

Un paseo fotográfico por la casa de Aldo van Eyck: fragmento y montaje

A Photographic Reconstruction of Aldo van Eyck's Own House: Fragment and Collage

ALEJANDRO CAMPOS URIBE

PAULA LACOMBA MONTES

Alejandro Campos Uribe y Paula Lacomba Montes, "Un paseo fotográfico por la casa de Aldo van Eyck: fragmento y montaje", *ZARCH* 9 (Diciembre 2017): 132-145. ISSN: 2341-0531. http://dx.doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792272

Recibido: 1-6-2017 / Aceptado: 4-9-2017

Resumen

Este artículo analiza las fotografías tomadas de la casa de Aldo van Eyck en Ámsterdam y se propone su reconstrucción. Se utilizan las fotografías cuidadosamente preparadas de Jan Versnel para recomponer la biografía conceptual del arquitecto. Con su ayuda se describe la casa como campo de pruebas en el que el arquitecto experimenta por primera vez con estrategias que le acompañarán a lo largo de su trayectoria: policentrismo, relatividad, psicogeografía. El proyecto, realizado a la vez que el primer *playground* de Aldo van Eyck en Bertelmanplein (1947) inaugura un método de trabajo que parte del encolado de fragmentos autónomos y avanza hacia una red de relaciones de reciprocidad. Posteriormente se completan las fotografías ya publicadas con una serie de bocetos y negativos inéditos. Con todos ellos se reconstruye brevemente la historia de la casa, las transformaciones sufridas por sus habitantes. Si bien las fotografías pueden ayudar a desentrañar las razones del proyecto original de la casa, también pueden mostrar el modo en el que la familia la habitó y la fue transformando. Donde las primeras fotografías esclarecen los sustantivos que la crítica arquitectónica ha utilizado para describir los proyectos de Van Eyck, los nuevos negativos hallados sirven sin duda para comprender la definición de arquitectura que acuña Aldo van Eyck en sus textos: "architecture is built home-coming". Las fotografías, todas juntas, reconstruyen una arquitectura comprendida como proceso inacabado, la salvan para una nueva interpretación que la mantenga viva.

Palabras clave

Aldo van Eyck, fotografía, Binnenkant, policentrismo, reconstrucción fotográfica.

Abstract

This paper analyses the existing photographs of Aldo van Eyck's first house in Amsterdam. Firstly, the carefully staged photographs by Jan Versnel are used to build a biography of architectural concepts. With their help, the house is described as a test field where the architect explores for the first time different architectural: polycentrism, relativity, psychogeography. The house, built at the same time as the first playground in Bertelmanplein (1947), inaugurates a new way of designing: from the collage of autonomous fragments to a net of points of interest held by reciprocal relations. Secondly, the already published photographs by Versnel are completed by a stack of unpublished sketches and negatives. Using all of them, the history of the house and the conversions made by its inhabitants are traced. Although the photographs have been used to unravel the architectural reasons of the house, they could also show the way of living of Aldo van Eyck and his family. If the first pictures by Versnel clarify the adjectives architectural criticism uses to describe Van Eyck's projects, the new negatives found in his archive can be used to understand the definition of architecture coined by Van Eyck in his articles: "architecture is built homecoming". The photographs, all together, define architecture as an unfinished process that makes itself in its daily use.

Keywords

Aldo van Eyck, photography, Binnenkant, polycentrism, photographic reconstruction.

Alejandro Campos es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València y por la Universidad Técnica de Eindhoven (Holanda). Desde 2014 desarrolla su doctorado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos con un contrato predoctoral financiado por la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport. Su investigación se centra en la obra del arquitecto holandés Aldo van Eyck y las viviendas que proyectó y habitó, desde las que se reconocen sus estrategias proyectuales. Imparte docencia en Proyectos Arquitectónicos. Ha participado en el Congreso Internacional "LC2015" con una comunicación sobre la participación de Le Corbusier en los inicios del Team10 y ha realizado dos estancias de investigación en la Fundación Van Eyck. Ha recibido el Premio Extraordinario Final de Carrera en la convocatoria nacional de 2017. alejandror@arqtistic.com

Paula Lacomba es arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València (2014) y por la Universidad Técnica de Eindhoven (Holanda). Desde 2016 es doctoranda en Proyectos Arquitectónicos con beca predoctoral del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Su investigación se centra en los espacios de aprendizaje, concretamente en una experiencia multidisciplinar desarrollada en Reino Unido en lo 1950-60. Busca establecer una analogía con la casa a través del análisis de las fotografías que documentan cómo es habitado el espacio docente. Imparte docencia de Proyectos Arquitectónicos. Ha participado en el Congreso Internacional "LC2015" con una comunicación sobre la escuela de L'Unité de Marsella basada en la correspondencia entre Le Corbusier y Lilette Ripert y ha realizado una estancia de investigación en el Institute of Education, University College London. paulalacomba@gmail.com

Aldo van Eyck se traslada de Zúrich a Ámsterdam en 1946. Seis meses después de mudarse, los van Eyck (Hannie y Aldo) alquilan un cuarto piso en *Binnenkant*, mirando al canal *Waalseiland* (“una magnífica vista sobre la ciudad¹”). La casa se publica por primera vez en la revista *Goed Wonen* en febrero de 1951. Junto a la planta aparecen cinco fotografías de Jan Versnel, que tomó otras tres también publicadas en monografías posteriores. En las fotografías se observa un apartamento liberado de tabiques en el que se ordenan las estancias con la ayuda de un número limitado de elementos: dos cortinas (una opaca y otra translúcida), varios taburetes, un anillo metálico con seis patas, un tablero de madera, dos camas, una mesa de dibujo, un pequeño armario y una estantería. Junto a ellos: un Mondrian (*Composition with Colored Rectangles*, 1917), un Klee (*Mittelalterliche Stadt*, 1924), un Appel, un Miró (1927) y después un Van Doesburg (*Composition X*, 1924), un taburete de Surinam, de madera rojiza, juguetes, y libros (muchos) de literatura inglesa.

Además de las fotografías de Versnel, en el *Archivo Aldo van Eyck* se guardan cinco dibujos: uno del armario, uno de las guías de las cortinas, una acuarela del salón, una planta estudiando la pintura de las paredes y un dibujo que se centra en la posición del aro metálico. Por último, se han encontrado otros 24 viejos negativos guardados entre las fotografías de viajes del arquitecto que documentan el interior de la casa a lo largo de los dieciocho años que vivió allí la familia Van Eyck. Con esta documentación debe ser posible abordar una reconstrucción de la casa.

Reconstruir la arquitectura de una casa a partir de sus fotografías y sus dibujos implica asumir que ha sido posible fotografiar la arquitectura, pero atendiendo a los teóricos de la *pura visualidad*, tal y como señala Josep Quetglas, sabremos de la “intraductibilidad general de los lenguajes artísticos entre sí. No puede dibujarse arquitectura, como no puede musicarse pintura o bailarse novela²”. Tampoco puede fotografiarse arquitectura, pues cada instantánea guarda en su ejecución la subjetividad del fotógrafo. Dicho de otro modo, siguiendo a Berger: la fotografía destruye la unicidad de la obra, “su significado se multiplica y se fragmenta en numerosos significados³”. Pero si, tal y como señala Aldo van Eyck, el contenido de una obra está más bien en su proceso de percepción (“el espacio es su apreciación⁴”), entonces la arquitectura no aparece al construir un edificio ni al fotografiarlo, sino al recorrerlo e interpretarlo. Al analizar una fotografía estamos eligiendo varios de esos significados y por tanto reconstruir una casa desde su documentación fotográfica sería proyectarla desde sus cimientos, un acto de interpretación y memoria.

En este sentido, el primer juego de fotografías de la casa, ejecutadas por Versnel en 1948 bajo la supervisión de Aldo van Eyck, debe entenderse como parte del proyecto de la casa. Son imágenes cuidadosamente preparadas por el arquitecto, hechas para su publicación (y reproducción), con todos los objetos formando parte de una misma escenografía. En ellas debemos buscar las razones originarias de la casa, las claves que nos permitan desentrañar las decisiones tomadas para la transformación del espacio existente. En las imágenes encontraremos las primeras expresiones de conceptos teóricos que acompañarían al arquitecto a lo largo de su vida: el espacio intermedio, el *policentrismo* o la idea de *psychogeografía*.

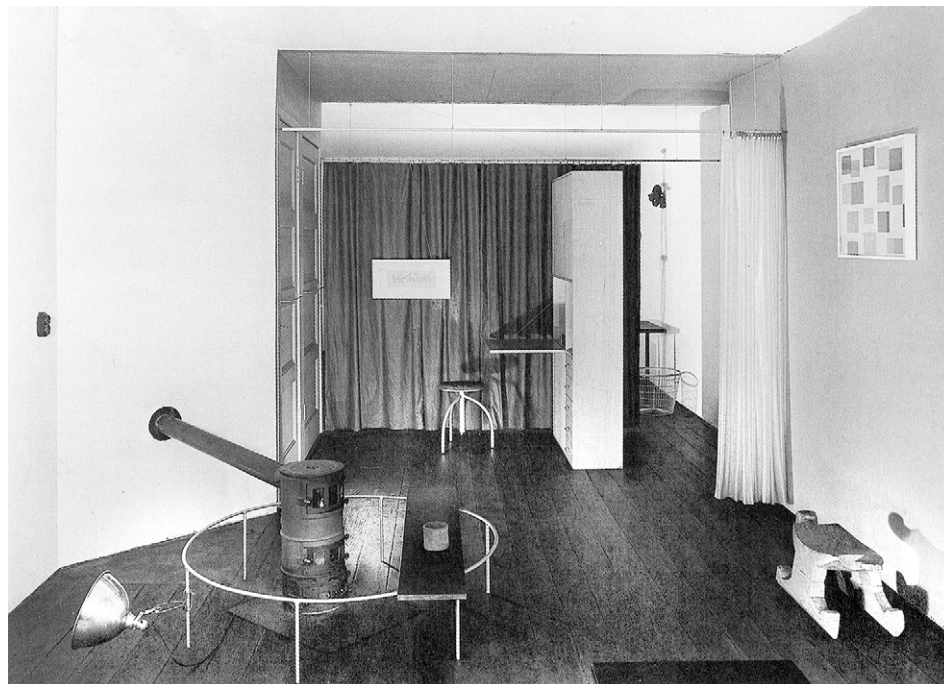
Por el contrario, las fotografías posteriores han sido tomadas (entre 1948 y 1963) por el propio Aldo van Eyck, con la misma cámara que utilizaba para documentar todos sus viajes, y muestran más bien la historia de la casa como un organismo vivo que se ha ido transformando. Estas imágenes no cuentan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

1 Robert McCarter, *Aldo van Eyck* (New Haven: Yale University Press, 2015), 28.

2 Josep Quetglas, *Pasado a Limpio, I* (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 135.

3 John Berger, *Modos de Ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 19.

4 Aldo van Eyck, *Collected Articles and Other Writings 1947-1998* (Ámsterdam: Sun Publishers, 2008), 175.

ALEJANDRO CAMPOS URIBE
PAULA LACOMBA MONTESUn paseo fotográfico por la casa
de Aldo van Eyck: fragmento y montajeA Photographic Reconstruction
of Aldo van Eyck's Own House:
Fragment and Collage[Fig. 1] *Emptied Space*. Foto de J. Vernsnel.Fuente: The Aldo van Eyck Archive:
4801_LivingRoom_0_JVernsnel.

- 5 El libro con su obra completa, Van Eyck describe los proyectos en primera persona y establece relaciones cruzadas entre ellos. Está lleno de anécdotas que articulan la obra en un extenso relato de una vida, como única estrategia posible para encolar entre sí todos los fragmentos que la forman. Los proyectos de Aldo van Eyck pueden entenderse por eso como un intento de recuperación del relato. Una arquitectura que pretende forzar una estructura narrativa en los acontecimientos y los recuerdos para facilitar la construcción de la identidad por sus habitantes. El espacio intermedio es precisamente el mecanismo que posibilita la percepción simultánea de los espacios a uno y otro lado, facilitando la creación de un hilo argumental que relaciona todos los lugares entre sí. Jean Louis Déotte explora mecanismos similares en las publicaciones de Walter Benjamin, que habla de "umbrales".

Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013), 164.

- 6 McCarter, *Aldo van Eyck*, 28.
- 7 Es curioso comprobar cómo el taburete se va moviendo para aparecer en numerosas fotografías de la casa.
- 8 Este objeto puede encontrarse en las fotografías de las tres casas que habitó Aldo van Eyck: la casa de Zúrich en 1944, la casa de Ámsterdam en 1948 y la casa de Loenen a partir de 1963. Aún hoy el cuenco está situado sobre la chimenea en Loenen y podría interpretarse como el *lar* (deidades romanas hijas de Lara cuya función primordial es velar por la casa, guardar la casa y evitar que los extraños se adentrasen en las propias tierras) que funda la casa. El sitio en el que se guarda el fuego.
- 9 Construir una historia implica dar un lugar en nuestra conciencia, apropiándonos de lo que miramos. La obra de Aldo van Eyck, en realidad, trata de la recuperación del relato en un mundo moderno en el que lo acontecimientos se nos presentan fragmentados y en shock. Aldo van Eyck escribe al respecto en 1961 en *Interior Art: van Eyck, Collected articles*, 295-301.

Se comienza por una visita fotográfica a la casa⁵ con ayuda de las imágenes de Vernsnel y un *re-dibujo* de la planta incluyendo los objetos de las fotografías, se exploran posteriormente algunas de las ideas que la construyen con ayuda de los bocetos, para terminar con una breve crónica de la historia de la casa y sus habitantes apoyadas en las fotografías inéditas del propio Aldo van Eyck.

Una visita fotográfica a la casa

Aunque la casa tenía unos 63 metros cuadrados útiles, la mayor parte de las actividades se desarrollan en una estancia pasante de 43 metros cuadrados de área vivible, o 3.60x12.00 metros y unos 2,60 metros de altura, con fachada suroeste sobre el canal y noreste, a través de una galería, sobre patio interior de manzana. El arquitecto llama a este lugar [Fig. 1], liberado de tabiques, el espacio vaciado (*emptied space*⁶).

En la zona con vistas al canal se colocan una estufa y un anillo metálico con seis patas [Fig. 2], un tablero que sirve de asiento, el Mondrian y el Van Doesburg (enfrentados), el taburete de Surinam⁷, la cama y una estantería de madera de cedro de suelo a techo en la que podemos ver el inicio de su colección de *arte primitivo* y por supuesto decenas de libros. Pero lo más sorprendente son las ausencias: no hay mesa donde comer, no hay luminarias en el techo, no hay cortinas, ni sofá, ni almohadas sobre la cama. En algunas fotografías identificamos algunos objetos más: un cuenco sobre el tablero⁸, una mesa plegable que serviría de mesa de noche/mesa de centro, otra lámpara enganchada a una de las patas del aro metálico y una extraña iluminación que arroja sombras de las patas muy definidas. La escenografía ha sido cuidadosamente preparada para contar una historia⁹.

Esta primera estancia hacía de salón de la familia Van Eyck, desde el que se accedía al dormitorio de Tess, la hija mayor de Aldo. Cuando se ponía el sol, hacía de dormitorio del matrimonio, y podemos suponer, ante la falta de información, que la cama era también el sofá. El suelo, entarimado y extendido por toda la vivienda, es la madera original tintada con un barniz muy oscuro, casi negro, que lo transforma en una especie de plano independiente de techo y paredes sobre el que se disponen los objetos, siempre separados del resto de paramentos, nunca en contacto si no fuese por el tubo que une la estufa de acero con el tiro de la antigua chimenea. Tanto es un plano independiente el suelo que el contacto con la estufa



[Fig. 2] Estufa. Foto de J. Vernsnel.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_Steel-Ring_JVernsnel.

se resuelve con una alfombra metálica y queda aún, en una de las esquinas que se destruye en diagonal, la huella de la chimenea original en hormigón pintado también de negro. Incluso los interruptores o enchufes que encontramos en las paredes se han pintado en otro color para hacerlos destacar como elementos extraños al plano vertical. Si el aro metálico se hubiera puesto realmente para evitar que los niños se acercasen a la estufa y se quemasen al tocarla, no se entiende que el tubo de conexión con el conducto de ventilación quede accesible ni que la estufa, que no es concéntrica al aro, se acerque tanto al perímetro que vuelve a ser posible alcanzarla con el brazo. Debió de haber otra razón para su colocación, seguramente más profunda.

Las obras de arte colgadas en las paredes, que se antojan excesivamente altas (un efecto visual producido por un techo excesivamente bajo), eran para Aldo¹⁰ otras ventanas, perforaciones imaginarias al mundo de los recuerdos, al paisaje interior, que extendían el horizonte de la vivienda en múltiples direcciones. Vistas hacia Ámsterdam por una parte, pero por otras, perpendiculares, vistas también a los universos imaginarios, con sus propias leyes de relaciones recíprocas entre formas, contruidos por los artistas vanguardistas. Podríamos pensar que los objetos en la casa tienen un papel análogo y que por eso se destacan siempre como elementos independientes del resto, con sus propios significados, y se organizan a través de las relaciones que van surgiendo entre ellos. La pintura de Mondrian¹¹ nos reafirma en la idea de un paisaje profundo en el que rectángulos rojos, azules, amarillos, blancos y transparentes (el lienzo desnudo) se colocan en una especie de planos sucesivos imaginarios que extienden el cuadro hacia fuera de la casa, aumentando la separación de las distintas capas de pintura. El de Van Doesburg, *Composition X*, [Fig. 2] nos llega a poder confundir en la única fotografía en la que aparece: en algunas ocasiones, con una mirada rápida, lo vemos como una ventana hacia un paisaje velado. Aldo van Eyck rompe las medianeras físicas y extiende el horizonte interior hacia otro lugar formado por recuerdos de lugares muy lejos

¹⁰ "Outside: the city skyline; inside: pictures by Mondrian, van Doesburg, Miró, Klee and Ernst extended the 'interior horizon' in every direction". Vincent Ligtelijn et al, *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999* (Basilea: Birkhauser Verlag AG, 1999), 54.

¹¹ *Composition with Colored Rectangles*.

ALEJANDRO CAMPOS URIBE
PAULA LACOMBA MONTESUn paseo fotográfico por la casa
de Aldo van Eyck: fragmento y montajeA Photographic Reconstruction
of Aldo van Eyck's Own House:
Fragment and Collage

[Fig. 3] Estantería. Fotos de J. Vernsnel.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive:
4801_LivingRoom_1_JVernsnel.

de Ámsterdam. El pasado no es solo un recuerdo sino que está sucediendo en el presente: presente extendido¹², espacio convertido en lugar. El salón se convierte así en una especie de espacio infinito que se produce a través de una contención primera y una expansión posterior con las obras de arte a través de la imaginación. La arquitectura trae el mundo hacia la casa.

La colocación de la estantería enrasada con el paramento, en un plano que intersecta con el vidrio de la ventana, obliga a resolver la puerta a la habitación de los niños con un retranqueo que hace que el espacio no se cierre en la esquina sino que se continúe visualmente hacia el dormitorio [Fig. 3]. Pasemos rozando la ventana hacia el dormitorio de los niños. De esta sala, que tiene unos 8 metros cuadrados (3.50x2.20), solo se conserva una fotografía [Fig. 4]. Aquí los objetos que invitan asociaciones son mayoritariamente juguetes, algunos dispersos por el suelo (cubos y esferas revelados al sol¹³), otros dentro de un baúl de madera clara, y otros en la repisa de la cama de Tess. Hay tres cosas más: una luz intensa que arroja sombras sobre el suelo, un lienzo pintado por Karel Appel¹⁴; y una lámpara extensible que también ilumina el techo.

Las tres ventanas, dos en el salón y una en el dormitorio de Tess, abren hacia la calle *Binnenkant* (número 32). La casa está a pocos minutos del centro de Ámsterdam en un edificio de ladrillo [Fig. 5] con carpinterías de madera, situado junto a un canal más amplio de lo habitual. Parece también, por las fotografías, que la cuarta planta en la que se sitúa el apartamento de los Van Eyck tiene una altura algo inferior a las dos intermedias. No falta el habitual gancho y polea que sin duda utilizaron los Van Eyck para introducir por las ventanas algunos de los muebles que trajeron de Zúrich.

Volviendo al interior [Fig. 6], el estudio de Aldo y quizás también comedor, pues la de dibujo es la única mesa que encontramos en la vivienda, con una superficie de 14.7m² (3.75x4.00), tiene salida directa a la galería que la une con la cocina. Se sitúa en el lado opuesto del espacio pasante, con luz difusa de norte y vistas al patio interior de manzana, y allí encontramos cuatro objetos: una especie de cama (que Aldo llama *daybed*¹⁵), una cesta metálica, la mesa de dibujo (en la fotografía, llena de planos), un taburete¹⁶ y un objeto sin identificar en la pared, que debe ser¹⁷ otra pieza de su colección de arte, negro sobre la pared blanca, como si fuese un interruptor similar a los que se ven en el salón. A lo largo de los años las paredes se fueron cubriendo y las estancias llenando con los objetos propios de la vida

12 Esta idea tiene que ver con el concepto de *durée* definido por Henri Bergson, que Aldo conocía y citaba explícitamente. Aldo van Eyck. *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm*, 2.ª ed. (Ámsterdam: Sun Publishers, 2008), 33, 74, 77.

13 Resulta notable que la esfera esté colocada exactamente sobre el eje de uno de los tableros que lo forman y el cubo en la junta: El juego de formas bajo la luz.

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

15 Ligtelijn, *Aldo Van Eyck: Works*, 54.

16 Su gemelo se encuentra en la zona central de la vivienda.

17 Es una estatuilla traída de las islas Salomón por algún familiar del arquitecto.



[Fig. 4] Habitación de Tess.
Foto de J. Vernsnel.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_Tess-Room_JVernsnel.

[Fig. 5] Vista de la calle Binnenkant.
Fuente: Elaboración propia.



cotidiana. En la fotografía también se ve un pequeño triángulo de hormigón en el suelo, en el lugar en el que Aldo van Eyck decide inclinar el muro y quitar parte del armario para suavizar la transición entre estancias y evitar una esquina de noventa grados que cerraría en exceso los espacios adyacentes. Ambos extremos del espacio pasante se solucionan así de la misma manera: en un lado queda un muro terso que termina cerca de la puerta de acceso a la casa; en el otro la pared medianera que se pliega ganando espesor en la parte central para resolver los problemas de extracción de humos y almacenamiento. El pliegue diagonal, como podemos comprobar en el suelo, no era algo original de la vivienda.

El último lugar¹⁸, el centro de la casa, ordena con una austeridad a veces excesiva todos los movimientos dentro de la casa, resuelve todos los contactos no deseados y filtra los sonidos. Un lugar materializado con dos cortinas (una translúcida y otra en gris oscuro) separadas algo más de dos metros y suspendidas del techo en raíles a la altura de las puertas¹⁹, y una especie de armario exento de unos dos metros de altura al que se le puede sacar una segunda mesa.

Podemos analizar este diafragma *engriscido* [Fig. 1] como la primera manifestación del concepto del *espacio intermedio* que Aldo desarrollaría intensamente en el Orfanato de Ámsterdam. Entendido así es más fácil comprender la decisión de no llevar las cortinas hasta el techo para facilitar la invasión de unos espacios en otros, o su posición en la planta como lugar de paso y al mismo tiempo de uso (otras dos ideas contrarias reconciliadas). Además la colocación del armario exento resuelve todos los problemas que podrían causar las vistas desde la entrada hacia la zona de armario/vestidor, y la utilización de cortinas distintas subraya el carácter distinto de los espacios a los que da acceso: una cortina opaca para el estudio, en el que se necesita concentración y silencio visual, y una translúcida para el salón/dormitorio por la que entran los rayos de sol. Aunque en principio parezca una estrategia sencilla, se halla matizada por numerosos y pequeños desplazamientos.

La intención del pliegue del muro medianero es que la mirada se deslice por la pared hacia el espacio central y a su través hacia el otro espacio (como ocurre muy claramente con el techo). A esta primera decisión de hacer que la zona central sea parte de los dos espacios adyacentes (una especie de espacio continuo en el que no hubiera distinción real de estancias) se le superpone una decisión que va exactamente en la dirección contraria, un mecanismo muy habitual en la arquitectura de Van Eyck, que puede relacionarse con la idea de oxímoron²⁰ y que consiste

18 Habría que señalar que no se dispone de fotografías (ni ninguna otra información más allá de la planta) de la parte de servicio (cocina y baño) que se encuentra muy cerca de la entrada, por lo que supondremos que Aldo decide dejarla aproximadamente como la encuentra. La configuración de viviendas en dos crujías, una estrecha para cocina, baño, escalera y accesos, y otra más ancha para los espacios de estancia; es muy habitual en las viviendas entre medianeras holandesas, que suelen tener anchos muy similares.

19 Unos 2,20 metros, puede suponerse por las imágenes.

20 Se usa terminología literaria o lingüística porque la educación de Aldo van Eyck está mediada por su padre poeta.

ALEJANDRO CAMPOS URIBE
 PAULA LACOMBA MONTES

Un paseo fotográfico por la casa
 de Aldo van Eyck: fragmento y montaje

A Photographic Reconstruction
 of Aldo van Eyck's Own House:
 Fragment and Collage

[Fig. 6] Estudio/comedor. Foto de J. Vernsnel.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_Stu-
 dio_Jvernsnel.



siempre en hacer convivir decisiones opuestas en un mismo lugar para reconciliar fenómenos duales. En este caso, para reconciliar continuidad y separación, se decide pintar el techo y paredes de la zona central con un gris metalizado²¹; y de esta forma se produce una separación clara entre las tres estancias que contrasta con la continuidad que sí se produce en los planos del techo y de la pared medianera. Esta serie de mecanismos, tal cual están explicados, supondrían en realidad la convivencia de dos decisiones opuestas para producir un contraste, pero el resultado es más bien una armonización de las transiciones²².

Analicemos los mismos movimientos con otra óptica para descubrir el mismo mecanismo en otra capa más profunda de significados. Si antes hemos dicho que la pared medianera se pliega para darle continuidad, podemos ver esta decisión desde el punto de vista contrario: la pared se pliega para separar los tres espacios, porque también podría haberse tomado la decisión de transformarla en un plano continuo: vemos entonces que Aldo van Eyck decide separar con el ensanchamiento, pero juntar con el pliegue (en la decisión ya viene dada su negación). Si antes hemos dicho que el color se utiliza para separar, podemos verlo también desde el punto de vista contrario: el color se extiende por una de las paredes de salón (donde cuelga la obra de Mondrian) hasta la estantería, y (sorprendentemente) también un pequeño tramo dentro del estudio [Fig. 6] por la pared que lo separa de la cocina: vemos entonces que se decide separar con el color en el techo, pero juntar con el color en la pared²³.

En definitiva: el arquitecto junta pero separa con el pliegue de la pared, y separa pero junta con el color gris metalizado, del mismo modo que separa pero junta con las cortinas suspendidas bajo el techo, y junta pero separa con los materiales elegidos para las telas. En eso consiste, exactamente, la idea de espacio intermedio en la que Aldo basó gran parte de su discurso teórico y su producción artística. Todo el tiempo la confrontación de una decisión con la opuesta: no es por tanto una especie de gris neutro que mezcla dos cosas, sino la existencia simultánea y a muchos niveles de blancos y negros. “La percepción del espectador va remitiéndole hacia direcciones divergentes y simultáneas, como si se tratara de una de esas palabras que presentan, homofónicamente, diversos significados divergentes, capaces de cortocircuitar la posibilidad de establecer un único sentido²⁴”.

21 “El metalizado para darle al gris más sustancia frente al blanco ingrávito”. Ligtelijn, *Aldo Van Eyck: Works*, 54.

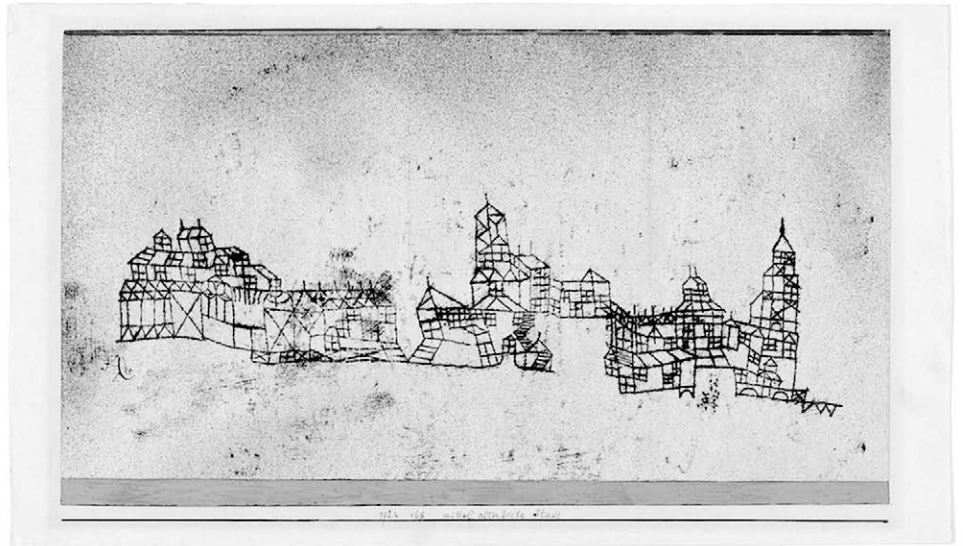
22 Las decisiones que producirían contrastes se complementan siempre con arreglos contrapuntísticos (usando la referencia a las fugas de Bach empleadas por Aldo van Eyck para proyectar el Orfanato de Ámsterdam) “Utilizó el concepto de *fuga* conscientemente”. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity* (Ámsterdam: Architectura & Natura Press, 1998), 310.

23 Existen varios bocetos de las diferentes posibilidades de pintura. La escogida está, por tanto, muy reflexionada.

24 Josep Quetglas, *Pasado a limpio II* (Gerona: Editorial Pre-Textos, 1999), 132.

[Fig. 7] Litografía de Klee: *Mittelalterliche Stadt*. Fotografía del autor.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive.



25 En la reforma de una torre en Zurich para el profesor Loeffler hay también un cuadro que se coloca sobre la estantería. Un cuadro que no se sujeta a nada porque se sostiene en sí mismo, que ya no es representación directa de un objeto real sino una ordenación consciente de lo imaginario que solo con el papel del que lo mira puede llegar a adquirir sentido. El cuadro convierte a la estantería en pared, a la cortina en pared, al aire en soporte. Es decir, el cuadro activa lo que hay más allá del límite del lienzo, lo transforma, lo significa con un nuevo sentido inesperado. ¿O es el espectador el que significa lo viejo al percibir todas las relaciones nuevas?

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

27 Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 100.

28 Los objetos parecen querer contarnos algo, como la fotografía de la cocina de la villa Stein de Le Corbusier, en la que Josep Quetglas busca el significado de ventilador, aceitera, jarra y pescado. Josep Quetglas, *Artículos de Ocasión*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 99-104.

29 Este modo de proyectar es característico sobre todo del principio de su carrera, cuando comienza a diseñar los *playgrounds* en Ámsterdam. La reforma de la casa coincide con algunos de los primeros parques de juego.

30 “Aunque debemos mantener la distinción teórica entre contenido y forma, la forma aparece como algo integral, o incluso la más esencial característica del contenido: es la forma la que completa y modifica el contenido provisional de la obra de arte”. La cita pertenece a una conferencia impartida por P. N. van Eyck, padre de Aldo. Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 52.

31 “Su atención había estado volcada en el contenido simbólico y formal del arte y la poesía del siglo XIX. Guido Hallema recuerda al Aldo estudiante como una persona con actitud tradicional, con unos conocimientos sobre significados de la poesía mucho mayores a sus conocimientos arquitectónicos. Cuando Hallema leyó los primeros textos de Aldo en

Falta mencionar un objeto, que es la última sorpresa de la casa y que prueba que la cortina es aire y pared, es decir, que lo dicho en el párrafo anterior se acerca a lo pensado por el arquitecto. Sobre la tela opaca, entre el armario exento y los armarios integrados en el pliegue de la medianera (que más parecen puertas), se ha colocado un cuadro [Fig. 7], como si la cortina fuera un muro²⁵. El pliegue de la tela confiere una sensación de levitación e ingravidez a la obra *Mittelalterliche Stadt* (1924), de Paul Klee, que flota sobre el gris oscuro que en ocasiones deja pasar algo de luz a su través²⁶. Uno más para una casa repleta de contradicciones e interrogantes.

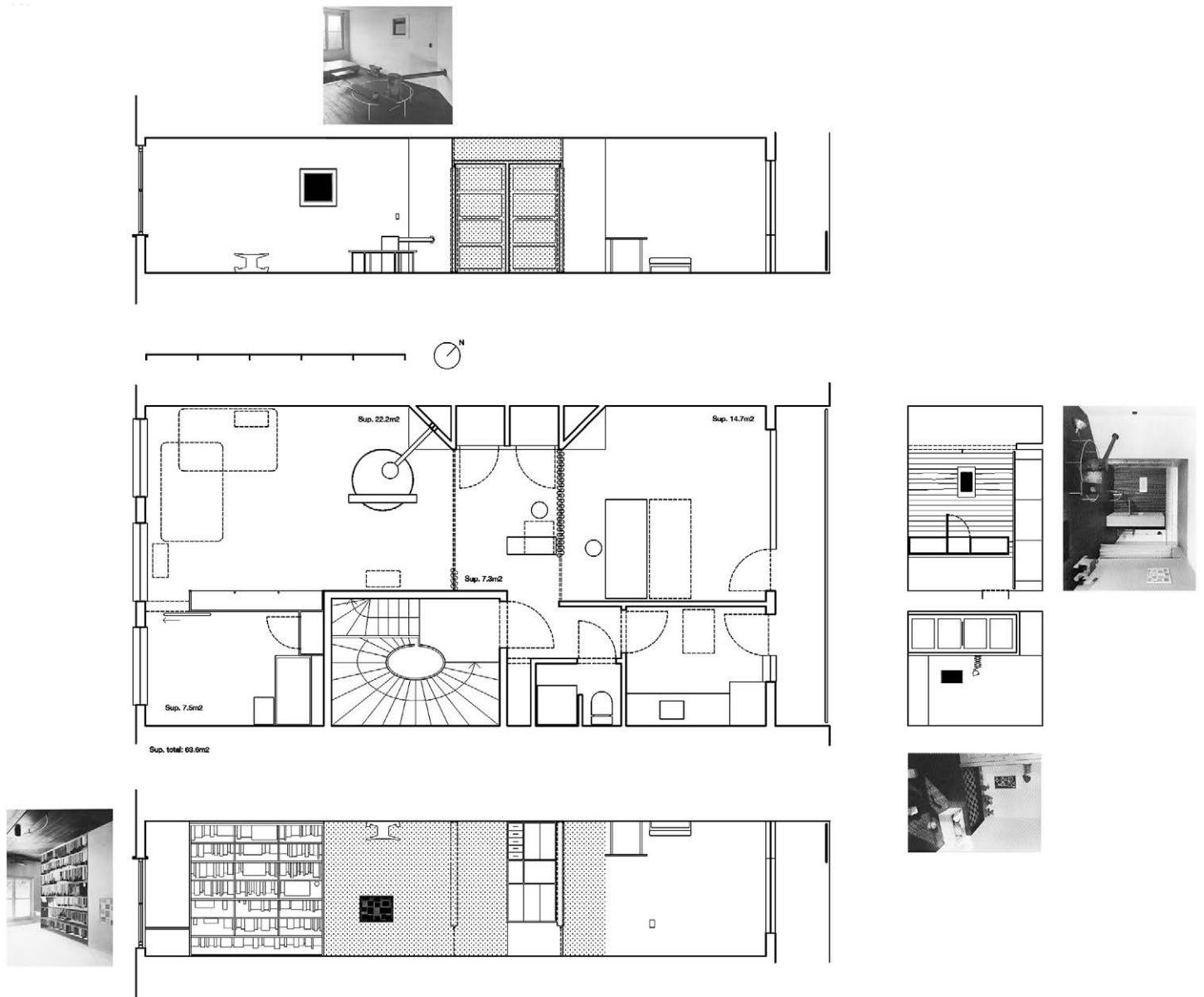
“Casa y ciudad no están, al final, concebidas para visita únicas y accidentales²⁷”.

La casa, una unión de fragmentos

El relato enumera reiteradamente los elementos y objetos del interior de la casa porque Aldo van Eyck, tal y como muestran estas primeras fotografías cuidadosamente preparadas, también piensa su arquitectura como adición de elementos movidos por iteración, hasta que cada cual se sitúa en la posición que le exigen sus elementos vecinos, construyendo un sistema global de relaciones recíprocas entre cosas. Las fotografías de Versnel no capturan espacios vacíos, tal y como es habitual en muchas imágenes de arquitectura, sino que ordenan una serie de objetos de uso cotidiano para construir unos significados determinados²⁸. Las cosas, en las únicas fotografías publicadas de la casa, se disponen conscientemente como entes autónomos, sus posiciones han sido coreografiadas obsesivamente.

Van Eyck entiende²⁹ el tablero de dibujo como el plano en el que se disponen las formas (para él la forma es parte esencial del contenido³⁰), normalmente geométricas simples, que se ordenan en función de las relaciones que se van produciendo. Con las cosas sobre el tablero se forma la casa [Fig. 8]. El arquitecto, que conocía bien los tratados de composición clásicos y el concepto de ritmo³¹, emplea la intuición (de Spinoza³²) no para crear organizaciones jerárquicas con ayuda de ejes de simetría o trazados reguladores sino una disposición anárquica de los objetos que solo se comprende tomando consecutivamente cada uno de los puntos como centro de la composición. Proyectar, para Aldo, es relacionar las formas comprendiendo la simetría como equilibrio y no como espejo: “puedes equilibrar plátanos con plátanos, pero también plátanos con manzanas³³”. Lo vemos en estas fotografías: “el centro está en todos lados³⁴”.

Su arquitectura se ha llamado *policéntrica*³⁵ porque intenta siempre recuperar la idea de centro pero sin subordinación total a un punto fijo sino a través de la disposición de centros múltiples (reconciliación de lo central y lo descentralizado³⁶).



Forum, años más tarde, se sorprendió de la manera en que había conseguido dar a los conceptos previamente manejados en poesía, una interpretación en términos arquitectónicos. Aldo había sido capaz de trasladar las nociones como el ritmo o la respiración del verso a la arquitectura". Ibid., 60-61

32 "Reivindicamos ese conocimiento claro que viene no del convencimiento por la razón, sino de la atención total a las cosas en sí mismas" "Esta forma superior de conocimiento (la *scientia intuitiva*) solo podía surgir de una fusión del sujeto y el objeto, y por tanto suponía el disfrute subjetivo del objeto a conocer". Ibid., 61, 53

33 Van Eyck, *Collected articles*, 552.

34 Ibid., 552.

35 Liane Lefauvre, *Aldo van Eyck, humanist rebel: inbetweening in a postwar world* (Róterdam: 010 Uitgeverij, 1999), 69.

36 "The plan attempts to reconcile the positive qualities of a centralized scheme with those of a decentralized one avoiding the obvious pitfalls that cling to both: the concentrated institutional building that says, 'get into my bulk up those steps and through that big door there', with children heaped up close around a well-oiled service machinery on the one hand;

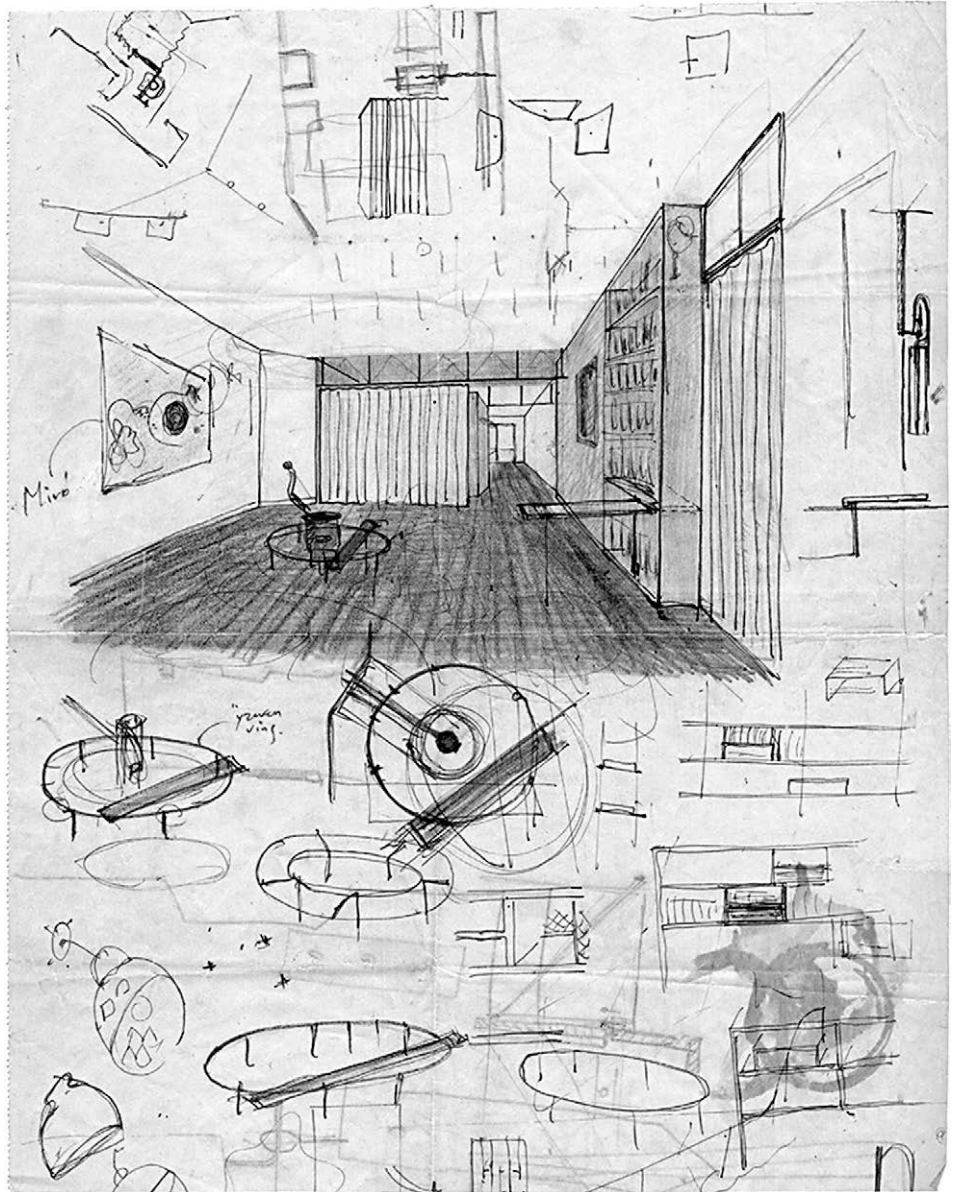
[Fig. 8] Planimetría ilustrada. Dibujo del autor.

Ninguno de los fragmentos que forman la casa pierde su individualidad³⁷ (nada se toca, nada se produce en continuidad sino por interrupción). Además, todos esos centros tienen un argumento oculto más allá de la forma. "Su disposición, su trazado, expresan algo humano: juntos los objetos constituyen familias de formas elementales y abstractas que responden a la necesidad básica de saltar, escalar, columpiar, arrastrar, brincar, estirar, sujetar, equilibrar y ejecutar hacer piruetas³⁸". Las formas de la casa llevan asociada una determinada acción (ocasión): un taburete para dibujar, un círculo de metal para que los niños no se quemen las manos o un tablero para sentarse al calor de la estufa [Fig. 9]. Todo tiene un sentido humano.

"Sustituir la idea de espacio con la de lugar no es simplemente un juego semántico, pues hay un aspecto que la palabra *lugar* contempla y la palabra *espacio* no. Pienso en la *sensación de lugar* de los componentes, elementos y objetos que son físicamente tangibles y accesibles por tener un uso humano directo. Una pared, un asiento o unos escalones en los que descansar, hablar, esperar y mirar; una mesa en la que las personas se reúnen; una balaustrada o farola sobre la que apoyarse para fumar tabaco en pipa, una puerta que permite entrar con dignidad. Todas estas cosas no son espacios en sí mismos pero constituyen lugar en el sentido más directo y físico. Son puntos de fuerza tangibles desde los que el espacio es apreciado³⁹". Los distintos elementos dan carácter al espacio vacío resultante de la

[Fig. 9] Bocetos de la estufa. Inédita. Aldo van Eyck.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_Binnenkant_SK002 Interior Perspective 2.



on the other, the loosely knit additive sprawl of the false alternative to which contemporary planning still sentimentally adheres (a number of small-scale elements for individual groups strung along the traffic space of an even smaller scale connecting them with some marked larger scale communal elements)" Aldo van Eyck sobre el Orfanato de Ámsterdam. Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 218.

37 "El impacto de los innumerables objetos y lugares encontrados días tras día a lo largo de los años se articula en la memoria no solo gracias a los que por razones circunstanciales o personales dejaron marca sino también por esos que por su naturaleza y cualidad específicas permanecen en la memoria independientemente del tiempo". Van Eyck, *The child, the city and the artist*, 81.

38 Ligtelijn, Aldo Van Eyck: Works, 81.

39 van Eyck, *The Child, the city and the artist*, 67.

40 Aldo expresó siempre ideas cercanas al anarquismo y leyó a sus autores con intensidad. Herbert Read, Alexander Berkman, Emma Goldman o Bakunin. Strauven, Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*, 465 (nota).

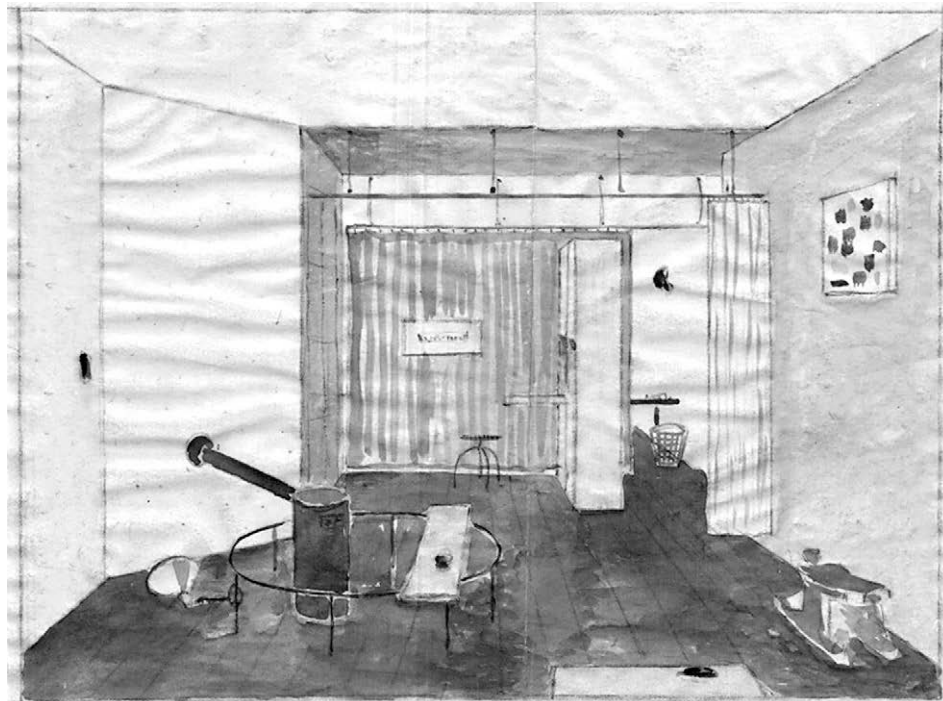
41 John Cage. *A Year from Monday* (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), 31.

42 van Eyck, *The child, the city and the artist*, 80.

demolición de la casa original y lo dividen en lugares para usos distintos. Después las mesas, los sillones, los estantes, los objetos etnográficos, los libros, todo se va disponiendo en el espacio vacío y lo sigue llenando [Fig. 10], lo cualifica para múltiples acciones: cada objeto se entiende como potencialidad de acción contenida y desplegada en su uso.

Son precisamente esos centros desde los que se percibe el espacio los que aparecen dispuestos y retratados en las fotografías de Versnel. En ellas es evidente que para Van Eyck la arquitectura no son unas paredes y unas superficies horizontales sino lo que se encuentra en los intervalos entre cosas: el *espacio intermedio* cargado para el acontecimiento. En las fotografías se evidencia el equilibrio a través de relaciones recíprocas, que es casi una manera de entender el mundo y de posicionarse ante los acontecimientos de su entorno⁴⁰. Nunca una subordinación a un marco general sino la construcción del marco desde la relación de las partes.

"Obsérvese que el goce de una pintura moderna lleva nuestra atención no a un centro de interés, sino por toda la tela y sin seguir una trayectoria particular⁴¹". La utilización de múltiples focos incita la creación de un orden propio, una *psicogeografía* personal del espacio que resulta distinta para cada individuo, pues "cada objeto, cada lugar, cada ocasión es transformado por otros objetos, lugares y ocasiones en nuestra apreciación⁴²". La recomposición de los fragmentos necesaria para interpretar la casa ha forzado la participación del espectador que en el proceso se apropia de la arquitectura.

ALEJANDRO CAMPOS URIBE
PAULA LACOMBA MONTESUn paseo fotográfico por la casa
de Aldo van Eyck: fragmento y montajeA Photographic Reconstruction
of Aldo van Eyck's Own House:
Fragment and Collage[Fig. 10] Acuarela del salón. Inédita. Aldo van
Eyck.Fuente: The Aldo van Eyck Archive:
4801_Binnenkant_SK001 Interior Perspective 1.

“La naturaleza está en el interior. Estoy inmerso en ella. Al fin y al cabo el mundo está a mi alrededor, no en frente de mí”. Cézanne⁴³.

Breve historia de la casa

Hemos analizado las fotografías y los dibujos seleccionados por el arquitecto para explicar el proyecto de la casa. Sin embargo, no podemos obviar el debate existente en torno a la utilidad de la fotografía como documento para la reconstrucción de un espacio, pues tal y como señala Jorge Tárrago, “la fotografía no solo nos permite documentar los espacios sino también seguir su transformación⁴⁴”, y “la evolución del interior transformado por sus habitantes es una historia crucial y absolutamente necesaria para cualquier reconstrucción⁴⁵”. De hecho, la construcción virtual de la casa que Van Eyck resume en la idea de *psicogeografía* provoca la aparición de una estructura narrativa (la historia de la casa): la arquitectura ayuda a ordenar los acontecimientos de la vida en una narración lineal no fragmentada.

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

En 1946, Aldo, Hannie y Tess van Eyck se trasladan de Zúrich a Ámsterdam. Ya en las fotografías que se conservan de la casa que habitaron en Suiza podemos identificar algunos de los objetos que luego aparecen en las fotografías de Binnenkant⁴⁶. Años antes Aldo había encontrado en una caja de cartón, entre viejos periódicos en la Galería Gasser⁴⁷, una escultura de Picasso (*Verre d’Absinthe*) que restauró y vendió en 1945 para costear los gastos de su traslado.

Tras la reforma en 1947 [Fig. 11] el piso en *Binnenkant* se convierte casi en el centro de operaciones de grupo de artistas Cobra, para los que Aldo diseñó dos exposiciones en Ámsterdam (1949) y Liege (1951). El propio Pierre Alechinsky afirma que

43 Citado por Aldo van Eyck en: van Eyck, *Collected articles and other writings*, 552.

44 Jorge Tárrago, “Preserving Rivera and Khalo”, *Future Anterior* vol. IV nº1 (verano 2009): 61.

45 Ibid.

46 Aunque no hay espacio aquí para poner las imágenes, en ellas se pueden identificar las obras de arte que luego estarán en Ámsterdam, la mesa junto a la cama y el cuenco sobre el tablero de madera.

47 Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, 84.

[Fig. 11] Construcción de la casa. Inédita. Foto de Aldo van Eyck.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_BuildProcess_AVE.

La casa a finales de los 50. Inédita. Foto de Aldo van Eyck.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_LivingRoom_AVE.



[Fig. 12] Dotremont en el piso de *Binnenkant*. Aldo van Eyck.

Strauven, Francis. Aldo van Eyck: The Shape of Relativity. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998, p.125.

48 "In an interview with the author in Paris on 30 May 1982, Pierre Alechinsky stated: 'When he lived (Aldo) in the centre of Amsterdam, we never failed to visit him. We were always sure to find some intellectual nourishment at his place. It was like a spring in the desert!'" Strauven, Aldo van Eyck: *The Shape of Relativity*, 123.

49 Ligtelijn, Aldo Van Eyck: *Works*, 54.

50 No es una suposición. Se han mantenido numerosas conversaciones con Tess van Eyck, responsable hoy del *Archivo Aldo van Eyck*, en el marco de una investigación más extensa sobre el arquitecto. Tess ha sido de gran ayuda para reconstruir la historia de la casa en *Binnenkant*, que es la historia de su casa de infancia.

51 John Berger, *Un Pintor de Hoy* (Madrid: Alfaguara, 2002), 44.

el piso de Van Eyck era como un oasis en el desierto⁴⁸. La fotografía de Christian Dotremont midiendo el cuadro *Composition X* [Fig. 12] de Van Doesburg en la casa del arquitecto ilustra esta etapa.

Años después, en su descripción del aro metálico y la estufa para una monografía, el arquitecto habla de Frans van Meurs, la persona que sentada sobre el tablero de madera de las fotografías le encargó el Orfanato de Ámsterdam.

"El aro metálico fue mi primer círculo en el espacio con carácter de lugar. En realidad, aquí empezó todo, porque fue precisamente en ese tablero donde Frans van Meurs se sentó para explicarme qué es lo que quería que construyese para *sus niños*⁴⁹".

Los continuos viajes y el creciente interés por el arte primitivo siguieron llenando la casa de objetos [Fig. 13] a lo largo de los años, pero es sin duda el nacimiento de su segundo hijo en 1948 y la difícil convivencia⁵⁰ lo que provoca la transformación del estudio de la casa en la nueva habitación de Tess mediante la construcción de unos tabiques y carpinterías de madera [Fig. 14].

Las últimas fotografías de la casa [Fig. 11] junto con las que muestran la mesa hexagonal diseñada en 1953 inundada de jarrones y papeles, anuncian el traslado inminente a *Loenen aan de Vecht* que se producirá en 1963. Dentro de la casa, en estas últimas imágenes, reinaba una atmósfera histórica surgida de la unión de varios tiempos. Los muros de ladrillo, las ventanas de guillotina o la anchura de la crujía pertenecían al edificio original con la tipología propia de las estrechas casas holandesas. Pero las cortinas, la pintura de las paredes, la estantería o el aro metálico pertenecían a una casa de un arquitecto holandés interesado por las vanguardias. Finalmente, dominando todos estos estilos previos, estaba lo que la familia había ido acumulando: las fotografías de sus viajes, los libros de poesía, el mobiliario adquirido a lo largo de los años, las colecciones de arte moderno y primitivo y "ese aire de ser gente de mundo"⁵¹. Todos esos momentos juntos, fragmentos, se montan para hacer la casa.

Conclusiones

Desde el punto de vista del proyecto, una fotografía es un acto propio de arquitectura, pues hacer o analizar una fotografía es descubrir la arquitectura que algo tiene. La fotografía puede ser una herramienta que permite entender las razones de la casa: destruirla desvelando sus razones para volverla a componer, lista para una nueva interpretación que la mantenga viva. La reconstrucción fotográfica es en este sentido una forma de proyectar, pues no se trata de recomponer



[Fig. 13] Acumulación de objetos. Inéditas. Fotos de Aldo van Eyck.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_Objects_AvE.

[Fig. 14] Habitación de Tess. Inéditas. Fotos de Aldo van Eyck.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_Tess-Room_AvE.



un instante sino de construir una interpretación no necesariamente coincidente con la vivienda original⁵².

Sin embargo, es imposible congelar y reconstruir proyectos a partir de fotografías aisladas, pues como señala John Tagg, “la naturaleza indicial de la fotografía es enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado⁵³”. Aunque las primeras fotografías han sido preparadas, documentan también a su manera una etapa de la transformación de la casa. Comprender las imágenes de Versnel como parte de un conjunto mayor de fotografías requiere algo así como recuperar la idea griega de naturaleza (*physis*) frente a la latina (*natura*⁵⁴). *Physis*, que significa brotar, crecer, pero siempre desde la acción: lo que está brotando, lo que está creciendo todo el tiempo. Se intenta comprender entonces la casa, su arquitectura, como algo que siempre está en construcción y no como un estado final de cosas, en uso que está siempre mediado por seres humanos que la transforman.

Al incluir todas las fotografías, no solo las ya publicadas, la casa se transforma en un producto provisional de las relaciones entre los múltiples fragmentos que se despliegan en su uso. Las fotografías pertenecen a distintos tiempos⁵⁵ y van fijando los distintos estados en los que la casa iba siendo casa. Su montaje relata la vida de la casa: su construcción, transformación y abandono.

Las fotografías publicadas de la casa de *Binnenkant* sirven para desvelar los conceptos arquitectónicos que hay ocultos en su proceso de concepción, y en ese sentido reconstruyen una biografía conceptual del arquitecto. Pero tomadas todas, publicadas e inéditas, relatan la historia de la casa, el modo concreto de habitar de Aldo van Eyck y su familia. La fotografía es entonces una de las formas de mantener viva la arquitectura de las cosas que desaparecen, reproduciendo los acontecimientos originarios que les dieron sentido, viviéndolas y recorriéndolas en nuestra conciencia como procesos inacabados. El trabajo de reconstrucción y descripción, apoyado en textos y bocetos, puede ser suficiente para impedir que ciertas arquitecturas se olviden.

Si las primeras fotografías esclarecen los sustantivos que la crítica arquitectónica ha utilizado para describir los proyectos de Van Eyck (policentrismo, espacio intermedio, psicogeografía, unión de fragmentos, relatividad), los nuevos negativos hallados sirven sin duda para explicar la definición de arquitectura que acuña Aldo van Eyck en sus textos: “*architecture is built home-coming*”. Unas cuentan las estrategias y todas los fines, pues, verdaderamente, viajando con los negativos, encontramos una casa hecha de acontecimientos que durante dos décadas fue el hogar de una familia y de todos los que la visitaron [Fig. 15].

52 De hecho, podría discutirse si verdaderamente hay una vivienda original única y aislada del tiempo, tal y como hace Berger en *Modos de ver*, siguiendo el conocido artículo de W.Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Berger, *Modos de Ver*, 7-34.

53 John Tagg, *The burden of representation. Essays on Photographies and Histories* (Nueva York: Macmillan Publishers Ltd, 1988), 8-9.

54 *Natura*, participio de nacer, la idea de algo que ya está nacido, ya está hecho: en estado definitivo.

55 Las fotografías se han obtenido en su totalidad del Archivo Aldo van Eyck en Loenen, en su mayoría inéditas.



[Fig. 15] Aldo en Binnenkant.

Fuente: The Aldo van Eyck Archive: 4801_Aldo.

Bibliografía

Berger, John. 2017. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, John. 2002. *Un Pintor de Hoy*. Madrid: Alfaguara.

Cage, John. 1967. *A Year from Monday*. Middletown: Wesleyan University Press.

Déotte, Jean-Louis. 2013. *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Griaule, Marcel. 1987. *Dios de agua*. 2.a ed. Vol. 1a. Barcelona: Alta Fulla.

Lefauvre, Liane. 1999. *Aldo van Eyck, humanist rebel: inbetweening in a postwar world*. Róterdam: O10 Uitgeverij.

Linazasoro, José Ignacio. 2013. *La memoria del orden*. Madrid: Abada Editores, S.L.

Ligtelijn, Vincent; Ball, Gregory; Joseph, V; van Eyck, Aldo; Rykwert, Joseph. 1999. *Aldo Van Eyck: Works 1944-1999*. Basilea: Birkhauser Verlag AG.

McCarter, Robert. 2015. *Aldo van Eyck*. New Haven: Yale University Press.

Quetglas, Josep. 1999a. *Pasado a limpio, I*. Gerona: Editorial Pre-Textos.

_____. 1999b. *Pasado a limpio, II*. Gerona: Editorial Pre-Textos.

Strauven, Francis. 1998. *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*. Ámsterdam: Architectura & Natura Press.

Tárrago, Jorge. 2009. Preserving Rivera and Kahlo. *Future Anterior* vol. IV nº 1 (verano): 51-67.

van Eyck, Aldo. 2008a. *Collected articles and other writings 1947-1998*. Ámsterdam: Sun Publishers.

_____. 2008b. *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm*. 2.a ed. Ámsterdam: Sun Publishers.