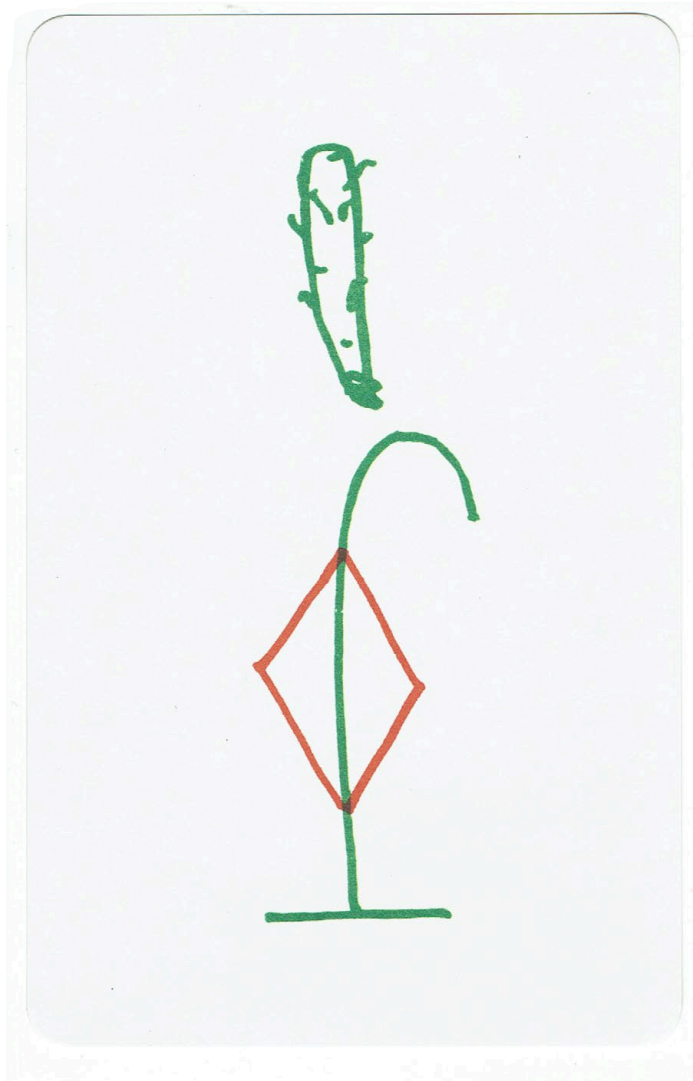
- ¿Qué crees que debería ocurrir con la casa en el futuro?

It's a home for me and I hope that Tess and Julyan can stay and live there for a long time to enjoy..



**Figura 1.** Jacqueline en Loenen, 2017,  
propia





*julyan*

## 1. Julyan en Loenen



; Julyan

Julyan Wickham es el marido de Tess. Arquitecto por la AA, conoció a Tess en Londres y formó junto a ella una familia con dos hijos. Aunque tenía su propia oficina, trabajó con Aldo van Eyck en sus últimos proyectos. Actualmente es también responsable del funcionamiento del archivo. Es el único que ha realizado modificaciones (relativamente) importantes en la casa, como la transformación de la mesa o la disposición de nuevo mobiliario en planta baja. Admira la obra de Aldo, particularmente sus escritos. Disfruta con largas conversaciones sobre su suegro y las anécdotas que contaba. Conoce bien Loenen aan de Vecht, a sus vecinos, los rincones más interesantes a los que acudir en la barca. Reconoce, con total sinceridad, que la familia Van Eyck cambió su manera de comprender el mundo. Está obsesionado con Noam Chomsky.

- ¿Cuándo fue la primera vez que estuviste en la casa? ¿Recuerdas algo concreto de esa primera visita?

1966. I remember the open atrium bringing the light down into the depth of the section and making the centre of the house where one enters include the upper gallery.

- ¿Durante cuánto tiempo has ocupado (cotidianamente) la casa?

Over the last 50+ years I have spent about 10 years at Dorpstraat 44

- La casa fue el hogar de Aldo y Hannie, ¿consideras que hay alguna otra razón por la que la casa merece ser estudiada en un texto académico? O sea, ¿crees que la casa es simplemente una casa normal o crees que guarda un interés especial?

It is a near perfect example of old traditional 17-18 Century Dutch architecture combined with totally modern interventions which make it an exemplary 20th Century family home.

- ¿Crees que la casa está excesivamente llena de cosas?

No.

- ¿Ha habido alguna modificación importante en la casa desde que la conoces?

Not significantly except for the complete renovation of the Barn as a large play room and studio, the nurturing of the garden, the addition of a sloop moored at the end of the garden, the introduction of a new bathroom on the ground floor at the front of the house designed by Tess and the introduction of a safety hand pole to the stair designed and installed by myself.

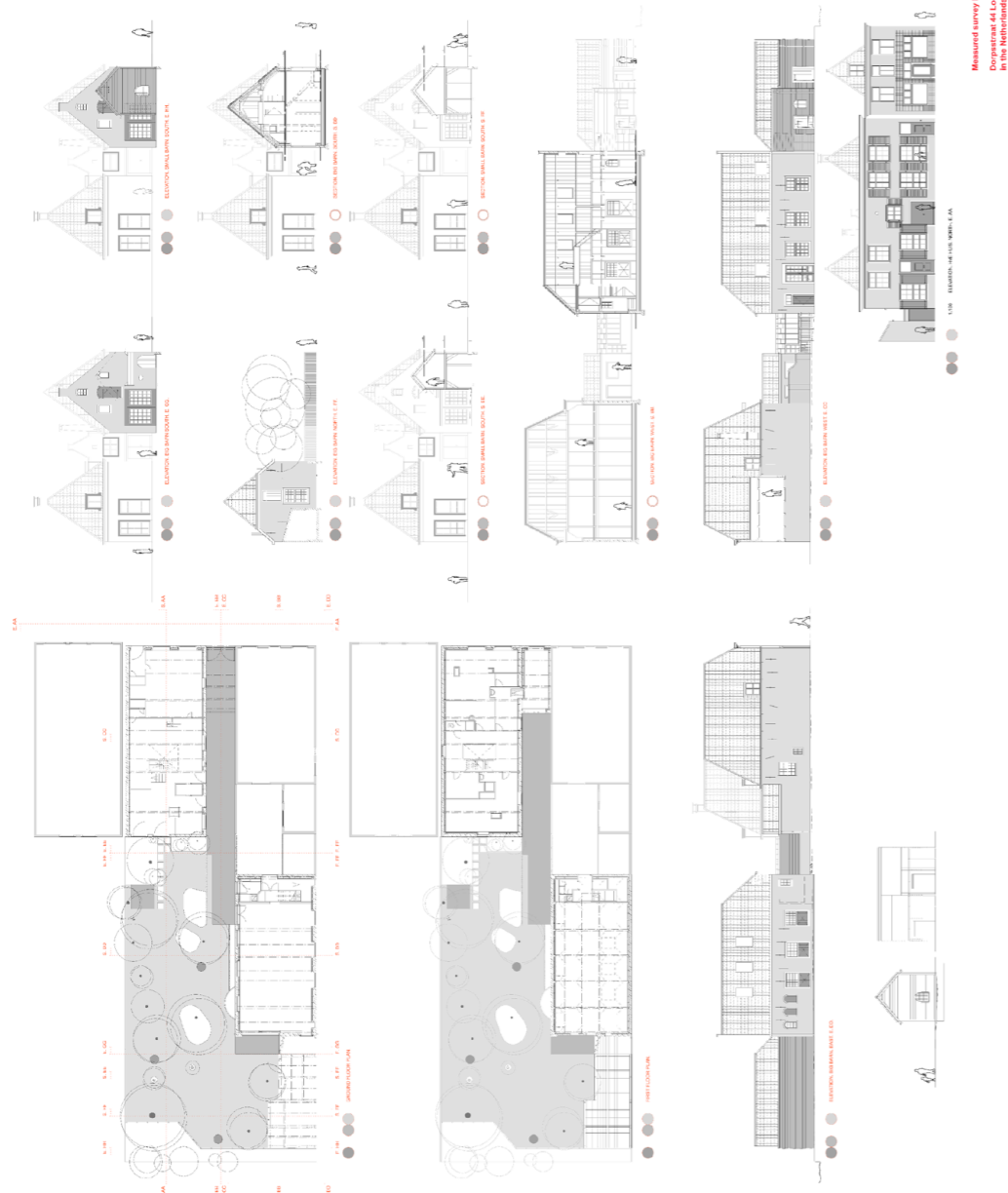
- ¿Has contribuido de algún modo a la forma actual de la casa, aunque sea mediante la modificación de elementos muy sencillos (como unas cortinas)?

Yes, as I say above I added a safety hand pole to the stair when Hannie became less agile in 2010. This addition improved but did not change the house.

- ¿Has aprendido en la casa algo que harías también en la tuya?

Yes, the articulation of the sloping wall/ceiling lining panels to the upper floor where wall and roof surfaces meet and negotiate the exposed timber roof structure.

1. Levantamiento realizado por Julyan en 2015



- ¿Sientes la casa como parte de tu historia personal? ¿Dirías que en algún sentido es tu hogar? ¿Te sientes cómodo (como en casa) en su interior?

No, but it is always a good place to come back to after being away, it certainly fulfills the idea of «homecoming».

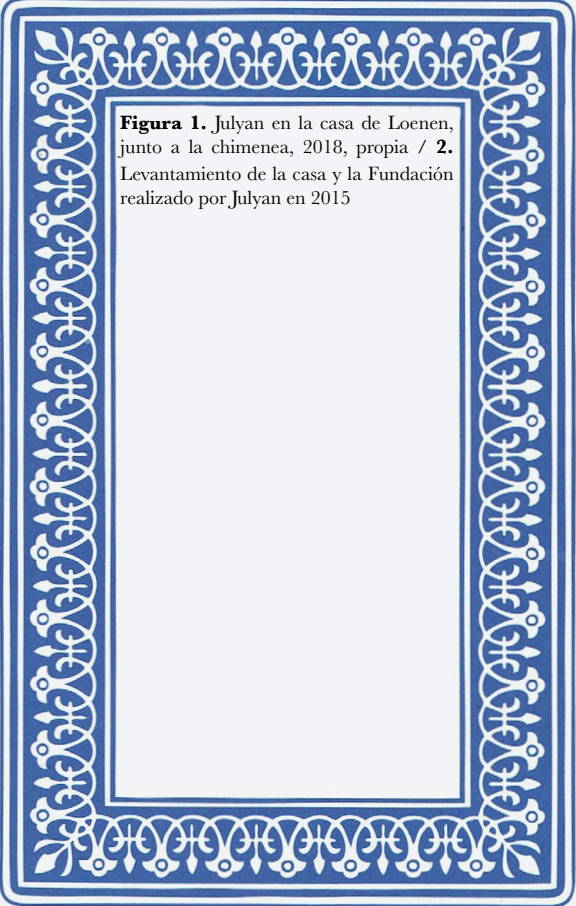
- ¿Modificarías algún elemento de la casa para mejorar su funcionamiento?

Yes, the kitchen and utility facilities.

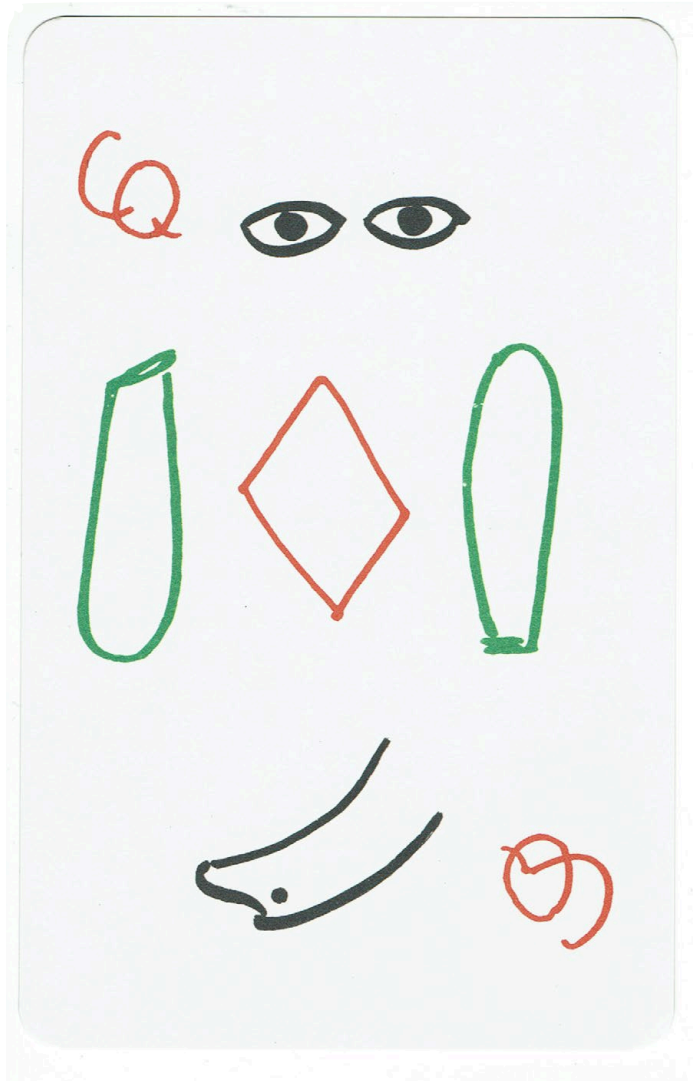
- ¿Qué crees que debería ocurrir con la casa en el futuro?

It should be listed as a top grade, fully protected, monument -a Rijksmonument. The house should also be turned into a museum and the A-H van Eyck Archive with study and research facilities and some special but limited (controlled) access.





**Figura 1.** Julyan en la casa de Loenen,  
junto a la chimenea, 2018, propia / **2.**  
Levantamiento de la casa y la Fundación  
realizado por Julyan en 2015



*tess*

## 1. Tess en Loenen



; tess

Tess es la hija de Aldo y Hannie. Vivió poco tiempo en la casa de Loenen, pues se trasladó a Londres para continuar sus estudios. Desde que Aldo murió y Hannie cayó enferma fue pasando temporadas más largas en la casa para ayudar a su madre hasta que ha decidido trasladarse permanentemente con Julyan. Va a visitar a su madre todas las semanas y es la responsable del archivo que guarda todos los documentos de su padre. Admira profundamente a Aldo y conoce bien sus proyectos. Lucha cada día por salvar los edificios de su padre de lo que ella considera la agresión de sus nuevos propietarios.

- ¿Cuándo fue la primera vez que estuviste en la casa? ¿Recuerdas algo concreto de esa primera visita?

I first visited the house - I believe it was in 1963 - when my parents were in the process of buying it and I remember being rather horrified that we should be moving to a village. However, the prospect of plenty of room soon cast that concern aside.

I mostly remember the view over the river and the enormous poppies and ripe apricots in the garden but don't remember much of the interior of the house other than that it was very dark and gloomy. I did not visit the house during the conversion works.

I next saw it sometime during the summer of 1964, after the move from the Binnenkant, when it was transformed into a lovely home full of light and special places to be and indirect, layered views to the periphery of the house. The void around which the bedrooms were located, combined the introduction of light right into the centre of the house with a certain simplicity and clarity of organisation.

- ¿Durante cuánto tiempo has ocupado (cotidianamente) la casa?

I only lived there about 4 months before leaving for London. Of course we stayed there every now and then, though not that often as my parents traveled a lot.

After my father died we stayed more often as my mother was rather lonely at times and I think it was from around 2008 that we started to spend more and more time there. Though we still had our office in London, spending so much time in Loenen worked well as we had a project in Amsterdam.

The last five years or so we spent more time in Loenen than London, combining looking after my mum with archiving and cataloguing the sketches of my father.

- La casa fue el hogar de Aldo y Hannie, ¿consideras que hay alguna otra razón por la que la casa merece ser estudiada en un texto académico? O sea, ¿crees que la casa es simplemente una casa normal o crees que guarda un interés especial?

Well, perhaps my feelings about this house are too closely bound up with my relationship and understanding of my parents to answer this question properly.

I can say that for me it is very special. I believe it to be unique in the way it tells a story about virtually every aspect of my parents' preoccupations as architects, travelers, collectors .....



## 2. Tess en Loenen



- ¿Crees que la casa está excesivamente llena de cosas?

YES ! I preferred it when the original functions of the various parts of the house were not erased by the ever increasing collection and not every corner was inhabited by books and objects, when it had clarity and a certain simplicity. The shelves for books and objects were secondary to the space.

On the other hand the house as it was left by my parents breathes their preoccupations and tells one whole story.

- ¿Ha habido alguna modificación importante en la casa desde que la conoces?

I don't think so. Just things like the original cooker and some of the sanitary fittings had to be replaced.

- ¿Has contribuido de algún modo a la forma actual de la casa, aunque sea mediante la modificación de elementos muy sencillos (como unas cortinas)?

No, I don't think so. I have tried to keep everything as much as possible as it was when Aldo died. I did replace the curtains by ones in the ticking like that of the original ones.

I also had to clear Aldo's study to make it into a bedroom for Poppie and transformed the original entrance lobby and minute WC into a rather clinical bathroom for her.

- ¿Has aprendido en la casa algo que harías también en la tuya?

Having spent such a lot of time there over the last years I have come to realise why, when in our own appartement in London, which consists of a series of rooms off a hallway and corridor, I tend to leave the door open of whichever room I am in so as to have a connection to the other spaces and activities and see right through to the windows at the other end of the flat, particularly when the presence of other activities is felt in between and why I get restless when people shut the doors of their rooms.

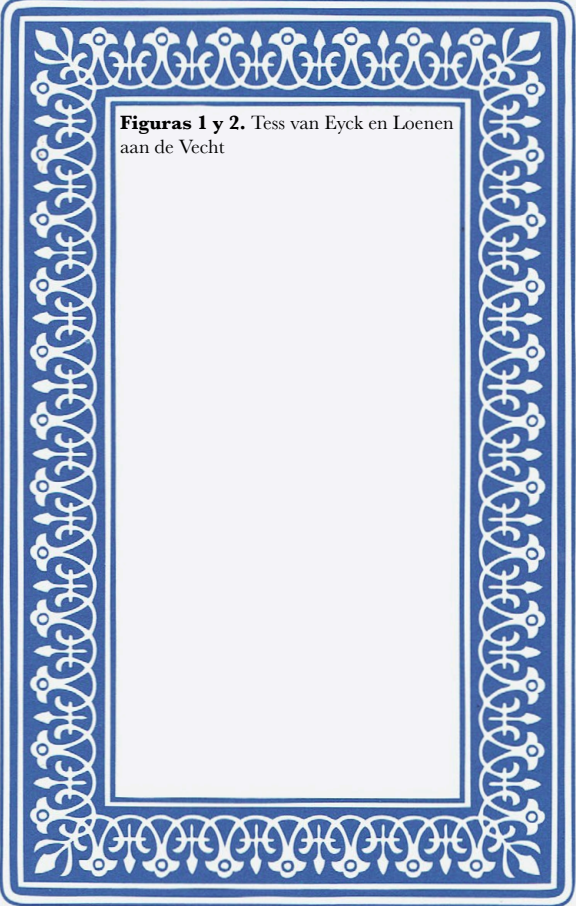
- ¿Sientes la casa como parte de tu historia personal? ¿Dirías que en algún sentido es tu hogar? ¿Te sientes cómodo (como en casa) en su interior?

- ¿Modificarías algún elemento de la casa para mejorar su funcionamiento?

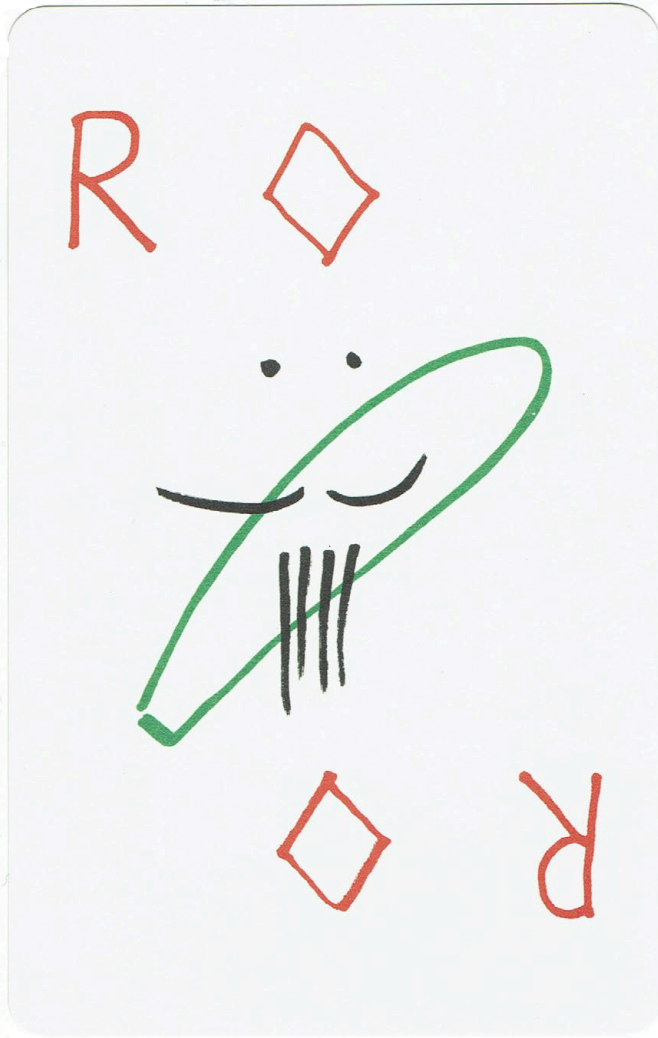
I suppose I might form a very shallow utility room in the front room (Aldo's study), parallel to the wall separating the living room from it and just deep enough to house washing etc machines as well as fridge, like an inhabited wall, such that it would not really change the room.

- ¿Qué crees que debería ocurrir con la casa en el futuro?

It would be great if it could be open to the public or at least be a study centre or used as a residence by students when researching for their thesis.

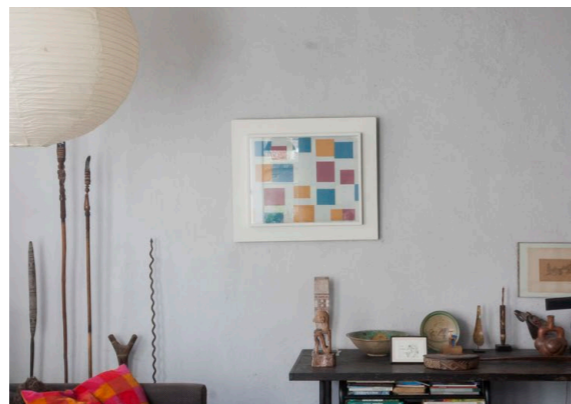
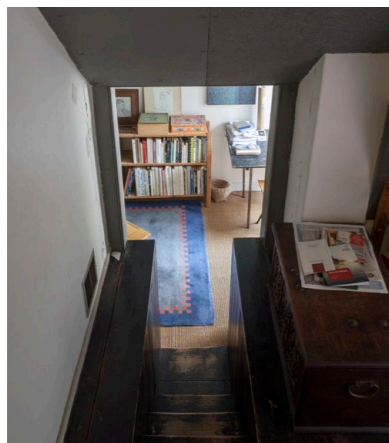


**Figuras 1 y 2.** Tess van Eyck en Loenen  
aan de Vecht

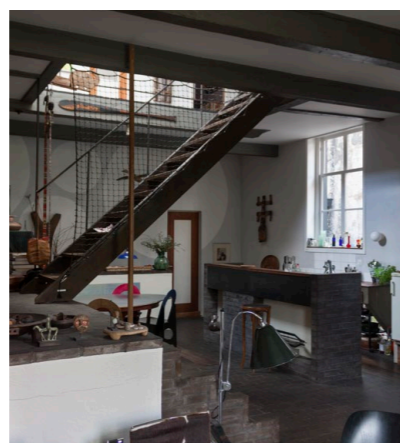
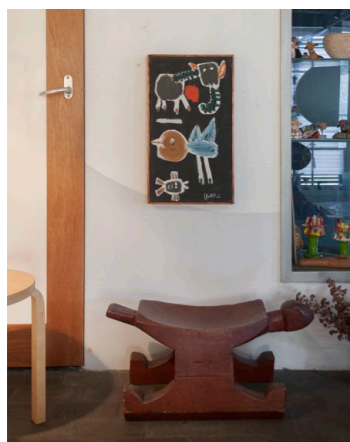


*claridad laberíntica*





I. Casa de enigmas



### • claridad laberíntica

La casa de Loenen es un laberinto, pues necesita claves para ser comprendida, el conflicto interno entre las cosas diferentes que la forman fuerza el posicionamiento perceptivo de cada agente. Sucede así porque la casa, hecha aparentemente de una unión de fragmentos, también se presenta ante el habitante como un ente unitario en el que todas esas partes aparecen relacionadas armónicamente: «nos encontramos frente a un objeto que se comporta de una manera determinada y que sólo podemos entender como el producto de una interacción entre partes; a este tipo de comportamiento, lo llamamos comportamiento holístico», pero «no debemos entonces utilizar la palabra sistema para nombrar un objeto; un sistema es una abstracción, no es un tipo especial de objeto sino **un modo especial de considerar este objeto**»<sup>1</sup>. La casa considerada como sistema (o dispositivo) toma en consideración todas esas partes: no solo las cosas o los espacios sino también las dinámicas externas y las ficciones narrativas de sus habitantes.

Lo que ocurre es que en la percepción cotidiana de la casa resulta evidente su composición por partes sin que por ello se pierda su carácter holístico: el hecho de ser la casa de Aldo van Eyck y su familia. La vivienda se presenta entonces como un enigma, pues su consideración como sistema implica la necesidad de considerarlo como una acumulación razonada de cosas a las que hay que buscar un sentido, sobre todo cuando se hace necesario utilizar su interior para tareas cotidianas. Surge un conflicto entre las partes, que consideradas como sistema se insertan bien en el todo *Casa de Aldo van Eyck* pero consideradas por parejas provocan contradicciones, fuerza la necesidad de una construcción imaginaria particular y propia que permita una correcta orientación en el espacio. Es extraño que en una misma casa haya una pintura de Mondrian y decenas de máscaras africanas, o que la cocina esté abierta en el centro de la planta. Dicho de otro modo, dado que la casa no resulta evidente a priori porque no hay cocina ni salón ni comedor, ni tiene manual de instrucciones, cada habitante se verá obligado a encontrar su propia manera de utilizarla. No todas las casas se presentan a sus visitantes como objetos de discusión, pero en este caso la apropiación de la casa como *casa también mía* surge espontáneamente. Por eso todos ellos tienen claro qué quitarían y qué añadirían, todos tienen algo que decir: «la única manera de ser efectivamente universal es aceptando el carácter radicalmente antagónico (es decir, político) de la vida social, aceptando la necesidad de tomar partido»<sup>2</sup>. Todos los días hay discusiones que articulan las opiniones y los relatos. Todos los que han ido forman a pasar parte de su historia, por eso muchos de los objetos llevan asociadas anécdotas, como sucede en la mayoría de casas verdaderas.

En *The Child, the City and the Artist* Aldo llama a esta extraña cualidad por la que una cosa está a la vez hecha de partes pero forma un todo articulado espacial y temporalmente, *claridad laberíntica*:

La idea gran casa-pequeña ciudad sugiere la validez simultánea de las experiencias espaciales instantáneas, retrasadas, recordadas, anticipadas, asociadas o consecutivas; contenidas juntas en la configuración de casa o ciudad. A la luz de una experiencia del espacio temporalmente articulada (que tenga en cuenta todos esos tipos de experiencia espacial), no solo hace falta una claridad instantánea sino lo que llamo claridad laberíntica.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Christopher Alexander, *Tres aspectos de matemática y diseño* (Barcelona: Tusquets Editor, 1969).

<sup>2</sup> Slavoj Žižek, *En defensa de la intolerancia* (Madrid: Ediciones sequitur, 2008), 66.

<sup>3</sup> Aldo Van Eyck, *The child, the city and the artist* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 98.



4



3

Photo Vincent Ligtelijn



2



The urban fabric of Venice between San Marco and Santi Giovanni e Paolo

Counter-clockwise:  
aerial views of  
(1) San Marco and  
(2) Santa Maria Formosa,  
(3) the Calle delle Erbe  
which gives access to  
the (4) Campo Santi  
Giovanni e Paolo,  
this campo with  
Verrocchio's Colleoni  
equestrian statue.



1

2. Imágenes escogidas por Aldo van Eyck para ilustrar la Claridad Laberíntica

La idea de otorgar claridad laberíntica a un espacio surge de la necesidad de considerar otro tipo de experiencia espacial que no es meramente visual y simultánea, reconociendo que la percepción de cada lugar es una construcción en la conciencia mediada por las experiencias pasadas de cada uno de los agentes individuales implicados. Para otro sujeto que viajase a Ogol y que no fuera Dommo, las cosas no tendrían nombres ni estarían encadenadas en una narración que define le propia casa. Para otro sujeto que visitase la casa y que no fuese Aldo, ocurriría lo mismo. La experiencia espacial no es solo simultánea, dice Aldo van Eyck, sino que está matizada por lo que cada habitante ha vivido o espera vivir; los lugares con los que en ese momento asocia ese espacio, el lugar del que viene o al que va, lo que recuerda posteriormente o el número de veces que se ha repetido esa experiencia. La claridad laberíntica aplicada a una casa hace posible su comprensión a la vez como suma de partes y como totalidad cerrada, pues permite reconocer un cierto orden válido a priori que irá totalizándose y complejizándose mediante la repetición de la experiencia:

La claridad laberíntica incorpora, por supuesto, grados de instantaneidad, diversas cualidades de apreciación en la distancia y por tanto afinidad a fenómenos duales como diversidad-unidad, singularidad-pluralidad, simplicidad-diversidad, masa-espacio, interior-exterior, abierto-cerrado. [...] Pongamos por ejemplo el recorrido en Venecia entre San Marcos y Santi Giovanni. La variedad de las impresiones en la ruta hace que la distancia aumente perceptivamente, mientras que el paseo se aprecia como uno corto. Los lugares intermedios articularán la distancia en el tiempo, y la comprensión de la ruta aumentará conforme nuevos lugares y elementos sean descubiertos y recordados cada vez. Al mismo tiempo, la duración temporal será cargada de significado y posteriormente articulada conforme los distintos acontecimientos que tengan lugar en el camino permiten recordar ocasiones pasadas o anticipar ocasiones futuras. [...] La diversidad y complejidad de la experiencia aumentará en tanto que aumenta la comprensión de la ruta, pero al mismo tiempo aumentará también su unidad y simplicidad.<sup>4</sup>

Se producirá entonces una paradoja. Cuanto más visitamos la casa, la miramos o la analizamos, más sencilla y más compleja se hace. Por una parte adquiere en cada etapa una mayor unidad entre sus partes, pues los enigmas, desvelados, permiten comprender por qué todos esos lugares distintos y cosas distintas están en la misma casa. Por otra parte la casa adquiere capas de significados a múltiples niveles, llegando poco a poco a transformarse en ciudad y luego en mundo, tal y como ya hemos explorado. La casa se hace, con el tiempo, más clara y más rica, más pequeña (por comprensible) y más extensa (por diversa).

La claridad laberíntica requiere impresiones consecutivas percibidas simultáneamente gracias a la repetición de la experiencia. Significa que la claridad de la articulación de un determinado lugar crece con el tiempo. Este tipo de claridad laberíntica es bien distinta de una claridad inmediata total (que significaría que todo es totalmente comprensible inmediatamente), aunque un cierto grado de claridad inmediata es un requisito necesario para que se articulen los lugares unos con otros. La claridad laberíntica por tanto no es una cualidad que se base en la confusión, falta de orientación o falta de forma.<sup>5</sup>

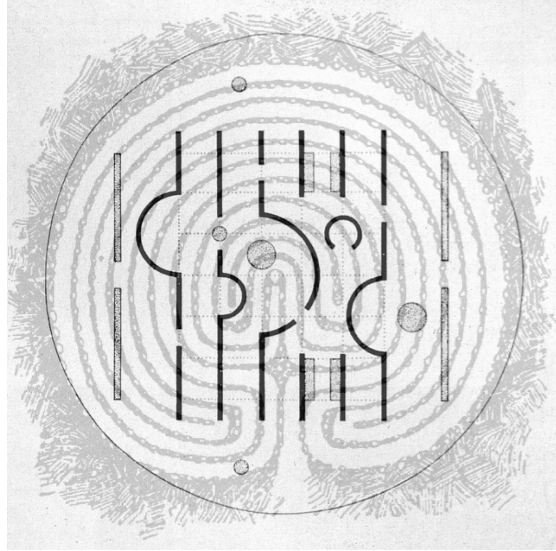
La idea de que la repetición de la experiencia hace más intensa la articulación de un lugar es propia de la aplicación que hace Aldo van Eyck del concepto de *durée* de H. Bergson que ya hemos explorado en otras partes del texto. De ella se deduce que la claridad laberíntica no es exactamente un orden único y perteneciente a cada sistema de cosas sino la capacidad de ese sistema de cosas de ser ordenado de

<sup>4</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 98.

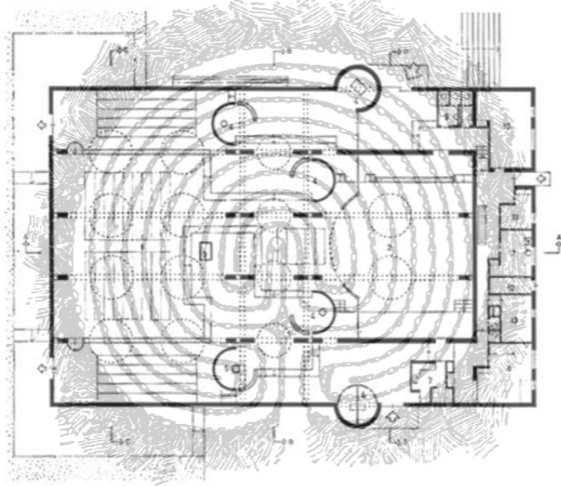
<sup>5</sup> Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 100.



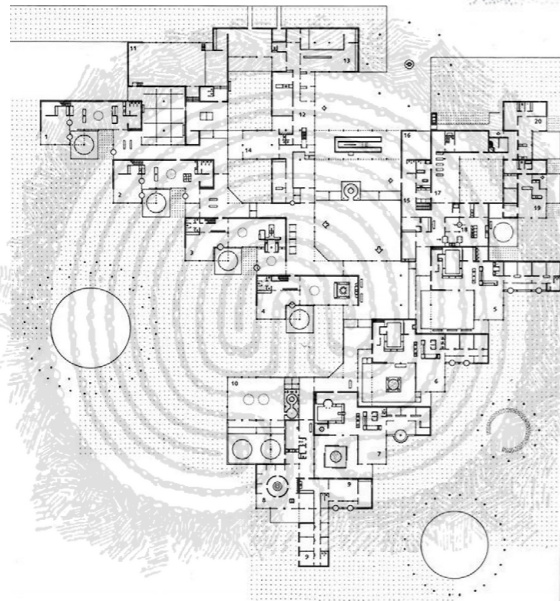
### 3. El laberinto y el pabellón Sonsebeek



### 4. El laberinto y la iglesia en La Haya



### 5. El laberinto y el Orfanato



diferentes formas en la conciencia de diferentes seres humanos. Si la casa de Loenen tiene claridad laberíntica significa que la casa contada en esta tesis no es la casa de Aldo van Eyck ni la de Tess, Julyan, ni siquiera la casa del lector, sino el modo particular en que la casa se ha articulado en mi cabeza. Que incluso en las distintas partes de la tesis hay descritas casas diferentes, pues el orden evoluciona con el tiempo. En la cabeza de sus habitantes, los rincones de la casa van adquiriendo nombres no coincidentes. Lo que para mi es el «podio», para Tess es «el lugar de las cosas pequeñas» en referencia a los objetos de la colección de arte primitivo expuestos en las estanterías. Lo que para mi es una biblioteca porque guarda los libros de Joyce que andaba buscando obsesivamente en mi primera visita a la casa, para Julyan es un almacén de vino y para Hannie una lugar de trabajo. Cada habitante pone nombres distintos a cada lugar de la casa y los articula en una experiencia narrativa referida a las memorias que guarda de cada uno de ellos. Cada habitante pone sus límites y declara sus lugares sagrados:

Y cada superficie podía dividirse en pequeñas parcelas de nombre conocido. Se caminaba esquivando lugares prohibidos, sobre todo en los espacios ocupados por viviendas o plazas públicas; de poder escrutar la aldea de Ogol de arriba desde el aire, la profusión de sitios, piedras, altares y árboles con nombre propio hubiese sido inextricable. En los barrancos, una muralla rocosa no es un límite: es un suelo que se eleva; los lugares se escalonan, algunos en vertical sobre otros, lo que plantearía insolubles problemas de representación catastral. Era pues una parcelación infinita, un cuadrículado del suelo bajo los pies de los hombres, como si lo hubieran organizado piedra a piedra, mota a mota, **impregnándolo con su vida, con los nombres, reconstruyéndolo a su imagen.**<sup>6</sup>

Ha sido necesario articular así la casa en esta tesis, como un relato de los diferentes estratos a través de los que se llega a ella y por los que se vuelve, como J. Ruskin en *La Biblia de Amiens*<sup>7</sup>, donde el «inteligente viajero inglés» llega en tren y aprende la historia de Amiens antes de llegar a la catedral. En el libro Ruskin estructura en un relato todas las fuerzas (materiales y sociales) que han causado la catedral, con todo lujo de detalles: hay que conocer Francia para comprender Amiens, pues, dice Proust, «Ruskin no separaba la belleza de las catedrales del encanto de las comarcas sobre las que se alzan»<sup>8</sup>.

Lo interesante del libro de Ruskin, detectado por Proust, es que en su narración no se nos muestra solamente el camino que lleva a Notre-Dame sino «este y otro camino, según tengáis más o menos prisa»<sup>9</sup>, es decir, reconoce la existencia de otras estructuras narrativas válidas para llegar a la catedral:

Nunca he sido capaz de decidir cuál era, verdaderamente, la mejor manera de abordar la catedral por primera vez. Si eres dueño de tu tiempo y el día es bueno, lo mejor sería bajar por la calle principal de la ciudad vieja, cruzar el río y salir hacia la colina calcárea sobre la que se alza la ciudadela. Desde allí comprenderás la altura real de las torres y cuánto se elevan por encima del resto de la ciudad. Después, al volver, encuentra tu camino por cualquier calle transversal; cruza los puentes que encuentres; cuanto más tortuosas y sucias sean las calles, mejor; llegarás a la fachada oeste o al ábside y los encontrarás dignos del esfuerzo que has realizado para alcanzarlos. Pero si el día es oscuro, como puede ocurrir a veces incluso en Francia, o si no puedes ni quieres andar...<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Marcel Griault, *Dios de agua* (Barcelona: Alta Fulla., Barcelona, 1987), 75-76.

<sup>7</sup> John Ruskin y Marcel Proust, *La Biblia de Amiens* (Madrid: Abada Editores S.L., 2006), 139 en adelante.

<sup>8</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 107.

<sup>9</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 67-70.

<sup>10</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 67-70.





6. Ariadna, Teseo y el hilo

Juan Calatrava señala<sup>11</sup> que el objetivo de Ruskin no es tanto darnos a conocer los rasgos arquitectónicos del edificio sino ofrecernos una oportunidad para leer de nuevo ese libro cuyo alfabeto ya hemos olvidado. El edificio es un libro portador de un mensaje que, desde la cultura de los siglos medievales, quiere hacerse oír a la sociedad moderna como única posibilidad de su salvación<sup>12</sup>. Puede que el objetivo de esta investigación haya sido similar: descubrir lo que una casa fue y está dejando de ser, para salvar todas las casas. Esa es la manera en que la vivienda en Loenen se ha ido articulando en mi conciencia, mediada por mi cuerpo de experiencias con el objetivo de ayudar al lector a emocionarse con sus rasgos singulares para convertirla en una especie de caja de resonancia en la que esos rasgos pudieran tener mayor repercusión al despertar ecos fraternales.

Nos mentían.

Nunca pudo ser Dédalo el primer arquitecto, porque su laberinto no era arquitectura. Para funcionar, para engañar al incauto, aquella fábrica prodigiosa, aquella implacable máquina de desorientar debía perder su apariencia, desvanecerse, renunciar a dejarse reconocer, debía no tener forma.

¿Y quién es capaz de llamar «arquitectura» a lo que no tiene forma?

Porque la muralla puede decir «soy impenetrable». La puerta, «soy sólida y angosta» o, por el contrario, «te esperaba, bienvenido». Pero el laberinto no puede decir nada. Ni siquiera advierte al visitante que está a punto de penetrar en algún sitio específico. Solo al rato de estar en él se le ocurre al incauto que no sabe muy bien dónde se ha mentido. Ahí no hay trayecto, ni dirección, no hay adentrarse o estar saliendo. Ni siquiera volver a pasar por el mismo sitio llega a reconocerse como repetición y tampoco puede medirse así el tamaño, el ritmo del lugar. **Todo es indefinible vaguedad**, que acompaña los pasos, siempre iguales, del desorientado.

En tal continuidad no hay arquitectura.

¿Cuándo aparece la arquitectura?

Cuando entre tanta indiferencia, se distingue una forma. Cuando en el laberinto, se fija una dirección, un trayecto: cuando Ariadna tiende el cordel con el que señalará el camino. Es entonces cuando cada cosa pasa a tener nombre y posición: tú eres la entrada y tú el camino, tu la trampa y tú la salida, tú el centro y tú la orilla. Nombre, es decir, identidad propia, diferencia, relaciones mutuas, forma. Es Ariadna y no Dédalo, el primer arquitecto.

El arquitecto no es quien construye, sino quien identifica la forma. **La arquitectura aparece con el mismo gesto que dota de sentido al edificio, que lo interpreta. La forma es el resultado de la interpretación** o, mejor, existe en ella –no previa a ella, sino como su simultánea condición y resultado, como su otro nombre.<sup>13</sup>

El lector va construyendo una idea de lo que es esta casa, seguramente contra la expresada en este trabajo. Está bien que sea así. No se pretende construir un conocimiento vertical y unidireccional, como si se

<sup>11</sup> Ruskin y Proust, *La Biblia de Amiens*, 20.

<sup>12</sup> Calatrava debe haber leído a W. Benjamin.

<sup>13</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio, I* (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 163-164.

## 7. El laberinto y la casa, con mi hilo de Ariadna



estuviese analizando la estructura molecular de un compuesto, pues solo cuando se entienda esta casa como una *casa también mía*, verdaderamente es posible discutir y aprender de ella.

En un artículo sobre los situacionistas y la arquitectura, Peter Wollen analiza el concepto de *psicogeografía*, tan ajustado al tema tratado en este juego de textos. Aunque Aldo van Eyck no participó directamente en la Internacional Situacionista, sí que fue un espectador atento<sup>14</sup> y buen amigo de muchos de los profesionales implicados (como Constant y Asger Jorn). El que introduce la palabra en el discurso situacionista es Guy Debord:

La palabra psicogeografía, sugerida por un kabyle analfabeto como término general para el fenómeno que algunos de nosotros estábamos investigando alrededor del verano de 1953, no es demasiado inapropiada [...]. La psicogeografía podría establecer por sí misma el estudio de las leyes precisas y de los efectos específicos del entorno geográfico, conscientemente organizado o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos.<sup>15</sup>

Esta tesis es mi mapa de la casa, indicando esos lugares que deberían despertar una respuesta afectiva. La narrada es la respuesta que despiertan en mi conciencia, no coincidente con la que despertarían en cualquier otro visitante. La casa de Aldo y Hannie van Eyck en Loenen se constituye así como un hogar que es a la vez infinitos hogares distintos: mil sitios que son el mismo sitio, la reconciliación de los fenómenos duales unidad-diversidad, individual-colectivo. La casa construye un lugar al que todos pueden remitirse sin abandonar sus diferencias, en el que la discusión se produce sin resultar en una homogeneización, como si coexistiesen múltiples casas paralelas que se refieren a una misma realidad física. En la casa los habitantes se reúnen en espacios con nombres, discuten sobre esos nombres. Desde su centro inventan nuevos futuros y a su centro traen extensos pasados que colisionan incontroladamente. Es la misma casa y la misma naturaleza humana la que genera tal variedad de modos de comprender el espacio:

La lucha es por conseguir oír la propia voz y que sea reconocida como la voz de un interlocutor legítimo, por el derecho fundamental a ser escuchados y reconocidos como iguales en la discusión.<sup>16</sup>

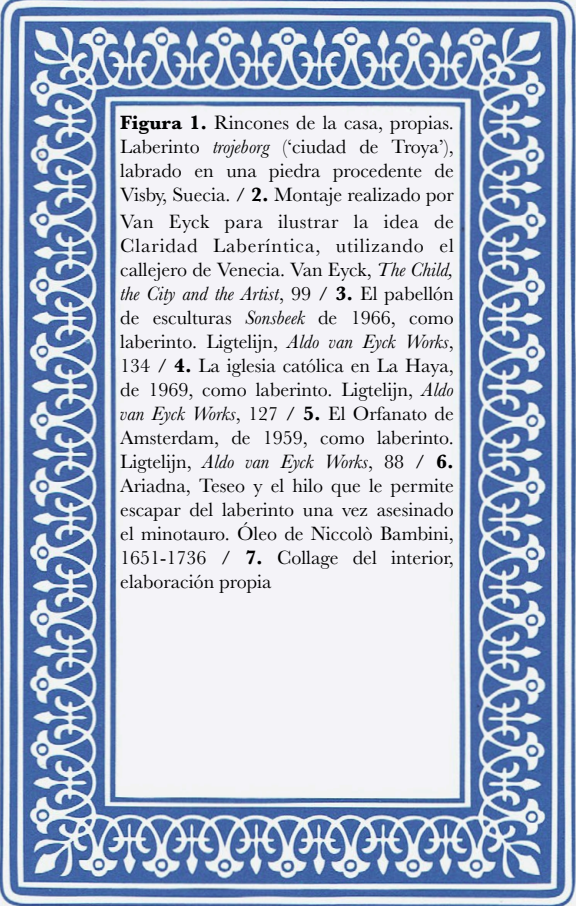
La claridad laberíntica es lo que ocurre en el laberinto una vez ha sido atravesado por Teseo, agarrado al hilo de Ariadna. Esta tesis es mi hilo, tendido entre las formas de la casa para hacerla de nuevo, como si fuese su arquitecto. En este juego de textos se han intentado presentar otros hilos posibles para recorrer la casa y salir de ella. Solo por eso pueden Aldo, Hannie, Marijke, Jacqueline, Tess y Jylyan pasar a articular y presentar sus diversos modos de articular el espacio. Solo comprendiendo la casa como materia en bruto articulada individualmente todas estas voces son reconocidas en la discusión, acumuladas en una articulación colectiva: **esta** Casa de Loenen.

El arquitecto de la casa no es sólo Aldo van Eyck. Son sus arquitectos todos los que la han habitado y todos los que la han leído. Con ellos quedará la casa, transformando su manera de mirar todas las otras casas.

<sup>14</sup> Con ellos comparte la crítica radical al racionalismo moderno, al funcionalismo a lo Gropius.

<sup>15</sup> Peter Wollen, «Los situacionistas y la arquitectura», *New Left Review*, n.º 8 (2001): 138–152.

<sup>16</sup> Žižek, *En defensa de la intolerancia*, 26-27.



**Figura 1.** Rincones de la casa, propias. Laberinto *trojeborg* ('ciudad de Troya'), labrado en una piedra procedente de Visby, Suecia. / **2.** Montaje realizado por Van Eyck para ilustrar la idea de Claridad Laberíntica, utilizando el callejero de Venecia. Van Eyck, *The Child, the City and the Artist*, 99 / **3.** El pabellón de esculturas *Sonsbeek* de 1966, como laberinto. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 134 / **4.** La iglesia católica en La Haya, de 1969, como laberinto. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 127 / **5.** El Orfanato de Amsterdam, de 1959, como laberinto. Ligtelijn, *Aldo van Eyck Works*, 88 / **6.** Ariadna, Teseo y el hilo que le permite escapar del laberinto una vez asesinado el minotauro. Óleo de Niccolò Bambini, 1651-1736 / **7.** Collage del interior, elaboración propia



## 4. **conclusiones** en definitiva, la casa

Z conclusiones...  
....o... la casa  
....o... otra idea  
....o... los círculos  
....o... el habitante  
....o... el museo  
....o... tantas

# Z conclusiones... ...o... la casa como casa

Me parece que a lo largo de los capítulos se han ido lanzando conclusiones provisionales que explican las razones por las que este proyecto de Van Eyck merece una tesis, que tratan de atrapar eso que la vivienda de Aldo y Hannie puede enseñarnos. Todas ellas intentan dar respuesta a las peculiaridades del proyecto, trazar los orígenes de sus estrategias, desvelar alguno de sus misterios. Me gustaría aprovechar el final de este trabajo para intentar describir algo que queda sugerido entre sus líneas sin hacerse explícito por completo. Hasta ahora he querido recoger la arquitectura que tiene el 44 de la calle Dorpstraat, en Loenen aan de Vecht, pero ¿qué tiene esta arquitectura, **de casa**?

El análisis del proyecto, tal y como ha sido abordado desde su inicio, solo ha sido posible al hacerse desde dentro, es decir, inmerso en el espacio descrito, en contacto *con sus habitantes y sus recuerdos, con los caminos que los han llevado a la casa*<sup>1</sup>. La propuesta ha sido convertirse en habitante multidimensional de la casa: visitante de planos, detective de dibujos, proyectista de habitaciones, lector de poemas, miembro de la familia. Así, inmerso en la casa, rodeado por el *museo imaginario*<sup>2</sup> en que se transforma su interior, preguntarse por ella.

Eso que tiene la casa, **de casa**, está escondido en eso que para Van Eyck tendría un espacio, **de lugar**, que no es otra cosa que tiempo. La casa sólo se hace en el tiempo vivido. Han sido 90 días de casa, conversaciones sobre Aldo, relatos de las cosas que habían pasado en la casa antes de que yo llegase, maneras de usarla, desvelando los significados en las posiciones de algunas cosas, señalando las adiciones, dibujándome un mapa para moverme en su interior. Solo con ayuda es posible elaborar *el montaje de cosas que produce la casa*<sup>3</sup>.

No sólo la casa **se hace casa** con tiempo, es que esta casa retiene el tiempo, habla del tiempo, **vive en el tiempo**. Todo lo que ocurre fuera de la casa tiene un efecto inmediato en el interior de la casa. Debido a la transformación de la casa a través de los nuevos huecos ejecutados por Van Eyck, desde dentro se sienten las nubes pasar: el movimiento del sol, los cambios de humedad, viento o lluvia, modifican por completo la percepción del espacio. Todos *los rastros, de los astros, los pájaros, los ocupantes, quedan registrados*<sup>4</sup>.

Eso significa que cada lugar destella en un momento concreto del día, cada uno con su culminación, **su cumpleaños**. La casa está formada por un número limitado de espacios con nombres: he tenido que vivir dentro de la casa, conocerlos, para saber cómo presentarlos. Sus diferencias, sus cualidades, impiden

---

<sup>1</sup> Sobre el camino de Zurich a Loenen, plagado de recuerdos, se ha escrito un capítulo entero, titulado *Superponer*.

<sup>2</sup> Sobre cómo la casa se expande hacia el mundo a través de la imaginación, con ayuda de sus cosas, se ha escrito un capítulo completo, titulado *Abrir horizontes*.

<sup>3</sup> Sobre las cosas se ha escrito un capítulo completo, titulado *La casa, las cosas y los casos*.

<sup>4</sup> Sobre cómo la casa retiene las huellas del tiempo se ha escrito un capítulo completo, titulado *Todo Cambia*.

que se detenga el tiempo, pues recorrer la casa es saltar de sitio en sitio, *navegar sus heterogeneidades*<sup>5</sup>. Lo que tiene esta casa, de casa, es que en ella conviven varios relatos de sus espacios, varios baúles de recuerdos, *nombres diferentes para cada habitante*<sup>6</sup>.

Si volvemos a leer la descripción que hace Aldo van Eyck del Orfanato, descubriremos las estrategias por las cuales el espacio atiende a las ocasiones que se desarrollan en su interior. El concepto espacial de Van Eyck se aleja del espacio amorfo de Van Doesburg hacia un espacio que podríamos llamar **concreto**.

Después del Congreso de Otterlo en 1959, Aldo me enseñó el Orfanato. Me guió por la construcción mientras me iba explicando su visión: cómo todo iba a ser y cómo iba a funcionar. Fue una tremenda lección de arquitectura para mí. No hablaba como la mayoría de arquitectos. No decía: mira eso, o eso, ese detalle tan preciso, estos materiales tan bien elegidos. Fue sobre todo el lenguaje secreto de su arquitectura el que centró mi atención. Me mostró un rincón escondido en una gran sala, diciendo, '¿Ves esto? Es muy importante. Los niños pequeños se pueden esconder aquí para fumar un cigarrillo'. [...] La forma en la que hablaba de arquitectura era muy diferente a la norma. No solo había creado un espacio maravilloso, sino que al mismo tiempo había penetrado al significado profundo de la arquitectura. Me pareció mucho más importante que la cuestión de si había desarrollado el proyecto de acuerdo a las normas de la arquitectura moderna.<sup>7</sup>

El **espacio concreto** sería una aplicación de lo que hemos llamado materialismo, una atención a la humanidad de los objetos, una arquitectura del cuidado de los cuerpos. Un espacio así exige la construcción de un interior heterogéneo, lleno de puntos de anclaje sobre los que construir una experiencia narrativa. El espacio concreto sería un lugar pensado muy bien para un número limitado de ocasiones específicas, muy diferente a un espacio flexible y homogéneo (abstracto). Para Van Eyck, el guante que permitiría mayor libertad de movimientos sería el que mejor encajase en una mano. Por eso proyectos como el Orfanato han asimilado muy mal los cambios drásticos de uso. «Las cosas solo pueden cambiar dentro de una forma fija»<sup>8</sup>. Escribe Van Eyck:

Dado que la planta de una casa deriva de [...] el patrón de vida particular de sus habitantes [...] su flexibilidad [...] no puede sostener adecuadamente una forma de vivir que varíe fundamentalmente de aquella en que se basa la casa. Una flexibilidad extrema de este tipo llevaría a una falsa neutralidad, como un guante que, al encajar en todas las manos, no sirve para ninguna. Esta es la realidad que muchos *flexófilos* se niegan a aceptar.<sup>9</sup>

En la casa, el espacio concreto se alcanza a través de la diferenciación radical de cada uno de sus rincones. Con ayuda de los objetos, o los elementos construidos, cada lugar adquiere unas cualidades distintas al resto. Cada sitio tiene una luz, un momento perfecto para ser asediado. Los habitantes se mueven dentro de la casa, recorriéndola, porque necesitan todos sus lugares. Pero lo característico de esta casa, en su planta baja, es que sus espacios no están físicamente separados por tabiques y puertas. Los rincones de la

---

<sup>5</sup> Sobre cómo en el interior de la casa se separan una serie de espacios sin que dejen de formar una unidad se ha escrito un capítulo entero, titulado *Entremuros*.

<sup>6</sup> Sobre cómo la casa se transforma en espacio de discusión se ha escrito un capítulo, titulado *El viaje de Dommo*.

<sup>7</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 296.

<sup>8</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 441.

<sup>9</sup> Ligtelijn, *Aldo Van Eyck: Works*, 88.



casa están todos dentro del mismo espacio. Solo ha sido posible diferenciarlos a través de lo más peculiar de la obra de Van Eyck: el espacio intermedio.

A diferencia del espacio homogéneo, abstracto, continuo, dilatado, sin más cualidad que su valor de mercancía —sus dimensiones, su superficie—, los espacios concretos de la experiencia personal se forman según una sucesión de diferencias, de demarcaciones, de cualidades heterogéneas: la calle de la escuela, nuestra playa, la acera de la casa del médico, el pueblo del abuelo... La ciudad y los campos están compuestos por una secuencia de lugares determinados, definidos, limitados, identificados, heterogéneos, únicos, con fronteras que debemos atravesar, para salir de uno y entrar en otro.<sup>10</sup>

El espacio concreto de la casa es el producto de una acumulación de espacios intermedios, entre el salón y el comedor, entre la planta baja y la planta primera, entre la calle y la casa. Es en esos espacios intermedios dónde se colocan los elementos de identificación (*identifying devices*). Dibujando solo esos lugares, nace la casa. La casa es el proceso, extendido a lo largo de 55 años, de terminar de definir esos límites, desplazar las cosas hasta que encuentran su sitio en el medio, objetos interpuestos, obstáculos que transforman las imágenes en cuerpos. En ese sentido, los saberes de la casa son dialécticos en su definición aristotélica: razonar a partir de opiniones establecidas y mediante argumentaciones, una estrategia que conduce a conocimientos probables, plausibles, aproximados. El habitante choca con las cosas, se hace sitio entre ellas. Es él el que, moviéndolo todo, se va haciendo su casa.

Al fin y al cabo, **una casa es una casa**.

Esta tesis no ha alcanzado ninguna conclusión que obligue a definir esta casa como algo excepcional o ejemplarizante. Recordemos que el propio Van Eyck nunca publicó esta casa, como si hizo con sus otras casas. Debe ser porque esta casa es, simplemente, una casa. La casa de la familia Van Eyck.

El análisis, realizado sobre la casa de una familia, en concreto, ha ido desvelando las peculiaridades que le son propias, es decir, lo propio de Aldo van Eyck, que en su mover las cosas no puede ser más que, sencillamente, arquitecto. Solo en ese sentido el análisis resulta interesante. La tesis ha terminado por explorar qué significa exactamente eso de casa, preguntándose por lo doméstico, huyendo de cualquier marco que congelase la casa en un proyecto, el proyecto en una cronología, la cronología en historia, la historia en un libro que coge polvo en una estantería. Es lo contrario. Como esta casa solo es una casa, no es historia ni cronología ni proyecto. La casa se transforma en una pregunta que se nos presenta exigente: ¿Son nuestras casas, como esta casa, verdaderamente **casas**? ¿Son las casas, arquitectura\*?

La granja terminará cuando faltemos Nicole y yo. ¿Para qué, pues, trabajar con tanto esfuerzo y tanto empeño en algo que está condenado? Y a eso yo contesto: este trabajo es una manera de preservar el saber que mis hijos están perdiendo. Cavo los hoyos, espero a la luna nueva para plantar los arbolitos porque quiero dar ejemplo a mis hijos, si es que están interesados en seguirlo, y, si no lo están, para demostrar a mi padre y al padre de mi padre que el conocimiento que ellos transmitieron todavía no ha sido abandonado. Sin ese saber no soy nada<sup>11</sup>.

\*(Sí, sí. Efectivamente, la casa tiene de casa, su *arquitectura*, pero solo si entendemos por arquitectura una cosa muy concreta y específica: **saber habitar**. Para entenderla así, basta leer a Loos)

---

<sup>10</sup> Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017), 273.

<sup>11</sup> Berger, John. *Puerca Tierra* (Barcelona: Alfaguara, 2016), 102.

# Z conclusiones... otra idea de naturaleza

A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, de todas las casas que soñamos habitar, deberíamos poder desprender una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad<sup>1</sup>. Abordar el análisis de la casa de Loenen ha hecho necesario reconocer en ella todo lo que es común a las imágenes de intimidad de Aldo van Eyck, esto es, a sus antiguas casas. He identificado la casa, no con el marco físico construido en el 44 de la calle Dorpstraat, con vistas al río Vecht, sino con las experiencias, objetos y recuerdos acumulados por la familia a lo largo de una vida.

Para ello, se requiere algo así como recuperar la idea griega de naturaleza (*physis*) frente a la latina (*natura*). *Natura*, participio de nacer, la idea de algo que ya está nacido, ya está hecho: en estado definitivo. *Physis*, que significa brotar, crecer, pero siempre desde la acción: lo que está brotando, lo que está creciendo, lo que se está realizando todo el tiempo. Las casas de Van Eyck, observadas en una constelación, como proyectos contemporáneos que se explican los unos a los otros, proponen una arquitectura como algo que está siempre en construcción, no un estado final de cosas, en uso mediado por seres humanos que la modifican o la amplían. El acercamiento a Loenen como parte de un conjunto de cuatro casas habitadas por los Van Eyck desata las relaciones. Unas casas iluminan a las otras, explican la posición de las cosas, la construcción de sus elementos.

Tal y como explica Bachelard<sup>2</sup>, el espacio captado por la imaginación, para el fenomenólogo, no puede ser igual a un espacio indiferente entregado a la medida y reflexión del geómetra. Es un espacio vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. Solo desde ese punto de vista tiene sentido tomar la casa de Van Eyck como instrumento de análisis para comprender un ser humano, pues en ella están alojados sus recuerdos y sus olvidos. Al fijarnos en las casas, en los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos.

Esa acumulación de recuerdos es lo que Van Eyck ha llamado en sus textos el *cuerpo acumulado de experiencia*<sup>3</sup>. Los espacios vividos en el pasado se presentan continuamente en el presente, traídos por lo que hay de familiar en lo que experimentamos. Conforme el cuerpo acumulado de experiencia aumenta, esto es, los recuerdos y conocimientos se incrementan, el presente adquiere mayor profundidad temporal, se vive con más fuerza. Al romper las barreras que imponen el tiempo y el espacio, abriendo cada casa a todas las demás, dejando que Zurich (1944), Binnenkant (1948), Baambrugge (1958) y Loenen (1964) pasen a ser un solo hogar ocupado simultáneamente, cada una de ellas se hace más rica y más profunda.

---

<sup>1</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2000), 27.

<sup>2</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 22-23.

<sup>3</sup> *Gathering body of experience*.

La casa de Loenen contiene las respuestas a las preguntas que quedaron abiertas en las otras casas, aprende de ellas, las incorpora en su núcleo más íntimo. El cuerpo acumulado de experiencia se transforma en lugar construido, condensado en todos sus elementos, abrigo de la familia. Solo entonces los rincones y las cosas, las habitaciones, las tablas de madera, se convierten en disparadores de asociaciones, *elementos de identificación*<sup>4</sup> que incitan la aparición de la memoria y la anticipación, otorgando intensidad al presente. La casa de Loenen es un hogar porque sale fuera de ella misma a recoger todo lo que ha sucedido a la familia. En sus mil alveolos, el espacio conserva el tiempo comprimido.

Sin las otras casas, la última vivienda de los Van Eyck resulta incomprensible. Es necesario recorrer sus antiguos espacios de intimidad, perseguir sus cosas, mirar atentamente lo que todas van teniendo en común. Pues cuando en dos proyectos hay algo que se repite, no puede ser por las condiciones del emplazamiento, que es distinto, o del programa, que también es distinto. Lo que tienen en común dos obras, ya que las necesidades y los lugares son irrepitibles, debe ser aquello que es propio de su autor.

Así, mirando atentamente, ha sido posible descubrir aquello que tienen las cuatro casas, es decir, eso que es, exactamente, la casa de la familia Van Eyck.

La vieja expresión ‘transportamos allí nuestros dioses lares tiene mil variantes. [...] Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños de las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos.’<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Identifying devices*, diría Van Eyck.

<sup>5</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 28-29.



# Z conclusiones... ...o. los círculos de otterlo

He mencionado en numerosas ocasiones a lo largo del trabajo los Círculos de Otterlo, el documento presentado por Aldo van Eyck en 1959, en el último CIAM en Otterlo, como síntesis de su propuesta teórica. Los Círculos no son más que la representación de la idea de historia de Van Eyck, esto es, de su concepto de tiempo. He relacionado esa propuesta temporal con la *durée* de Bergson y las tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamin, porque me parece que en todos los casos se pasa de un pasado como cronología, línea del tiempo que va llenándose con los acontecimientos, a un pasado como experiencia acumulada toda en el presente, dirigiendo las acciones del futuro.

Los Círculos de Otterlo proponen una arquitectura hecha como reconciliación de las experiencias acumuladas a lo largo de los siglos, “dónde sea y cuándo sea<sup>1</sup>”, como fragmento de conocimiento humano. Bajo esta idea de pasado, en la que el presente no tiene por qué ser la culminación de un proceso evolutivo, las arquitecturas clásicas, vernáculas y modernas se erigen como faros que iluminan al arquitecto del presente. La propuesta de Van Eyck, puramente ecléctica en la acepción de Diderot<sup>2</sup>, reúne lugares y cosas de todos los lugares y todos los tiempos, aprende de ellos e inventa con ellos una nueva arquitectura. De lo clásico, la inmutabilidad y el descanso, o sea, la existencia de una totalidad, una unidad compuesta y cerrada. De lo vernáculo, su consideración como comportamiento construido, o sea, la expresión en cada casa de las necesidades concretas de la familia y su referencia a un marco colectivo compartido. De lo moderno, el cambio y el movimiento, la construcción de sistemas de relaciones, la dialéctica (no hegeliana). En el otro círculo, el mundo para el que construyen los arquitectos, los otros, seres humanos con necesidades más allá de las puramente fisiológicas. Los Círculos sintetizan la crítica a los CIAM y abren nuevos caminos.

He relacionado<sup>3</sup> estos Círculos con una fotografía de Le Corbusier en la que Quetglas encuentra representado su pensamiento, la unión de un ventilador, una aceitera, una jarra y un pescado: forma clásica, caricatura nerviosa, bulto sin carácter y muelle a punto de de saltar. O clásico, moderno, vernáculo y mundo en espera, necesitando arquitectura.

Es interesante volver a recorrer los Círculos y la fotografía de Le Corbusier porque la casa de *Loenen aan de Vecht* se hace poco después del 59, como uno de los primeros proyectos en los que Van Eyck ha podido poner a prueba la síntesis enunciada en Otterlo. La casa tiene que entenderse como una aplicación de los Círculos de Otterlo.

---

<sup>1</sup> Aldo van Eyck, *The child, the city and the artist*, 75-76.

<sup>2</sup> “*El que se atreve a pensar por sí mismo, el que regresa a los principios generales más definidos, los examina, los discute y no acepta sino lo que es evidente para su razón y su experiencia*”

<sup>3</sup> Mirar los anexos a la introducción: *Sobre el concepto de historia en Aldo van Eyck*.

La casa es el producto de la acumulación de numerosos elementos compuestos como entes autónomos, normalmente a través de ejes y simetrías.: tranquilos e inmutables cuando se miran uno por uno. Sin embargo, los elementos no se subordinan a un orden jerárquico de ejes o centralidades, sino que construyen una red de centros que establecen relaciones de reciprocidad, otorgando dinamismo al espacio: cambio y movimiento. El resultado solo podría ser la casa de Van Eyck, es un reflejo de su forma de vivir, comportamiento construido, y además todos esos objetos se construyen con formas elementales y adquieren un profundo simbolismo, como haciendo referencia a una cosmología que nos es desconocida. La casa es el ejemplo de lo que los Círculos significan al hacer arquitectura.

Sin embargo, la cuestión no es señalar que la casa es una aplicación del pensamiento de Van Eyck, eso sería evidente. Lo interesante no es que los Círculos se aplican en la casa, sino que la casa son los verdaderos Círculos construidos. ¿Por qué?

En el esquema gráfico presentado en 1959, Van Eyck ha elegido tres cosas que representan lo que quiere decir: un poblado de los Pueblos americanos, una *contracomposición* de Van Doesburg y un templo griego. Pero en la casa no hay ninguna elección, en la casa está todo lo que Van Eyck ha considerado importante a lo largo de su vida: está su colección de arte vernáculo, están sus libros de poesía moderna, las pinturas de los artistas de las vanguardias, los esquemas de Santa María della Pace. En la casa están aún todas y cada una de las fuentes que el arquitecto ha utilizado para construir su arquitectura. La casa y sus objetos son los verdaderos Círculos de Van Eyck, su aplicación y su reflejo.

Podríamos hasta decir que la casa aclara la misma posibilidad de que los Círculos hayan existido. Se erige hoy como proyecto de paso obligado para todo el que quiera comprender el alcance de la labor de Aldo van Eyck.

Escribe John Berger que «las naturalezas muertas narran cómo determinadas cosas se han reunido y cómo, pese a su carácter efímero, permanecen juntas. Se trata de imágenes de residencia, en todos los sentidos del término. Así, el pintor se ve forzado a estudiar las relaciones de vecindad de las cosas que tiene ante sí, cómo se adaptan y viven juntas, cómo se entrelazan y superponen y se mantienen separadas, y cómo conversan»<sup>4</sup>.

La tesis ha estudiado esas relaciones, escuchado atentamente las conversaciones.

---

<sup>4</sup> John Berger, «¿Cómo aparecen las cosas?», *Arte y Parte*, n.º 26 (2000), 37.

# Z conclusiones. ...o... y el habitante sus huellas

Se tiende a pensar que la vida de los edificios concluye con su construcción y que la integridad de un edificio consistiría en mantenerlo exactamente como lo dejaron sus constructores. En ocasiones se puede insistir en la conservación estricta de un edificio, sin embargo, eso significa, de algún modo, que el edificio ha muerto, que su vida ha sido interrumpida violentamente. Estoy de acuerdo con los comentarios que Ruskin hace en la *Lámpara de la memoria* [...] Viene a decir que un edificio sin vida deja de ser un edificio y se transforma en otra clase de objeto. [...] Si la arquitectura se estableció con firmeza, permanecerá abierta a nuevas intervenciones [...]. La vida de los edificios está soportada por su arquitectura, por la permanencia de sus rasgos formales más característicos y, aunque parezca una paradoja, es tal permanencia la que permite apreciar los cambios. El respeto a la identidad arquitectónica de un edificio es aquello que hace posible el cambio, aquello que garantiza su vida. <sup>1</sup>

La casa de los Van Eyck es una reforma o rehabilitación de una vivienda construida en el siglo XVII, que había pasado a su vez por varias transformaciones a lo largo de los siglos. Cada una de esos estados que el edificio ha atravesado permanece visible, como huellas de los habitantes. El arquitecto, consciente del valor del edificio, de sus rasgos formales más característicos, ha intervenido conservando su pasado pero proponiendo otra forma de ocupar la casa.

La casa, como sistema complejo formado por subsistemas (tiempos) específicos, aparece en cualquier momento del tiempo o en cualquier lugar de su interior como un ente total y comprensible. La casa es una sola casa (no son tres o cuatro casas distintas) que reconoce las partes que la forman como sistemas específicos y distintos (por eso no destruye cada vez el anterior para construir el siguiente), pero al mismo tiempo evidencia que las diferentes maneras de ocupar el espacio, presentes a la vez, pueden convivir porque esencialmente se explican unas a las otras: todas ellas han sido casas. El significado específico de cada sistema contiene el significado de los otros. La misma estructura original ha servido para diferentes casas sucesivas, que se han ido acumulando sin perder totalmente sus significados. Entonces, hacer esta casa ha costado más de trescientos años, si suponemos que su origen es la construcción de ladrillo, aunque en realidad ha costado *todo el tiempo del mundo*.

Han pasado ya 55 años desde que el arquitecto transformó la construcción en su hogar, la vivienda aún sigue haciéndose. Contar esta casa significa escribir de la arquitectura como algo inagotable y provisional, sujeto al proceder de la conciencia. En cada instante la casa está terminada y espera a la vez su finalización. La casa no es la intervención de la década de los sesenta que la adapta a unas necesidades concretas y transitorias, sino el proceso completo de su realización, desde la construcción de la primera casa al momento presente, del presente a la eternidad. Las transformaciones de la casa a lo largo de los años son la casa misma, acumulación de memoria. Los materiales de la casa son blandos y maleables.

---

<sup>1</sup> Rafael Moneo, *La vida de los edificios* (Barcelona: Acantilado, 2017), 45-46.



Cuando nos fijamos en las superficies, suelos o tableros de madera, escalones, paredes, podemos reconocer en ellas los arañazos del tiempo. En las fotografías recuperadas de los negativos escondidos bajo el podio descubrimos los diferentes estados que la vivienda ha ido atravesando. Solo reconociendo esas trazas es posible comprender el estado presente de la casa de Loenen, continuamente variable. La casa cambia a cada momento y se trata más de tomar algunos de esos instantes para construir un álbum familiar, un diario interminable de la casa. En cada una de esas instantáneas está contenida la semilla de todas las demás, y en este sentido se adopta una actitud clásica, la de «aquél que suprime la corriente del tiempo, aquél que salva la separación entre momentos, entre ‘entonces’ y ‘ahora’, aquél para quien en todo instante cabe la totalidad del tiempo y cabe, por tanto, en cualquier instante tanto el origen como el final»<sup>2</sup>.

Lo que quiero decir es que no podemos entrar a comprender la casa como si uno u otro elemento fuese más importante o más original que cualquier otro. Que una familia cubriese los ladrillos con estuco y dibujase un falso despiece, que Aldo cambiase el color de las ventanas o hiciese unos lucernarios, que Hannie desordenase los libros cuando pasó a dormir en la planta baja, que Tess y Julyan hayan retirado algunos objetos y añadido otros, o que yo mismo haya movido cosas de sitio (al catalogarlas), es ya parte de la casa que en su constante transformación va ampliando su mundo interior. Todo es original y nada se congela. Lo peor que podría pasarle a esta casa es transformarse en un museo esterilizado y embalsamado.

Esa ha sido la actitud con que se ha abordado este proyecto de Van Eyck.

---

<sup>2</sup> Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 125.

# Z conclusiones... ...o... el museo imaginario

Apoyando el análisis en un texto de Colin Rowe y Robert Slutzky, se puede hablar en la casa de la idea de transparencia fenomenológica. La casa de Loenen es un espacio cerrado y limitado por sus muros, en la que no existe un único lugar desde el que toda la vivienda se presente simultáneamente a la visión. Por el contrario, en la sucesión innumerable de intersecciones y rompimientos, el espacio sólidamente construido se desintegra en perspectivas que llevan al infinito. El interior se disuelve hasta el infinito sin dejar de ser interior, escribe el fenomenólogo Bollnow<sup>1</sup>.

Los elementos de la casa se interponen en el camino de la mirada, atravesando el espacio y transformándolo en una sucesión de capas a distinta profundidad. Aldo van Eyck toma la pintura holandesa, los cuadros de Pieter de Hooch, como referencia para construir su concepto de transparencia. No se trata de permitir una visión totalizante del espacio, sin sombras o rincones, sino de dejar algunas pistas, reflejos, diagonales de luz, que activan la imaginación del espectador y lo llevan fuera de la habitación. De alfombra en alfombra, de habitación en habitación.

Para Van Eyck, eso no ocurre únicamente por los huecos entre las cosas, hacia el jardín, el canal o el cielo, sino a través de las propias cosas, que contienen en sus significados pedazos del mundo fuera de Loenen. Así, en su casa en Binnenkant él mismo escribía que las pinturas colgadas en las paredes, un Mondrian o un Van Doesburg, tenían la capacidad de ampliar el *horizonte interior* de la casa en todas direcciones con ayuda de la imaginación.

¡Los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre! Se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos. <sup>2</sup>

A través de las cosas, la casa explota hacia fuera, se abre al mundo. El universo vuelve a la casa, está contenido en su interior, pues para el particular, el interior es el universo. Tomando cada cosa de la casa como centro de la composición, investigando las razones por las que ha sido elegida por Van Eyck, por las que ha sido colocada de tal modo, es posible iniciar paseos imaginarios que llevan al *flaneur* muy lejos de la casa. Esos paseos aclaran, explican, iluminan la arquitectura de Loenen.

No es el espacio lo que finalmente importa sino el interior del espacio y, sobre todo, el horizonte interior de ese espacio - sea cubierto o descubierto. Este horizonte interior siempre está presente conforme uno se mueve a través de un edificio o ciudad, de pie o sentado, mirando arriba o abajo. [...] Al invadirlos, los espacios **no permanecen vacíos**. Aceptan y reciben al que entra, se asientan a su alrededor. <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bollnow, O.F. *Hombre y espacio* (Labor: Barcelona, 1969), 86.

<sup>2</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 64.

<sup>3</sup> Van Eyck and Ligtelijn, *Aldo Van Eyck: Works*, 201 y Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 478.

Esta casa nunca permanece vacía. Se llena con la memoria que despliega su interior. La casa es el mundo y el centro del mundo. La casa es nuestro rincón del mundo, es realmente un cosmos, pues la casa crece, se extiende hasta lo infinito. Es a la vez celda y mundo. Desde el centro de la casa irradian los vientos, nace el sol y los pájaros salen de sus ventanas. Entendiendo la casa de Loenen así, al vivirla habitamos el universo, o mejor, el universo viene a habitar la casa.

A todo esto habría que añadir que Aldo van Eyck era un coleccionista, se movía por el mundo tomando cosas que ponía juntas en su casa. Escoger cosas distintas y lejanas por sus semejanzas, bien sean patrones geométricos o leyes compositivas, significa reducir la heterogeneidad del mundo, quitar a los objetos su mero valor utilitario, transformándolos en suspensiones museales, reconociéndoles un significado como colección. La casa, llena de cosas, se transforma en un museo. Pone juntas, en un mismo lugar, realizaciones de todas las épocas y culturas.

Sin embargo, no hay criterios claros en su colocación, no hay grupos por estilos, tipos, procedencia geográfica. La casa pone cosas en el techo, en el suelo, en las paredes a distintas alturas, sobre la chimenea. Como el *Musée Imaginaire* de André Malraux, la casa propone relaciones inesperadas, constelaciones de objetos enigmáticas.

La casa como *museo imaginario* supone una casa que Iñaki Ábalos<sup>4</sup> llama «casa fenomenológica», en la que el espacio es un fenómeno del sentido. El habitante como individuo frente a sí mismo y al mundo, construido a través de su experiencia, vinculado con hilos intencionales al mundo y las cosas. Individuo que habita un espacio que no es neutro, sino aire excitado por vectores, deseos y afectos que orientan, anticipan y dan sentido a las cosas. El sujeto fenomenológico que se rodea de colecciones de objetos de afecto, organizándolos en forma de laberinto a través del que se apropia del espacio.

Igual que en las exposiciones de CoBrA diseñadas por Van Eyck, la disposición de los objetos en la casa está relacionada con sus contenidos. Los pájaros o los barcos cuelgan de las vigas del techo, las pinturas soleadas se acercan al sol. Tess van Eyck conoce las razones que explican la disposición de muchos de ellos. En definitiva, la casa es un **museo imaginario** de todo lo que Van Eyck ha aprendido a lo largo de su vida.

En la casa, en la obra, está la vida de Van Eyck, en su vida, una época de crítica a la ortodoxia moderna, y en esa época se esconde el curso general de la historia de la arquitectura. Por eso la casa nos sirve para hablar casi de cualquier cosa.

---

<sup>4</sup> Aunque es un texto leído una vez terminada la tesis, elaborando las conclusiones de la investigación, el cuarto capítulo de *La buena vida* de Iñaki Ábalos resume con gran precisión y de manera rigurosa los planteamientos descubiertos al abordar el análisis de la casa.

Iñaki Ábalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 92-108.



# Z conclusiones... tantas casas

Esta tesis es sobre la casa de Van Eyck en Loenen (y al principio no lo era) para salvarla de otra descripción cualquiera. Porque describir algo es fijarlo en la memoria del que lee por primera vez, dirigir su mirada hacia un lugar ocultando los otros, iluminar este pero no aquel rincón, dibujar esta pero no esa ventana. Y para este autor, que sabe que cepillar la historia (narrar un proyecto) debe ser encontrar en el pasado su potencial utópico de transformación del presente, una descripción que se propusiese fijar la casa como un contenedor de cosas pero sin contar las cosas, de personas pero sin contar las personas, o de metros cuadrados pero sin contar los cúbicos, supondría perder para siempre la posibilidad de usar la casa para contar las cosas, las personas y los metros cúbicos como un sistema de entes inseparables e irrepetibles. O sea usar la casa para contar que habitar es dejar huella, que la casa no es el objeto físico que rodea una serie de acontecimientos, sino la descarga que se produce por la interacción de esos acontecimientos (memorias, deseos, acciones) y unas superficies (paramentos, ventanas, puertas, horizontes acotados). Que la casa, que cualquier casa, no debería ser superficie sin acontecimiento (espacio), sino acontecimiento al que se le otorga una superficie de inscripción (lugar y ocasión). Ha sido necesario contar la casa así, como Aldo van Eyck cuenta y hace su arquitectura.

Porque la casa, y ahora ya esta casa en concreto, es un lugar en el que la relación entre personas y cosas es manifiesta. La casa aún es una casa, o sea, aún es conexión de edificio y vida; y las cosas aún se mueven de sitio, y aún hay conversaciones alrededor de la mesa, ruido de café, pasos en el piso de arriba, copas de vino. Si de verdad uno cree que una casa no es un lugar, que es más bien lo que se lleva a cuevas de un lugar a otro, lo que rodea al individuo y lo sustantiva (le pone nombre), entonces debe aprovechar ese cepillo para mirar la historia de la casa, su fisonomía, y escribirla desvelando ese potencial utópico que se esconde en cualquier casa pero que está peor escondido en esta, lanzándolo en el presente para transformar el futuro. O dicho de otro modo: cuando uno piensa que la arquitectura trata de fijarse en el potencial del espacio para acoger un acontecimiento y quedar marcado por él, permanecer en la memoria del que lo ha vivido; que arquitectura e individuo forman parte de un mismo sistema de cosas que interaccionan cambiándose mutuamente, construyendo lazos; entonces se ve obligado a contarla (la casa) a todos así: o sea, escribirla así.

Si para los actuales habitantes de la casa *hacer un reportaje* es describirla métricamente en unos planos técnicos y vacíos y hacer unas fotografías de los objetos una vez bien colocados en el lugar que deberían ocupar; para nosotros *hacer un reportaje* es cogerla, darle vueltas entre las manos, dibujarla con todo lo que lleva dentro para entenderla, preguntarle cosas, documentar el movimiento que la mide (lo que mide no es

un metro, es el desplazamiento de un cuerpo en el espacio<sup>1</sup>) aún hoy día tras día, leer sus libros, comprender de donde han venido todas las presencias que nos observan fijamente, comprender qué es lo que queda hoy de la casa (de esa casa que fue Aldo van Eyck, y que ya no está), conocer los otros lugares en los que la casa ocupó un espacio, fotografiarla solo cuando quiera decirnos algo. Si para los actuales habitantes de la casa *hacer un libro sobre la casa* es entretenerse mirando la superficie; para nosotros *hacer un libro* es discutir sobre cómo hacerlo, construirlo a trozos, mirar debajo de las cosas, por detrás de ellas, arriesgar unas interpretaciones subjetivas y parciales, reconocer explícitamente la imposibilidad de terminar la tarea.

Frente a los principios del Movimiento Moderno más ortodoxo: la casa como unidad prefabricada repetida en serie (pocas veces sometida a variaciones a través del concepto de tipología); la vivienda mínima que satisface las necesidades fisiológicas del ser humano (hombre, europeo, blanco, con jornada de trabajo de ocho horas, ocupación estable, dueño de un automóvil, ordenado, con pocas cosas para almacenar); la utilización de grandes superficies de vidrio, paramentos lisos de estuco y carpinterías de acero (materiales que no permiten dejar huella); la iluminación con luz homogénea y difusa (que no arroja sombras, que no permite guardar secretos); y la eliminación de todo recoveco (espacio continuo). Es decir, frente a la imposibilidad de apoyarse en el contenedor físico para construir un relato, esta casa representa en oposición una recuperación de la sombra, la oscuridad y el rincón, la luz que arroja siluetas enigmáticas, el espacio interrumpido, atravesado por elementos en distintas capas que dejan que la mirada escape en diagonal hacia el jardín y el cielo, rara vez reconocidos directamente sino a través de lo que de ellos penetra en la casa en forma de reflejos o manchas negras e inquietas sobre los paramentos; de las superficies rugosas e imperfectas sobre las que se marca cada paso, cada rasgadura de una silla, cada escalón roto y reconstruido, cada cajón desencajado; de la acumulación de objetos cruda y obsesiva que multiplica las sombras y los tropiezos y que hacen difícil coger un libro, sentarse en una silla o abrir una puerta sin antes pedir permiso a una presencia que mira con penetrantes ojos de madera; de los objetos cotidianos que se mezclan con las obras de arte hasta resultar indistinguibles (puede aparecer un Appel en el suelo entre dos cajas de madera, y a la vez haber un dibujo de Quinten van Eyck colgado junto a un Mondrian); de los libros (del saber) de distintas generaciones que han ido terminando allí apretados; los vidrios imperfectos que destruyen las líneas del afuera en ondulaciones sinuosas; las botellas de vino ocultas tras las puertas africanas, las ventanas (los huecos), los nichos, las barandillas. Dicho de otro modo: frente al vacío que imposibilita la construcción interior de un sujeto diferenciado, la casa de Aldo van Eyck se presenta como un lugar que, por repleto de significantes que se muestran para ser llenados, abre el mayor número de horizontes posible (o lo que es lo mismo, el mayor número de interpretaciones), y así permite su interiorización: su apropiación en el interior de la mente como lugar único, personal y propio. Es decir, la casa de Aldo van Eyck queda siempre a la espera de otra interpretación posible, de otra manera de ordenar en un relato todos los elementos que la componen: es arquitectura.

En contraposición, por terminar de definir los márgenes de lo expuesto, «Mies está al margen de estas ilusiones. Su museo (en Berlín) está vacío. El visitante sube a una plataforma, que está vacía: un templete apenas la ocupa. Mies hace retroceder al museo hasta un estadio previo: lo convierte nuevamente en

---

<sup>1</sup> Al respecto es interesante escuchar a Aldo van Eyck, en su conferencia para Indesem en 1987, describir el círculo como un *movimiento muscular*, no como una forma fijada en su centro sino como algo que respira hacia dentro y hacia fuera.

depósito. Las obras pierden su relación a través del espacio con el público, dejan de enfrentarse al espectador y se encaran unas a otras. Ya no son aquellas piezas únicas que manifestaban la continuidad del hombre y el mundo, que estimulaban el habla, la percepción inagotable. No hay sitio para las obras de arte. (En los collages de Mies) La oclusión autista de cada una de las piezas muestra su desarraigo, su incapacidad o su renuncia por emanar espacio, por adecuarse a un lugar, por relacionarse unas con otras por otro vínculo que no sea el de su cantidad»<sup>2</sup>.

Y en ese sentido, en la casa de Aldo van Eyck se nos presenta (en términos benjaminianos), el *lugar como estuche*<sup>3</sup>, el interior que para el particular que ha experimentado que no dejará huellas en el espacio público (porque la urbe moderna cambia demasiado rápido para inscribir el acontecimiento) se vuelve universo de felices objetos-recuerdos de mundos pasados y exóticos, estuche que guarda las propias huellas, la propia historia. Una concepción del lugar como envoltura de un cuerpo que niega su interpretación como algo para ser mirado. Y en este caso además estamos hablando también de la casa de un coleccionista (la cara positiva del particular), que es un individuo que según Déotte respeta los estuches de las cosas, es decir el gesto que las ha transmitido, liberadas de su valor de uso y de su valor de cambio. El interior de la casa de Loenen es el «asilo donde se refugia el arte»<sup>4</sup>, y el coleccionista (Aldo) es el verdadero inquilino del interior que se compromete a transfigurar las cosas: «quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía, y les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso»<sup>5</sup>, solo así se explica que en la casa remos, puertas, cuencos, botellas o telas pierdan su función original para volverse *suspensiones museales*<sup>6</sup>. El coleccionista, en este caso arquitecto, debe contarse en este trabajo (en el que se pretende cepillar a contrapelo) no como marchante, sino como actor de la desmovilización total; como individuo que, recogiendo e inventando el arte ahí donde no lo hay, se da como tarea reducir la heterogeneidad del mundo aparejando según el principio de *lo parecido* y no según la categoría de *lo mismo*: «un principio de similitud que ya no es jerárquico»<sup>7</sup>, que utiliza citas (objetos, obras de arte) sin comillas. Los objetos repartidos, las obras de arte, terminan por dar consistencia interna a las habitaciones de la casa al darles un nombre: configurarlas realmente como forma. El arte permite ver, hace que el mundo devenga visible o audible. Los objetos de la casa, ligados unos a los otros en red, igual que ocurre con los *playgrounds*, las habitaciones del Orfanato, los colores de las escuelas de Nagele, las esculturas del pabellón en Sonsbeek, constituyen «una primera articulación de nombres propios sobre la cual las redes propiamente sociales se elaborarán»<sup>8</sup>. Del mismo modo, los *identifying devices*<sup>9</sup> construyen en la ciudad una red de puntos-claves<sup>10</sup>,

---

<sup>2</sup> Quetglas, *Artículos de Ocasión*, 120-121

<sup>3</sup> Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013), 41-43.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. (Madrid: Taurus, 1998), 183

<sup>5</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo*, 183.

<sup>6</sup> Déotte, *La ciudad porosa*, 42.

<sup>7</sup> Déotte, *La ciudad porosa*, 63.

<sup>8</sup> Déotte, *La ciudad porosa*, 128.

<sup>9</sup> Es el nombre que Aldo utiliza para hablar de esos elementos a escala urbana que permiten a los ciudadanos ordenar la ciudad y sus movimientos en su interior.

<sup>10</sup> Lo que Aldo van Eyck llama *elementos de identificación*, Simonson llama *puntos-clave* Déotte, *La ciudad porosa*, 128.



en la disciplina configurativa desarrollada por Van Eyck en el primer número de la revista *Forum*<sup>11</sup> en el que participó como editor: árboles, ríos, cimas de montañas, pero también edificios dotacionales, monumentos o parques. Esos nombres propios deberían hacer posible (en un mundo en el que el acontecimiento se nos presenta en shock) una experiencia narrativa.

Hace ya tiempo, años para ser exactos, que le estoy dando vueltas a la posibilidad de organizar biográficamente el espacio de la vida en un mapa. Antes que nada se me impone la necesidad de un plano guía. Hoy me apetecería coger un plano general militar del interior de la ciudad. Me he inventado un sistema de signos, y sobre el fondo gris de tal plano irán varios colores hasta que se distingan claramente toda una serie de lugares: las casas de mis amigos y amigas; los espacios de reunión de algunos colectivos; las habitaciones de hoteles; el camino de la escuela; las tumbas que vi ocupar.<sup>12</sup>

Y una topografía tal supone siempre un centro, que Benjamin llama «hogar». La vía topográfica es aquella que conduce al hogar, y la arquitectura, no se cansará de repetir Aldo van Eyck, es *built homecoming*. Su arquitectura es la construcción en cada lugar de un posible centro, de un potencial hogar para el sinhogar desde el que fundar su propia experiencia narrativa: desde el que empezar a escribir su propia historia. «El trabajo de un arquitecto es facilitar la vuelta al hogar para todos, sostener el sentimiento de pertenencia -por tanto inventar una arquitectura del lugar para cada ocasión posible, determinada o espontánea»<sup>13</sup>. La casa de Loenen es (fue) el hogar de Aldo van Eyck. Y una topografía tal también necesita lugares vacíos que exijan ser llenados, que esperen el retorno de la cosa. Sorprendentemente dice Benjamin: «así también hay lugares que poseen una fuerza interior parecida. Pueden ser balnearios abandonados, el palenque de una estación, etc., pero, sobre todo, **los umbrales**»<sup>14</sup>. El lugar intermedio.

Space has no room and time not a moment for man.  
He is excluded.

In order to include him **-help his homecoming-** he must be gathered into their meaning.

...

Provide that place.

Make a welcome of each door  
and a face of each window.

...

Between one man and all man, the one and the other, between here and there, now and later, lies the **in-between realm, the home** of the mind.<sup>15</sup>

Este tipo de espacio, en el que conviven personas y cosas, ha sido bien definido por Adolf Loos en numerosos artículos y ensayos. Alejandro Crispiani apunta<sup>16</sup> a Massimo Cacciari, que define el proyecto moderno como aquel que concibe el espacio como un vacío que hay que llenar, una pura ausencia, una

---

<sup>11</sup> Aldo Van Eyck, "The Story of Another Idea," en *Collected articles and other writings 1947-1998*. (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 221-272.

<sup>12</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 133.

<sup>13</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 62.

<sup>14</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 164.

<sup>15</sup> Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 291-294.

<sup>16</sup> Alejandro Crispiano Enríquez, «Adolf Loos: contra el proyecto», *ARQ (Santiago)*, n.o 48 (2001): 38-41, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962001004800017>.

carencia, el espacio como mera potencialidad, un puro vacío que hay que medir-delimitar<sup>17</sup>. Contra ese espacio vacío, para Loos el espacio habitable sería «un lugar en el que conviven objetos de la más variada y vital procedencia, una recolección de cosas y de objetos cambiantes y a menudo heterogéneos, a cuya variedad el marco arquitectónico debe responder y amoldarse»<sup>18</sup>. El espacio *loosiano* es un espacio sin un orden definitivo, pero que responde a la unidad de lo viviente. Para Cacciari, un «espacio definido por la copresencia de las cosas y de la arquitectura»<sup>19</sup>. Esta casa responde a todas esas características. La casa está llena, esto es, la casa la hace la propia acumulación de cosas a las que el marco arquitectónico responde. La casa es heterogénea, llena de rincones, pero responde a la unidad de sus habitantes: todas las cosas y todos los lugares han sido traídos y habitados por la misma familia. Dice el propio Loos:

La vivienda nunca puede aparecer terminada. ¿Acaso el hombre se muestra concluido desde un punto de vista físico y espiritual? ¿Se queda parado en un punto muerto? Si el hombre se encuentra en un continuo movimiento y desarrollo, si desaparecen viejos requerimientos y se crean nuevos, ¿deberá mantenerse intacto y muerto para todos los tiempos aquello que se encuentra más próximo al hombre, su vivienda? No. Es ridículo querer imponer a las personas dónde deben disponer un objeto, querer organizarles todo, desde el lavabo hasta el cenicero. Al contrario, me gusta que las personas dispongan los muebles según sus necesidades (y no las mías!), y es del todo natural y lo tolero cuando introducen sus viejos cuadros, sus recuerdos que aprecian, sean de gusto o no. Eso me importa bien poco. Porque para ellos son un pedazo de su vida sensible, de su intimidad más próxima. Eso significa que soy un arquitecto que realiza las disposiciones de interiores **según criterios humanos** y no artísticos - inhumanos. ¡Estoy realmente sorprendido de ver cuántas personas se dejan tiranizar por los denominados arquitectos de decoración interior!<sup>20</sup>

Por otra parte el coleccionista, Aldo van Eyck, construye en su casa un mundo interior deseable, propio y singular, en el que la forma que como estuche envuelve todas las cosas se transforma en el propio contenido desplegado (como un calcetín). Aldo van Eyck viaja y reúne objetos (adquiriéndolos) que fija en una posición de su casa. Cada nuevo objeto provoca una distorsión en la posición de todos los demás, obligados a encontrar un nuevo equilibrio. Con ellos, ahora transformados en arte, ha reducido la heterogeneidad del mundo y se ha propuesto recuperar su sentido humano oculto (*human meaning*), su potencial de transformación del presente. «Sacar la metáfora de las cosas es descubrir su núcleo antropológico, y el camino que permite penetrar hasta ella es el juego apasionado con las cosas: por eso mismo los niños penetran hasta el corazón»<sup>21</sup>. El arte le permite ver el mundo (que antes permanecía velado), y tal y como el arquitecto transforma lentamente el lugar (la casa), el lugar lo vuelve a él un arquitecto distinto. Reducida la heterogeneidad, reunidos los objetos por sus parecidos, desentrañados sus misterios, se transforma lo hallado en arquitectura. El arquitecto subvierte, mira debajo de lo que antes era una vasija, y encuentra procedimientos de resolución de problemas formales numéricos, preocupaciones cosmológicas, y un largo etcétera. Los objetos desatan el recuerdo, y acordarse es reencontrar la cartografía de los lugares de memoria, o sea recuperar en la memoria los lugares de dónde vinieron esos objetos, o sea reunir en una casa un mundo. Y «el mundo que se abría en el libro (en la casa) y el libro

---

<sup>17</sup> Massimo Cacciari, «Adolf Loos y su ángel,» en *Adolf Loos*. (Barcelona: Ed. Stylos, 1989), 113.

<sup>18</sup> Crispiani Enríquez, «Adolf Loos: Contra El Proyecto», 39.

<sup>19</sup> Massimo Cacciari, «Adolf Loos y su ángel», 113.

<sup>20</sup> Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 212.

<sup>21</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 105.

mismo (la casa misma) no podían ya ser separados a ningún precio y no eran sino rigurosamente uno. No se los leía de a poco, no, habitábamos, alojábamos entre sus líneas»<sup>22</sup>. Pues, dice Benjamin, «para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo»<sup>23</sup>.

Desde todos estos puntos de partida habría que contar esta casa.

Por eso, la mera visión del interior provoca temor ante una descripción que no tenga en cuenta estos parámetros, que fije una interpretación que oculte de nuevo todo lo que el arquitecto propuso en sus proyectos y sus textos y que puede verse construido en su casa. Debemos devenir investigadores, es decir historiadores: escribir la historia a partir de huellas no escritas para que toda esa potencialidad contenida no quede enterrada. Para que la arquitectura de Aldo van Eyck (y de parte del Team 10), destinada a fundar o refundar lo humano se cuente así, pues ya desde su documentos fundacionales se imagina así<sup>24</sup>. Es a la arquitectura que conviene articular el sentido de la experiencia humana, y para ellos, igual que para Benjamin, no podría haber una revolución de mentalidad sin una recomposición radical del espacio: puesto que hay espacios que no pueden generar sino autoritarismo, lo que implicaría que hay espacios que hacen libres<sup>25</sup>.

In this sense Team 10 is Utopian, but Utopian about the present. Thus their aim is not to theorize but to build, for **only through construction can a Utopia of the present be realized**. For them “to build” has a special meaning in that the architect’s responsibility, towards the individual or groups he builds for and towards the cohesion and convenience of the collective structure to which they belong, is taken as being an absolute responsibility.  
*The aim of Team 10*

La eterna tarea de la arquitectura es crear metáforas existenciales encarnadas y vividas que concretan y estructuran nuestro ser en el mundo. La arquitectura refleja, materializa y hace eternas ideas e imágenes de la vida ideal. Los edificios y las ciudades nos permiten estructurar, entender y recordar el flujo informe de la realidad y, en última instancia, **reconocer y recordar quiénes somos**. La arquitectura nos permite percibir y entender la dialéctica de la permanencia y el cambio para establecemos en el mundo y para colocamos en el *continuum* de la cultura y del tiempo.<sup>26</sup>

Todas estas consideraciones, expuestas aquí a modo de fogaño exasperante, sintetizan los temas de discusión que la interpretación de la casa aborda en su desarrollo.

---

<sup>22</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 169.

<sup>23</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, 182.

<sup>24</sup> “Accepting the responsibility for the creation of order through form, form not as a passive result of forces but a force in itself. A force for which the architect is uniquely responsible”  
Smithson, A.&P., *Draft Framework 4*, 1956, concept document for CIAM X

<sup>25</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 160.

<sup>26</sup> Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la Piel*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005).



**4. conclusions**  
in short, the House

Z conclusions...  
....or... the house  
....or... another  
....or... circles  
....or... inhabitant's  
....or... musée  
....or... so many

# Z conclusions... ....or... the house as a home

I think that throughout the chapters there have been appearing tentative conclusions that explain the reasons why this project by Van Eyck deserves a thesis, that try to grasp what exactly can Aldo and Hannie's house teach us. All of them try to address the peculiarities of the project, to trace the origins of their strategies, unveiling some of its mysteries. I would like to use the end of this document to describe something that is suggested among its lines without being completely explicit. So far I've wanted to pick up the architecture of Dorpstraat 44, Loenen aan de Vecht, but what does this architecture have of **home**?

The analysis of the project, as it has been approached since the beginning, has only been possible when done from within, that is, immersed in the described space, in contact with *its inhabitants and their memories, with the paths that have led them to Loenen*<sup>1</sup>. I've tried to become a multidimensional inhabitant of the house: visitor of plans, detective of drawings, designer of rooms, reader of poems, member of the family. So, immersed in the house, surrounded by the *imaginary museum*<sup>2</sup> in which its interior is transformed, I've wondered about it.

What this *house* has, **of a home**, is hidden in what for Van Eyck would need a *space* to become a **place**, which is nothing but **time**. The house is only a home by living it in time. It's been 90 days inside the house, conversations about Aldo, stories of the things that had happened in the house before I arrived, different ways to use it, a grasping of the meanings in the positions of some things, pointing out the additions, drawing me a map to move inside. Only with help it is possible to elaborate *the montage of things that produce the house*<sup>3</sup>.

Not only the house becomes a home with time. Moreover, this particular house retains time, speaks of time, **lives in time**. Everything that happens outside the house has an immediate effect on the interior of the house. Due to its transformation through the new holes made by Van Eyck, from the inside it is possible to feel the clouds pass. The movement of the sun, the changes of humidity, wind or rain, completely modify the perception of space. *All the traces, of stars, birds, occupants; are recorded*<sup>4</sup>.

That means that each place has its own and specific moment of the day, each one with its culmination, **its birthday**. The house is made up of a limited number of spaces with names: I have had to live inside the house to know them, to know how to present them. Their differences, their qualities, prevent time from

---

<sup>1</sup> About the path from Zurich to Loenen, full of memories, I've written a whole chapter, titled *Superposition*.

<sup>2</sup> About how the house expands thanks to the imagination, with the help of the things, I've written a whole chapter, titled *Opening horizons*.

<sup>3</sup> About the things, as fragments, that made the house, I've written a whole chapter, titled *The house and the things*.

<sup>4</sup> About how the house retains the traces of time, I've written a whole chapter, titled *Everything changes*.

stopping, because going through the house is jumping from one place to another, *navigating their heterogeneities*<sup>5</sup>. What this house has, of home, is that in it they coexist several stories of its spaces, several trunks of memories, *different names for each inhabitant*<sup>6</sup>.

If we reread Aldo van Eyck's description of the Orphanage, we will discover the strategies by which space attends to the occasions that develop within it. The spatial concept of Van Eyck moves away from the amorphous space of Van Doesburg towards a space that we could call **concrete**.

After the Otterlo Congress in 1959, Aldo took me round the Orphanage. He led me through the entire construction while clarifying his vision to me: how everything could be and how it could function. I learnt a tremendous architectural lesson from that. He did not talk like most architects. He did not say: see this, or that, this finely finished detail, these well incorporated materials, or that room with its fine proportions and pleasant atmosphere. It was mainly the secret language of architecture he focused my attention on. He shoed me a hidden corner in a large room, saying, 'See it? It's very important. The little boys can hide there to smoke a cigarette'. [...] The way he talked about architecture was totally different from the norm. Not only had he created a superb space, but at the same time he had penetrated to the deeper meaning of architecture. And I found that more important than the question of whether something had been developed fully in accordance with the rules of modernism.<sup>7</sup>

The **concrete space** would be an application of what we have called *materialism*, an attention to the humanity of objects, an architecture of care. Such a space requires the construction of a heterogeneous interior, full of anchoring points on which to build a narrative experience. The *concrete space* would be a place well thought out for a limited number of specific occasions, very different from a flexible and homogenous (abstract) space. For Van Eyck, the glove that would allow greater freedom of movement would be the one that best fits in one hand. That is why projects such as the Orphanage have assimilated very badly the drastic changes of use. "Things can only change within a fixed form"<sup>8</sup>. Van Eyck writes:

Since the plan of a house derives from, and sustains, a particular daily life pattern evolved for its inmates, it follows that its flexibility or adaptability cannot adequately sustain a daily life pattern or group structure that varies fundamentally from the one the house is based on. Extreme flexibility of this kind would lead to false neutrality, like a glove that suits no hand because it fits all. This is a worrying reality that many *flexophiles* will prefer to disagree with!<sup>9</sup>

In the house, the concrete space is reached through the radical differentiation of its corners. With the help of objects or built-in elements, each place acquires qualities that differentiate it from the rest. Each site has its light, a perfect moment to be besieged. The inhabitants move inside the house, crossing it, because they need all their places. But the main peculiarity of this house, of its ground floor, is that the spaces are not physically separated by partitions or doors. The corners of the house are all within the same space. It has only been possible to differentiate them through Van Eyck's most known concept: the in-between space.

---

<sup>5</sup> About how the house is made of different places that still form a total unity, I've written a whole chapter, titled *In-between walls*.

<sup>6</sup> About how the house is a space for discussion, I've written a whole chapter, titled *Dommo's detour*.

<sup>7</sup> Vincent Ligtelijn et al., *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Switzerland: Birkhauser Verlag AG, 1999), 296.

<sup>8</sup> Aldo Van Eyck, *Collected articles and other writings 1947-1998* (Amsterdam: Sun Publishers, 2008), 441.

<sup>9</sup> Ligtelijn, *Aldo Van Eyck: Works*, 88.



Unlike the homogenous, abstract, continuous, dilated space, with no more quality than its merchandise value -its dimensions, its surface-, the concrete spaces of personal experience are formed according to a succession of differences, demarcations and heterogeneous qualities: the street of our school, our beach, the sidewalk of the doctor's house, the grandfather's village ... The city and the fields are composed in a sequence of determined, defined, limited, identified, heterogeneous, unique places, with borders that we must cross, leaving one and enter another.<sup>10</sup>

The concrete space of the house is the product of an accumulation of intermediate spaces, between the living room and the dining room, the ground floor and the first floor, the street and the house. It is in these intermediate places where the *identifying devices* are placed. Drawing only those places, the house could be understood. This home is a process, extended over 55 years, to define those limits, moving things until they find their place in the middle, as interposed objects, obstacles that transform the fast images of postmodern world into bodies. In this sense, the knowledge of the house is dialectical in its Aristotelian definition: reasoning from established opinions and through arguments, a strategy that leads to a probable, plausible and approximate knowledge. The inhabitant collides with things, he creates his place surrounded by them. It is him who, moving everything, makes his own home.

After all, **a house is just a house**. This thesis has not reached any conclusion that requires defining this house as something exceptional or exemplary. We should remember that Van Eyck himself never published it as architecture, as he did with the previous ones. It must be because this house is, simply, a house. The house of the Van Eyck family.

The analysis, carried out in the house of a particular family, has ended revealing their peculiarities, that is, the very essence of Aldo van Eyck, who, in his moving of things, can not be more than an architect. Only in that sense the analysis is interesting from an architectural point of view. The thesis has ended exploring what exactly means that of *a home*, thinking about the domesticity of places, escaping any framework that freezes the house into a project, the project into a chronology, the chronology into history. It's just the opposite. Since this house is just a house, it is not history, chronology or project. The house becomes a question: Are our houses, like this house, really a home? Are houses, homes, architecture\*?

The farm will end with Nicole and me. Why work with such effort and care for something which is doomed? And to that I reply: Working is a way of preserving the knowledge my sons are losing. I dig the holes, wait for the tender moon and plant out these saplings to give an example to my sons if they are interested, and, if not, to show my father and his father that the knowledge they handed down has not yet been abandoned. Without that knowledge, I am nothing.<sup>11</sup>

\* (Yes, yes, in fact, what the house has of house is its *architecture*, but only if we understand *architecture* as something very concrete and specific: **learning how to inhabit**)

---

<sup>10</sup> Josep Quetglas, *Breviario de Ronchamp* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017), 273.

<sup>11</sup> Berger, John. *Puerca Tierra* (Barcelona: Alfaguara, 2016), 102.

# Z conclusions... ...or... another idea of nature

Through all the memories of all the houses that have sheltered us, of all the houses that we dream of inhabiting, we should be able to detach an intimate and concrete essence that is a justification of the singular value of all our images of intimacy<sup>1</sup>. The analysis of the house in Loenen has made it necessary to recognize in it all that is common to the images of intimacy of Aldo van Eyck, that is, to take into account his old houses. I have identified this house, not with the physical object built at Dorpstraat 44, overlooking the Vecht River, but with the experiences, objects and memories accumulated by the family throughout a lifetime.

For this, something like recovering the Greek idea of nature (*physis*) against the Latin (*natura*) is required. *Natura*, from birth, the idea of something that is already born, is already done: in a definitive state. *Physis*, which means to sprout, to grow, but always in action: what is sprouting, what is growing, what is being done all the time. The houses of Van Eyck, observed as a constellation, as contemporary projects that explain each other, show the architecture as something that is always under construction, not in a final state of affairs but in use by human beings that modify or expand it. The approach to Loenen as part of a set of four houses inhabited by Van Eyck unlocks relationships. Some houses illuminate the others, explain the position of things, the construction of their elements.

As Bachelard explains<sup>2</sup>, the space captured by the imagination, for the phenomenologist, can not be equal to an indifferent space given to the measurement and reflection of the geometer. It is a lived place. And it is lived, not in its positivity, but with all the partialities of the imagination. Only from that point of view it makes sense to take the house of Van Eyck as an instrument of analysis to understand a human being, because in it are lodged their memories and their forgetfulness. When we look at our houses, in its rooms, we learn to dwell in ourselves.

This accumulation of memories is what Van Eyck calls, in his texts, the *gathering body of experience*. The spaces lived in the past are presented continuously in the present, brought by what is familiar in what we experience. As the body of experience increases, that is, the memories and knowledge increase, the present acquires greater temporal depth, it is lived more intensely. By breaking the barriers imposed by time and space, opening each house to all others, having Zurich (1944), Binnenkant (1948), Baambrugge (1958) and Loenen (1964) to become a single home occupied simultaneously, each of them becomes richer and deeper.

---

<sup>1</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (El Salvador: Fondo de cultura económica, 2000), 27.

<sup>2</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 22-23.

The Loenen's house contains the answers to questions left open in the other houses, learns from them, incorporates them into their most intimate core. The gathering body of experience is transformed into a built place, condensed in all its elements, shelter of the family. Only then, corners and things, rooms, wooden boards; become triggers of associations, elements of identification that unfold memory and anticipation, giving temporal depth to the present. Loenen becomes a home because it collects everything that has happened to the family. In its thousand alveoli, space conserves compressed time.

Without the other houses, the Van Eyck's last home is incomprehensible. We need to go through their old spaces of intimacy, to pursue their things, to watch carefully what they all have in common. Because when we find something that is repeated, it can not be because of the conditions of the site, which is different, or of the program, which is also different. What two works have in common, since needs and places are unrepeatable, must be that which is fundamental to its author.

Thus, looking carefully, it has been possible to discover what the four houses have in common, that is, what is exactly the house of the Van Eyck's.

Thus the house is not lived only by day, in the thread of a story, in the story of our history. Through the dreams of the diverse dwellings of our life, the treasures of the old days are interpenetrated and kept. <sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 28-29.



# Z conclusions... ...or... circles otterlo

I have mentioned on numerous occasions throughout the thesis the Otterlo Cicles, the document presented by Aldo van Eyck in 1959 at the last CIAM in Otterlo, as a synthesis of his theoretical proposal. The Circles are no more than the representation of Van Eyck's idea of history, that is, of his concept of time. I have related this temporal proposal to Bergson's *durée* and Walter Benjamin's thesis on history, because it seems that in all these cases we depart from the idea of *past* as a chronology, a time line that fills up with events, to a *past* as gathered experience, all in the present, directing the actions of the future.

The Otterlo Circles propose an architecture made as a reconciliation of the gathered experiences throughout the centuries, "wherever and whenever"<sup>1</sup>, as fragments of human knowledge. Under this idea of the past, in which the present does not have to be the culmination of an evolutionary process, classical, vernacular and modern architectures are as beacons that illuminate the architect of the present. Van Eyck's proposal, purely eclectic in the sense of Diderot<sup>2</sup>, gathers places and things from all places and all times, learns from them and creates a new architecture with them. From the classic, immutability and rest, that is, the existence of a totality, a compound and closed unit. From the vernacular, its consideration as built behavior, that is, the expression of the concrete needs of the family and its reference to a shared collective framework. From the modern, the change and movement, the construction of systems of relations, the dialectics (not Hegelian implications). On the other circle, the world for which the architects build, the others, human beings with needs beyond purely physiological ones. The Circles synthesize the criticism of the CIAM and open new paths for architecture.

It is interesting to go back to the Circles because the house in Loenen aan de Vecht is made shortly after 59, as one of the first projects in which Van Eyck has been able to test the synthesis enunciated in Otterlo. In a way, this project has to be understood as an application of the Otterlo Circles.

The house is the product of the accumulation of numerous elements designed as autonomous entities, usually with the help of axes and symmetries: quiet and immutable when viewed one by one. However, the elements are not subordinated to a hierarchical order or centralities, but build a network of centers that establish relations of reciprocity, giving dynamism to the space: change and movement. The result could only be Van Eyck's house, it is a reflection of his way of life, built behavior, and all these objects are constructed with elementary forms and acquire a deep symbolism, as if referring to an unknown cosmology, particular to Aldo van Eyck. In conclusion, this house, as most of Aldo's projects, is an example of what the Circles mean when doing architecture.

---

<sup>1</sup> Aldo van Eyck, *The child, the city and the artist*, 75-76.

<sup>2</sup> Those who think by themselves, who examines and accepts only what is evident for his reason and experience.

However, the point is not to reveal that the house is an application of Van Eyck's thinking. That should be obvious. The interesting thing is not that the Circles are applied in the house, but that the house is, in itself, the true Otterlo Circles. Why?

In the scheme presented in 1959, Van Eyck chose three things that represented what he meant: a town by the American Pueblos, a counter-composition by Van Doesburg and a Greek temple. But in the house there is no choice, no representation. Inside the house, we could find all that Van Eyck has considered important throughout his life: there is his collection of vernacular art, his books of modern poetry, the paintings of artists of the avant-garde, the schemes of Santa María della Pace. In the house lays each and every one of the sources that the architect has used to build his architecture. The house and its objects are the true Van Eyck Circles, their application and reflection. The whole extent of his gathered experience, that is, his gathered human meaning around space and time.

In this sense, the house stands today as a mandatory project for anyone who wants to understand the scope of the work by Aldo van Eyck.

John Berger writes that "still lifes tell about how certain things have come together and, despite their evident ephemerality, will stay together. They are images of residence, in every sense of the term. And so the painter is forced to study the neighbourliness of the things in front of him, how they adjust and live together, how they intersect, overlap and keep separate, and how they converse"<sup>3</sup>.

The thesis has studied these relationships, listened carefully to the conversations between all the things.

---

<sup>3</sup> John Berger, «¿Cómo aparecen las cosas?», *Arte y Parte*, n.º 26 (2000), 37.

# Z conclusions ...or... inhabitant's traces

One tends to think that the life of a buildings concludes with its construction and that the integrity of a building would consist of keeping it exactly as its constructors left it. Sometimes you can insist on the strict conservation of a building. However, that means, in some way, that the building has died, that its life has been violently interrupted. I agree with the comments that Ruskin makes in the *Lamp of Memory* [...]. He goes on to say that a lifeless building ceases to be a building and is transformed into another kind of object. [...] If the architecture was firmly established, it will remain open to new interventions [...]. The life of the buildings is supported by its architecture, by the permanence of its most characteristic formal features and, although it seems a paradox, it is such permanence which allows to appreciate the changes. Respect for the architectural identity of a building is what makes change possible, what guarantees its life. <sup>1</sup>

Van Eyck's project is a rehabilitation of a house built in the seventeenth century, which had passed through several transformations over the centuries. Each one of those states that the building has gone through remains visible, like traces of the inhabitants. The architect, aware of the value of the building, of its most characteristic formal features, has intervened preserving its past but proposing another way of living the old construction.

The house, as a complex system formed by specific subsystems (times), appears at any moment of time or in any place within it as a total and comprehensible entity. This house is one single house (not three or four different houses) that recognizes the parts that form it as different systems (that is why it does not destroy the previous one to build the next one), but at the same time it shows that the different ways of occupying space, present at the same time, can coexist because they essentially explain each other: they have all been houses. The specific meaning of each system contains the meaning of the others. The same original structure has served for different successive houses, which have been accumulated without totally losing their meanings. So, making this house has cost more than three hundred years, if we assume that its origin is the brick construction, although in reality it has cost *all the time in the world*.

It has been 55 years since the architect transformed this construction in his home, but the house is still being made. To describe this project means to write about architecture as something inexhaustible and provisional, subject to the proceeding of consciousness. At every moment the house is finished and awaits its completion. The house is not the intervention of the sixties that adapts it to specific and transitory needs, but the complete process of its realization, from the construction of the first house to the present moment, from the present to eternity. The transformations of the house over the years is the house itself, accumulation of memory. The materials of the house are soft and malleable.

---

<sup>1</sup> Rafael Moneo, *La vida de los edificios* (Barcelona: Acantilado, 2017), 45-46.



When we look at the surfaces, floors or wooden boards, steps, walls, we can recognize the scratches of time. In the original photographs, recovered from the negatives hidden under the podium, we discover the different states that the house has gone through. Only by recognizing these traces is it possible to understand the present state of the house in Loenen, continuously variable. The house changes at every moment so by documenting it we have built a family album, an endless diary of the house. In each of these snapshots the seed of all the others is contained, and in this sense a classic attitude is adopted, that of "who suppresses the current of time, who breaks the separation between moments, between 'then' and 'now', for whom the totality of time fits at any moment. At any moment, both the origin and the end can be achieved»<sup>2</sup>. Or, as Eliot wrote in *East Coker*<sup>3</sup>: "in my beginning is my end, in my end is my beginning".

What I am trying to say is that we can not understand the house as if one or the other element were more important or more original than any other. A family covered the bricks with stucco and drew a false cut, Aldo changed the color of the windows or made skylights, Hannie messed up the books when he went to sleep on the ground floor, Tess and Julyan removed some objects and added others, or I moved things from site (to catalog them). Everything is already part of the house, that in its constant transformation is expanding its inner world. Everything is original and nothing freezes. The worst thing that could happen to this house is to become a sterilized and embalmed museum.

That has been the attitude with which this project by Van Eyck has been addressed.

---

<sup>2</sup> Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 125.

<sup>3</sup> Usually cited by Van Eyck himself.

# Z conclusions... ...or... musée imaginaire

Supporting the analysis in a text by Colin Rowe and Robert Slutzky, one can talk about the idea of phenomenological transparency. The house in Loenen is a closed space limited by its walls, in which there is no single place from which the whole house is presented simultaneously to the vision. On the contrary, in the innumerable succession of intersections and breaks, the solidly constructed space disintegrates into perspectives that lead to infinity. The interior dissolves to infinity without ceasing to be interior, writes the phenomenologist Bollnow<sup>1</sup>.

The elements of the house stand in the way of the gaze, crossing space and transforming it into a succession of layers at different depths. Aldo van Eyck takes Dutch painting, like Pieter de Hooch's oeuvre, as a reference to build his concept of transparency. It is not about allowing a totalizing vision of space, without shadows or corners, but to leave some clues, reflections, diagonals of light, which activate the imagination of the spectator and take him out of the room. From room to room.

For Van Eyck, this does not happen only through the gaps between things, towards the garden, the canal or the sky, but through the things themselves, which contain in their meanings pieces of the world outside of Loenen. Thus, in his house in Binnenkant he himself wrote that the paintings hung on the walls, a Mondrian or a Van Doesburg, had the ability to expand the *interior horizon* of the house in all directions with the help of the imagination.

Spaces we love do not want to stay locked up forever! They are easily transported to another part, to other times, in different planes of dreams and memories.<sup>2</sup>

Through the things, the house explodes outward, opens to the world. The universe comes to the house, it is contained in its interior, because for the particular, the interior is his universe. Taking anything from the house as the center of the composition, investigating the reasons why it has been chosen by Van Eyck, for which it has been placed in such a way, it is possible to start imaginary walks that take us, *flâneurs*, far from the house. These walks clarify, explain, illuminate the architecture of Loenen.

It is not space that counts ultimately, but the interior of space and, above all, the inner horizon of that interior - whether it be inside or outside. See to it, therefore, that this interior horizon is never missing but is always present as one moves through a building (or city), stands or sits, looks up or down. [...] Once entered, the space there do not remain 'empty'. They accept and receive one; settle round one, as it were.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bollnow, O.F. *Hombre y espacio* (Labor: Barcelona, 1969), 86.

<sup>2</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 64.

<sup>3</sup> Van Eyck and Ligtelijn, *Aldo Van Eyck: Works*, 201. Van Eyck, *Collected articles and other writings*, 478.

This house does not ever remain empty. It is filled with the memory that unfolds inside. The house is the world and the center of the world. The house is our corner of the world, it is really a cosmos, because the house grows, it extends to the infinite. It is both cell and world. From the center of the house the winds radiate, the sun rises and the birds come out of their windows. When we face the project in this way, by living it we inhabit the universe, or better, the universe comes to inhabit the house.

To all this we should add that Aldo van Eyck was a collector, he moved around the world taking things he put together in his house. Choosing different and distant things by their similarities, be they geometric patterns or compositional laws, means reducing the heterogeneity of the world, removing objects from their mere utilitarian value, transforming them into museum suspensions, recognizing in them a collection. The house, full of things, is transformed into a museum. It puts together, in one place, realizations of all times and cultures.

However, there are no clear criteria in their placement, there are no groups by styles, types, geographical origin. The house puts things on the roof, on the floor, on the walls at different heights, over the fireplace. Like the *Musée Imaginaire* by André Malraux, the house proposes unexpected relationships, constellations of enigmatic objects.

The house as an imaginary museum is what Iñaki Ábalos<sup>4</sup> calls "phenomenological house", in which space is a phenomenon of meaning. The inhabitant as an individual facing himself and the world, built through his experience, linked with intentional threads to the world and things. Individual who inhabits a space that is not neutral, but air excited by vectors, desires and affections that guide, anticipate and give meaning to things. Aldo van Eyck as the phenomenological subject that surrounds himself with collections of objects of affection, organizing them in the form of a labyrinth through which he appropriates space.

As in the CoBrA exhibitions designed by Van Eyck, the arrangement of objects in the house is related to their contents. Birds or boats hang from the ceiling beams, sunny paintings approach the sun. Tess van Eyck knows the reasons that explain the disposition of many of them. In short, the house is a **Musée Imaginaire** of all that Van Eyck has learned throughout his life.

In the house, in the *oeuvre*, we could find the life of Van Eyck, in his life, a time of criticism against modern orthodoxy, and at that époque the general course of the history of architecture. That is why the house allows us to talk about almost anything.

---

<sup>4</sup> Iñaki Ábalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 92-108.

Z conclusions...  
...or.  
**so many**  
things

This thesis is about Aldo van Eyck's house in Loenen (and at the beginning it was not) to save it from any other description. Because to describe something is to fix it in the memory of the one who reads it for the first time, to direct its glance towards a place hiding the others, to illuminate this but not that corner, to draw this but not that window. And for this author, who knows that brushing story against the grain means to find in the past the utopian potential for transformation of the present; a description that sets out to show the house as a container of things without reading the things or people without listening to the people, would mean to lose forever the possibility of using the house to count things and people as a system of inseparable and unrepeatable entities. That is, I think that the house should be used to tell that to inhabit is to leave a trace, that the house is not the physical object that surrounds a series of events, but what is produced by the interaction of those events (memories, desires, actions) and surfaces (walls, windows, doors, bounded horizons). That the house, that any house, should not be a surface without events (space), but an event that is granted an inscription surface (place and occasion). I've ought to narrate the house like this, just like Aldo van Eyck tells and does his architecture.

Because the house, and now this house in particular, is a place where the relationship between people and things is manifest. The house is still a house, that is, it is still a connection between building and life; and things are still moving, and there are still conversations around the table, coffee noise, footsteps on the floor above, glasses of wine. When one thinks that architecture tries to focus on the potential of space to receive an event and be marked by it, to remain in the memory of those who have lived it; that architecture and individual are part of the same system of things that interact changing each other, building bonds; then he is forced to tell it (the house) to everyone like this: that is, to write it like that.

If, for any inhabitant of a house, to make a report of it is to describe it metrically in some technical and empty drawings and to make some photographs of the objects once well placed where they should be; for us to make a report is to take the house in our hands, draw it with everything inside, ask things, document the movement of people inside even today, day after day, read his books... If, for any inhabitants of a house, making a book about it is to entertain looking at the surface; for us it is to discuss how to do it, build it in pieces, look under things, behind them, risk subjective and partial interpretations, explicitly recognize the impossibility of finishing the task.

Against the principles of the most orthodox Modern Movement: the house as a prefabricated unit repeated in series (rarely subjected to variations through the concept of typology); the minimum housing that satisfies the physiological needs of the human being (male, European, white, with an eight-hour work day, stable occupation, car owner, orderly, with few things to store); the use of large glass surfaces, smooth walls of stucco and steel joinery (materials that do not allow to leave a trace); the illumination with homogenous and diffuse light (that does not throw shadows, that does not allow to keep secrets); and the



elimination of all nooks and crannies (continuous space). That is, against the impossibility of leaning on the physical container to build a story, this house represents in opposition a recovery of the shadow, the darkness and the corner, the light that throws enigmatic silhouettes, the interrupted space, crossed by elements in different layers that let the gaze escape diagonally towards the garden and the sky; of the rough and imperfect surfaces on which each step is marked, each rip of a chair, each broken and reconstructed step, each disengaged drawer; of the accumulation of crude and obsessive objects that multiplies shadows and stumbles; of the everyday objects that mix with the works of art until they are indistinguishable (an Appel may appear on the floor between two wooden boxes, and at the same time have a drawing of Quinten van Eyck hanging next to a Mondrian); of the books of different generations that have been ending there; the imperfect glasses that destroy the lines of the outside in sinuous ripples; the wine bottles hidden behind the African doors, the windows, niches, railings. In other words: facing the vacuum that makes the interior construction of a differentiated subject impossible, the house of Aldo van Eyck is presented as a place that, full of empty signifiers that are shown to be filled, opens as many horizons as possible (or what is the same, the greatest number of interpretations), and thus allows its interiorization: its appropriation inside the mind as a unique, personal and unrepeatable place.

This type of space, in which people and things coexist, has been well defined by Adolf Loos in numerous articles and essays. Alejandro Crispiani<sup>1</sup> points to Massimo Cacciari, who defines the modern project as one who conceives space as a void that must be filled, a pure absence, a lack, space as mere potentiality, a pure vacuum that must be measured-delimited<sup>2</sup>. Against that empty space, for Loos the habitable space would be "a place where objects of the most varied and vital origin coexist, a collection of things and of changing and often heterogeneous objects, to whose variety the architectural framework must respond and conform"<sup>3</sup>. Loosian space is a space without a definitive order, but which responds to the unity of the living. For Cacciari, a «space defined by the copresence of things and architecture»<sup>4</sup>. This house in Loenen responds to all those characteristics. It is full, that is, the house is made by the very accumulation of things to which the architectural framework responds. The house is heterogeneous, full of corners, but responds to the unity of its inhabitants: all things and all places have been brought by the same family.

The house can never appear as finished. Is man ever shown to be concluded from a physical and spiritual point of view? Does he stand at a standstill? If man is in a continuous movement and development, if old requirements disappear and new ones are created, should it remain intact and dead for all time that which is closest to man, his dwelling? No. It is ridiculous to impose on people where should they dispose an object, to organize everything from the sink to the ashtray. On the contrary, I like that people arrange the furniture according to their needs (and not mine!), And it is completely natural and I tolerate it when they introduce their old paintings, their memories that they appreciate, whether they are *of taste* or not. I do not care that much. Because for them they are a piece of their sensitive life, of their closest intimacy. That means that I am an architect who makes interior arrangements **according to human and non-artistic criteria** - inhuman. I'm really surprised to see how many people let themselves be tyrannized by the so-called interior decoration architects! <sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Alejandro Crispiano Enríquez, «Adolf Loos: contra el proyecto», *ARQ (Santiago)*, n.o 48 (2001): 38-41.

<sup>2</sup> Massimo Cacciari, «Adolf Loos y su ángel,» en *Adolf Loos*. (Barcelona: Ed. Stylos, 1989), 113.

<sup>3</sup> Crispiani Enríquez, «Adolf Loos: Contra El Proyecto», 39.

<sup>4</sup> Massimo Cacciari, «Adolf Loos y su ángel», 113.

<sup>5</sup> Adolf Loos, *Escritos II, 1910-1932*. (Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 212.

On the other hand, the collector, Aldo van Eyck, builds in his house a desirable inner world, its own and singular, in which the form that surrounds all things becomes the actual content displayed (like a sock). Aldo van Eyck travels and gathers objects (acquiring them) and he fixes them in a certain position in his house. Each new object causes a distortion in the position of all others, forced to find a new balance. With them, now transformed into art, he has reduced the heterogeneity of the world and has tried to recover its hidden human meaning, its potential for transforming the present. "To understand the metaphor of things is to discover its anthropological core, and the path that allows it to penetrate to it is the passionate play with things: that is why children penetrate to the heart"<sup>6</sup>. This art allows him to see the world (that before remained veiled), and as the architect slowly transforms the place (the house), the place transforms him into a different architect. Reduced heterogeneity, objects gathered by their similarities, mysteries unraveled, and then architecture. The architect looks under what was once a vessel, and finds procedures for solving numerical formal problems, cosmological concerns, and a long etcetera. The objects unleash memory, and to remember is to rediscover the cartography of the places of memory, that is, to reunite the places where those objects came from, that is, to gather a world in a house. And "the world that opened in in the house and the house itself could no longer be separated at any price and were strictly one. I did not read them little by little, no, we lived, we lodged between their lines"<sup>7</sup>. Well, says Benjamin, "for the private man, the interior represents the universe. It brings together the distance and the past. His living room is an auditorium in the theater of the world"<sup>8</sup>.

Desde todos estos puntos de partida habría que contar esta casa. From all these starting points, this house should be explained.

For that reason, the mere vision of the interior provokes fear before a description that does not take into account these parameters, that fixes an interpretation that hides everything that the architect proposed in his projects and his texts and that can be seen built in his house. We must become researchers, that is, historians: write history from unwritten traces so that all that contained potential is not buried. It is architecture what articulates the meaning of human experience, and for Van Eyck, as for Benjamin, there could not be a mentality revolution without a radical recomposition of space: since there are spaces that can not generate but authoritarianism, which It would imply that there are spaces that make us free<sup>9</sup>.

In this sense Team 10 is Utopian, but Utopian about the present. Thus their aim is not to theorize but to build, for **only through construction can a Utopia of the present be realized**. For them "to build" has a special meaning in that the architect's responsibility, towards the individual or groups he builds for and towards the cohesion and convenience of the collective structure to which they belong, is taken as being an absolute responsibility.

*The aim of Team 10*

All these considerations, exposed here as an exasperating flash, synthesize the topics of discussion that the thesis addresses in its development.

---

<sup>6</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 105.

<sup>7</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 169.

<sup>8</sup> Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, 182.

<sup>9</sup> Deótte, *La ciudad porosa*, 160.