

**ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
LA SALLE**

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

PROYECTO INTEGRADO DE ARQUITECTURA

Intervenciones en la Ciudad
Aldo Van Eyck y los parques de juego infantil en Ámsterdam
(1947-1971)



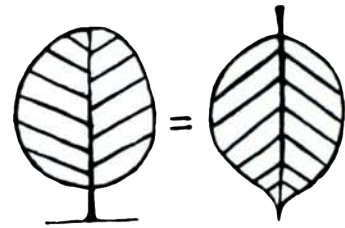
ALUMNO

Arq. Pablo Carbone Palacios

DIRECTOR

Dra. Anna Martínez

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 leafless 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 hoot, 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!

INDICE

Introducción	7
Capítulo I	
Primeras influencias.....	14
Estudios de arquitectura, Zurich y la Nueva Vanguardia.....	16
El grupo CoBra.....	24
Capítulo II	
Culturas Arcaicas.....	28
El CIAM y el Team 10.....	33
Los círculos de Otterlo.....	42
Las culturas Dogón y Zuñí.....	44
Capítulo III	
Fundamentos del pensamiento.....	52
La identidad perdida.....	58
"Cuando la nieve cae sobre las ciudades.".....	60
Capítulo IV	
Los parques de juego.....	64
Principios compositivos.....	72
El mobiliario.....	
Conclusiones	87
Bibliografía	93

INTRODUCCION

La idea inicial de esta tesina final de máster era desarrollar un estudio sobre intervenciones en la ciudad que hayan contribuido a un desarrollo social y en cuyo proceso los usuarios hayan sido participes de alguna u otra manera. El objetivo era analizar el porque del carácter efímero de estas intervenciones y de que manera podríamos lograr que estas sean mas duraderas, viendo que ejemplos existen a través de los años y como estos se han manejado.

El tema nace debido a la inquietud del autor por lo que en los últimos años está sucediendo con la arquitectura y las escuelas de arquitectura en Latinoamérica; sin ánimos de generalizar, en muchos casos los arquitectos están perdiendo la conciencia social y alejándose de las necesidades reales de los habitantes.

Por otro lado, el mundo ha pasado de una cultura estable a otra dinámica en donde todo cambia rápidamente; los objetos que utilizamos duran menos; los espacios que frecuentamos cambian; las ciudades se despliegan a gran velocidad consumiendo terreno y borrando los limites con la periferia¹.

1 Espai d'Art Contemporani de Castelló. **Reactive!! : espacios remodelados e intervenciones mínimas. Swiss Architecture Museum (Ed.)**. [València] : Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana ; [Castelló] : Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2008.

En Latinoamérica cada día existen menos espacios públicos a los cuales acceder. La comercialización del terreno y la generación de comunidades privadas, esto sumado a que los medios de comunicación, la Internet y las redes sociales generan que los debates se den en los chats y no en los espacios públicos, han hecho que las relaciones humanas sean distintas y cambien su lugar de encuentro.

¿Qué está pasando?, ¿Esta crisis del espacio público se debe a una falta de diseño?; ¿no se les ofrece a los ciudadanos un verdadero interés para que lo usen?² ; ¿deberíamos proponer nuevos conceptos, espacios híbridos en los que de repente se proponga la integración de lo físico con lo digital, por poner un ejemplo?.

Los espacios con funciones determinadas han dado paso a nuevos proyectos dinámicos; envolventes sin un uso predeterminado, con funciones poco durables y múltiples actividades. En la mayoría de los casos ya no son concebidos como obras nuevas, sino que se transforman estructuras preexistentes en desuso, reutilizando y cambiando totalmente el concepto del espacio de intervención.

La relación con el usuario es primordial; debe estar incluido en el proceso de una o otra manera para que el producto resultante refleje necesidades y usos transmitidos por los mismos y esto genere entre tantas otras cosas un sentimiento de pertenencia; a la vez se debe tener cuidado para que no interfieran con el desarrollo del proyecto.

Ole Bouman, arquitecto teórico holandés, aboga por un nuevo modelo de arquitectura; liberada del edificio, creativa y transgresora, con un cambio de actitud por parte del arquitecto donde este deje de lado el protagonismo como agente individual y se convierta en un agente social, un gestor creativo que sea el conductor de un grupo de trabajo.

Después de establecer estas premisas se comenzó por buscar referencias que demostraran lo que se quería comprobar. Lo que más llamó la atención fue el trabajo de

2 Juan Freire, **Revista Paisea #012** , **LOW COST**, Marzo 2012, España.

distintos colectivos en España, que después de varios ejemplos de intervenciones y deseo de trabajar en equipo, han creado una plataforma virtual en Internet llamada "Arquitecturas Colectivas"³ con la idea de crear una red de colectivos interesados en la construcción participativa del entorno urbano. Entre ellos se encuentra Santiago Cirugeda, el cual me dió el estudio de vacíos legales en la normativa, realiza intervenciones temporales, según esta se lo permita, las cuales son una crítica al sistema⁴ y a la vez ejemplo de soluciones viables.

Se reviso otros ejemplos a través de los años como las teorías de la Internacional Situacionista (1957-1972), sus Derivas y el planteamiento de una ciudad lúdica. Constant con su New Babylon y el Urbanismo Unitario⁵ en contra de la urbanización a gran escala del París de postguerra, contra la manipulación consumista de las ciudades y el programa vital que pregona la modernidad. Ellos planteaban que los ciudadanos debían definir los espacios públicos y la arquitectura donde debían vivir y como querían vivir. Una revolución basada en la vida cotidiana.

Cédric Price, arquitecto inglés, quien en 1961 propuso su idea del FUN PALACE, enormes estructuras tipo maquinas, las cuales eran adaptadas según necesidades y gustos del usuario, dejando de lado la forma para poner hincapié en lo utilitario, apoyado por sistemas tecnológicos. "De esta forma la llamada arquitectura flexible e interactiva quería restablecer un elemento obvio en el proyecto y construcción de edificios: las personas."⁶

Conforme avanzaba el tema, surgieron varias preguntas: ¿por qué gran parte de estas intervenciones terminaban siendo efímeras?, ¿por qué parecen ser más una intervención artística que arquitectónica?. Según Cirugeda

3 <http://arquitecturascolectivas.net/>

4 Cirugeda, Santiago / Bonet, Llorenç. **Situaciones Urbanas**. Sevilla: Editorial Tenov S.L. , 2007.

5 Libero, Andreotti / Costa, Xavier. **Situacionistas : arte, política, urbanismo**. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona : Actar, DL 1996.

6 Recetas Urbanas / Cirugeda, Santiago. **Arquitecturas Colectivas: Camiones, contenedores, colectivos**. Sevilla : Vibok, 2010.

este tipo de intervenciones son necesarias y parte de un proceso mas complejo, el cual dura mucho tiempo. Son pequeños impulsos que trasmiten información que facilitara el desarrollo del producto final.⁷

¿Cómo lograr que este tipo de intervenciones puedan perdurar en el tiempo? Esa era una pregunta recurrente. Repasando las bases teóricas de todos los antes mencionados, se noto que existía una constante. Todos de alguna manera u otra estaban relacionados o influenciados por un personaje y obra particular. Aldo Van Eyck y los parques de juegos infantiles en Ámsterdam.

Los parques de juego infantiles para la ciudad de Ámsterdam es de los primeros trabajos como arquitecto que Van Eyck desarrolla. La magnitud del proyecto, la cantidad de años que este duro y como Van Eyck logra mejorar la ciudad a partir del espacio publico reutilizando terrenos en desuso, se convierte en la nueva motivación de estudio. Se volvió indispensable saber como este arquitecto había logrado semejante hazaña en la época de postguerra. Transformar de tal manera la ciudad a partir de estas intervenciones que en un principio parecían temporales y algunas de ellas siguen en vigencia.

¿Cómo su formación desde pequeño en el ámbito familiar y en las escuelas Inglesas influenció en su pensamiento humanista?. ¿Cómo su paso por universidades en Holanda y Zurich, su cercana relación con la Vanguardia artística y sus viajes fueron preponderantes en su obra de manera notable?.

Van Eyck sin duda es uno de los arquitectos mas influyentes y reconocidos de Holanda. Combatió por cambiar el pensamiento de Movimiento Moderno impuesto por los arquitectos del CIAM⁸ y buscar un retorno al humanismo en lugar de la idea preconcebida de una ciudad racionalista, funcionalista y mecanicista.

⁷ Entrevista del autor con Santiago Cirugeda.

⁸ CIAM son las siglas para "Congreso Internacional de Arquitectura Moderna" (1928-1959).

Junto a un grupo de arquitectos jóvenes formaría el llamado TEAM 10 cuyo discurso tenía que ver con una visión particular de la ciudad, con un enfoque más celular y policéntrico.

Van Eyck era de esos arquitectos de una época en donde las individualidades se iban diluyendo para dar paso al trabajo en grupo. Dedicó su carrera a lograr el desarrollo de una forma de lugar que resulte apropiada para el ser humano.



Capítulo I

Primeras influencias.

Estudios de arquitectura, Zurich y la Nueva Vanguardia.

El grupo CoBra.



Aldo Van Eyck, 1921.



H.D. Benjamins, su abuelo.



Retrato familiar. Nelly Estelle Benjamins, P.N. Van Eyck, Aldo y sus hermanos.

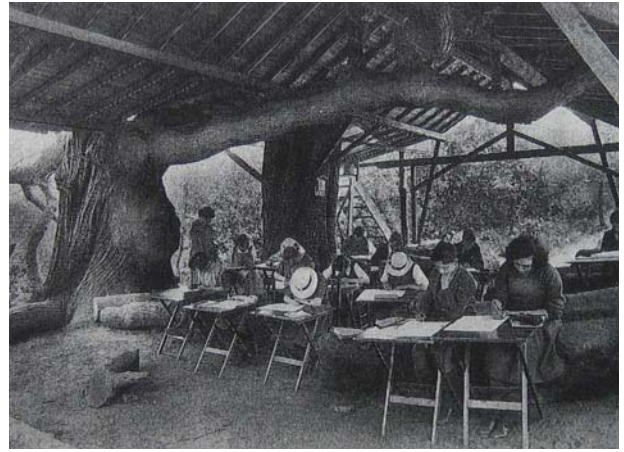
Primeras Influencias

Aldo van Eyck nace en Holanda el 16 de Marzo de 1918. Hijo del poeta Holandés Pieter Nicolaas Van Eyck, figura líder de la *Generación de 1910* en la literatura Holandesa. Su madre Nelly Estelle Benjamins, judío-latina nacida en Surinam, se educó en Europa pero siempre se mantuvo ligada a sus raíces, lo cual se reflejaba en su carácter vivaz y exótico.

"...paquete espumoso de vivacidad, no fue educada bajo ninguna religión, y aunque terminó su educación en Europa, esto nunca afectó su temperamento. Su personalidad siguió siendo la misma, no la afectó la convención burguesa del viejo mundo. Venía del paraíso tropical al cual siempre se sentiría ligada".⁹

Van Eyck creció y se educó en Inglaterra durante los años 1919 y 1935, ya que su padre trabajó ahí como corresponsal de un periódico Holandés. Aun así, visitaba periódicamente a sus abuelos maternos en La Haya, quienes serían como sus segundos padres. Su abuelo Hendrik Daniel Benjamins, doctor en física y botánica, había sido inspector de escuelas durante treinta años, considerado uno de los fundadores de la educación en Surinam. A través de estas visitas tuvo mucha influencia de los orígenes de su madre.

⁹ Traducido por el autor de Capítulo I: Youth and Education. / Strauven, Francis; Aldo van Eyck : *The Shape of Relativity*; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.



King Alfred School - 1920.

"A través de estas visitas tuvo una idea temprana del otro mundo, de donde su madre era originaria, pues la casa estaba repleta de fotos antiguas en color sepia, libros, objetos exóticos..."¹⁰

Aldo Van Eyck, recibió una educación privilegiada, no convencional. Los primeros años, en *King Alfred School*, escuela liberal, antiautoritaria y coeducacional. Su filosofía de enseñanza estaba basada en: "...el interés natural y los instintos de los niños...", para ellos estos "...son por si solos educativos y proporcionan el mejor camino para fomentar su crecimiento y estimular mente y cuerpo".¹¹ Tenían la idea de no forzar a los niños para que sean parte de un patrón colectivo, sino guiarlos lo mejor posible por un desarrollo individual, estimulándolos en el trabajo cooperativo.

Entre los años 1932 y 1935, asistió a *Sidcot School*; este cambio de escuela se da ya que su padre nota que en *King Alfred School* los niños no se esforzaban por temas que no eran de su interés. Esta era una escuela con un método mas ortodoxo de enseñanza donde reforzaban materias que ellos consideraban básicas e importantes como latín, matemáticas y física. No tenían una educación específicamente religiosa, pero si cultivaban la lectura de la Biblia, poesía y de clásicos como *Shakespeare*; seguido de las lecturas tenían una hora de debate y meditación. Allí empezó a interesarse por la poesía, la filosofía además de la arquitectura.¹²

10 Traducido por el autor de Capitulo I: Youth and Education. / Strauven, Francis;
Aldo van Eyck : The Shape of Relativity

11 Ibid.

12 Ibid.

Aldo Van Eyck creció en un mundo bicultural, donde el arte y la literatura ocupaban un lugar importante, impregnado de poesía. Ya por la edad de 15 años, había adquirido una cultura literaria excepcional. Leyó una gran cantidad de poesía Inglesa, desde el poema épico Beowulf al poeta irlandés William Butler Yeats; todo esto motivado por su padre. Cabe destacar que, desde su temprana familiaridad con la poesía de William Blake, comprendió la interacción mutua de los contrarios como principio primordial.¹³

Estudios de Arquitectura, Zurich y la Nueva Vanguardia

Sus estudios de arquitectura los realiza en un principio en Holanda en *The Hague Academy* (Real Academia de Artes Visuales de La Haya), entre 1935 y 1938. Esta era una escuela técnica secundaria en la cual se vio obligado a seguir 3 años de estudios de dibujo previos, para poder después acceder a estudios técnicos superiores; esto se dio por que por algún problema administrativo la escuela publica inglesa no le dio acceso a la *Universidad Técnica de Delft*.¹⁴

En 1938 se traslada a Zurich para estudiar la carrera de arquitectura en *The Eidgenössische Technische Hochschule* - ETH (Instituto Federal Suizo de Tecnología); aquí se le abren nuevos horizontes hacia la arquitectura. La escuela basaba su enseñanza en una versión actualizada del tradicional método de Gottfried Semper;¹⁵ desde el primer año estaba orientada a las prácticas del diseño mas que al puro estudio académico.

Se introdujo en el mundo del barroco gracias al extravagante historiador del arte y arquitecto Linus Birchler y a la composición clásica por el veterano en Bellas Artes Alphonse Laverrière. Este último enseñó a sus estudiantes la teoría y la práctica de la composición axial, cómo ordenar y relacionar elementos por medio de ejes sin

13 Strauven, Francis; **Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number** / CCA Mellon Lectures.

14 Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

15 Gottfried Semper (1803-1879)/Alemania; arquitecto, critico de arte y profesor de arquitectura. Escribió mucho sobre los orígenes de la arquitectura. Siempre interesado por las ciencias naturales y la técnica, propone una concepción del arte y de su evolución desde principios objetivos que tienen su patrón en la organización natural. La naturaleza responde a unos principios formales, como la simetría, la proporcionalidad o la dirección. **"The Four Elements of Architecture"** (1951).

que necesariamente tengan una relación dependiente.¹⁶

Esto para Van Eyck iba a ser una práctica continua, sobre todo al descubrir cómo estos agentes de unión podrían ser utilizados para establecer representaciones anticlásicas y lograr así descentralización en las relaciones.¹⁷

Por estos años también conoce a Félix Schwarz, arquitecto suizo, compañero de estudios y posteriormente socio en algunos proyectos, fue quien en 1938 lo introdujo en el trabajo de varios arquitectos pioneros Holandeses, de los que apenas había oído. Su contacto con los pensamientos contemporáneos y obras de arquitectura, por desgracia, se dieron fuera de Holanda, ya que este país se había convertido en aquel momento en inaccesible debido a la guerra.¹⁸

Felix Schwarz lo influencio mucho; era un arquitecto de poco conocido con reputación local que no pretendía conseguir ningún éxito arquitectónico. Schwarz no construiría nunca un edificio que fuera inapropiado; "... sus edificios no tienen lo que no necesitan."¹⁹ Le hizo ver como los arquitectos modernos participaron desde un principio de las vanguardias artísticas desde el comienzo. En el movimiento De Stijl, 1917, arquitectos como Oud, Rietveld, Wils, Van't Hoff, Van Eesteren y después Van Doesburg estuvieron muy ligados desde el comienzo con los pintores Mondrian, Van Der Leek, Vantongerloo, Huszar y después con El Lissitzky. "Así vimos a los arquitectos unirse a la vanguardia desde el principio."²⁰

"Felix Schwarz me empujó a pensar con mayor precisión [...] como detectar lo que esta fuera de lugar y lo que no es - cuando lo es y cuando no lo es. [...] Comencé a pensar que todo era cuestión de la capacidad de generar confianza a la hora de la competencia profesional real."²¹

16 Strauven, Francis; **Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number** / CCA Mellon Lectures.

17 Ibid.

18 Artículo que escribe para la revista Archithese en forma de carta respondiendo al arquitecto Stanislaus Von Moos una pregunta que le había hecho en una publicación anterior sobre sus memorias de estudiante en Suiza y su opinión sobre la arquitectura del mismo país; **Archithese Numero 5 / 1981**. / sacado de Capitulo 1 "Looking back on his students years in Zurich" en Eyck, Aldo Van; **Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998**; Amsterdam: Sun, cop. 2008.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Texto traducido por el autor; sacado del artículo referenciado en la cita 18.



Izq. a Der.: Aldo Van Eyck interpretando un personaje de teatro./Aldo Van Eyck y Hannie Van Roojen - 1948.



Van Eyck encontró en Zurich una ciudad acogedora, inclinada a la democracia, de carácter tolerante y abierto. Se graduó en 1942, pero permaneció en Suiza hasta 1946, cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial.²² Esta estadía fue primordial para su desarrollo personal, en estos años conoce también a Hannie Van Roojen con quien se casaría en 1943.

Durante este periodo, 1942 a 1946, trabajó para muchas oficinas de arquitectura; la mayoría de las ocasiones haciendo perspectivas o dibujos para concursos. Su primer trabajo fue la remodelación de una habitación en la casa de un coleccionista de arte moderno. Este trabajo fue publicado por Richard Paul Lohse²³ y Sigfried Giedion.²⁴

"Sin tocar lo que existía, se dispuso de una nueva sala en el marco de una vieja cáscara, determinado por un ligero ángulo.

Todos los elementos fueron suspendidos de las vigas de la cubierta a dos aguas. Tanto Lohse y Sigfried Giedion, a quien no llegué a conocer hasta mucho más tarde, lo publicaron. Me sentí muy orgulloso."²⁵

Debido al escaso trabajo que existía en el mundo de la arquitectura en esa época, tenía que combinarlo con otros campos. Así que él y su esposa trabajaron un tiempo como actores (secundarios) en el teatro de Zurich. Según

22 Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

23 Pintor Suizo; 1902-1988.

24 Historiador de arquitectura Suizo, que luego sería el primer secretario de los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna); 1888-1968.

25 Texto traducido por el autor de Capítulo 1 "Looking back on his students years in Zurich" en Eyck, Aldo Van; **Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998**; Collected articles and other writings, 1947-1998 /Aldo van Eyck ; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven; Amsterdam: Sun, cop. 2008.



Carola Giedion-Welcker.

el no era un trabajo muy cómodo, pero era excitante.²⁶ Participaron en importantes obras –Shakespeare, Brecht, Lorca– donde conocieron a grandes actores refugiados y quedaron desde ese momento familiarizados con el mundo del teatro.

“Todo esto, por supuesto, ayudó a ampliar mis horizontes, pero lo que en verdad detonó todo, de repente y de forma inesperada [...] fue un pequeño vernissage de Dalí-Tanguy-Ernst en la galería Hans Ulrich Gasser.”²⁷

Van Eyck cuenta que se sintió en casa en el momento en que vió las pinturas. Le abrieron las puertas a otras dimensiones. Compró ahí su primer cuadro, un pequeño *Tanguy*. También conoció a Carola Giedion-Welcker²⁸ o C.W. como le gustaba que la llamasen, quien lo introduciría en el gran movimiento de vanguardia.

“Luego una voz dijo algo, no pude reconocer que, pero me hizo virar, y ahí en frente mío se puso una fantástica señora que llevaba un gran sombrero con largas plumas. Ella comenzó a atraernos, a mi esposa y a mi, desde el otro lado, a través de las puertas. [...] era Carola Giedion-Welcker o C.W. como le gustaba que la llamasen. Muy pronto nos dimos cuenta que su corazón y su mente, eran igual de grandes que su sombrero. Ella me abrió ventanas que no he cerrado desde entonces...”²⁹

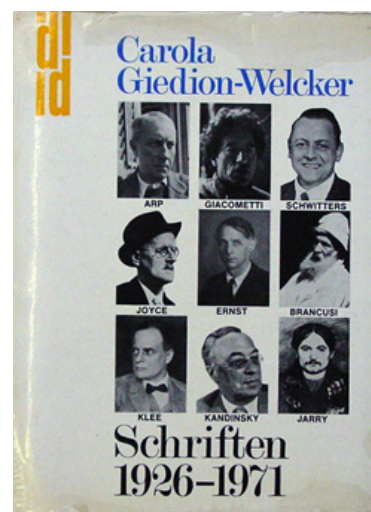
26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Historiadora de Arte moderno y esposa de Sigfried Giedion.

29 Traducido por el autor del artículo escrito en forma de carta por Aldo Van Eyck a Stanislaus Von Moos en **Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998**

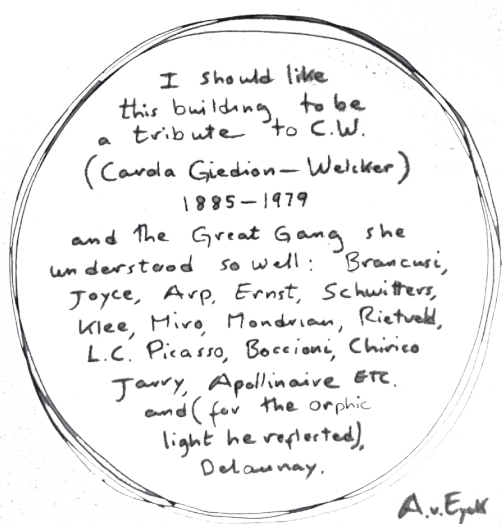
Caratula del libro de Carola Giedion-Welcker sobre La Nueva Vanguardia



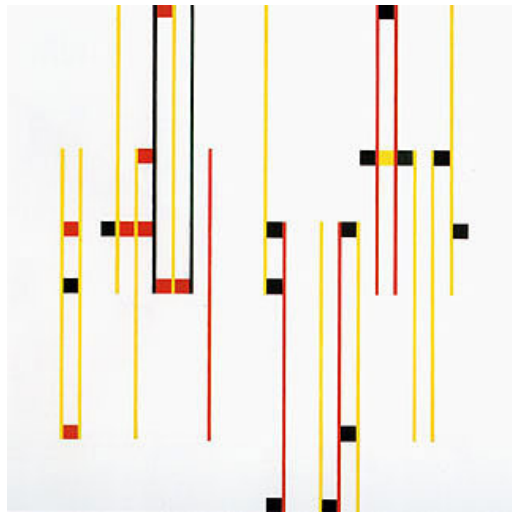
C.W. fue una de las primeras y más importantes historiadoras de arte moderno, interesada en la vanguardia del Siglo XX. Conocía el arte moderno desde dentro debido a su amistad con los protagonistas. Familiarizada con artistas de la época como Arp, Klee, Mondrian, Brancusi y Joyce debido a sus investigaciones, se mantuvo al tanto de sus motivaciones e intenciones. Así se introdujo en el movimiento por medio de las ideas de los propios artistas. Se dió cuenta que las distintas tendencias, desde *Cubismo* a *Dadaísmo*, de *Constructivismo* a *Surrealismo*, eran componentes de un mismo movimiento que estaba sacando a la luz una nueva visión del mundo, una nueva realidad.

"Se ha puesto de manifiesto que el mundo es una intrincada maraña de energías, una unidad compleja de fuerzas interactivas. Y, en su totalidad de acuerdo con la tradición gnóstica, C.W. ha identificado estas fuerzas con los pares opuestos que emergen como la estructura fundamental de la existencia desde la creación del pensamiento humano. Opuestos como uno-muchos, mente-materia, sujeto-objeto, cerebral-sensual, el sueño y la conciencia de la realidad."³⁰

El arte moderno había puesto de realce las fuerzas originales, elementales, componentes tanto del sujeto como de las cosas; había redescubierto estos opuestos fundamentales y los expresaba a través de medios elementales del lenguaje visual, con el fin de relacionarlos entre sí con nuevas conexiones no subordinantes, a fin de hacerlos interactuar en una nueva realidad dinámica.



30 Strauven, Francis; Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number / CCA Mellon Lectures.



Izq. a Der.:
Lohse en los años 60's
Konkretion I (1945-46)

Para Aldo Van Eyck esta nueva visión del mundo fue una revelación y la conoció desde su interior. C.W. introdujo al joven Van Eyck a esta realidad y lo puso en contacto con artistas como Arp, Lohse, Vantongerloo, Giacometti, Tzara, Ernst y Brancusi, a los que él llamaba The Great Gang, precursores de una nueva visión del mundo; de una nueva realidad.

La relación de Van Eyck con estos artistas fue estrecha. En un artículo que éste escribe para la revista Suiza Archithese,³¹ menciona a Lohse: "...no sólo es un artista magnífico[...] sino también un hombre sabio y gentil."

Van Eyck había quedado impresionado por dos cuadros de Lohse, *Konkretion I* (1945-46) y *Konkretion II* (1947), de los cuales ha hablado y escrito mucho desde que se pintaron.

"Magia, incluso en blanco y negro. Espacio sin límites (en el cual la respiración se va libremente) pero con firmeza contenida en la superficie finita de dos pequeños rectángulos -pero el ritmo vigorizante, la ondulación multiplicada y continua. La armonía en movimiento la llamo yo. Sin duda, el futuro está en estas bellas imágenes...?"³²

Cuando la Segunda Guerra Mundial recién empezaba en Francia, todavía no en Holanda, lo enviaron a París como portador de mensajes, "...y una maleta llena de café tostado, tabaco y Cognac"³³, de parte de C.W. y sus allegados para distintos artistas como Giacometti, Tzara, Leger, Braque,

31 Traducido por el autor del artículo escrito en forma de carta por Aldo Van Eyck a Stanislaus Von Moos en **Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998**

32 y 33 Ibid.



Paris
Estudio de Brancusi
Ingreso e interior



Pevsner, Vantongerloo, Nelly van Doesburg y Brancusi. En este viaje visita mucho a Constantin Brancusi, que para él era el mejor ejemplo de arte del momento.

En sus últimos años en Zurich vio mucho a Arp. Este le propuso hacer una serie de dibujos a tinta basados en bocetos a lápiz de su última esposa Sophie Tauber. Arp los quería para unos poemas propios que aspiraba publicar.

"Arp era un excelente hombre. [...] removió mi ansiedad a un lado diciendo que yo debería considerar lo que estaba haciendo como una cooperación —el esfuerzo de dos personas, no una, esta vez: así es como debe ser en el arte— la forma en que un día será, dijo. Me sentí halagado, aliviado y mucho más sabio. [...] Paris para mí ha sido, en cierto modo, como una extensión de Zurich. Volver a casa desde allí (y fui con bastante frecuencia) significaba volver a Zurich lleno de historias para contar."³⁴

Como podemos apreciar estos años fueron fundamentales para la formación de Aldo Van Eyck. "Creo que es justo decir que mi contacto con lo que consideraba como verdaderos componentes del arte contemporáneo, de la literatura y de la música, fue directamente en y a través de Zurich."³⁵

"Sumergiéndose en la nueva conciencia, exploró sus manifestaciones en el arte y la ciencia, en la pintura y la poesía, en las nuevas teorías del espacio y del tiempo formuladas por Bergson y Einstein. Pronto se sintió parte de lo que iba a ser una enorme conspiración para actualizar la nueva realidad."³⁶

34 Ibid.

35 Ibid.

36 Strauven, Francis; Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number / CCA Mellon Lectures.

Cuanto más se identifica con esta nueva conciencia, reconoce que sus diferentes manifestaciones, a pesar de tener aparentes contradicciones, se basaban en una idea fundamental, la idea de la *Relatividad*. Idea que él interpretó así: "...la revelación del mundo como una realidad que no está dominada por un centro fijo, sino donde todos los puntos de vista tenían igual valor."³⁷

Van Eyck concibe la *Relatividad* como el paradigma del arte y la ciencia del siglo XX, como el valor fundamental por el cual se distingue, o podía distinguir, a la cultura contemporánea de épocas anteriores; como "... el verdadero mito de nuestra época". Él se impuso la tarea de aplicarlo en el campo de la arquitectura.

"Relatividad implica que el mundo no puede considerarse como una estructura jerárquica inherente, que está sometida a un marco privilegiado, de referencia absoluta o de un centro intrínseco. Todos los puntos de vista son equivalentes; cada lugar tiene derecho a ser considerado como un centro. Pero lejos de ser un caos de fragmentos ajenos a esta realidad policéntrica, tiene algo complejo; que la coherencia de las cosas, aunque autónomas, están vinculados a través de las relaciones puramente bilaterales; una coherencia en el que estas relaciones son tan importantes como las cosas en sí mismas."³⁸

En esta realidad la coherencia de las cosas ya no está subordinada a un principio central pero sí a sus relaciones recíprocas. Todos los puntos de vista son relativos y como tales similares; las relaciones entre las cosas son tan importantes como las cosas mismas. Esto, Van Eyck, también lo podrá apreciar en las culturas arcaicas, hacia las que se sentía muy atraído y luego influenciado. "Las siempre recurrentes fuerzas primitivas opuestas no son neutralizadas sino reconciliadas en una alegre y dinámica armonía."³⁹

Van Eyck resume este punto de vista mediante una declaración hecha por Mondrian: "La cultura de la forma particular se está acercando a su fin. La cultura de las relaciones determinadas ha comenzado."⁴⁰

37 Eyck, Aldo van; Writings vol.1 - The Child, The City and The Artist: an essay on architecture: the in-between realm; Amsterdam: Sun, cop. 2008.

38 Strauven, Francis; Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number / CCA Mellon Lectures.

39 Capítulo 1 "Looking back on his students years in Zurich" en Eyck, Aldo Van; Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998; Collected articles and other writings, 1947-1998 /Aldo van Eyck ; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven; Amsterdam: Sun, cop. 2008.

40 P. Mondrian, "Plastic Art and pure Plastic Art", in J.L. Martin, B. Nicholson, N. Gabo, Circle, London, 1937, p. 47. Cita tomada del texto de Strauven, Francis; Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number / CCA Mellon Lectures.

El grupo CoBra

En la primavera de 1947, ya de regreso en Holanda, conoce a un hombre tímido, de su misma edad, que lo visita pidiéndole ver sus pinturas de Miró; era Constant Nieuwenhuys; se volvieron amigos inmediatamente. Constant fue quien presentó a Van Eyck a los artistas del grupo *CoBra*⁴¹ y con quien luego tendría una estrecha relación y trabajarían en algunos proyectos juntos.

CoBra fue un movimiento artístico de vanguardia, influyente pero de corta vida. El nombre proviene del acrónimo de las ciudades a las cuales pertenecían los artistas fundadores: Copenhague, Bruselas y Amsterdam. Buscaban espontaneidad, expresarse fuera de todo control ejercido por la razón. Dentro de este estado mental de rebeldía y transgresión cultivaban un pensamiento humanista y de fraternidad. Tenían mucho interés por el arte popular, el arte primitivo y los dibujos infantiles.

“Creían que la espontaneidad de la imaginación del niño, no contaminada por el protocolo moderno, era una de las pocas expresiones de autenticidad en una sociedad que vivía en un ambiente mórbido de artificialidad, mentira y esterilidad.”⁴²

Aldo admiraba la calidad del trabajo de estos artistas y hasta compró varias de sus obras. Defendía su trabajo y los apoyaba colaborando con ellos regularmente. Se involucró tanto con ellos que aunque oficialmente nunca fue parte del grupo, en la práctica era uno de los participantes más activos. Su más notable contribución con *CoBra* fue sin duda el diseño de sus dos primeras exposiciones, en Amsterdam el año 1949 y en Liège el 1951.

La exposición de Amsterdam tuvo lugar en el Museo *Stedelijk*. Aquí arma el evento como si fuera un cuadro de Mondrian. “Ordena las nuevas expresiones tempestuosas del movimiento *CoBra* de una manera determinada.”⁴³

41 Fundado el 5 de Noviembre de 1948 por 3 Holandeses, Karel Appel, Constant Nieuwenhuys y Pierre Corneille, 2 Belgas, Christian Dotremont y Joseph Noiret, y un Danés, Asger Jorn. Luego se les unirían un sin número de artistas. Se disuelve en 1951 por problemas internos y de salud de los integrantes.

42 Del artículo Aldo Van Eyck and The City as Playground en http://www.flexmens.org/drupal/?q=Aldo_van_Eyck_and_the_City_as_Playground

43 Eyck, Aldo van; **Writings vol.1 - The Child, The City and The Artist: an essay on architecture: the in-between realm**; Amsterdam: Sun, cop. 2008.



Exposición Grupo CoBra en el Museo Stedelijk - 1949

Es fácil imaginar que algunos miembros esperaban un diseño más acorde con el lenguaje de sus pinturas, pero todos aceptaron la propuesta de Van Eyck con entusiasmo y admiración. Una propuesta diametralmente opuesta al material exhibido. Una revolución en el diseño de exhibiciones debido a la oposición entre las obras y la forma de exponer. Contradicción manifiesta entre la geometría de la exposición y el idioma impulsivo biomórfico del material expuesto.

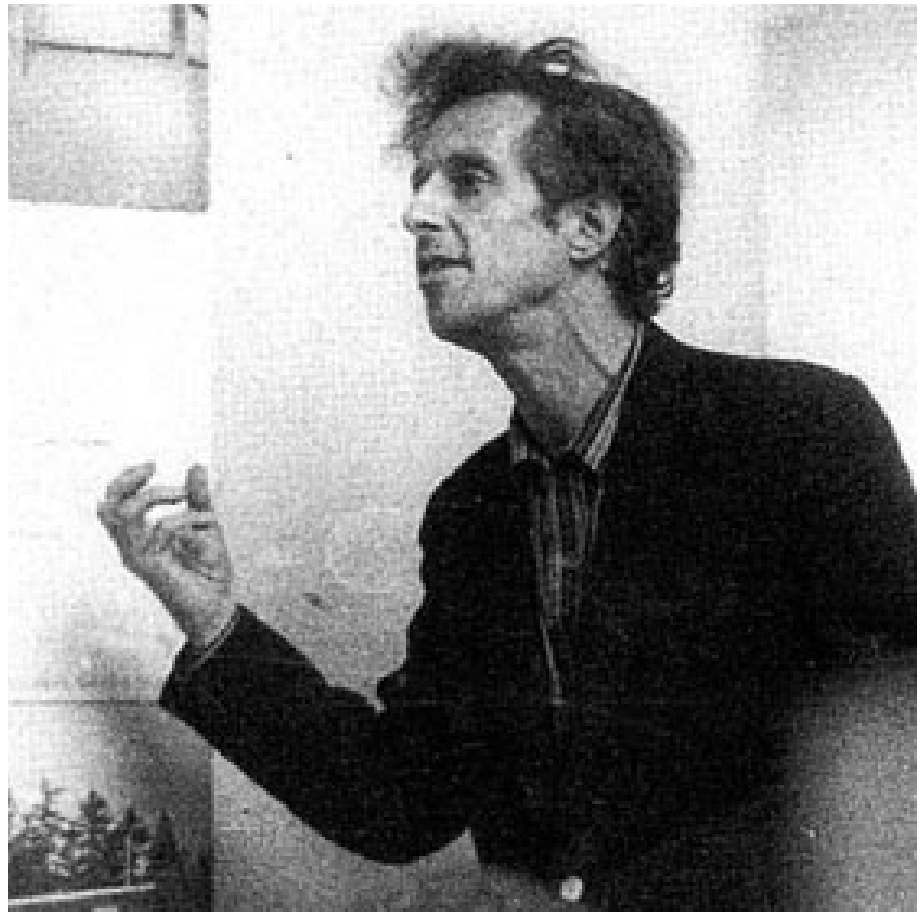
"si él hubiera hecho algún tipo de diseño expresionista, creo que esto hubiera producido cierta redundancia que hubiera sido perjudicial para la fuerza del trabajo."⁴⁴

Colocó las obras desde otro punto de vista, apoyándolas en el suelo, en una mesa o en un pedestal, de la misma forma en que se veían en el estudio del artista. Cambió la forma de ver las obras expuestas y la idea tradicional de colgar los cuadros. La organización de la exhibición fue un proceso dinámico comprometiendo una interacción intensa, un duelo virtual en el que involucraba el trabajo con el artista. En algunos casos pidió que realizaran cuadros de formato especial para alguna zona de la exposición.

"...él parecía una especie de torbellino corriendo por ahí; brazos volando, una corriente de frases bien articuladas que brotaban. A menudo, una opinión sobre una obra de arte fue lanzada como un guante a los pies, acompañada de un gruñido desafiante, esperando compromiso."⁴⁵

44 Traducido por el autor; Shinkichi Tajiri sobre Van Eyck en Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

45 Ibid.



Capítulo II

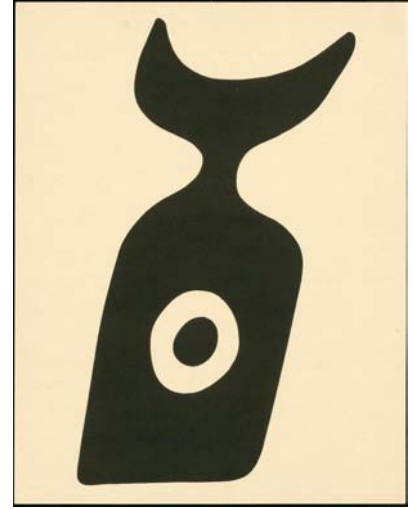
Culturas Arcaicas.
El CIAM y el Team 10.
Los círculos de Otterlo.
Las culturas Dogón y Zuñí.



Paul Klee
Senecio
1921



Constantin Brancusi
Adan y Eva
1921



Hans Arp
Die Nabelflasche
1921

Culturas Arcaicas

La pasión de Van Eyck por el arte *arcaico*, surgió a partir de su identificación con las nuevas vanguardias del siglo xx, especialmente con el *Surrealismo* y las publicaciones de André Breton y otros colegas que estaban particularmente interesados en el arte de las islas del Pacífico.

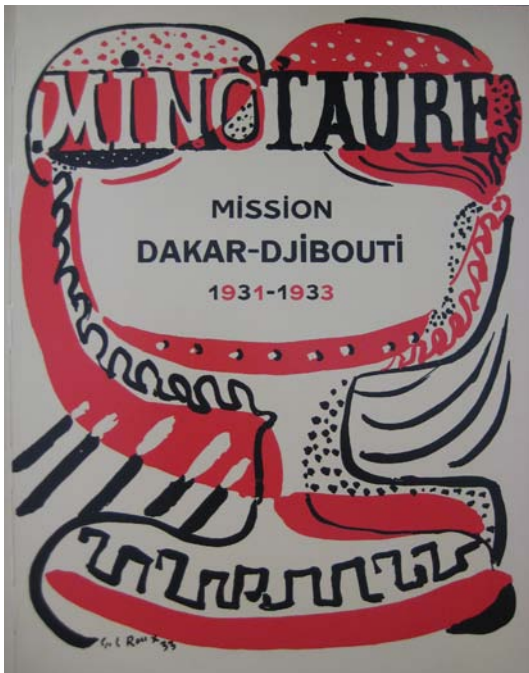
Van Eyck reconoció una semejanza en la expresión biomórfica entre el arte arcaico y el de la vanguardia, especialmente en Klee, Arp y Brancusi.

En su opinión, esta similitud no se trataba de que unos estuvieran influenciados por los otros, sino era la manifestación de la misma identidad humana. Un lenguaje visual humano primitivo que ha sobrevivido a través de los milenios, a través de una serie de culturas arcaicas, y que el arte moderno había redescubierto de forma independiente.

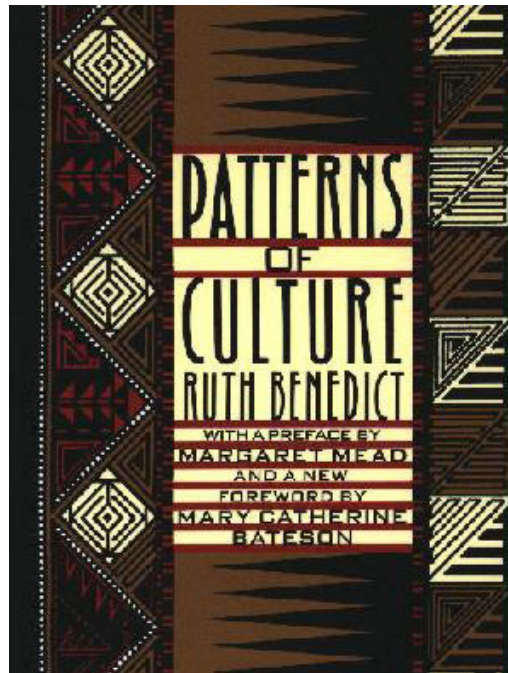
Consideraba que las culturas llamadas primitivas tenían un patrimonio tan importante como el de la cultura occidental. Para el todas eran igualmente importantes.

"La civilización occidental no debe ser considerada como superior.[...] Las culturas llamadas primitivas son tan sofisticadas como la nuestra, en especial con respecto a su producción cultural: el lenguaje y el arte."⁴⁶

46 Aldo Van Eyck en: Francis Strauven; **Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number** / CCA Mellon Lectures



Minotaure N°2 - 1933



Patterns of Culture - 1934

Durante su estancia en Zurich (1942-1946), Van Eyck, encontró en una vieja librería un antiguo número de la revista Minotaure⁴⁷, de la cual Breton era editor, destinada íntegramente a una expedición etnológica a través de África por el antropólogo Marcel Griaule.

Esta edición incluía una serie de imágenes que mostraban máscaras, objetos de culto y un artículo sobre un ritual funerario Dogón.

Fue a través de esta publicación y del libro de Ruth Benedict, *Patterns of Culture*⁴⁸, en el cual dedica un capítulo a la cultura Zuñi en Nuevo Méjico, que Van Eyck despierta su interés por las culturas arcaicas; él las llamaba así ya que el término primitivo le parecía despectivo.⁴⁹

El interés de Van Eyck por estas culturas era más antropológico que arquitectónico. No solo le interesaba su manera de construir y su arquitectura, sino como percibían el mundo y la vida, como se organizaban, que tipo de conocimientos tenían y de que manera se expresaban artísticamente.

47 N°2; año 1933 / Publicación orientada al surrealismo (1933-1939); fundado por Albert Skira en París; primer número 25 de Mayo de 1933; editores: André Breton y Pierre Mabille; publican trece números en diez entregas de lujo con portadas de prestigiosos artistas como Pablo Picasso; una de las más ricas fuentes de información sobre el mundo surrealista de la preguerra./ Durozoi, Gerard; **Diccionario AKAL de Arte del siglo XX**; Ediciones AKAL; Madrid-España, 2007.

48 Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : the shape of relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998./ Pág. 380 - cita el libro de la antropóloga Norte Americana R. Benedict, *Patterns of Culture* (1934) - chapter 4: *The Pueblos of New Mexico*.

49 *Ibid.*

Aldo y Hannie
Van Eyck de
turismo por el
desierto.



Años después, terminada la Segunda Guerra Mundial, Aldo Van Eyck realiza varios viajes al norte de África. Uno de ellos en 1952 a Argelia, con su esposa Hannie, que describe como estrictamente turístico; "...simplemente para experimentar el Sahara y no para estudiar arquitectura".⁵⁰

Las fotografías del viaje abarcan los motivos que podrían esperarse de cualquier turista europeo, aunque con iniciativa: gentes del lugar, paisajes, edificios y los propios viajeros.

Las imágenes siempre fueron para Van Eyck el medio por el cual él participaba de las culturas, los lugares, la geografía e historia. El llamaba a su colección de imágenes su musée imaginaire, "una enorme colección mental de diversas cualidades formales y espaciales de todas las ciudades y eras".⁵¹

Al volver de este viaje escribe un artículo memorable para la revista de arquitectura Holandesa *FORUM* llamado "Construir en los Oasis del Sur",⁵² en el que muestra fotografías de asentamientos en el Sahara: edificios tradicionales de adobe aparentemente abandonados, plazas vacías y lugares de culto aislados.

Dichas imágenes en blanco y negro combinadas con textos en un tono poético, sugerían la no pertenencia al tiempo, y desde luego, al lugar.

Van Eyck describe algunas de las estructuras arquitectónicas como fruto de una tradición milenaria en construcción, conocimiento de los materiales locales y el clima.

50 Artículo de Karin Jaschke - "Aldo Van Eyck y la Imagen Dogon" en *Los Viajes de los Arquitectos*; 2011.

51 Strauven, Francis; Aldo van Eyck : the shape of relativity; 1998.

52 Aldo Van Eyck, "Bouwen in De Zuidelijke Oasen" (Building in the Southern Oases); *Forum 8, no 1 (1953)*; revista de arquitectura Holandesa de la que luego sería editor en los años 1959-1963 y 1967.

Las piedras laboriosamente labradas, los espacios en torno a un patio interior, la intimidad lograda en estancias que simulaban embriones y el tratamiento de la iluminación natural lograban esa transición de la oscuridad a la luz. Formas primarias de arquitectura resultantes de las necesidades básicas humanas que no se diferenciaban en nada a las de miles de años atrás.⁵³

“...inalterables durante milenios y extremadamente remotos -expresiones arquetípicas de ciclos de construcción y decadencia y de la confrontación de la cultura humana con el medio natural. “No debió ser muy diferente en Ur hace 5000 años”, escribió Van Eyck”.⁵⁴

Con este artículo el arquitecto revela su interés por estas culturas; lo elemental de sus expresiones artísticas y arquitectónicas y como habían influenciado en las características de su trabajo y en su manera de pensar.

Ésto no solo le sirvió de ensayo de temas de vanguardia sino como una provocación contra las tendencias dentro del CIAM⁵⁵ y como base de una serie de artículos que escribiría posteriormente en los años como editor de la revista *FORUM*.

Los CIAM y el Team 10

Los CIAM, fundados en 1928 por un grupo de 28 arquitectos europeos y organizado por Le Corbusier y Sigfried Giedion⁵⁶, eran encuentros en los cuales se daban conferencias y exposiciones destinadas a formalizar los principios arquitectónicos ligados al fenómeno del movimiento moderno. Además advertían que el diseño urbano y arquitectónico era una herramienta mediante la cual conseguirían mejorar el mundo, tanto de manera económica, como política.

53 Del artículo de Tom Avermaete; “Between Dogon and Bidonville” en Lejeune, Jean-François; **Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities** / edited by Jean-François Lejeune and Michelangelo Sabatino; London/New York: Editorial Routledge, 2010, pags. 258-261.

54 Artículo de Karin Jaschke - “Aldo Van Eyck y la Imagen Dogon” en **Los Viajes de los Arquitectos**; 2011.

55 CIAM son las siglas para “Congreso Internacional de Arquitectura Moderna” (1928-1959).

56 Primer secretario general. Esposo de Carola Giedion-Welcker quien sería la que introduciría a Van Eyck con el arte de vanguardia.



Le Corbusier.



Miembros del CIAM.

Con el fin de captar algo de este momento, solo hay que citar una de las cláusulas más radicales de la declaración inicial del CIAM; los contenidos revolucionarios son sin duda tan evidentes hoy como cuando fueron escritos:

“La idea de la arquitectura moderna incluye el vínculo entre el fenómeno de la arquitectura y la del sistema económico general. La idea de “eficiencia económica” no implica producir equipamiento con máximas ganancias comerciales, sino la producción exigiendo un esfuerzo mínimo de trabajo. [...] El urbanismo es la organización de las funciones de la vida colectiva; se extiende sobre ambos, los conjuntos urbanos y el campo.[...] La división caótica de la tierra, como resultado de las ventas, las especulaciones, herencias, debe ser abolida por una política colectiva y metódica de tierras. Esta redistribución de la tierra, la base preliminar indispensable para la planificación de cualquier ciudad, debe incluir la división justa entre los propietarios y la comunidad de la plusvalía resultante de las obras de interés común.”⁵⁷

En el CIAM IV (1933) se redacta la “Carta de Atenas”, la cual no es publicada hasta el CIAM V (1942). Dicho documento era un manifiesto urbanístico el cual promulgaba la idea de la ciudad funcional.

“El objetivo del CIAM es trabajar por crear un ambiente físico que satisfaga las necesidades emocionales y materiales del hombre”.⁵⁸

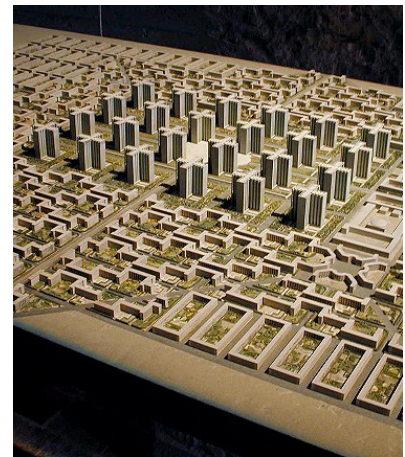
57 Del prefacio de Kenneth Frampton en Mumford, Eric Paul; **The CIAM discourse on urbanism : 1928-1960.**

58 Ibid.

La ciudad debería estar organizada en función a los usos y necesidades: habitar, circular, trabajar y recrear el cuerpo y el espíritu (salud, educación y esparcimiento).

Es en el CIAM VI (1947), realizado después de la Segunda Guerra Mundial, en el que Aldo Van Eyck participa por primera vez de forma no oficial.

La delegación de Zurich, dirigida por Sigfried Giedion, y los británicos habían tomado en forma conjunta la iniciativa de preparar el evento. Propusieron dedicar gran parte del congreso a los problemas de la expresión arquitectónica y de la arquitectura como arte.



Propuesta Urbanística
Le Corbusier

Era la primera vez que una propuesta de este tipo se presentaba en el CIAM. "Inspirada por la preocupación de Giedion por humanizar la industrialización del proceso de construcción a través de la forma arquitectónica".⁵⁹

Esta propuesta venía acompañada de un cuestionario, a manera de encuesta, formulado por Giedion que complementaría información relacionada al tema propuesto. Para citar algunos ejemplos del tipo de preguntas:

"...¿El uso de materiales nuevos, inusuales, exige un nuevo estándar para la evaluación de la arquitectura? [...];¿Considera usted que una obra de arte debe expresar simbólicamente y enfatizar el significado de un edificio? [...];¿qué forma de cooperación con la pintura y la escultura deberíamos tener en la práctica, en el contexto de los diferentes problemas de construcción: a. la vivienda, b. los edificios públicos para fines especiales, c. las ciudades en general?..."⁶⁰

La delegación holandesa no estuvo de acuerdo con esta propuesta, alegando que existían otros problemas que tenían mucha más relevancia.

"...circunstancias que prevalecen hoy en día en Europa Occidental, Europa del Este y desde luego en América, existe un tema que concierne a todos los arquitectos con mentalidad social y ese es el problema de la vivienda, el estado de la vivienda, su escasez y la tarea comprometida del

59 Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

60 Ibid.

arquitecto como un miembro de la sociedad, como organizador, técnico y constructor [...] y sobre todo como diseñador y artista".⁶¹

Van Eyck no era en aquel momento miembro de esta delegación, sin embargo se mantenía informado de los acontecimientos por Cornelis Van Eesteren, que en esos años era su jefe en el Departamento de Obras Públicas de Amsterdam y fue quien lo nominó como miembro de la comisión Holandesa para participar en el CIAM.

Una vez concluido el CIAM VI, Van Eyck prepara un informe propio, independientemente de la contribución holandesa oficial.

En Este documento que escribió en Inglés y en Holandés, se presenta como un defensor de la vanguardia. En el establece un discurso estrechamente vinculado a la visión del mundo de Carola Giedion-Welcker, y comienza con un reproche notable dirigido a su marido, Sigfried Giedion, refiriéndose al formulario de preguntas.

"¡Vamos a tener cuidado de no malinterpretar la verdadera naturaleza de la pregunta! Vamos a conseguir progresos considerables en el momento que logremos formular preguntas realmente esenciales; para esto, resultaría sincero, reconocer totalmente la naturaleza del problema. Preguntas que sean resultado de otros temas serán irrelevantes. Es de nuestro interés formular preguntas esenciales de manera colectiva, difíciles de responder. Los historiadores deben de ser pacientes".⁶²

Aldo Van Eyck declaró que seria un grave error esperar resolver todos los problemas de la expresión arquitectónica con sólo girar hacia otras formas de arte en busca de ayuda.

"...no se pueden esperar resultados significativos de una colaboración tan apresurada. De la única manera que se pueda dar una cooperación exitosa entre arquitectura, pintura y escultura es que generen un estilo con una base común, inspirados en los mismos conocimientos. ¿Cual es esta base común?; ¿Es acaso, como podría suponerse, por consecuencia de las tendencias predominantes de la

61 Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

62 Aldo Van Eyck en Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998

construcción y además por la mayoría de actividades del CIAM, el racionalismo, el funcionalismo y la producción en masa?"⁶³

Para él, las aspiraciones culturales declaradas por las otras artes habían sido de un orden totalmente diferente al del racionalismo estrecho que mostraba la arquitectura moderna. La razón se había desvinculado totalmente del resto de las capacidades humanas, inclusive reprimiendo la imaginación, desarrollando una manera de pensamiento puramente mecánico y determinista, "...la razón ha clavado una cuña entre la naturaleza y la humanidad".⁶⁴

No estaba de acuerdo con los conceptos funcionalista, racionalista y mecanicista que promulgaba la generación de arquitectos modernos más adulta. Él veía que una nueva conciencia se estaba gestando en las diferentes ramas del arte y buscaba que en la arquitectura también sucediera esto: una ruptura en favor de un retorno al humanismo en el diseño arquitectónico.

"La nueva conciencia rechaza todos los excesos y la ostentación, y aspira a redescubrir lo esencial. Por lo tanto, busca el contacto renovado con la naturaleza. A diferencia de la cultura anterior, no se engaña con formas externas. Lo esencial es una cualidad tan difícil de alcanzar, que lo mejor no lo encontraremos a través de la forma, pero si a pesar de ella, por así decirlo.[...]Es la "gracia de la naturaleza", la belleza que no se divulga inmediatamente en formas naturales, sino que emerge de sus movimientos, en el "flujo natural de la existencia". Es perceptible en el comportamiento espontáneo de los animales y de la humanidad, en el vuelo de un pájaro y en un gesto amable.[...] El objetivo del arte era y sigue siendo revelar la gracia de la naturaleza por y para el hombre".⁶⁵

De esta manera Van Eyck comienza a ganar presencia en los círculos del CIAM. En posteriores reuniones como la del CIAM VIII en 1951, se manifestaban diferentes posturas respecto al futuro de la arquitectura y las

63 Ibid.

64 Ibid.

65 Aldo Van Eyck en Strauven, Francis; Aldo van Eyck : The Shape of Relativity; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

ciudades en el mundo. Por un lado la vieja guardia que seguía con el mismo pensamiento de imponer la ciudad funcional planificada, y por otro, un grupo de arquitectos jóvenes que eran partidarios de evaluar los nuevos problemas de la postguerra, repensar la arquitectura y el urbanismo revalorando la ciudad existente, basándose en el estudio de los aspectos humanos, naturales y constructivos. Este grupo de arquitectos jóvenes formarían más tarde el conocido TEAM 10,⁶⁶ del que Van Eyck sería un miembro importante.

En el CIAM IX, de 1953, tiene lugar la separación definitiva. Las nuevas generaciones no estaban contentas con la organización burocrática del evento y no congeniaban con el persistente discurso de carácter funcionalista de la vieja guardia. Van Eyck quería demostrar que la ciudad funcional tenía varias deficiencias; no había sido concebida para ser usada de noche, durante la lluvia o nieve, por los niños o por los ancianos.⁶⁷

“Los arquitectos han traicionado a la sociedad al abandonar la esencia del pensamiento contemporáneo. Y nadie puede vivir realmente en lo que los arquitectos proyectan, a pesar de que ellos así lo piensen.”⁶⁸

Tenían un visión particular. Pensaban la ciudad desde un enfoque más celular, en el cual diferentes componentes pudieran convivir en equilibrio relacionándose entre sí, creando una red poli céntrica de pequeños nudos independientes, logrando una forma urbana de diferentes densidades genéricas y así la idea de la ciudad con un solo centro podría llegar a su fin.

Partían de darle prioridad al ser humano y al núcleo base de la sociedad, que para ellos era el núcleo familiar. Buscaban entender

66 Grupo de jóvenes arquitectos que se forma a raíz del CIAM IX. Toma el nombre de TEAM 10 debido a que deciden encargarse de la organización del CIAM X. El grupo se hace más sólido en las conferencias de Otterlo del CIAM XI en 1959. Sus integrantes más conocidos fueron: Alison y Peter Smithson, Aldo van Eyck, Giancarlo De Carlo, Georges Candilis, Shadrach Woods, y Jaap Bakema. / tomado de <http://www.team10online.org>

67 Capítulo 8 - Forum 1959-63/ Pág. 356 en Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; 1998.

68 Rigotti, A.M. ; **Reformulaciones - En la Segunda Era de la Maquina**; 2005.



"La Muerte del CIAM" Otterloo 1959 - Peter y Alison Smithson, John Voelcker, Jaap Bakema, Sandy Van Ginkel, Aldo Van Eyck y Blanche Lemco.

las pautas de las asociaciones humanas considerando a cada comunidad en su entorno particular.

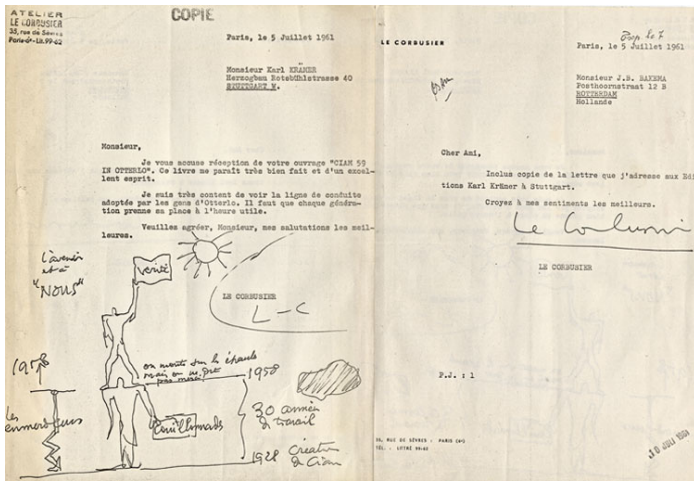
Muchas de estas ideas surgían de los estudios de Van Eyck sobre las culturas primitivas y su manera de asentarse y relacionarse. Para él la forma de este tipo asentamientos era resultado de tradiciones cotidianas y de organizaciones y costumbres de largos años, y eran un modelo a seguir en el diseño urbano de la época. Durante el CIAM IX hizo hincapié en la necesidad de humildad y perspectiva para aprender de las civilizaciones arcaicas.⁶⁹

"Cada época requiere un lenguaje constitutivo, un instrumento que permita consolidar los problemas humanos que en ella se plantean, que siguen siendo los mismos en todas las épocas, es decir, los que se refieren al hombre (a todos nosotros) como ente primordial. Ha llegado el momento de fundir lo viejo y lo nuevo, de redescubrir las cualidades arcaicas, es decir intemporales, de la naturaleza humana. Expresar de un modo nuevo implica encontrar algo nuevo. Llevemos esto a la arquitectura, y tendremos arquitectura nueva, realmente contemporánea. La arquitectura implica un constante redescubrimiento de las cualidades humanas fundamentales trasladadas al espacio."⁷⁰

El CIAM X, de 1956, organizado por el TEAM 10, con Van Eyck como miembro. La nueva vanguardia toma el mando de las conferencias,

69 Artículo de Karin Jaschke - "Aldo Van Eyck y la Imagen Dogon" en *Los Viajes de los Arquitectos*; 2011.

70 Traducido por el autor de Rigotti, A.M. ; *Reformulaciones - En la Segunda Era de la Maquina*; 2005.



Carta de Le Corbusier.

para demostrar que los conceptos de la vieja guardia se estaban hundiendo y que se debía dar paso a nuevos pensamientos en un periodo en que las limitaciones y oportunidades eran otras. El punto clave de esta transición es un discurso que dio Le Corbusier dando pase a las nuevas generaciones de arquitectos.

“...las generaciones jóvenes serán las que se encuentren en el corazón del presente periodo, los únicos capaces de sentir personalmente los problemas actuales profundamente, las metas a seguir, los medios para llegar a ellos, la urgencia patética de la situación actual. Están en el saber. Sus predecesores ya no lo están”.⁷¹

El CIAM XI, se realiza en 1959 en Otterlo, Holanda, y es aquí donde se da el cese oficial de estas conferencias. Los integrantes del TEAM 10 eran los que lideraban el evento y exponían sus distintas ideas. En estas conferencias la modalidad de debate fue distinta. Los del TEAM 10 tenían la idea de trabajo en grupo; “...la ayuda de otros es necesaria para el desarrollo y entendimiento de su trabajo individual”.⁷²

Siempre se daban discusiones acaloradas, los participantes presentaban sus trabajos o investigaciones frente a todos, exponiéndose siempre al análisis y crítica de los compañeros. Siempre hubo un estrecho vinculo entre ellos; se hacían llamar una familia.

Dentro de este marco las discusiones seguían por el mismo rumbo; como la arquitectura *Moderna* había estado insistiendo constantemente en lo que es diferente a nuestro tiempo y en su potencial científico y tecnológico.

71 Traducido por el autor del prefacio de Kenneth Frampton en Mumford, Eric Paul; The CIAM discourse on urbanism : 1928-1960

72 Traducido de <http://www.team10online.org>

"...si la arquitectura contemporánea intento responder a la completa identidad humana, tendría que haberse comprometido con los principios y valores básicos que las diferentes tradiciones arquitectónicas a través del tiempo."⁷³

Para él, el camino a tomar era otro. Debíamos primero identificar cuales eran las necesidades de los habitantes. "La arquitectura es un redescubrimiento constante de valores humanos traducidos en espacios".⁷⁴

Planteaba que deberían tener una mejor manera de acercarse a los problemas, que estos no eran siempre los mismos, pero si le preocupan al mismo individuo, "al hombre", y esa es una señal.

"El hombre siempre y en todo lugar ha sido el mismo, solo que se comporta según los patrones de vida que lo rodean, basados en sus antecedentes culturales y sociales.[...]Cada cultura tiene las mismas soluciones fundamentales frente a problemas universales[...]Siempre hacemos lo mismo diferente y reaccionamos diferente frente a lo mismo. A través de los años."⁷⁵



73 Traducido por el autor; Aldo Van Eyck en el artículo de Tom Avermaete; "Between Dogon and Bidonville" en Lejeune, Jean-François; **Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities** / edited by Jean-François Lejeune and Michelangelo Sabatino; London/New York: Editorial Routledge, 2010, pags. 258-261.

74 Eyck, Aldo van; Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven; Amsterdam: Sun, cop. 2008.

75 Ibid.

Los Círculos de Otterlo

En Otterlo, Van Eyck expone en una conferencia lo que para él son los principios básicos de la arquitectura, y como se debería desarrollar la arquitectura contemporánea en adelante. Esta conferencia quedó reflejada en un gráfico llamado "The Otterlo Circles".

Este mostraba dos círculos, uno al lado de otro con distintas imágenes en el interior y ciertas inscripciones. Este gráfico era una representación de lo que a su modo de pensar debía ser la relación del arquitecto con la sociedad y los principios por los cuales se debía regir.

En el círculo de la izquierda, el cual titula *By us* (por nosotros) refiriéndose a los arquitectos, muestra tres representaciones de arquitectura a través de los años; dos plantas la del Partenón y la de una villa en el Cañón del Chaco en Nuevo Méjico, y una isometría de Theo van Doesburg.⁷⁶

Con el Partenón representa la arquitectura clásica, orden que descansa sobre sí mismo, mostrando armonía y proporción. Theo van Doesburg representa la vanguardia, los nuevos tiempos, el cambio, la pluralidad y relatividad; la armonía del movimiento. La villa de Nuevo Méjico representa la arquitectura vernácula y como esta traslada el comportamiento colectivo y los significados cósmico-religiosos a la forma.

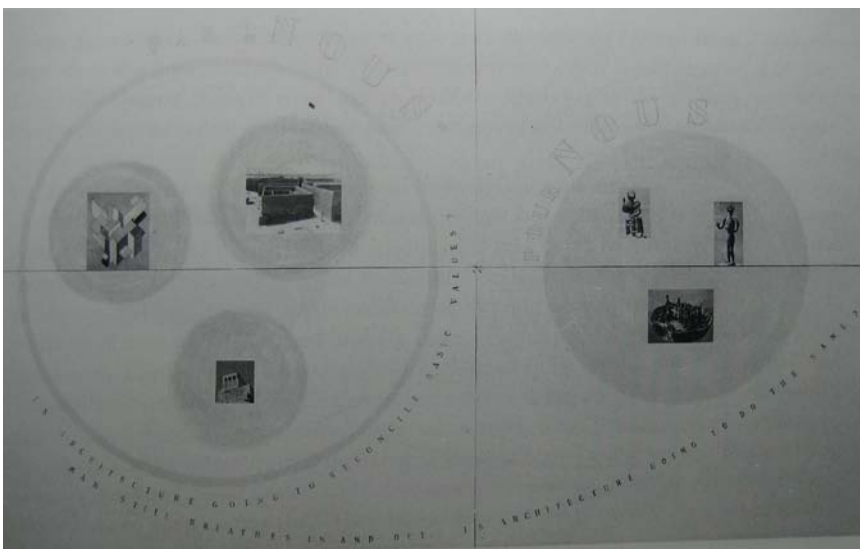
Estas tres pequeñas imágenes representan sus principios que no se pueden separar, cada uno tiene sus valores por separado y a la vez se complementan entre ellas. Lo importante de cada una es la esencia, no la forma, ya que son soluciones fundamentales para distintas realidades. Van de la mano, no son conflictivas y tienen que combinarse obligadamente.

Por otro lado está el ser humano, representado en el gráfico de la derecha, el cual titula *For us* (para nosotros), en el cual se incluye. Esto dice mucho de la sencillez de Van Eyck, de cómo se desprende del título de arquitecto y se coloca en las dos posiciones tanto de generador como de receptor usuario.

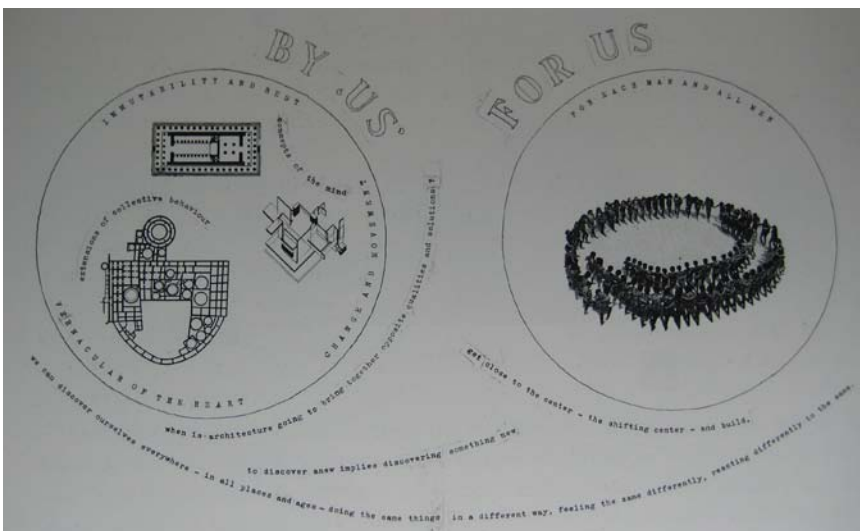
76 Arquitecto y artista fundador de la revista y el movimiento The Stijl.

En este círculo aparece una imagen que al parecer, es algún tipo de danza de una tribu arcaica, donde aparecen varias personas abrazadas y formando una espiral. El espiral era una forma importante en este tipo de civilizaciones ya que representaba la fluidez entre el ser humano y el cosmos.

Con este gráfico Van Eyck quería expresar el tipo de organización que las sociedades deberían de tener, fascinado por las culturas arcaicas, en el que existía un equilibrio entre las necesidades colectivas e individuales, entre el individuo y la sociedad.



"The Otterlo Circles" - Primera Versión.



"The Otterlo Circles" - Versión Final.

Las culturas Dogón y Zuñí

La fascinación por culturas arcaicas es motivo de nuevos viajes y artículos. A mediados de febrero de 1960, los Van Eyck emprendieron una expedición a la región Dogón en el Sudán francés, junto con su amigo y colega Herman Haan. Este viaje supuso la base de dos artículos sobre la arquitectura Dogón; uno breve, en "Architectural Forum" en 1961 y una versión mucho más extensa en *FORUM* seis años después. Aproximadamente en los mismos años visito los pueblos de Arroya y Bonito en el Cañón del Chaco, Nuevo Méjico, que fueron motivo de otros artículos para *FORUM*.

Le parecía sorprendente como dos culturas, arcaicas, ubicadas geográficamente en partes opuestas del planeta, podían tener tantas coincidencias.

Ambas, tanto los *Dogón* como los *Zuñí*, habían mantenido su identidad a través de los años. Evitaron influencias externas y resistieron presiones civilizadoras, tanto de oriente como de occidente, en el transcurso de su desarrollo. Esto gracias a que estaban retiradas en un lugar naturalmente inhóspito.

En los dos casos no son sociedades jerárquicamente estructuradas. No tienen una autoridad central, sino que tienen una visión compartida del mundo, donde las relaciones sociales y religiosas rigen la vida.

Para ellos, el hombre debe sintonizarse con el orden cósmico a través de ciertos actos rituales y de la manera en que sus asentamientos toman posición en el terreno.

Debe existir una identificación de la mente con la materia, de lo pequeño con lo grande, del sujeto con el universo. Para ellos el mundo tiene una estructura de niveles análogos, que van desde el nivel mas bajo, como es una semilla, hasta el mas alto, el universo.

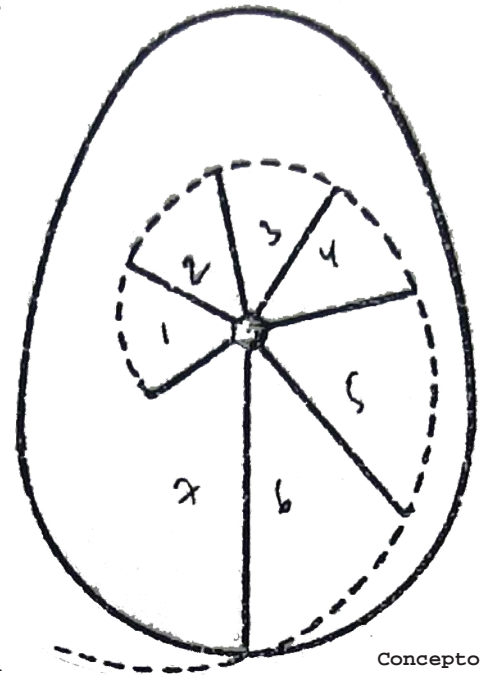
Por ejemplo, para los *Dogón*, todo debe de estar en equilibrio para que el cosmos funcione de manera adecuada. Todo parte de un centro y se despliega en espiral formando los distintos niveles de organización.

"Se ve más como algo idéntico al primer huevo del que surgió el mundo. Este huevo similarmente antropomorfo, brota de la misma manera que el *fonio*, desplegándose de forma espiral, engendrando los distintos niveles cósmicos de organización y las distintas formas de vida. El espiral garantiza la completa continuidad entre los niveles naturales, desde microcosmos a macrocosmos, y al mismo tiempo provoca una continua alternancia de opuestos, derecha-izquierda, alto-bajo, par-impar, hombre-mujer, un principio de paridad que idealmente dirige la proliferación de la vida."⁷⁷

Este principio de dualidad juega un rol fundamental en el equilibrio de la cosmología Dogón. Estos ven el mundo como un organismo humano gigante y todas sus partes son reproducciones de la misma imagen en mayor o menor escala. Todo esta relacionado entre si y de alguna manera formando parte de un todo.

"... se induce a las ciudades, pueblos y casas -incluso a las cestas- a crear, por medio de su forma simbólica y un complejo ritual, que contienen dentro de sus confines mensurables lo que está más allá y es inconmensurable, que lo representan simbólicamente. El artefacto, ya sea grande o pequeño, cesta o ciudad, se identificaba con el universo o con el poder o deidad que representaba el orden cósmico. De esta manera se convertía un lugar 'habitable', comprensible de esquina a esquina, familiar y tangible."⁷⁸

Buscaban siempre una significación en sus asentamientos, siempre guiándose de las



Concepto
Cosmología Dogón
Marcel Griaule
1954

77 Capitulo 8 - Forum 1959-63 en Strauven, Francis; Aldo van Eyck : The Shape of Relativity; 1998.

78 Articulo de Karin Jaschke - "Aldo Van Eyck y la Imagen Dogon" en Los Viajes de los Arquitectos; 2011.

formas humanas o relacionando éstas con los materiales. Por ejemplo: en la esfera geológica relacionaban el suelo con los órganos internos en la zona abdominal del cuerpo humano; las piedras con los huesos y esqueleto; las arcillas rojas con la sangre.

Sus casas, villas y campos circundantes también estaban relacionados con la estructura del cuerpo humano. Las villas por ejemplo simulaban un hombre echado sobre su espalda apuntando siempre al norte, un cuerpo andrógono donde la casa del consejo social se ubicaba como cabeza. Las casas grandes de la tribu y las viviendas de familias pequeñas en lo que vendría ser el vientre y pecho. El altar principal de la villa y el molino representando los genitales. Los altares comunales en los pies.

Sus villas se construyen en pares y vinculadas como gemelas, siempre ubicadas como el centro de un espiral que continua por las tierras de cultivo, dispuestas alrededor de las mismas.

Para Van Eyck, los *Dogón*, trataban de guardar una relación significativa con el medio ambiente; era una manera de implantar raíces.

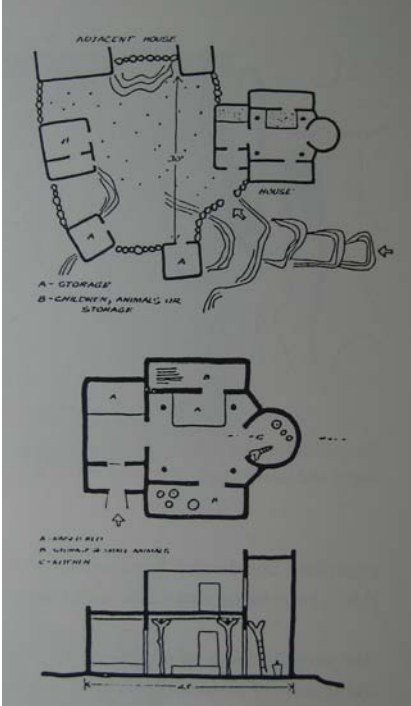
Trataron de aprender del universo, de sus medidas, "...trataron de hacer del mundo un lugar mas habitable".⁷⁹

Estas culturas le ofrecían un ejemplo vivo de organización, toma de conciencia e imagen de cultura, cosa que en su opinión las ciudades Occidentales no tenían.

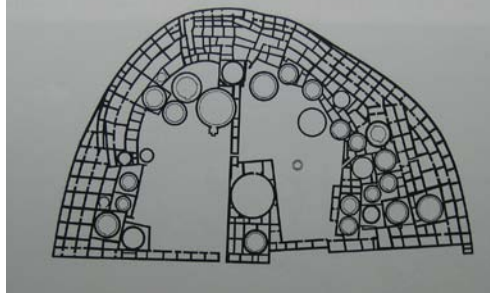
En los pueblos de Nuevo Méjico, pudo observar como demostraban, particularmente bien, como un asentamiento urbano puede unirse para formar una sola gran muestra. Una mega forma, en el cual, sin embargo, los elementos constitutivos como viviendas y espacios ceremoniales siguen siendo claramente legibles.

"Van Eyck lo presenta como la actualización sorprendente del tamaño correcto, la simultaneidad de la unidad y la diversidad, la mezcla de grande y pequeño, de parte y todo, lo individual y colectivo, y además, como un ejemplo de una forma de carácter fuerte y permanente, que sin embargo tiene la capacidad de absorber los cambios".⁸⁰

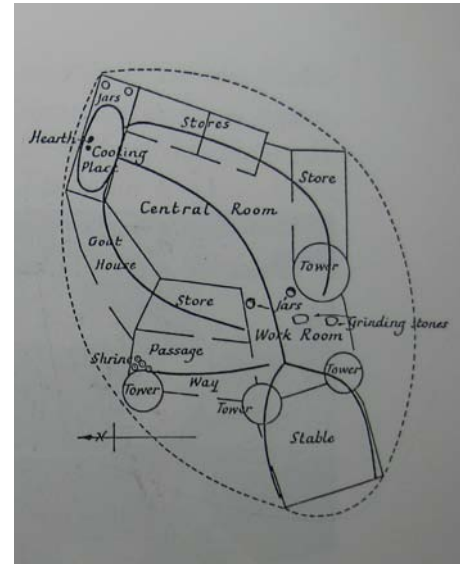
79 Tom Avermaete; "Between Dogon and Bidonville" en Lejeune, Jean-François; **Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities**
80 Capitulo 8 - Forum 1959-63 en Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; 1998.



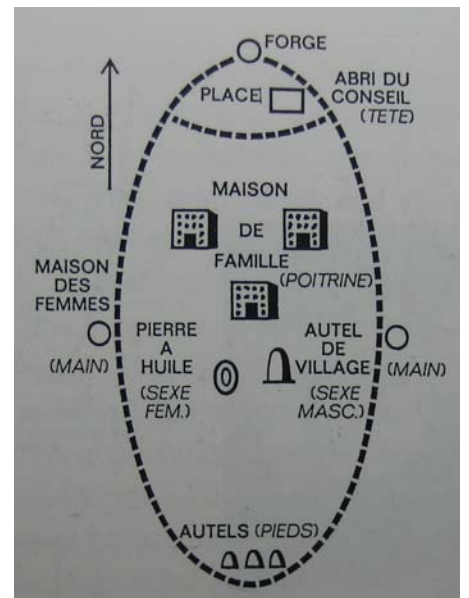
Plano Casa en Banani
A. Van Eyck
1960



Pueblo Nuevo Méjico
Dibujos reconstructivos.



Plano de Vivienda Dogón
M. Griaule.



Esquema de Villa Dogón
M. Griaule.



Asentamiento Banani
A. Van Eyck
1960



Taos - Nuevo Méjico
foto A. Van Eyck
1961



Esquema de Villas Mellizas
M. Griaule.

Estos viajes y estudios llevaron a Van Eyck a definir una serie de ideas y conclusiones de cómo debían ser las ciudades. Aunque él nunca tomó esto como un trabajo de investigación.

“...lo que he hecho durante años -es casi mi hobby- es simplemente, no diría que estudiar, sino disfrutar del modo en que la gente ha vivido y se ha comportado en toda época y en todo momento”.⁸¹

Van Eyck pensaba que las ciudades debían tener escala menuda y reconocible por la gente; para lograr esto deberíamos estar en contacto permanente con la población.

Planteaba desarrollar un trabajo más intersticial, es decir, llenar los vacíos dejados por las grandes estructuras propuestas; rescatar los lugares abandonados y re-situar al ser humano en la ciudad.

La estructura urbana debería estar relacionada con las varias formas de movilidad de los habitantes, en especial en los aspectos formales y espaciales que el ciudadano experimenta cuando viaja a través de la ciudad por distintas rutas y a distintas velocidades. La ciudad debe de ser flexible y tener espacios flexibles con mutaciones que sufran los elementos urbanos con el progreso de los ciclos naturales.

“Por lo tanto, lo que importa es el desarrollo de “importantes estructuras arquetípicas” que tengan alcance suficiente para múltiples significados, sin tener que estar continuamente alterándolas. Igual que los seres humanos, que puedan cambiar su rostro con el paso del tiempo pero sin perderlo.”⁸²

Dentro de estas estructuras, el arquitecto otorga un significado especial para identificar dispositivos, objetos o espacios, naturales o contruidos, con los que la comunidad pueda identificarse y que a la vez ésta sea identificable desde fuera.

Una iglesia o un palacio, un puerto, un canal, una calle importante, un río, un valle, una colina o un frente marítimo, son generalmente estructuras o espacios que no son solo distintivos visuales o

81 Artículo de Karin Jaschke - “Aldo Van Eyck y la Imagen Dogon” en **Los Viajes de los Arquitectos**; 2011.

82 Capítulo 8 - Forum 1959-63 en Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; 1998.

espaciales sino también estructuras o patrones característicos de la comunidad. Se convierten en formas o lugares fáciles de recordar generadores de identidad. Para Van Eyck, la Identidad de algo, es aquello que permanece invariable en su esencia y al mismo tiempo es capaz de cambiar.



Capítulo III

Fundamentos del pensamiento.
La identidad perdida.
"Cuando la nieve cae sobre las ciudades."

Fundamentos del Pensamiento

Desde el momento en que Aldo Van Eyck irrumpió en la escena arquitectónica, en 1946, como un joven rebelde, sus escritos y declaraciones tuvieron una enorme influencia, a tal grado, que pocas veces fueron superadas por otros arquitectos y críticos. Él acuñó muchas frases importantes, lemas y consignas que pasaron a ser la base de amplios discursos arquitectónicos conocidos.

Algunas de sus contribuciones mas importantes tienen que ver con su discurso sobre la diferencia entre espacio y lugar, introduciendo el concepto filosófico de espacio intermedio que tomo prestado de Martin Buber.⁸³

Van Eyck definió el espacio intermedio como "aquel en el cual el hombre se encuentra con su amigo el hombre." Una puerta, una ventana, un balcón; un umbral que no sea impedimento ni barrera para el encuentro de dos reinos; que no fraccionare el espacio donde dos regiones traslapan su integridad individual y generan una presencia simultánea.

Estaba en el principio de su carrera, lleno de ideas y aspiraciones. Acababa de regresar de Zurich, muy interesado en las ideas de la vanguardia y ponerlas en práctica mediante su propia obra y llevarlas al mundo de la arquitectura a través de su obra.

Cansado de las ideas propuestas por los arquitectos del CIAM y de la modernidad, pensaba que la estandarización e industrialización habían alejado lo esencial de la arquitectura y sus orígenes.

83 Martin Buber (1878-1965); filósofo judío austriaco-israelí; su obra mas importante Ich und Du (Yo y Tú) escrita en 1923 donde expone conceptos como: la "filosofía del dialogo", las relaciones entre Yo-Tú, Yo-Ello, Hombre-Dios, Hombre-Naturaleza, la comunicación interhumana y la idea de construcción de un puente cultural entre el Judaísmo y Cristianismo.

La idea de Relatividad anunciaba la nueva era. Significaba la apertura a una realidad en que la relación entre las cosas ya no se encontraba subordinada a un principio central.

El mundo se revelaba como un conjunto complejo, policéntrico, en el que todas las cosas tienen igual valor y están relacionadas entre si recíprocamente y donde estas relaciones son tan importantes como las cosas mismas.

En Amsterdam, el panorama de postguerra había creado una ciudad sin identidad en la cual prevalecía el individualismo. Las calles no estaban habitadas, los ciudadanos se refugiaban en sus casas. Van Eyck critica esta actitud de no comunicación. Decía que los hombres se habían aislado en su propio ser y que veían la evolución de manera material, por la creación de nuevos inventos y no por el verdadero motivo de la existencia; habían perdido conciencia de lo fundamental, del desarrollo como seres humanos.

“Si la sociedad no esta dispuesta a hacer ciudades para ciudadanos, ¿por qué motivos la consideraríamos una sociedad?”⁸⁴

Cuestionaba el por qué la sociedad tenía a los niños relegados. Si se le preguntaba a un adulto “¿Los niños son ciudadanos?”⁸⁵, la mayoría no sabría que responder y los que respondían que sí, dudaban de la respuesta. La sociedad no estaba segura de considerarlos parte importante de la comunidad. Para Van Eyck eran una parte importante de la sociedad, y si la ciudad estaba pensada para los ciudadanos debía estar pensada también para los niños.

Tenía la firme idea de que no se podía privar al niño de la ciudad, ni a la ciudad del niño. Ambos tanto la ciudad como los niños habían sobrevivido a la guerra, y éstos, con su inocencia e imaginación eran los únicos que podían contribuir a una mejora notable de la ciudad.

84 Traducido por el autor del texto de Aldo van Eyck, “Imagination Unhusked, The Image of Ourselves, Something More Permenent tan Snow” en *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm* (written in 1962); *Collected articles and other writings, 1947-1998* /Aldo van Eyck ; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven; Amsterdam: Sun, cop. 2008.

85 *Ibid.*

Consideraba que la imaginación se había perdido, y que era la única manera de volver a humanizar las ciudades. Los niños son niños en cualquier lugar, usan la imaginación en cualquier lugar y circunstancia, no importa cual.

Los hombres debían poner al niño en el primer plano de la conciencia y hacer que el elemento creativo volvería a ser una prioridad. El hombre desconfiaba de la imaginación, pero su amor por los niños vencería esta desconfianza y esto haría que le diera más importancia a la imaginación que a la razón. Al entrar en la imaginación estaríamos reactivando la creatividad en la escena diaria y en los que la habían abandonado.

"No podemos concebir una civilización que aparte al niño de la ciudad. No podemos llegar a acuerdos con las ciudades si nosotros mismos nos apartamos de la única fuerza que puede humanizarnos, la imaginación. Ni tampoco podremos abrir las puertas de la imaginación sin estrechar las manos de los artistas. El niño, la ciudad y el artista - tres símbolos y en el medio su hogar."⁸⁶

Por otro lado, advertía que el sistema educativo de la época, pese a haber mejorado, mostraba claramente la huella del miedo. La tarea de la educación debía ser, en primer lugar, estimular a los niños a seguir siendo niños, no solo a formarlos para ser adultos, todos iguales.

Van Eyck basa este pensamiento en el libro de Herbert Read, *Education through Art*, en el cual invita a todos los que de algún modo están ligados a la educación, a conducirla por el camino del arte, de la belleza, de la creatividad y del juego.

"La inclusión del arte en la educación es un hecho necesario y conveniente para los niños; pero además involucra dos elementos complementarios que hacen parte de lo que él concibe como arte y por supuesto de la estructura mental de una persona: la percepción y el sentimiento. El primero, ligado con los sentidos, con el aprendizaje, con la parte lógica de la persona; el segundo, atado a la sensibilidad, a la emotividad, a la intuición."⁸⁷

86 Ibid.

87 Del artículo, *El arte en la educación*, según Herbert Read, tomado de la página web: <http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/127-el-arte-en-la-educacion-segun-herbert-read>

Read consideraba que la educación había padecido una tendencia exagerada, no conveniente, hacia el pensamiento lógico, incapaz de generar actividad imaginativa y pensamiento sensorial.

El sistema educativo debía considerar los dos caminos, el del arte como representación de la realidad y la ciencia como explicación de la misma.

Se debía perder el miedo a introducir la creatividad como elemento principal de la educación antes que el resto de factores.

Para Van Eyck la relación del niño con el arte es fundamental, debido a la importancia de mantener la imaginación despierta. Sería el único común denominador y camino de cambio; el arte sería el lenguaje de la continuidad.

Los primeros que debían ser nutridos de todo este discurso de creatividad e imaginación son los artistas y se refería a todos: pintores, escultores, arquitectos, urbanistas, diseñadores industriales, artesanos, diseñadores gráficos, fotógrafos, poetas, cineastas, músicos, actores, bailarines. Debían nutrirse e inspirarse en los niños para desarrollar sus distintas disciplinas y reconocer lo importante de la creatividad.

Los artistas habían estado retraídos durante los últimos 50 años y habían sido aliados del poder, se vieron forzados a reflejar los deseos de quienes podían pagar por el arte y aún así dejaron excelentes obras.

Una nueva conciencia estaba transformando el espíritu de la sociedad. Era hora de ser aliados de todo hombre, sobretodo de los niños. Los artistas estaban listos, bien equipados y ansiosos. La idea era retarlos, pero de buena manera, para que los resultados fueran lo que Van Eyck llamaba un milagro. Debía existir una alianza de lealtad entre el artista y el niño. ¿Que podía hacer el artista por el niño?

Lo que necesitaban los niños eran lugares para estar; un medio ambiente ajustado a su medida, proporción y edad; lugares para correr, jugar, trepar, ejercitar su cuerpo; materiales para construir, herramientas diseñadas con imaginación esperando ser usadas con imaginación. Van Eyck tenía la visión poética de la ciudad convertida en un mundo en el que las voces de los niños

jugando ya no serian asfixiadas por el ruido repentino del bombardeo de los aviones.

Van Eyck reflexionaba sobre la preocupación que debíamos tener hacia la ciudad; que nos preocupemos por que el niño descubra la ciudad y ésta al niño, y así descubramos al niño que llevamos dentro. Si la ciudad era amigable con los niños esta seria amigable con todos.

“Lo que los niños necesitan es los que nosotros necesitamos - solo eso: lugares donde podamos ser lo que realmente somos en el interior: niños, desde el nacimiento hasta la muerte - en alguna parte. ¡En alguna parte!. Establecer donde es el trabajo del arquitecto.”⁸⁸



88 Traducido por el autor del texto de Aldo van Eyck, "Imagination Unhusked, The Image of Ourselves, Something More Permanent than Snow" en **The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm (written in 1962)**; Collected articles and other writings, 1947-1998 /Aldo van Eyck ; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven; Amsterdam: Sun, cop. 2008.



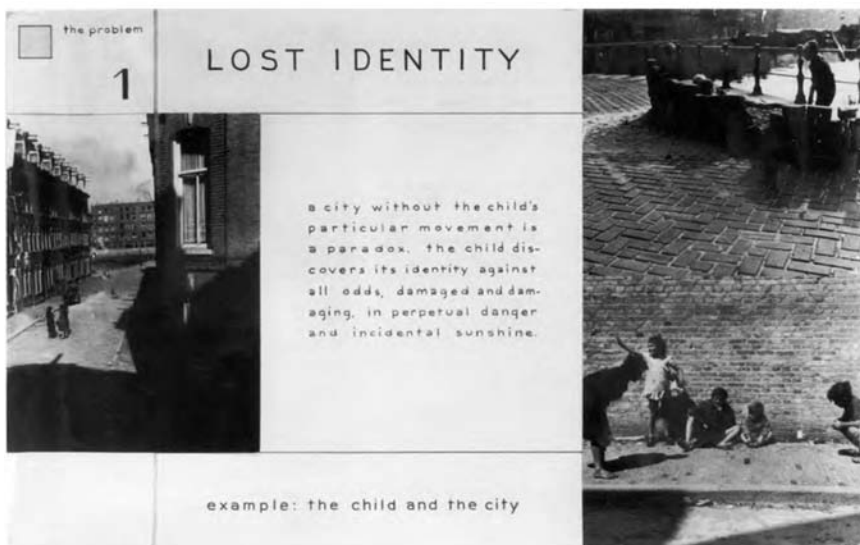
LOST IDENTITY

La identidad perdida

Esta es una presentación que realiza en el CIAM X (Dubrovnik, 1956) en el cual resume sus fundamentos de pensamiento. Cuatro laminas que tituló "The Lost Identity Grid" presentaban un análisis, en forma poética, de la relación entre el niño y la ciudad.

"La ciudad y el niño en todos lados", "El artista esencial aliado del niño, está ahí para disminuir el conflicto", "Una ciudad sin el movimiento del niño es una paradoja", "Los patios de recreo como núcleo y extensión de la puerta", eran algunas de las frases que mostraba en estas laminas.

Por medio de imágenes trataba de reflejar los problemas que enfrentaba la ciudad, como esta había perdido su identidad y lo importante que era la asociación humana para recuperarla.



symbol towards
a partial
solution

2

hand in hand
with whatever
represents
imagination
unhushed
the child
survives
edged towards
the fringes
of our attention,
an emotional
and
unproductive*
quantum.

snow! the child takes over. yet what it needs is



something far more permanent than snow.

amsterdam's
contribution

3

aldo van eyck

Something the city
can absorb without
losing its remaining
identity, something
meant for the child
alone and not altogether
different from the inci-
dental things the child al-
ready adapts to its
imagination and vital-
ity, something care-
fully shaped and
judiciously placed
where there is still
some room,
on innumerable form-
less islands left over
by the road engineer
and demolition worker,
on empty plots, on
places better suited
to the child than the
public watering place.
To such places have
been adapted in this city.



the playground as core and extension of the doorstep



an appeal
to
authorities

4

the artist,
essential
ally of
the child,
is there to
lessen the
conflict.

if childhood is a journey, let us see to it that



the child

the city

everywhere



the child does not travel by night.

"When snow falls on cities"

"Cuando la nieve cae sobre las ciudades."

"El ciudadano ha renunciado a su identidad
se ha convertido en un espectador en lugar de un
participante,
un alma aislada en medio de millones de almas
aisladas.

Pero el niño se retira de esta paradoja.
Descubre su identidad contra todo pronóstico,
dañada y dañina, engañada y engañando,
en peligro perpetuo ...

Mira nieve! Un truco milagroso de los cielos - una
corrección fugaz.

De repente, el niño es el Señor de la ciudad. El
niño está en todas partes, redescubriendo la ciudad
mientras que la ciudad vuelve a descubrir a su vez a
sus hijos, aunque sólo sea por un rato.

Pero la alegría de recoger nieve de vehículos
paralizados es de corta duración.
Ofrecer algo para el niño humano más permanente que la
nieve - pero tal vez menos abundante.

Algo que la ciudad puede absorber sin perder su
identidad, algo no muy diferente de las cosas que sin
querer el niño adapta a su imaginación y vitalidad,
algo cuidadosamente formado y juiciosamente colocado
donde todavía hay un poco de espacio: innumerables
islas sin forma dejadas por el ingeniero de caminos
y el trabajador de demolición, parcelas vacías, en
lugares más adecuados para el niño que el abrevadero
público."⁸⁹

89 Traducido por el autor. Extractos de dos versiones del texto **"When snow falls on cities"** en: Eyck, Aldo van; **Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998** y Eyck, Aldo van; **Writings vol.1 - The Child, The City and The Artist: an essay on architecture: the in-between realm (written in 1962)**.



Este es el conocido texto en el cual Van Eyck reflexiona sobre como algo tan sencillo como que la nieve, al caer del cielo, paraliza la ciudad por un periodo corto de tiempo; genera todo un mundo en el que el niño es el dueño de la ciudad; los adultos se quedan en casa, nada funciona, no hay transporte, no hay escuelas, la ciudad está paralizada, cubierta por este manto blanco que uniformiza todo de manera horizontal, donde el único sonido que se escucha es la risa de los niños. Esto lo considera un truco, un milagro.

De aquí nace la idea de proponer una actuación artística en la ciudad que sea más permanente que la nieve, quizás menos abundante, más puntual, localizable, para que los niños puedan estar y disfrutar de la misma manera e igual de seguros. Lo llamaré "otro milagro".



Capítulo IV

Los parques de juego.
Principios compositivos.
El mobiliario

Los Parques de Juegos

La construcción de una serie de parques públicos de juegos infantiles repartidos por toda la ciudad de Amsterdam sería la oportunidad para que Aldo Van Eyck pusiera en práctica todas estas nuevas ideas.

Será aquí donde experimentará con todas las influencias de la nueva vanguardia y pondrá en práctica la Relatividad en composiciones no jerárquicas en las que diferentes elementos están relacionados entre sí sobre la base de la igualdad. Jugará con formas neutras y la reducción de los elementos al nivel de estructura basándose en la expresión de De Stijl. También experimentará con el crecimiento orgánico y la geometría cristalina que le habían inspirado las obras de Brancusi, Arp y Sophie Tauber o la "cultura de las relaciones determinadas" de Piet Mondrian donde predomina la idea de cómo elementos diferentes pueden ser puestos en equilibrio.⁹⁰

En 1947, gracias al matrimonio Giedion, comienza a trabajar para el Ayuntamiento de Amsterdam en el Departamento de Obras Públicas y Desarrollo Urbano, al mando del cual estaba Cornelis Van Eesteren.

Este había sido integrante del CIAM desde los primeros años y tenía una propuesta de Plan Maestro de Expansión General para Ámsterdam del cual Van Eyck no era partidario.

⁹⁰ Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefaivre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.



Como ya hemos explicado en capítulos anteriores, en el siglo XX solo se planteaba un tipo de planificación urbana, la que impuso el CIAM.

“Henri Lefebvre ya había escrito acerca de las presiones que se ejercían para transformar el tejido urbano históricamente heredado y tradicional en el proceso de modernización.”⁹¹

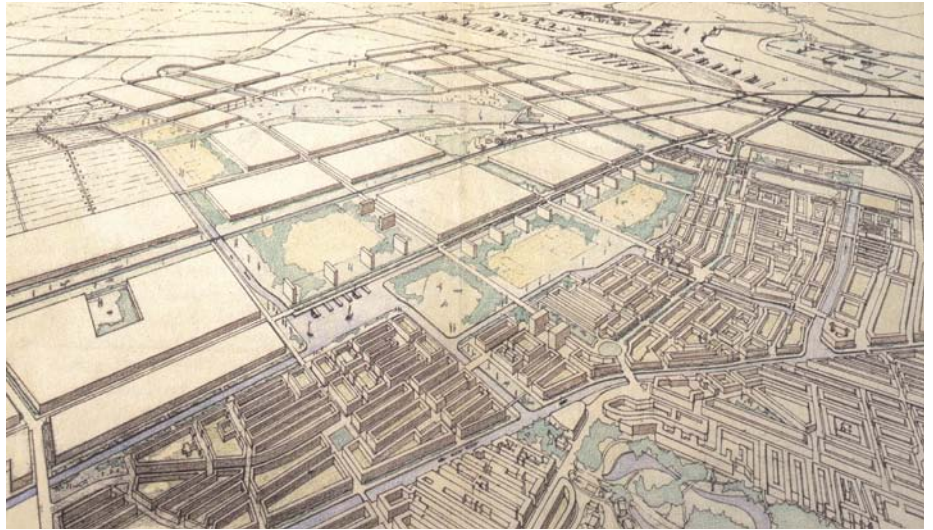
Ninguna otra imagen resume mejor la idea de la estrategia compartida por los arquitectos del CIAM que la famosa fotografía de la mano de Le Corbusier, señalando hacia una maqueta de su Cité Radieuse en una manera soberbia, individual e impersonal.⁹²

Las nuevas generaciones de arquitectos no estaban contentas y no congeniaban con el persistente discurso de carácter funcionalista del CIAM. Como ya explicamos en capítulos anteriores Van Eyck quería demostrar que la ciudad funcional tenía varias deficiencias. Que la ciudad debía ser pensada con un enfoque más celular, en el cual diferentes componentes pudieran convivir en equilibrio relacionándose entre sí, creando una red policéntrica de pequeños nudos independientes, logrando una forma urbana de diferentes densidades genéricas y así la idea de la ciudad con un solo centro podría llegar a su fin.

El único ejemplo importante que afectó los conceptos de imposición y transformación de ciudades que tenían los arquitectos del CIAM después de la Segunda Guerra Mundial fue la de estos parques de juego infantiles de Aldo Van Eyck.

91 Eyck, Aldo van, 1918-1999; Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City; edited by Liane Lefavre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.

92 Ibid.



En las siguientes dos imágenes podemos notar la diferencia de criterios respecto al planteamiento de ciudades. En la imagen superior, *Plan Maestro de Expansión General de Amsterdam* (AUP) de 1934, los criterios planteados por Van Eesteren y los arquitectos del CIAM, la ciudad funcional con grandes bloques y áreas verdes proponiendo una ampliación de ciudad separada por funciones y planificada de manera integral. Sin embargo en la otra imagen, tenemos una idea de planteamiento mas policéntrico e intersticial, llenando los vacíos que la ciudad de postguerra presenta, insertando algunos parques de juego infantiles en el tejido del barrio Jordaan de Amsterdam.





La idea de Van Eyck de adaptar el diseño a un determinado entorno urbano, en lugar de trabajar con conceptos impuestos preconcebidos, nace de lo que ya comentábamos anteriormente, el concepto de Relatividad. "...la revelación del mundo como una realidad que no esta dominada por un centro fijo, sino donde todos los puntos de vista tenían igual valor."⁹³

Como cada intervención seria distinta e independiente. Para lograrla debíamos acercarnos a los problemas reales, observando cada ejemplo como único e independiente, analizando circunstancias, condiciones de vida, experiencias en los distintos casos, contextos y situaciones específicas.

Se dice que la idea de los parques de juegos infantiles no es original de Van Eyck. En el Departamento de Obras Publicas y Desarrollo Urbano de la ciudad de Amsterdam, Van Eyck ocupa el puesto de ayudante de Jacoba Mulder (1900-1988), arquitecto jefe del departamento de diseño. Parece ser que la idea inicial es suya. Que al ver jugando a una niña por la ventana, sola con su imaginación, se le ocurrió la posibilidad de reutilizar los vacíos urbanos convirtiéndolos en espacios económicos y llenos de posibilidades.⁹⁴



En la década de 1930 Jacoba Mulder fue responsable de la construcción de las instalaciones de juego, pero ella no diseñó ningún objeto nuevo para estos campos. Lo que si se le puede atribuir es la idea de poner los fosos de arena; ella tuvo la idea de crear estas grandes estructuras llenas de arena limpia que funcionarían como áreas recreativas y que para algunos residentes locales eran como playas.⁹⁵

93 Eyck, Aldo van; **Writings vol.1 - The Child, The City and The Artist: an essay on architecture: the in-between realm**; Amsterdam: Sun, cop. 2008.

94 Del artículo de Vincent Ligtelijn; **Revista Paisea # 012 Low Cost**; Marzo 2010, España.

95 Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefavre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.

Aldo van Eyck con su idea de cómo la ciudad se transformaba después de una nevada y todos los niños se apoderaban de ella sin necesidad de nada mas que su imaginación, comenzó con el diseño de estos parques de juego.

Amsterdam era una ciudad conocida por su preocupación por el diseño de espacio público: el mobiliario urbano, los puentes y la arquitectura a pequeña escala.

Hasta la década de 1950 casi no existían parques infantiles públicos en la ciudad. Los niños jugaban en la calle, en las obras o en terrenos baldíos. Existían parques de juego privados en los que había que pagar una cuota y por lo general no estaban por toda la ciudad. Los jardines de Amsterdam ofrecían algunos juegos para niños: columpios, toboganes, rotondas y a veces alguna estructura para trepar.

Van Eesteren no tenía ninguna intención de incluir parques de juego infantiles en su *Plan Maestro de Expansión General para Amsterdam*, basado en los conceptos funcionalistas, racionalistas y mecanicistas que promulgaban la vieja guardia del CIAM.

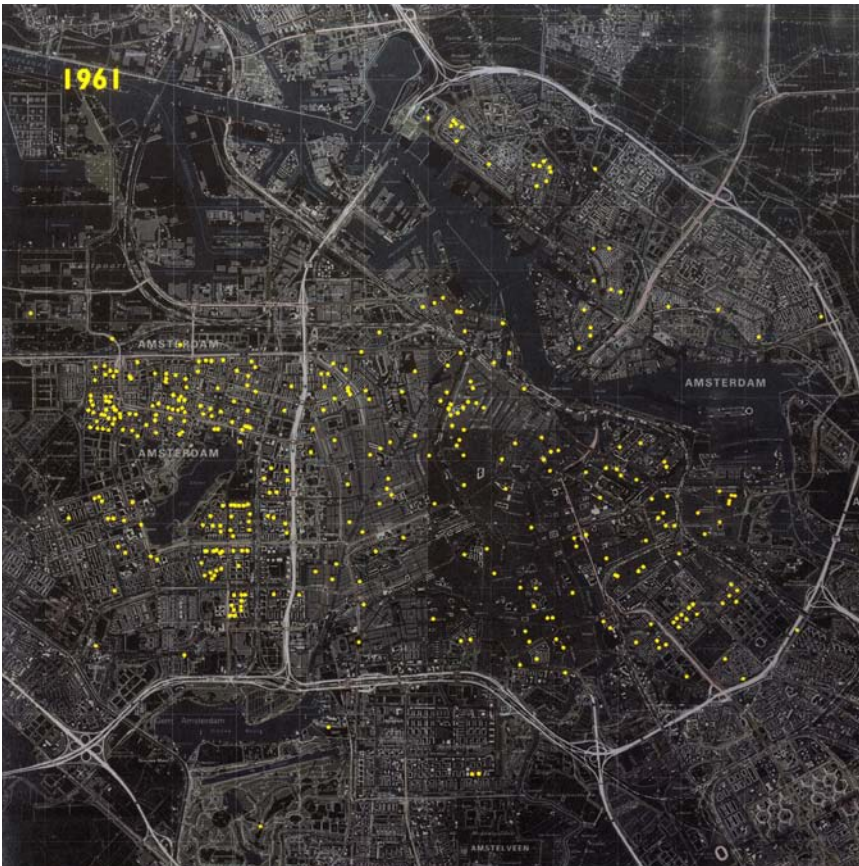
Pero se volvió un entusiasta de la propuesta, gracias a la influencia de Van Eyck, con la idea de desarrollo de la ciudad intersticial y de trabajar con la estructura existente de la ciudad y las necesidades de los habitantes, en vez de pasarlos por alto.

Es sorprendente lo mucho que Van Eesteren tomó en serio estas ideas, tanto así, que el 25 de septiembre de 1944, desde su puesto como jefe del Departamento de Obras Publicas y Desarrollo Urbano de la Ciudad de Ámsterdam, escribe un memorándum en el cual promulga la colocación de los llamados Kleuterspeelplaatsjes o pequeños parques infantiles en sus proyectos de postguerra.⁹⁶

Así fue que lo que había comenzado como una respuesta de un joven arquitecto a una necesidad percibida, que la ciudad devastada por la guerra necesitaba de intervenciones que la realcen, se convirtió en 1947, en la política oficial del ayuntamiento para los nuevos barrios. Cada bloque de viviendas seria equipado con una zona de juegos infantiles.

96 Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefaivre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.

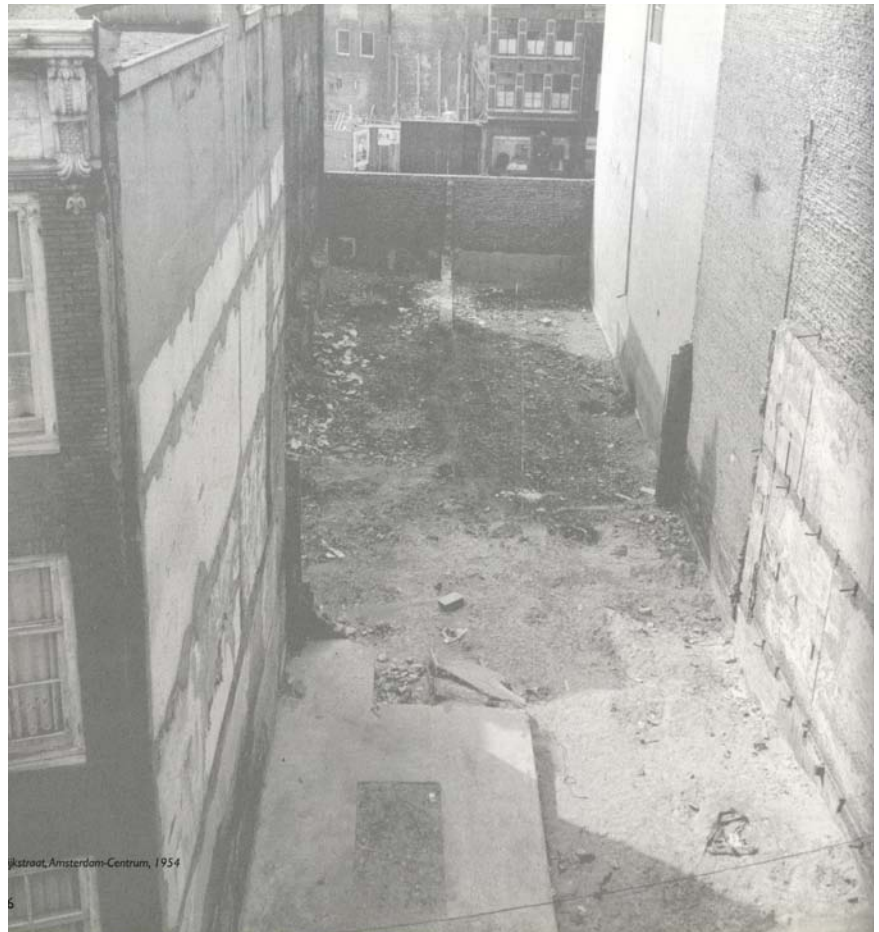
Un mapa hecho con la ayuda de investigadores de la Universidad Técnica de Delft muestra la propagación de los parques de juego desde el centro de la ciudad a los suburbios del oeste cerca de 1958.



Mapas Propagación
Universidad Tecnica de Delft

Los parques infantiles surgieron dentro de un proceso altamente participativo que ha involucrado a muchas personas durante muchas décadas. Es lo que podría llamarse un proceso cibernético, interrelacionando una gran cantidad de agentes, donde cada uno jugaba un papel igualmente crucial, imposible de separar unos de otros.

Además de Van Eyck, también participaron en el proceso, como ya hemos visto, Cornelis Van Eesteren, Jacoba Mulder, los ciudadanos de Ámsterdam, los altos mandos de la Secretaría de Obras Públicas y los contratistas que desarrollaron las obras civiles. Es difícil imaginar que los parques infantiles se convirtieran en lo que fueron sin uno de estos. Los parques infantiles fueron formados por la ciudad pero también dieron forma a la ciudad.



Kiststraat, Amsterdam-Centrum, 1954



Principios compositivos

Cada parque de juego tenía una composición específica según el tamaño, la forma, el contexto, la situación y el programa que se había elaborado en consulta con los habitantes del barrio.

Los espacios a intervenir, no eran planificados. Las locaciones aparecían, se descubrían una a una, áreas deshabitadas, olvidadas, espacios vacantes, aceras en mal estado, plazas, áreas verdes y solares vacíos dejados por la guerra, muchos de ellos sin forma "limpia" ni preconcebida, desproporcionados, irregulares como restos de la ciudad que eran.

A través de estas estructuras insertadas en la ciudad se quería una nueva identidad a Amsterdam. Se busco resituar al ser humano, en especial al niño, en estos lugares abandonados los cuales pasarían a formar parte de manera natural del tejido de la ciudad.

¿Qué técnicas de composición utilizaba Van Eyck en los parques de juego infantiles?

Antes que nada debemos decir que baso el desarrollo de los parques de juego en la teoría de la Relatividad; relacionaba los diferentes componentes –grandes y pequeños, ligeros y pesados– unos a otros como elementos iguales y los articulaba de tal manera que cada elemento tenía un carácter propio; un lugar en el que el espacio delimitado por las cosas era tan importante como las cosas mismas.

Muchas de las formas arquitectónicas eran combinaciones clásicas, que aprendió en la escuela de arquitectura, otras inspiradas por los movimientos de vanguardia como De Stijl.

"...lo más interesante, desde este punto de vista, es la diferencia entre el parque Mendes de Costahof que adopta la rigurosa geometría clásica de un jardín de estilo francés, y el Saffierstraat, similar a las composiciones geométricas de Mondrian y Theo van Doesburg para la pared del Cine y el Salón de Baile en el Aubette (1927)."⁹⁷

Los parques de juego infantiles de Van Eyck no tenían una estructura preconcebida e impuesta; todos eran diferentes y esto dependía del lugar donde estaban ubicados; por muy irregular del terreno, cada uno tenía su propia configuración; estos quedaban insertados en el tejido de la ciudad donde las únicas restricciones eran las del lugar.

"El resultado es, por una parte, una serie de lugares en los que los parques de juego han sido insertados, y por el otro una familia de formas creadas que no tenía precedentes en Arquitectura y urbanismo."⁹⁸

En esta época había mucho intercambio de información entre el arte y la arquitectura. En más de una caso, Aldo Van Eyck trataba de crear una obra de arte y un parque de juego infantil al mismo tiempo; tenía la idea de crear estos lugares como una especie de exposición de Arte Experimental al aire libre, concebida dentro de un contexto determinado, dándole un marco a la vida urbana.⁹⁹

Así combinaba distintos elementos de juego, relacionándolos con el mobiliario urbano y vegetación; de esta manera bancos, árboles y arbustos formaban parte de estas composiciones constantemente cambiantes.

Antes, límites irregulares y caóticos, luego daba una solución unitaria a través de un plano horizontal (único) y piezas de geometría elemental estableciendo relaciones entre ellas; relaciones de equilibrio y de movimiento. Disponía en su proyecto una trama geométrica (como la base en pintura) que permitía establecer relaciones. A veces se manifestaba con la posición de los árboles.

97 Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefavre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.

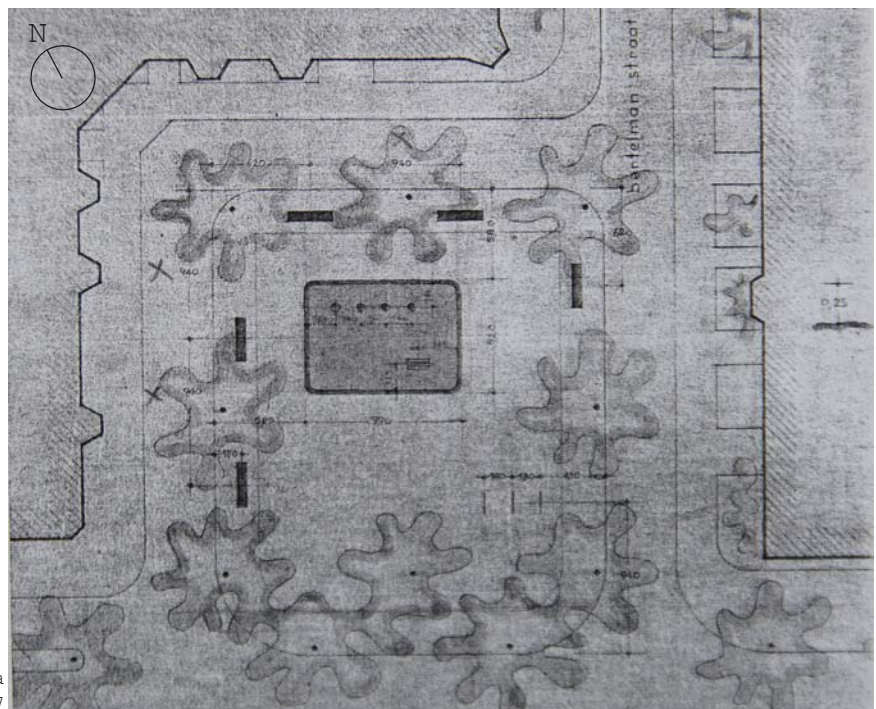
98 Ibid.

99 Ibid.

Su punto de partida era introducir un punto focal, que por lo general era el foso de arena. Este no solía coincidir con el centro geométrico del lugar y servía mas como un pretexto inicial para conectar las cosas entre si. Con esta desalineación lograba que toda la atención no se centrara en los fosos de arena, y mediante esta composición asimétrica creaba un equilibrio dinámico mediante la colocación de los otros elementos. El tratamiento del piso siempre combinando dos tipos de acabados, el hormigón para confundirse con las aceras peatonales de la calle y adoquines de distintos colores. En muchas ocasiones los espacios centrales tenían un tratamiento de color blanco que al parecer quería imitar la nieve.

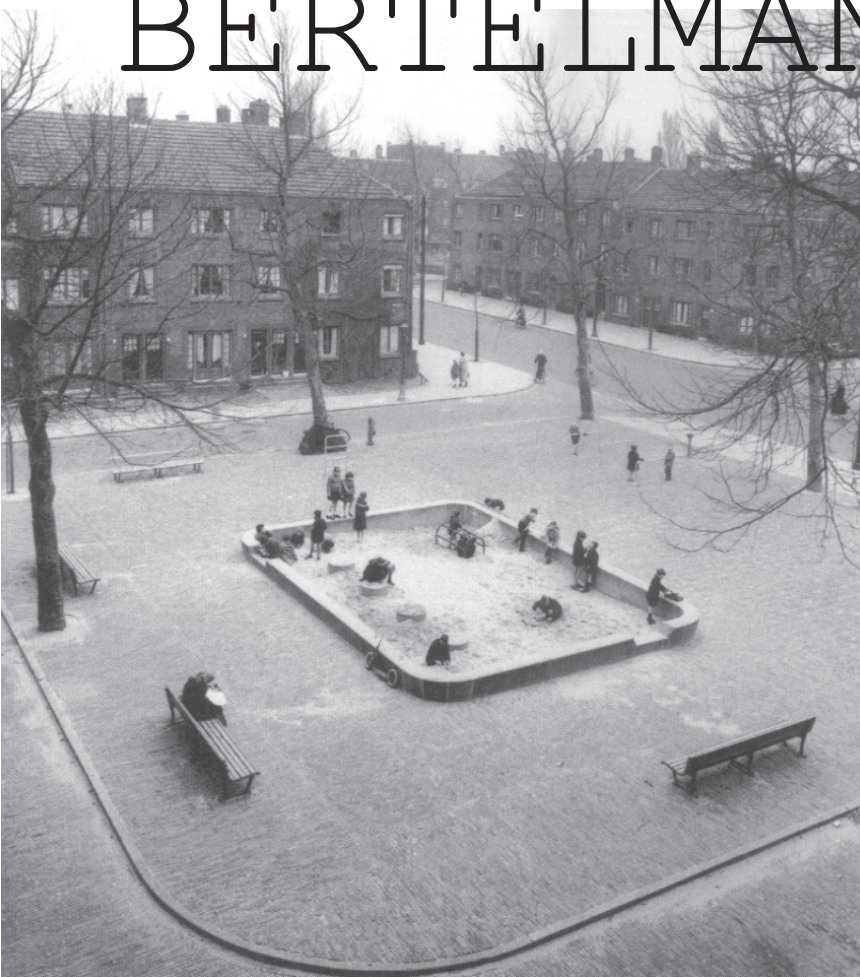
Bertelmanplain (1947)

El primero de todos los parques de juego, fue el que se hizo en Bertelmanplain en 1947. En un terreno plano, de 25 por 30 metros, define una plaza uniformemente pavimentada; coloca ocho árboles en el perímetro, dispuestos de tal manera que le sirven como trama para organizar la composición. El foso de arena, desfasado del centro en diagonal hacia el norte, lo relaciona con un segundo punto que fueron tres arcos paralelos de metal dispuestos diagonalmente al sur, generando una tensión entre estos elementos. Finalmente se forman dos espacios abiertos en la otra dirección diagonal reforzándolos con unos bancos para delimitar el terreno perimetralmente.



Plano de planta
1947

BERTELMANPLAIN



1947



2002



2009

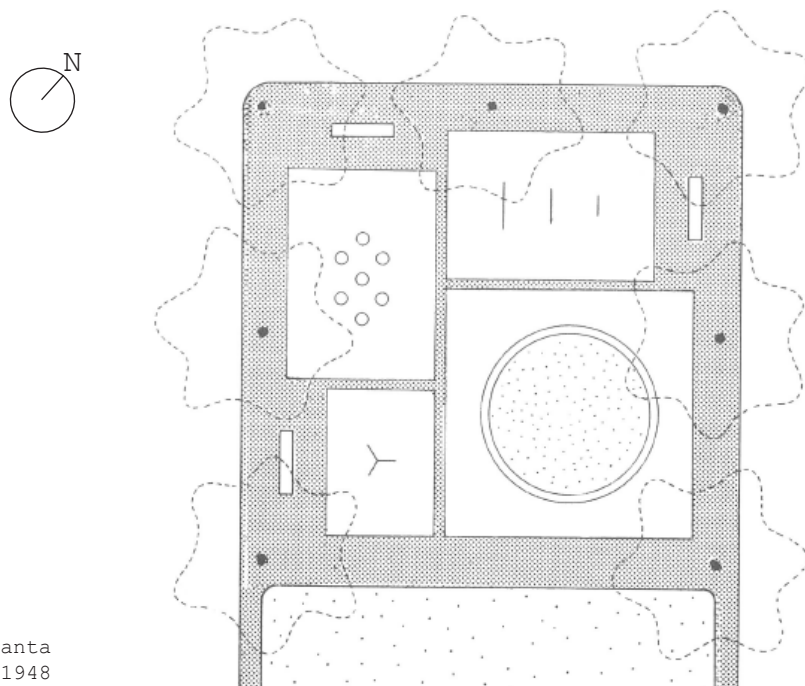
Zaanhof (1948)

Este patrón de plaza uniformemente pavimentada también se utilizó en el parque de Zaanhof en Spaarndammerbuurt en 1948. Una plaza cuadrada, de 20 por 20 metros, se combinan dos tipos de adoquines de colores.

Marrón para resaltar la superficie de la plaza que delimita claramente cuatro áreas rectangulares de adoquines blancos. Estas superficies —una grande, dos medianas y una pequeña— se encontraban descentradas, marcando cada una su propio centro. Formaban cuatro situaciones de juego distintas — un cajón de arena circular, tres barras para escalar, siete bloques de concreto cilíndricos para saltar y una pequeña rotonda móvil— relacionándose entre si transversalmente como elementos iguales y generando un aparente movimiento centrífugo.

La falta de alineación de las superficies generaba tres pequeñas áreas en los perímetros en los que se podrían acomodar bancos.

Este proyecto también estaba delimitado por ocho árboles que marcaban las esquinas y el centro de cada uno de sus lados. De este modo, indicaba las líneas que definían la trama subyacente de ubicación de las diferentes zonas, líneas que no correspondían a un solo trazo del diseño, sino que servían para poner de manifiesto la importancia de la no alineación y la no preponderancia respecto de un solo centro organizador.

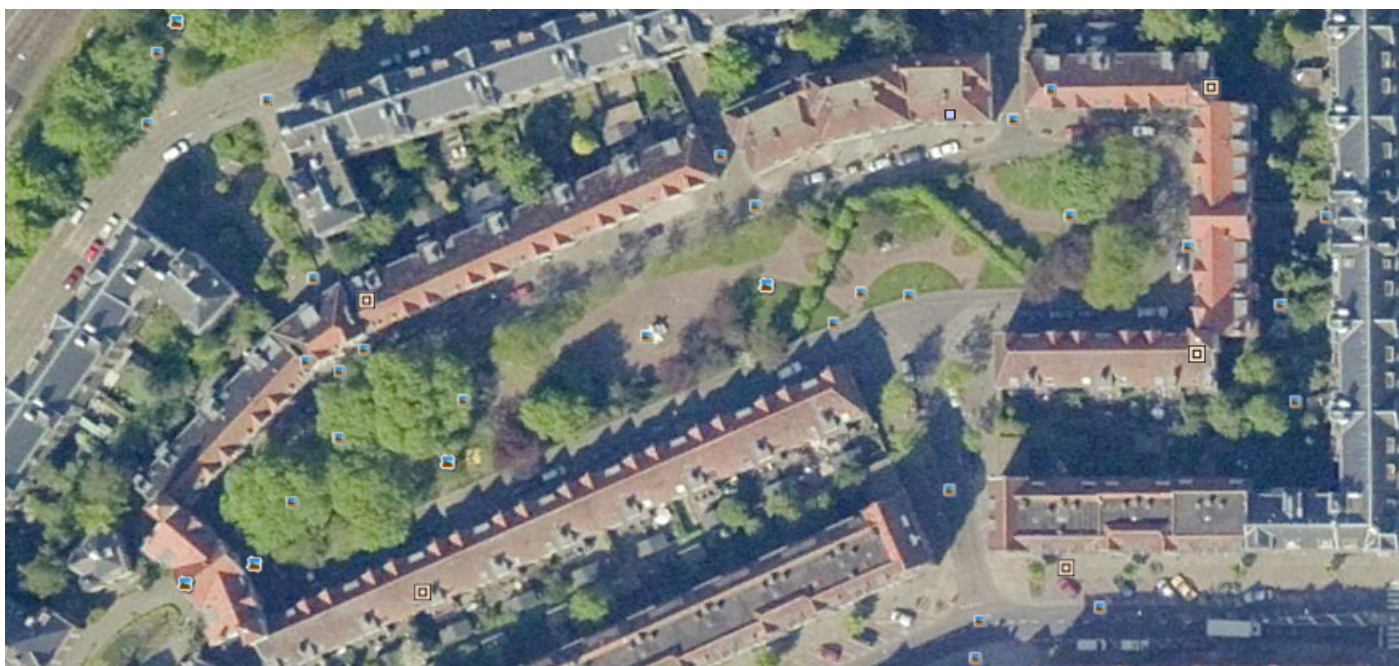
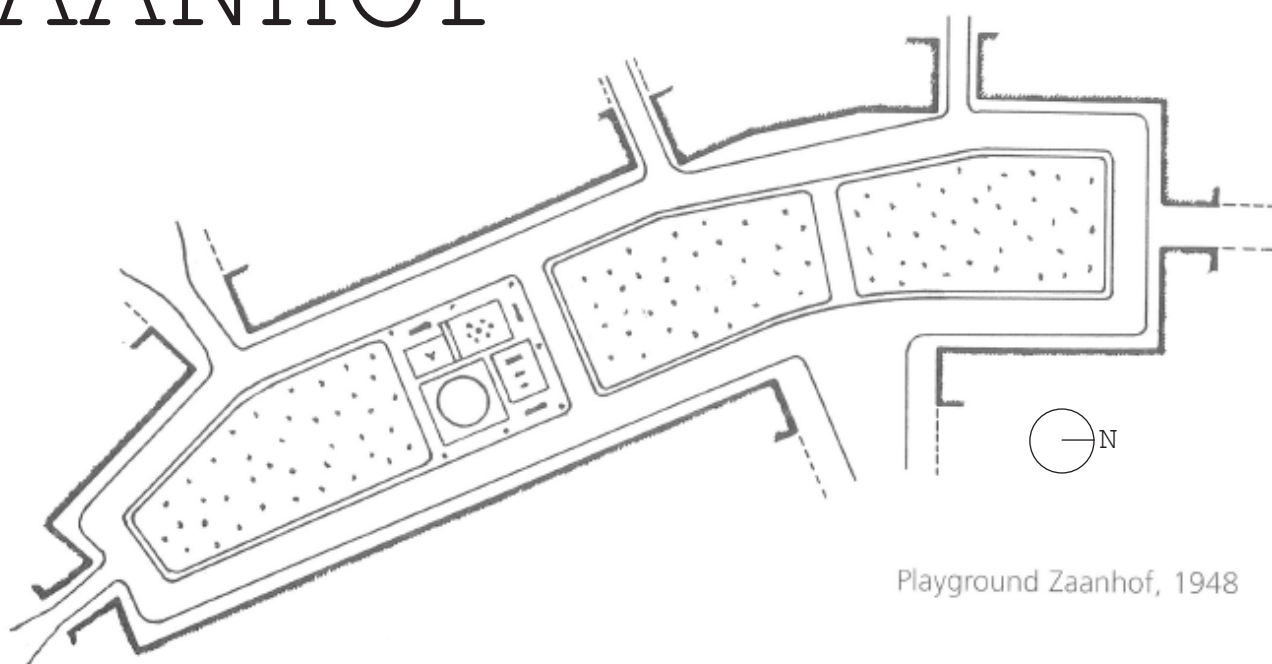


Plano de planta
1948



ZAANHOF

1948



Vista satelital 2008

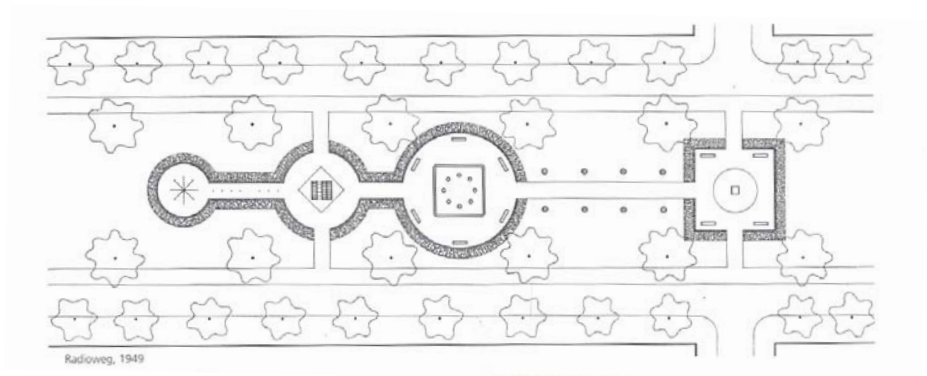
Radioweg (1949)

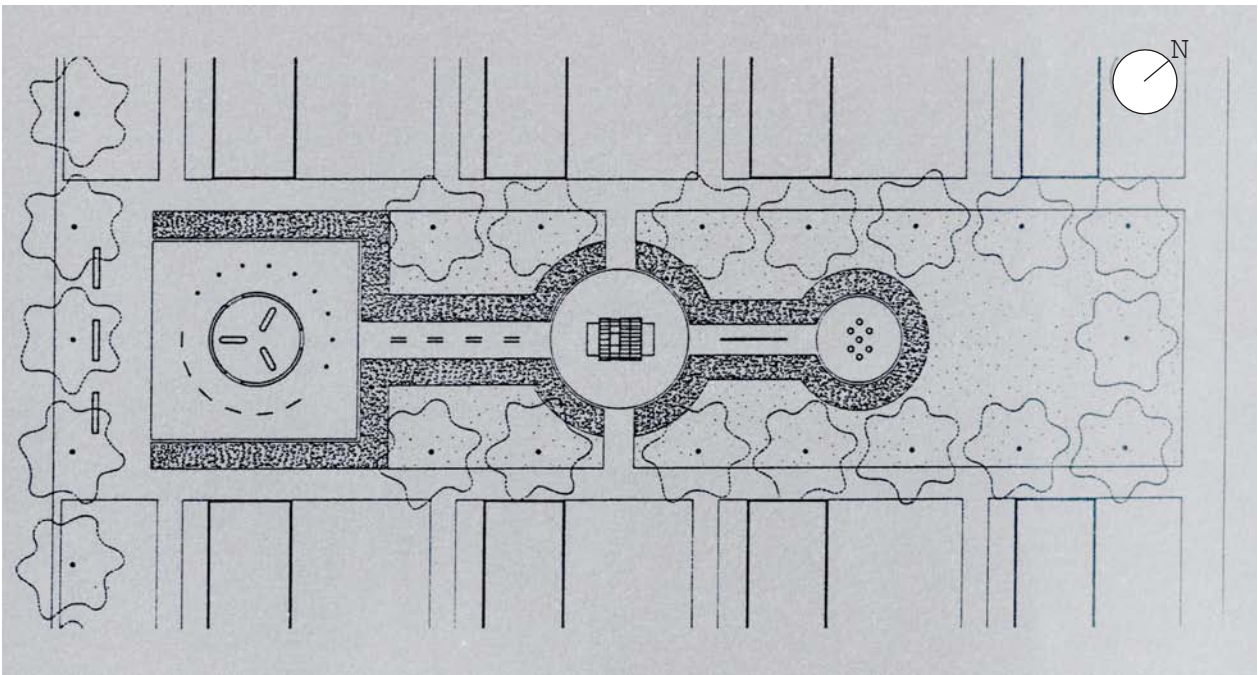
Un tipo de encargo recurrente fue el de terrenos alargados, casi siempre ubicados en el centro de alguna avenida. Esto llevó a una solución en forma de una serie de articulaciones lineales que trataban de dar a cada una de las partes un carácter propio mediante una variación rítmica.

Un primer ejemplo fue Radioweg en Watergraafsmeer en 1949. Van Eyck dispone tres círculos en tamaño ascendente en el eje central de un terreno de casi 200 metros de largo. Utiliza el mismo eje para conectar los distintos lugares convirtiéndolo en camino.

Esta composición podría verse como una simple sucesión de formas geométricas, evocando el diseño de los jardines clásicos, pero al mismo tiempo evoca una especie de figura antropomorfa, rodeada por una superficie continua de arbustos de dos metros de espesor que siguen todas las curvas delimitando el exterior del interior, creando una especie de figura materna que alberga a los niños mientras juegan en su interior.

Este diseño no se llevó a cabo, pero el concepto fue ejecutado más tarde, en menor escala, en el Dulongstraat en 1954-1957 y Mendes da Castahof en 1957-1960.





Dulongstraat 1954-1957



Dulongstraat - Vista satelital 2008



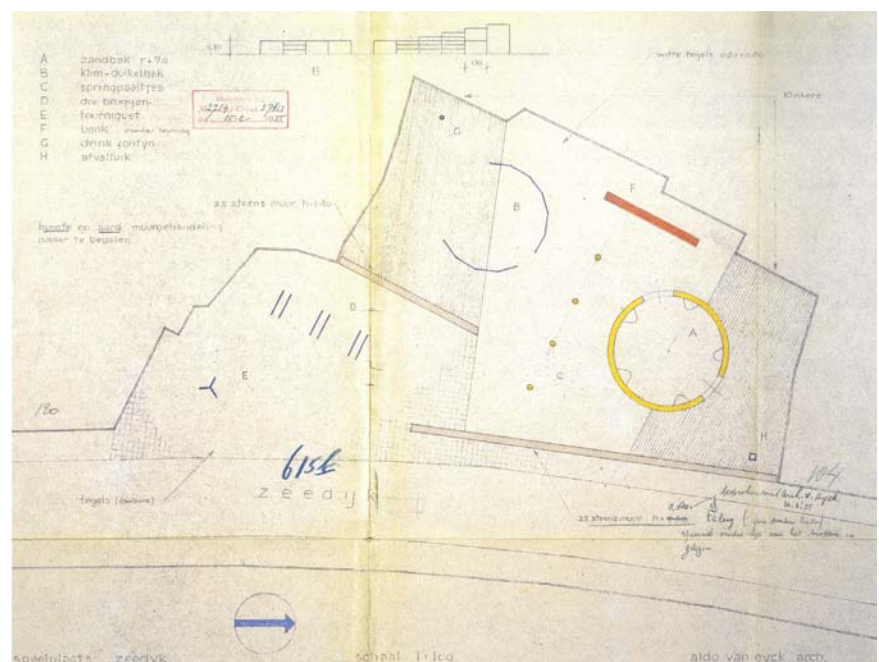
Dulongstraat 2009

Zeedijk (1955-1956)

Uno de los parques de juego más interesantes, fue el que situó en la calle Zeedijk en el Oudezijds Achterburgwal, barrio de los pequeños canales en el centro antiguo de la ciudad de Amsterdam. El terreno era resultado de la unión de un grupo de solares vacíos que limitaban de forma caótica con las paredes de las propiedades contiguas.

Se demolió el muro ciego que separaba los solares de la calle y se reemplazó, en un tramo, por un murete de 60 cm de alto para aislar al parque del tráfico y crear una especie de atrio de entrada. El tratamiento del pavimento en el atrio de entrada fue exactamente igual al de la zona peatonal de la calle, de esta manera se lograba una continuidad entre éstos y se invitaba a los peatones a ingresar en el parque de manera inconsciente. Colocó en este atrio la primera pareja de juegos, una rotonda móvil y tres barras de metal para escalar.

Como en muchos de los parques de juegos en solares cerrados, con una sola fachada de acceso, Van Eyck dispone una circulación en zigzag. Desde el atrio ingresabas a una zona central en forma de cuña, pavimentada en hormigón blanco, la cual a través de un eje central definido por cuatro pilotes, distribuía a ambos lados al resto de los juegos.



Plano original - Planta de distribución.



ZEE DIJK



Vistas del antes y despues.



Este eje central generaba unidad creando un patrón casi simétrico. En un terreno irregular creaba equilibrio entre los círculos a sus lados, como una especie de balanza. A la izquierda una estructura frágil y fragmentada de tubos de metal dispuestos en forma de anillo y al lado derecho el sólido foso de arena se equilibran entre sí.

Las paredes de las propiedades contiguas, como ya lo mencionamos anteriormente, formaban un límite irregular y caótico. Van Eyck logró unificar todo este caos en un solo gran mural realizado por su cuñado y pintor, Joost van Roojen.



El mural se completó dos años más tarde. Consistió en una composición de tiras y formas geométricas de colores brillantes que se extienden sobre las paredes irregulares, combinadas con tiras de color oscuro, en tonos que coincidían con los colores de las fachadas antiguas de los edificios colindantes.

El resultado no solo fue uno de los pocos ejemplos exitosos de cooperación entre arquitectura y arte en la época, sino también una alegre invocación a la nueva realidad. Con esta intervención se demostró de forma práctica como esta nueva realidad podía ser insertada en el caos de la ciudad tradicional.

“El trabajo de Van Eyck en los parques de juego no muestra el desarrollo de un sistema preconcebido de diseño, sino una constante experimentación con formas elementales y como relacionarlas de manera no jerárquica. Esta relación entre elementos tan distintos podría asumir una variedad de formas: un movimiento centrífugo, un movimiento en espiral o un meandro, una figura antropomorfa, un marco diferente de referencia en un ángulo oblicuo al existente, la construcción de un espacio intermedio en el que diferentes marcos de referencia se encuentran, y en algunos casos, se agrupan.[...] Son todos estructuras, con uno o más puntos focales, que se encuentran fuera del centro geométrico. Si este centro se indica de alguna manera, es para resaltar la no alineación del punto focal.”¹⁰⁰

100 Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefaivre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.

El Mobiliario

Los mismos conceptos de diseño fueron aplicados en particular al mobiliario, que él mismo proyectó.

Se convirtieron en objetos elementales y arquetípicos; construcciones cuya poderosa sencillez evocaban diferentes asociaciones.

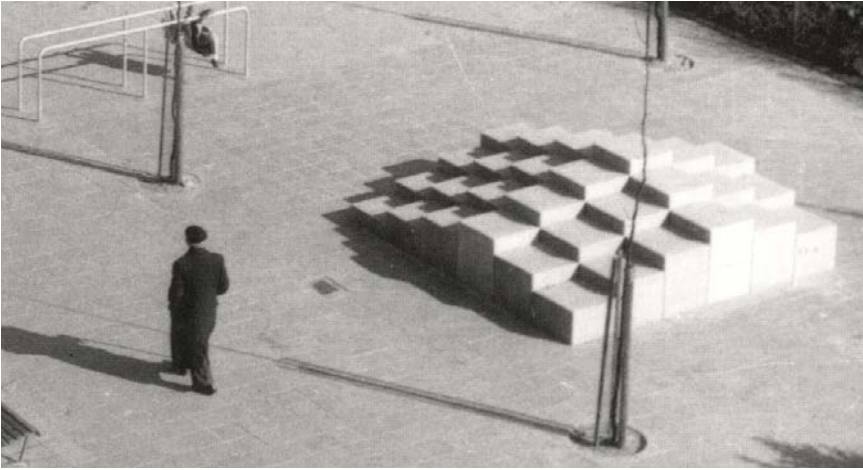
En primer lugar estaba el cajón de arena, que era el elemento más grande e importante en la composición de los parques de juego. Este contaba con un cuerpo sólido abierto y con un relleno suave, la arena. Podrían asumir una variedad de formas geométricas elementales: un círculo, un cuadrado o un triángulo; un polígono con un círculo inscrito, o un círculo con un polígono inscrito.



Además del cajón de arena, las zonas de juegos solían incluir un número determinado de elementos pequeños y sólidos: bloques cilíndricos de hormigón de 65 cm. de diámetro dispuestos en fila o en grupo. Podrían utilizarse como asientos de reunión o como grandes piedras para saltar de una a otra

Estos elementos sólidos de concreto hacían contraste con otras estructuras esbeltas de tubos de metal, dispuestas en paralelo en grupos de tres o más; servían para trepar, marcar algún punto o simplemente para delimitar el espacio.

Otros elementos importantes eran los domos y arcos metálicos, contruidos con varios segmentos articulados por tubos de metal. La unión de estos daban resultado a un forma arquitectónica primaria que con sus lados cóncavos y convexos presentaban una gran variedad de usos, desde escalar y cruzar hasta la posibilidad de usarlos como aparatos gimnásticos. Van Eyck tuvo especial cuidado a la hora de diseñar estos aparatos, tomando en cuenta la distancia entre las estructuras para que los niños pudieran desplazarse en condiciones de seguridad total. Algunos parques de juegos contaban con otro tipo de elementos como las barras de equilibrio o las pequeñas rotondas móviles.



Conclusiones

La zonas de juegos no sólo son una de las obras más importantes de Aldo Van Eyck, sino también una de las contribuciones más originales a la arquitectura, el urbanismo y al arte del período de posguerra, cuyo potencial aún no se ha explotado.

¿Cuántas zonas de juego pueden ser atribuidas a Van Eyck? esto está abierto a la interpretación. Se supuso que desde 1947, cuando construyó la primera en Bertelmanplein, unas setecientas fueron llevadas a cabo de acuerdo con sus diseños, en Ámsterdam. Sin embargo una comprobación en los archivos municipales, revela que fueron muchos más.¹⁰³

Hasta 1974, se habían construido más de 860 parques de juegos. ¿Habían sido todos completamente proyectados como los primeros? Material de archivo documentando los campos de juego diseñados entre 1957 y 1959 para los nuevos suburbios occidentales de Amsterdam: Geuzenveld, Slotervaart y Slotermeer, apuntan a la producción en masa de los parques infantiles por funcionarios públicos basándose en los elementos de diseño iniciales de Van Eyck. Aproximadamente 200 fueron los que si se basaron en el diseño y detalles únicos in situ.

“¿Son todos los parques infantiles producto del diseño de Van Eyck? Depende de cómo se los defina. En el sentido estricto del término, no son, en el sentido más amplio, lo son. De hecho, en este último sentido, dada la extensión sobreabundante de parques infantiles en todo los Países Bajos desde 1947, el número es multitud. Aldo van Eyck ha cambiado el paisaje urbano holandés en un grado mucho más alto de lo que jamás conocí.”¹⁰³

Una serie de fotografías de los parques de juego, tomadas a finales de 1950 y comienzos de 1960, captura el tipo de impacto que tuvieron en Ámsterdam. Muestran la esencia de la transformación de lo que podía llamarse espacios urbanos a lugares urbanos.

¹⁰³ Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefavre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.







Humanista

Para Aldo Van Eyck el arquitecto debía ser una agente social, gestor creativo de un grupo de trabajo que promoviera la construcción participativa del entorno urbano; debía tener un pensamiento humanista basado en las artes y la cultura; debía comprometerse con la población y tener siempre claro que lo mas importante es para quien se esta proyectando.

Tenia una visión de la arquitectura moderna integrada al arte, este nutre su trabajo en términos de percepción y diseño.

La percepción de los artistas lo llevo a considerar mas los aspectos emocionales de la conducta humana y considerar el potencial que la arquitectura tenia para crear espacios para dichos comportamientos. Es por ello que integra los medios irracionales utilizados por los artistas, como el conocimiento sensorial, la imaginación y la intuición, en su proceso de diseño.

La singularidad de los parques de juego proviene del concepto que se encuentra detrás, que tiene todo que ver con el pensamiento de Aldo Van Eyck y que era el de trabajar en estrecha colaboración con los participantes del proyecto, tanto funcionarios responsables del desarrollo de las zonas de juegos Ámsterdam y con la población misma.

Composición arquitectónica

Un elemento que Van Eyck utilizó mucho a lo largo de su carrera, fue la conexión axial. El eje, que toma de la arquitectura clásica, se utilizaba para ordenar e instituir una jerarquía, eso es lo que utilizaba de manera contraria. No quería subordinar una serie de elementos secundarios a uno central; lo que buscaba era relacionar los distintos elementos entre sí, como iguales, independientemente de sus diferencias de tamaño, peso y carácter. No utilizaba el eje como una línea guía, sino para crear relaciones espaciales, mediante la relación de dos puntos focales diferentes que se enfrentan cara a cara e interactúan por medio de la percepción y el movimiento.

Van Eyck, en estos proyectos, de una manera simple y económica, disponía de pocos elementos estableciendo relaciones de equilibrio y movimiento. Los distintos mecanismos de juego, mobiliario urbano y vegetación, por medio de estas relaciones transformaban estos espacios con límites irregulares y caóticos en obras de arte y parques de juego infantil al mismo tiempo.

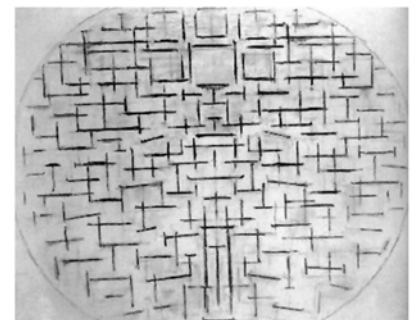
Generador de ciudad

La ciudad policéntrica y la disposición de los parques en forma de red en la ciudad, se relaciona directamente con el concepto de Relatividad que muchos de los artistas de la vanguardia manejaban. Entre ellos Piet Mondrian, que en su serie de pinturas "Starry Sky", decide dejar la composición clásica monocéntrica y desarrolla un proceso más abierto, anticlásico, donde distribuye los elementos al azar.

La proliferación de los parques de juego dio una alternativa exitosa a las prácticas funcionalistas y mecanicistas propuestas por el CIAM. Abrió una ventana a nuevos lugares potenciales, espacios vacíos donde no hubo nada antes.

Resituía al ser humano en los lugares abandonados de la ciudad generando así una nueva identidad a través de estas estructuras fáciles de recordar, y escala humana y reconocible que debía tener la ciudad.

La ciudad como un modelo abierto elimina la dualidad del espacio interior y el espacio exterior, fusionándolos en un solo espacio intermedio.



Piet Mondrian
Serie "Starry Sky"

Los parques de juego podían ser percibidos de varias maneras; como lugares autónomos, con composiciones formales consistentes o como lugares que formaban parte de la ciudad. Fueron diseñados para fomentar el desarrollo de la imaginación y la energía de los niños dentro de ciertos límites.

“Sólo hay que visitar uno de estos campos de juego en un día soleado para ver que son populares; los niños se sienten como en casa y —consideración muy importante— aquí se puede encontrar paz y tranquilidad. [...] Las barras de diferentes alturas dan a las niñas una oportunidad de aprender las hazañas más difíciles, mientras que alrededor de discos de hormigón en forma de quesos Gouda invita a los niños a formar un círculo a cierta distancia el uno del otro y disfrutar de saltar. Lo fuera de serie, sin embargo, es la bóveda de escalada en forma de medio cilindro, donde la mitad de los niños cuelgan y la otra mitad trepa; o se sientan alrededor a celebrar conversaciones de tres horas.”¹⁰⁴

Critica Arquitectonica

Pronto alcanzaron gran éxito en el mundo internacional de la arquitectura. Los miembros del Team X, que eran por lo general muy críticos, expresaron fuerte admiración por el trabajo de Van Eyck. John Voelcker vio los campos de juego como: “...agentes activos de reintegración de las zonas urbanas.” Peter Smithson los comparo metafóricamente con granos de arena introducidos en una ostra que causan irritación y luego llevan al crecimiento de las perlas. Georges Candilis consideró que Van Eyck había creado con éxito una arquitectura de calidad excepcional, utilizando los medios más modestos.

“Las primeras obras de Van Eyck que yo vi, fueron unas pocas áreas de juego establecidas en lugares abandonados en el centro de Ámsterdam. Me impresionó enormemente. Era una arquitectura extremadamente simple y que había creado con una gran medida de amor. [...] me di cuenta de que a través de su profunda sensibilidad había logrado su objetivo con mucho más éxito que todos nosotros.”

104 R. Blijstra (1952) en Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefaivre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.

Bibliografía

- Méndez de Andrés, Ana; **Urbanacción, 07/09**. [editor = edited by Ana Méndez de Andrés ; comisariado: Pablo Saiz Sánchez, Michael Moradiellos del Molino, Ana Méndez de Andrés Aldama]. Madrid: La Casa Encendida, 2010.
- Espai d'Art Contemporani de Castelló; **Reactivate!! : espacios remodelados e intervenciones mínimas . Swiss Architecture Museum (Ed.)**. [València] : Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana ; [Castelló] : Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2008
- Cirugeda, Santiago / Bonet, Llorenç; **Situaciones Urbanas**. Sevilla: Editorial Tenov S.L. , 2007.
- Recetas Urbanas / Cirugeda, Santiago; **Arquitecturas Colectivas: Camiones, contenedores, colectivos**. Sevilla : Vibok, 2010.
- Festival Internacional de Arquitectura; **Eme3 2011 : [6th International Architecture Festival : 2011 June-July, COAC, Arts Santa Mònica, DHUB, Elisava, Barcelona]** Barcelona : el Festival, 2011.
- Libero, Andreotti / Costa, Xavier; **Situacionistas : arte, política, urbanismo**. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona : Actar, DL 1996.
- Careri, Francesco; **Walkscapes: El andar como practica estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.
- Eyck, Aldo van; **Writings vol.1 - The Child, The City and The Artist: an essay on architecture: the in-between realm (written in 1962)**; Collected articles and other writings, 1947-1998 /Aldo van Eyck ; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven; Amsterdam: Sun, cop. 2008.
- Eyck, Aldo van; **Writings vol.2 Collected Articles and other writings 1947-1998**; Collected articles and other writings, 1947-1998 /Aldo van Eyck ; edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven; Amsterdam: Sun, cop. 2008.
- Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : Works**; compilation by Vincent Ligtelijn; Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, cop. 1999.
- Strauven, Francis; **Aldo van Eyck : The Shape of Relativity**; Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.
- Eyck, Aldo van, 1918-1999; **Aldo van Eyck : The Playgrounds and the City**; edited by Liane Lefaivre, Ingeborg de Roode; Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, cop. 2002.
- Lefaivre, Liane; **Aldo van Eyck: Humanist Rebel: inbetweening in a post-war world** / Liane Lefaivre and Alexander Tzonis; Rotterdam: 010 Publishers, cop. 1999.
- Mumford, Eric Paul; **The CIAM Discourse on Urbanism : 1928-1960**; Eric Mumford; foreword by Kenneth Frampton; Cambridge, Mass.; London: MIT Press, cop. 2000.
- Lejeune, Jean-François; **Modern Architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities** / edited by Jean-François Lejeune and Michelangelo Sabatino; London/New York: Editorial Routledge, 2010.
- Rigotti, A.M. ; **Reformulaciones - En la Segunda Era de la Maquina** / H3 Taller Rigotti 2005; Biblioteca de textos TOMO1; <http://tallerhistoriathr.files.wordpress.com/2012/04/tomo-i.pdf>
- Francis Strauven; **Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number** / CCA Mellon Lectures
- Gsapp Books, T6)Ediciones; **Los Viajes de los Arquitectos; Construir, Viajar, Pensar** / Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra; Pamplona-España: T6) Ediciones, 2011.

Reunido el Tribunal calificador en el día _____ d _____ de _____

en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle de la Universidad Ramon Llull

el/la alumno/a **Arq. Pablo Víctor Carbone Palacios**

expuso su Trabajo Final de Máster, el cual tiene por título:

Intervenciones en la Ciudad - Aldo Van Eyck y los parques de juego infantil en Ámsterdam (1947-1971)

delante del Tribunal formado por los Drs. que firman a continuación, habiendo obtenido la calificación:



Presidente/a

Vocal

Vocal

Alumno/a
