

ALDO VAN EYCK

LA ESTRATEGIA GRÁFICA DE ALDO VAN EYCK: LOS DIBUJOS INÉDITOS DE SU IGLESIA PASTOOR VAN ARS EN LA HAYA

ALDO VAN EYCK'S GRAPHIC STRATEGY: THE UNPUBLISHED DRAWINGS OF HIS PASTOOR VAN ARS CHURCH IN THE HAGUE

José Ángel Fernández-Llébrez Muñoz, José María Fran Bretones

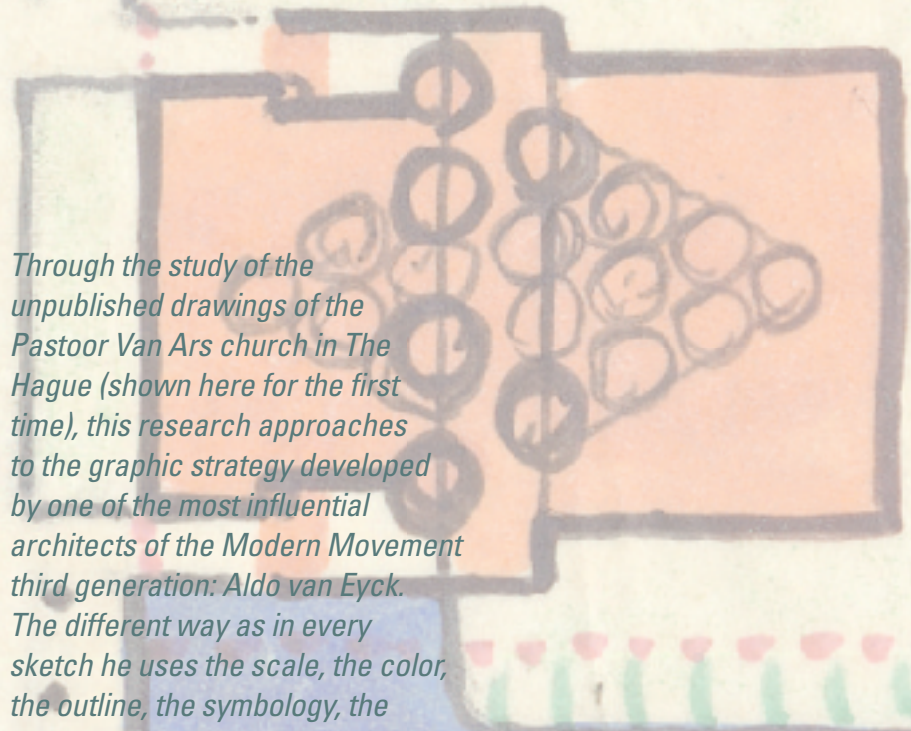
doi: 10.4995/ega.2013.1157

A través del estudio de los dibujos inéditos de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya (mostrados aquí por primera vez), esta investigación pretende aproximarse a la estrategia gráfica desarrollada por uno de los arquitectos más influyentes de la tercera generación del Movimiento Moderno: Aldo van Eyck. El modo como en cada boceto recurre a la escala, el color, el tipo de trazo, la simbología, el soporte, la técnica gráfica, o el punto de vista idóneos para desarrollar –según la fase o estadio– los contenidos del proyecto, no sólo atestigua la calidad del trabajo de van Eyck, sino que pone de relieve la capacidad de la expresión gráfica para convertirse en el principal aliado del arquitecto durante el proceso creativo.

Palabras clave: Dibujo arquitectónico, Estrategia gráfica, Expresión gráfica, Proyecto, Aldo van Eyck

Through the study of the unpublished drawings of the Pastoor Van Ars church in The Hague (shown here for the first time), this research approaches to the graphic strategy developed by one of the most influential architects of the Modern Movement third generation: Aldo van Eyck. The different way as in every sketch he uses the scale, the color, the outline, the symbology, the material, the technique or the point of view to represent –according to the phase or step– what he really worries about the design, not only proves the quality of his work, but rather emphasizes the power of the graphic expression to become the main architect's ally along the creative process.

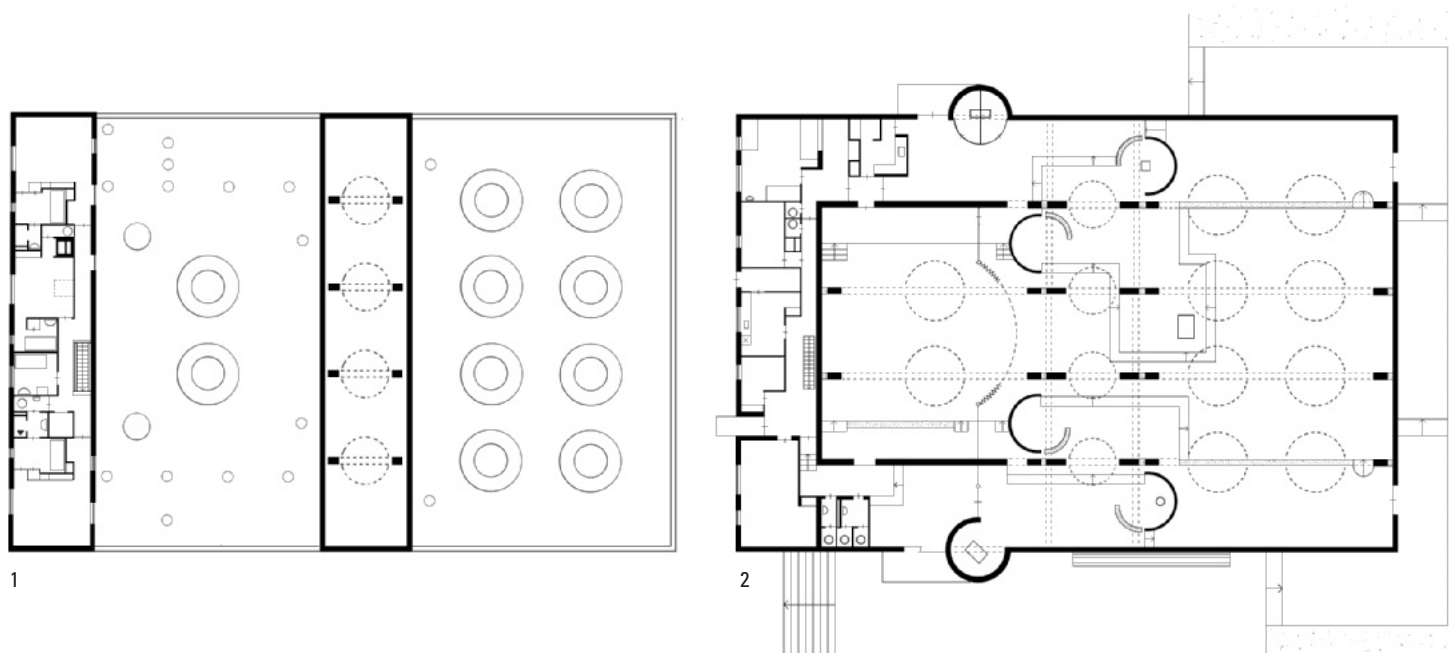
Keywords: Architectural Drawing, Graphic strategy, Graphic expression, Design, Aldo van Eyck





1. Plano de planta primera.
2. Plano de planta de cota cero.

1. First floor of the church.
2. Ground floor of the church.



Antecedentes

En junio de 1963 el obispado de Róterdam encarga al arquitecto Aldo van Eyck la redacción de un proyecto de nueva planta: la Iglesia católica Pastoor Van Ars situada en la ciudad neerlandesa de La Haya. Los motivos de esta elección como proyectista habría que buscarlos en la recomendación que el padre J. H. van Vliet (sacerdote en aquel momento de la ya existente parroquia Pastoor Van Ars) había recibido desde el Museo Stedelijk de Ámsterdam. **1** En efecto, algunos planos de emplazamiento de la época corroboran que ya existía por aquellas fechas una construcción anterior destinada a templo católico, representada en planta como un edificio en forma de T y separada pocos metros de la nueva iglesia prevista (Fig. 5).

El solar en cuestión, próximo al mar y casi tangente al final de la calle más larga de la ciudad (Laan van Meerdervoort), se hallaba en Loosduinen, un barrio residencial de clase

media situado al noroeste de La Haya. Pese a tratarse de una parcela urbana, la presencia de un canal de agua y la previsión de un jardín público singularizaban su entorno más inmediato mientras que, a su vez, unas dimensiones no excesivamente generosas **2** y unos recursos económicos bastante limitados condicionaban el futuro proyecto. No obstante, estas últimas características quedaban compensadas por la libertad proyectual que los escasos requisitos expuestos por el cliente (consejo de la parroquia en representación del obispado de Róterdam) le otorgaban al arquitecto. De hecho, básicamente tan sólo se especificó necesitar un espacio religioso apto para la celebración de los ritos católicos con aforo para cuatrocientos fieles (seiscientos durante los meses de verano), y un hogar parroquial o casa para el cura. Esta voluntad del cliente de contar con un espacio litúrgico adaptado a los feligreses habituales –aunque ampliable en casos puntuales–, en lugar

Background

In June 1963 the Bishopric of Rotterdam commissioned the architect Aldo van Eyck to draft a proposed new plan: the Pastoor Van Ars Catholic Church located in the Dutch city of The Hague. The reasons for this choice as a designer should be sought in the recommendation that Father J. H. van Vliet (priest at the time of the existing Pastoor Van Ars parish) had received from the Stedelijk Museum in Amsterdam. **1** Indeed, some site plans of the time confirm that there was an existing earlier construction destined to building a Catholic church, represented in the plan as a T-shaped building, a few metres away from the new church planned (Fig. 5).

The site in question, near the sea and almost tangent to the end of the longest street in the city (Laan van Meerdervoort) was located in Loosduine, a middle class residential neighborhood in the northwest of The Hague. Despite being an urban plot, the presence of a water canal and the provision of a public garden singled out their immediate environment while at the same time, its not overly generous dimensions **2** and rather limited economic resources conditioned the future project. However, these latter features were offset by the design freedom given to the architects by the scarce requirements set by the

3. Fotografía exterior desde Aaltje Noordewierstraat.
© Aldo van Eyck Archive
4. Fotografía interior de la nave central de la iglesia.
5. Plano de organización de obra del proyecto de ejecución.

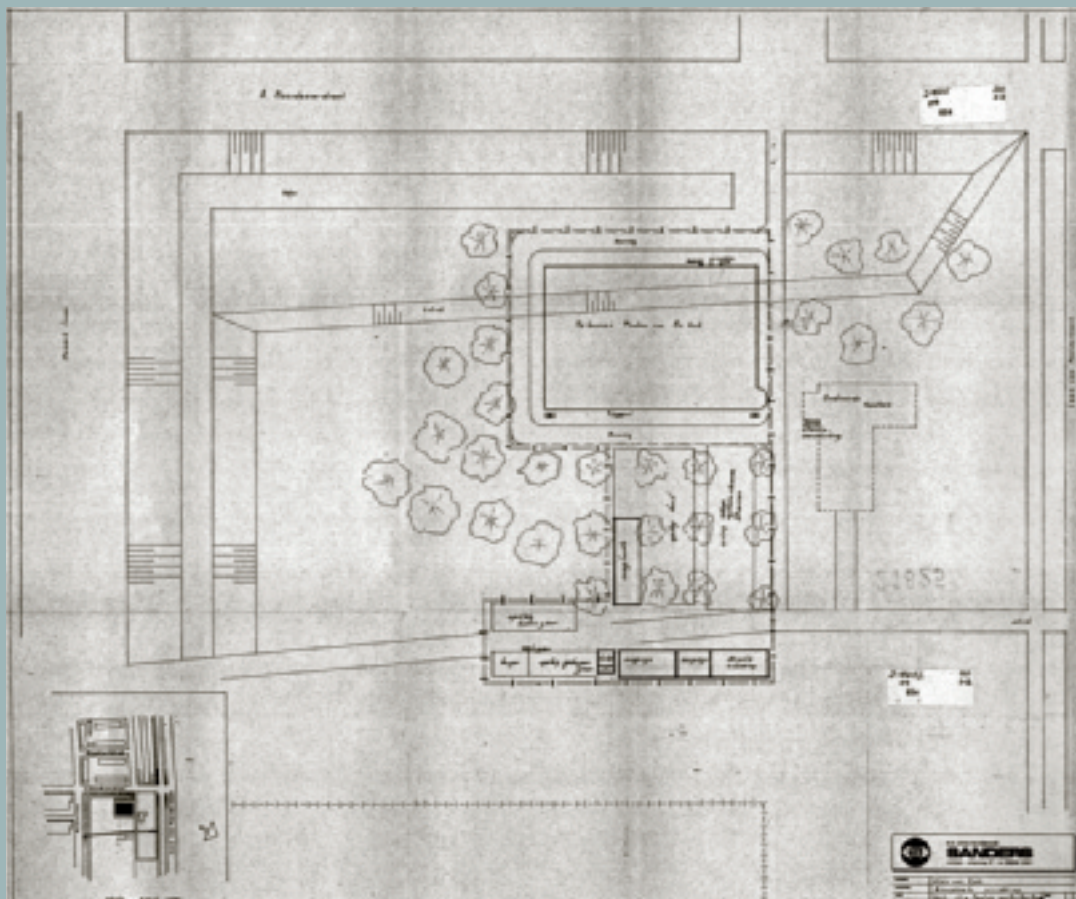
3. Exterior photograph from Aaltje Noordewierstraat.
© Aldo van Eyck Archive
4. Interior photograph of the church's central nave.
5. Organisational work plane of project implementation.



3



4



5



de dar lugar a una nave ‘sobredimensionada’ y parcialmente vacía la mayor parte del año, terminaría convirtiéndose en un condicionante decisivo para la propuesta de Aldo van Eyck.

La expresión gráfica arquitectónica y el proceso de proyecto

Los bocetos originales de Pastoor Van Ars que ahora se presentan recogen las primeras tentativas de Aldo van Eyck a la hora de afrontar el planteamiento general del diseño de la iglesia. Más allá de los saltos cualitativos recogidos por estos dibujos dentro de la evolución del proyecto, resulta de lo más didáctico apreciar la coherencia que existe entre el grafismo utilizado y las diferentes estrategias proyectuales desarrolladas. Aunque la colección de bocetos abarca el desarrollo total del proyecto a través de una gran variedad de dibujos, todos ellos mantienen una serie de vínculos relacionados con el grafismo empleado, del mismo modo que el material de soporte escogido (papel sulfurizado) representa una constante a lo largo de la muestra. Varios aspectos llaman la atención en el momento de examinar los originales. Por un lado, algunos de ellos presentan dimensiones bastante reducidas, circunstancia que, no obstante, nada tiene que ver con la expresividad de los mismos ni con su capacidad para tratar las cuestiones fundamentales del proyecto. Y por otro lado, aprovechando la naturaleza traslúcida del material, resulta curioso observar cómo en muchos de los bocetos van Eyck dibuja o colorea indistintamente por ambas caras del papel, lo cual podría deberse a un deseo de destacar o diluir determinados colores de acuerdo con el planteamiento desarrollado en cada dibujo. **3**

A este respecto, parece justo aludir aunque sea fugazmente a la importancia del color en la trayectoria de Aldo van Eyck. Así, independientemente de su habilidad para explotar las posibilidades expresivas del color dentro del proceso creativo (circunstancia apreciable a través del estudio de sus bocetos y que nada tiene que ver con el cromatismo final del proyecto en cuestión), la valoración simultánea de algunas de sus obras destacadas justificaría por qué algunos críticos consideran a van Eyck como uno de los arquitectos que mejor recogieron la tradición de las investigaciones neoplásticas sobre el color. En este sentido, además de su celebrada casa Hubertus (1973-1981) (Fig. 6), la iglesia protestante que proyecta junto a su esposa Hannie van Eyck en Deventer (1983-92), el Tribunal de Cuentas de Los Países Bajos en La Haya (1992-1997), el complejo de oficinas Tripolis de Ámsterdam (1990-1994), o el edificio ESTEC de Noordwijk para la Agencia Espacial Europea (1984-1989), la cuestión del color es también abordada de un modo directo en la colaboración que realiza junto al artista plástico Joost van Roojen (su cuñado) en la zona de juego Zeedijk de Ámsterdam (1955) (Fig. 7), así como en la instalación titulada Habitación Morada y Azul (*Purple-Blue Room*) que diseña en 1952 junto al artista Constant para el Museo Stedelijk de Ámsterdam **4** (Fig. 8).

En cualquier caso y volviendo al caso de Pastoor Van Ars, la diversidad existente dentro del juego de bocetos responde en muchas ocasiones a la necesidad de reflexionar, mediante el grafismo y a lo largo de sus diferentes fases, sobre los aspectos más importantes del proyecto. Es decir, en cada dibujo y según el momento,

client (the parish council on behalf of the Bishopric of Rotterdam) In fact, the only specification made was a need for a space suitable for religious ceremonies that seated a Church congregation of four hundred (six hundred during the summer months), and a house for the parish priest. The wishes of the client of having a worship space adapted to regular attending parishioners but expandable in specific cases, rather than leading to an ‘oversized’ nave partially empty most of the year, resulted in a decisive determinant in the proposal of Aldo van Eyck.

The architectural graphic expression and the design process

The original sketches of Pastoor van Ars presented here, gather the first attempts by Aldo van Eyck in facing the general approach of the church design. Beyond the qualitative leaps collected by these drawings in the evolution of the project, it is more instructive to appreciate the consistency between the graphics used and the different design strategies developed. Although the collection of sketches covers the entire development project through a wide variety of drawings, all of them maintain a series of links related to the graphics used, in the same way that the selected support material (high acidity content paper) is a constant throughout the set. Attention is drawn to several aspects at the time of studying the originals. On one hand, some of them are quite small in size, a fact which, nevertheless, has nothing to do with neither their expressiveness nor the ability to deal with the fundamental issues of the project. On the other hand, taking advantage of the translucent nature of the material, it is curious to observe how in many of the sketches, van Eyck drew or coloured interchangeably on both sides of the paper, which could be due to a desire to emphasize or dilute certain colours according to the approach developed in each picture. **3** In this respect it seems fair to allude although fleetingly to the importance of colour in the career of Aldo van Eyck. Thus, regardless of his ability to exploit the expressive possibilities of colour within the creative process (a significant circumstance through the study of his sketches and that has nothing to do with the final chroma of the project in question), the simultaneous

assessment of some of his outstanding works justify why some critics consider van Eyck as one of the architects who best applied the tradition of neo plastic research on colour. In this sense, in addition to his celebrated Hubertus house (1973-1981) (Fig. 6), the Protestant church that he planned with his wife Hannie van Eyck in Deventer (1983-92), the Dutch Court of Audit in the Hague (1992-1997), Tripolis office complex in Amsterdam (1990-1994), or the ESTEC building Noordwijk for the European Space Agency (1984-1989), the question of colour is also addressed in a direct way in the collaboration with the plastic artist Roojen Joost van (his brother-in-law) in the Zeedijk playground, Amsterdam (1955) (Fig. 7) as well as in the installation titled purple and blue room (Purple-Blue Room) that was designed in 1952 with the artist Constant for the Stedelijk Museum in Amsterdam 4 (Fig. 8).

In any case, returning to the subject of Pastoor Van Ars, the diversity within the set of sketches often responds to the need to think, through the graphics and throughout its different phases, on the most important aspects of the project. That is, in each drawing, and depending on the moment, it seems that Van Eyck returns to scale, perspective, kind of tracing, colour or even the symbology most desirable to develop contents or strategies for the project that give rise to his interest. In short, the artwork generated by Aldo van Eyck for his church in The Hague is a great example of how graphic expression represents the best tool for the architect in developing skills as a designer. These two sketches containing both site plans of the church (Fig. 8 and 9) corroborate how from the early stages, the landscape integration of the building in its immediate urban environment was a priority for van Eyck. While both sketches start out with general lines outlined in pencil, van Eyck then uses heavy marker strokes to highlight the two key elements of the site plan: the surrounding woodland through a deep green color, and the water canal parallel to the access road with a blue marker. Comparing both plans simultaneously, it is also seen how the figures referring to the volume of the church are the only elements that change colour (pink or orange): maintaining the corresponding colour of the woodland and water canal with their real references would be easier to strengthen their future presence (and perception) in the final composition of the set. 5 In this sense,

6. *Hubertus House* (Ámsterdam).
7. *Playground Zeedijk* (Ámsterdam).
8. *Purple-Blue Room*.

6. *Hubertus House* (Amsterdam).
7. *Playground Zeedijk* (Amsterdam).
8. *Purple-Blue Room*.



6



7



8

van Eyck parece recurrir a la escala, el punto de vista, el tipo de trazado, el coloreado o incluso la simbología más conveniente, con el fin de desarrollar los contenidos o estrategias de proyecto que suscitan su interés. En definitiva, el material gráfico generado por Aldo van Eyck para su iglesia en La Haya supone un magnífico ejemplo de cómo la expresión gráfica representa la mejor herramienta para el arquitecto a la hora de desarrollar sus habilidades como proyectista.

Estos dos bocetos conteniendo sendas plantas de situación de la iglesia (Figs. 9 y 10) corroboran cómo desde las primeras etapas la integración paisajística del edificio en su entorno urbano inmediato supuso un objetivo prioritario para van Eyck. Mientras que ambos bocetos se encajan a partir de unas líneas generales trazadas con lápiz, van Eyck recurre al trazo pesado del rotulador para destacar los dos elementos clave del plano de emplazamiento: el arbolado circundante a través de un color verde intenso, y el canal de agua paralelo al viario de acceso mediante un rotulador azul. Comparando simultáneamente ambas plantas, se aprecia también cómo las figuras que remiten al volumen de la iglesia son los dos únicos elementos que cambian de color (rosa o naranja): manteniendo la correspondencia cromática del arbolado y del canal de agua con sus referentes reales resultaría más sencillo reforzar su futura presencia (y percepción) en la composición final del conjunto. 5 En este sentido, el grafismo arbitrario y ortodoxo al que recurre el arquitecto para representar los taludes que quedan a uno y otro lado del canal de agua (líneas cortas y paralelas en el sentido de la pendiente), hablan también de un considerable rigor grá-



fico –referencia a la representación y simbología de los planos técnicos–. Respecto al modo de caracterizar en ambas plantas el elemento verde, resulta sintomático también el criterio gráfico empleado. Así, aunque el tipo de vegetación propuesta es de tipo boscoso, Aldo van Eyck controla en todo momento su disposición a través de la geometría: a pesar de la fluidez que destilan los trazos del rotulador verde, estas ondas y círculos quedan siempre acotadas dentro de unos ‘recintos’ o ‘contenedores’ representados con línea negra recta, que configuran a su vez recorridos y espacios exteriores perfectamente controlados.

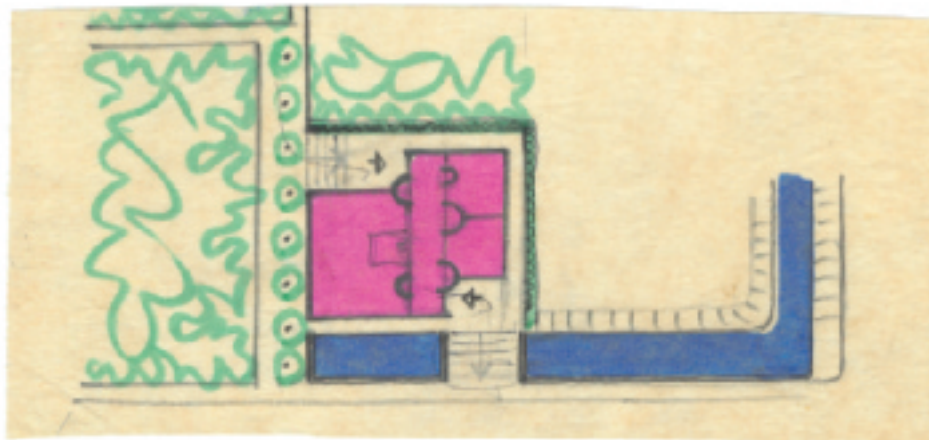
Otro de los temas esenciales que caracterizan el proyecto queda perfectamente retratado a través del grafismo: las circulaciones (Fig. 9). Sirviéndose en este caso de unas rápidas líneas cargadas de movimiento y direccionalidad, y de unas sencillas y expresivas flechas indicando tanto los accesos al edificio (más gruesas) como el sentido de los escalonados exteriores, van Eyck plasma a la perfección su idea original de proponer una circulación transversal a la planta de la iglesia capaz de vincularla con los recorridos planteados en la zona verde exterior. Finalmente, y cómo era de esperar, esta reflexión general del proyecto a partir de la planta de situación permite contemplar el modo de iluminar cenitalmente el edificio, uno de los signos distintivos de esta iglesia (Fig. 10). Aunque geoméricamente bastante lejos todavía de la solución adoptada para la distribución final de los lucernarios, lo cierto es que mediante unos rápidos trazos practicados con rotulador negro van Eyck expresa con claridad sus intenciones al respecto (silueta circular y disposición coral equilibrada), logrando incluso

9. Boceto original de Aldo van Eyck (20,5 x 9,5 cm). Lápiz y rotulador verde, rosa y azul, sobre papel traslúcido. © Aldo van Eyck Archive

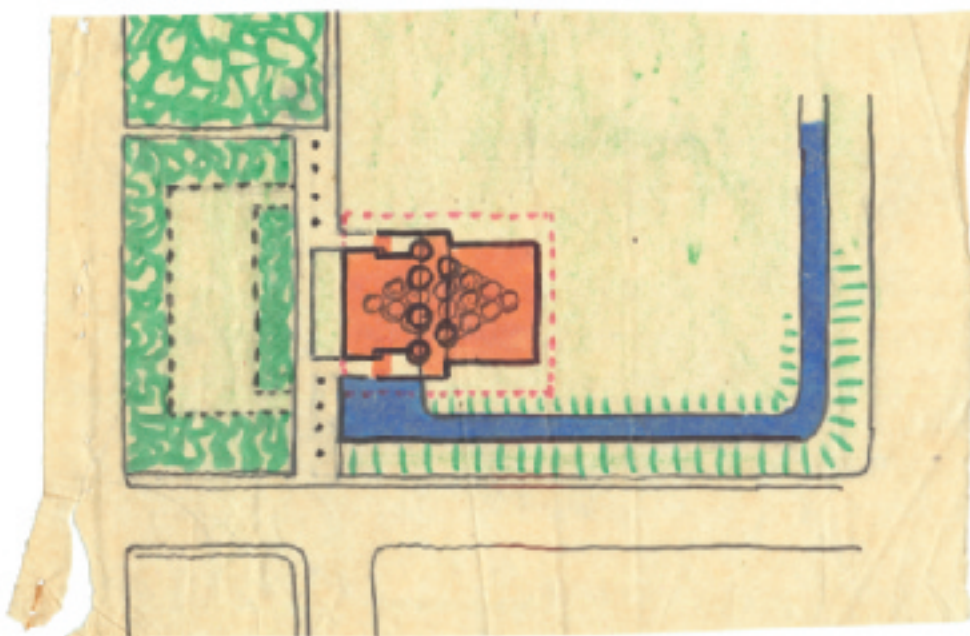
10. Boceto original de Aldo van Eyck (20,6 x 14 cm). Lápiz y rotulador verde, naranja y azul, sobre papel traslúcido. © Aldo van Eyck Archive

9. Original sketch by Aldo van Eyck (20.5 x 9.5 cm). Pencil, green, pink and blue marker on translucent paper. © Aldo van Eyck Archive

10. Original sketch by Aldo van Eyck (20.6 x 14 cm). Pencil, green, orange and blue marker on translucent paper. © Aldo van Eyck Archive



9



10

diferenciar un cierto número de estos futuros ‘cilindros de hormigón’, sin más que reforzar el trazo de algunos de estos círculos. Teniendo en cuenta que el conjunto de estos contornos grafiados con mayor intensidad se concentran en el esbelto perímetro del rectángulo que ocupa el centro de la planta, sería sencillo –aún sin conocer demasiado el proyecto– llegar a la conclusión de que esta operación de-

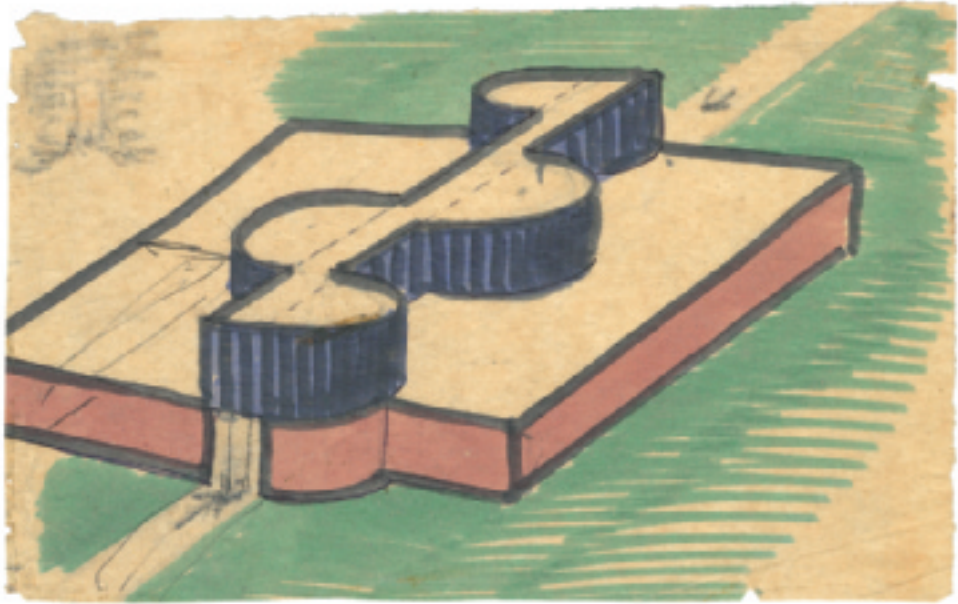
the arbitrary and orthodox graphics that the architect uses to represent the existing slopes on either side of the water canal (short parallel lines in the direction of the slope); also speak of considerable graphic rigor - reference to the representation and symbolism of technical drawings. As to how to characterise in both plans the green element, the graphic criteria used is also symptomatic. Thus, although the type of vegetation proposed is wooded, Aldo van Eyck controls the layout at all times through the geometry: despite the fluidity that distill the

strokes of the green marker, these waves and circles are always bounded within 'enclosures' or 'containers' represented with a straight black line, which configure in turn, fully controlled routes and exterior spaces.

Another of the essential themes that characterise the project is perfectly portrayed through the graphics: circulations (Fig. 9). Making use here of fast lines charged with movement and directionality, and simple and expressive arrows indicating both entrances to the building (thicker) and with the direction of the staggered exterior, van Eyck perfectly captures his original idea of proposing a cross circulation to the plan of the church capable of linking it to the routes in the outdoor green areas. Finally, as expected, this general reflection of the project from location plan permits to notice the way to illuminate the building from high, one of the hallmarks of this church (Fig. 10). Although still quite far geometrically from the solution adopted for the final distribution of the skylights, the truth is that through a few quick strokes with black marker van Eyck clearly expressed his intentions (circular silhouette and balanced group arrangement), achieving even to differentiate a certain number of these future 'concrete cylinders' simply by reinforcing the lines of some of these circles. Considering that the set of these graphic contours of greater intensity focus on the perimeter of the rectangle occupying the center of the plan, it would be simple, even without really knowing the project- reaching the conclusion that this operation reveals in turn a variation of levels dimensions on the roof of the building. In a similar line to the two location plans described, the graphic expression used in this exterior volumetry of the building (Fig. 11) shares many of the major features identified: a firm and thick line (more slow than fast), agile arrows in clear reference to the concept of movement outside-inside-outside or use of intense colours visibly differentiating the main items discussed. Again using the marker, van Eyck distinguishes between the surrounding wooded areas (green shading), the enclosure of the building (brown shading) and the cylindrical volumes through which natural light enters the church (vertical blue stripes). ⁶ This constancy of using colour as a direct reference to the actual object also suggests the pragmatic nature of van Eyck as a designer. While the use of the colour blue in

11. Boceto original de Aldo van Eyck (20,3 x 12,5 cm). Rotulador de punta gruesa negro, rotulador verde y marrón, y lápiz, sobre papel traslúcido.

11. Original sketch of Aldo van Eyck (20.3 x 12.5 cm). Thick black felt-tipped marker, green and brown marker and pencil on translucent paper.



11

lata a su vez un juego de cotas en la cubierta del edificio.

En una línea muy similar a las dos plantas de situación descritas, la expresión gráfica utilizada en esta volumetría exterior del edificio (Fig. 11) comparte muchos de los principales rasgos identificados: un trazo firme y grueso (más lento que rápido), ágiles flechas en clara alusión al concepto de circulación exterior-interior-exterior, o un empleo de colores intensos diferenciando visiblemente los principales elementos tratados. De nuevo mediante el uso del rotulador, van Eyck diferencia entre la superficie ajardinada del entorno (rayado verde), el cerramiento del recinto construido (sombreado opaco marrón) y los volúmenes cilíndricos por donde se introduce la luz natural en la iglesia (rayas verticales de color azul). ⁶ Esta constancia en el uso cromático como alusión directa al objeto real sugiere asimismo la naturaleza pragmática de van Eyck

como proyectista. A la vez que el recurso del color azul en los volúmenes de cubierta remite de un modo inmediato al cielo exterior que penetra así en el interior del templo (a través de las aberturas previstas), también la distinción de colores patente en esta volumetría invita a pensar en una diferenciación de funciones y materialidad: opacidad para aislar y preservar el interior del templo del exterior (el marrón en alusión al bloque de hormigón finalmente empleado) y transparencia para introducir cenitalmente luz natural en la iglesia (azul-vidrio).

Menos tiene que ver en cambio con los ejemplos vistos hasta el momento el grafismo desarrollado para este otro boceto (Fig. 12). Probablemente, el dato más relevante radique en que se trata de una perspectiva perteneciente a una fase más elaborada del proyecto, donde la configuración del edificio se asemeja en esencia a la solución construida de la iglesia: orga-



12. Boceto original de Aldo van Eyck (21,5 x 30 cm).
Rotulador de punta fina negro sobre papel traslúcido.

2. Original sketch of Aldo van Eyck (21.5 x 30 cm).
Black fine tip marker on translucent paper.

nización rectangular y compacta del programa, envolvente exterior principalmente opaca, y diferenciación de los volúmenes de la casa parroquial (en primer término) y de la nave central (todavía con cuatro cuerpos semicilíndricos adosados lateralmente). En este sentido, la expresión gráfica empleada por Aldo van Eyck parece responder a este nuevo estadio en el desarrollo del proyecto. De hecho, se limita a dibujar la iglesia tridimensionalmente con el fin de plasmar su configuración volumétrica. Lejos de la necesidad de destacar con colores y trazos de línea contundentes aquellos elementos considerados en la concepción general del conjunto, mediante una sencilla línea negra más ligera (pero claramente firme), van Eyck parece sólo buscar la representación rápida de su imagen mental del edificio. Así, el rayado vertical de ciertos cerramientos del proyecto aludiría a un mero sombreado de refuerzo de la tridimensionalidad de la axonometría (y constituye por tanto un nuevo recurso gráfico). Se trata, en definitiva, de un boceto rápido de proyecto donde el arquitecto, provisto tan sólo con su lápiz o rotulador, expresa su pensamiento arquitectónico directamente con su mano. Es decir, a diferencia de los ejemplos vistos hasta el momento, este boceto ejemplifica un caso donde el dibujo arquitectónico no se emplea ya como herramienta generadora de la idea de proyecto sino que, por el contrario, supone el vehículo idóneo para representar lo ya proyectado.

Por último, en esta sección longitudinal del proyecto (Fig. 13) donde se aprecia el juego espacial de la iglesia, se asiste a una nueva estrategia gráfica donde se retoman algunos de los temas ya tratados. La principal novedad de este dibujo radica en su condición de



12

‘delineado’. Esta circunstancia remite a la idea de que se trata de una versión del proyecto próxima a la solución definitiva. Así, a van Eyck le basta con un simple rotulador de punta fina (acompañado esta vez por escuadra y cartabón) para plasmar el principal asunto tratado en la sección: el esquema espacial de la iglesia. A diferencia del caso inmediatamente anterior, el recurso gráfico del rayado no representa ahora una mera estrategia visual, sino que remite directamente al estudio de la materialidad del proyecto. Se trata de una sencilla prueba gráfica acerca de la utilización (y posterior percepción) del bloque de hormigón sin revestir como elemento configurador de los muros de la iglesia. La presencia del color en este dibujo enlaza conceptualmente con los primeros ejemplos descritos, cerrando así este recorrido por esta selección de bocetos originales de la iglesia Pastoor Van Ars. Quizás introducido en último lugar, el sombreado naranja del espe-

the roof volumes refers immediately to the sky penetrating the inside of the temple (through the openings provided), also the distinction of colours shown in this volumetry invites to think of a differentiation of function and materiality: opacity to isolate and preserve the interior of the temple from the exterior (the brown referring to concrete block finally employed) and transparency to introduce natural light at highest point of the church (blue - glass).

Less has to do instead with the examples seen so far, the graphics developed for this other sketch (Fig. 12). Probably the most relevant data lies in that it is a perspective belonging to a more elaborate project, where the configuration of the building is similar in spirit to the built solution of the church: rectangular and compact organisation of the program, outer enveloping mainly opaque, and differentiation of the volumes of the parish house (in the foreground) and the central nave (still with four semi-cylindrical bodies attached laterally). In this sense, the graphic expression used by Aldo van Eyck seems to respond to this new stage in the development of the project. In fact, he limits himself to drawing the church three dimensionally to translate its volumetric configuration. Far from the need to highlight with colour and blunt lines those elements considered in the overall design of the project using a simple lighter black line (but clearly firm), van Eyck seems to only seek a quick representation of his mental image of the building. Thus, the vertical stripes of certain enclosures of the project allude to a mere shading reinforcing of the three-dimensionality of the axonometric (and is therefore a new graphic resource). It is, in short, a quick sketch of the project where the architect, provided only with his pencil or pen, directly expresses architectural thinking with his hand. That is, unlike the examples seen so far, this sketch illustrates a case where the architectural design is not used as a tool to generate the project idea but, on the contrary, represents an ideal vehicle to represent what is already projected. Finally, in this longitudinal section of the project (Fig. 13) where it is possible to observe the spatial game of the church, new graphic strategy is witnessed where some of the issues already discussed are taken up again. The main novelty of this design is its status as ‘delineated’. This

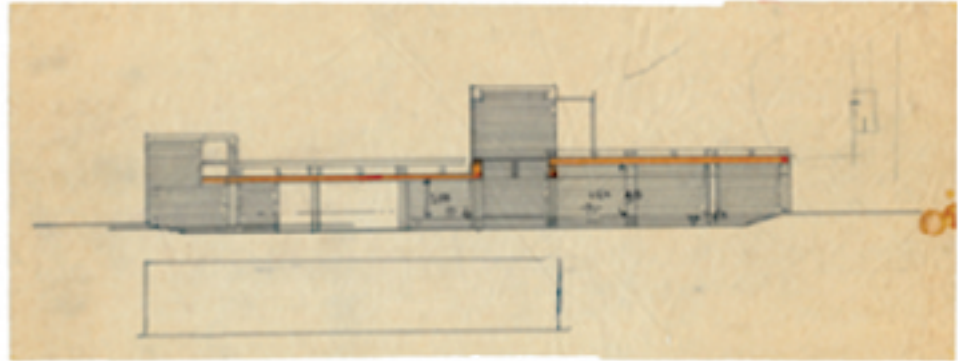
situation refers to the idea that this is a draft version close to the final solution of the project. Therefore, for van Eyck, a simple fine point marker is enough to (this time accompanied by square and bevel) capture the main topic discussed in the section: the spatial layout of the church. Unlike the preceding case, now the graphic resource of shading does not just represent a visual strategy, but refers directly to the study of the materiality of the project. This is a simple graphic test about the use (and subsequent perception) of bare concrete block as a structuring element of the walls of the church. The presence of colour in this drawing conceptually links with the first examples described, thus ending this journey through this selection of original sketches of the Pastoor Van Ars church. Perhaps introduced last, is orange shading of the thickness of the two frameworks the issue that most concerned van Eyck: the spatial perception of the areas devoted to worship. Indeed, one of the intentions of the project was to differentiate two liturgical spaces (one main, to the right of the central nave, and another extension, to the left): while this nave represented a more generous and prominent space of the church, these two areas for the congregation were projected with considerably low ceilings, with the idea of creating both a sense of seclusion as to enhance the horizontal vision toward the main altar. Therefore, this colouring of both frameworks together with the appearance of several lines and dimension figures, represents the reflection on these essential issues of the project that Aldo van Eyck carries out through drawing.

Conclusions

The characterisation of this short series of unpublished drawings, shown here for the first time, is actually a good example of what happens in the rest of the collection of sketches of Pastoor Van Ars preserved in the archives of Aldo van Eyck. If on one hand it has been possible to observe the great coherence between project development and graphics of which the Dutch master demonstrates, also the description of these drawings allow to identify the graphical strategy deployed. That is, these five drawings clearly show how in each stage of the design phase Aldo van Eyck uses different forms of graphic expression according to the needs of the moment:

13. Boceto original de Aldo van Eyck (34,7 x 13,5 cm). Rotulador de punta fina negro y rotulador de punta gruesa naranja, sobre papel traslúcido.

13. Original sketch of Aldo van Eyck (34.7 x 13.5 cm). Black fine tip marker and thick orange-tipped marker on translucent paper.



13

El autor de dos de los forjados de cubierta identifica el aspecto que más preocupaba a van Eyck: la percepción espacial de las zonas destinadas al culto. En efecto, una de las intenciones del proyecto fue diferenciar dos espacios litúrgicos (uno principal, a la derecha de la nave central y otro de ampliación, a su izquierda): mientras que esta nave representaba el espacio más generoso y destacado de la iglesia, estos dos ámbitos destinados a los feligreses se proyectaron con unos techos considerablemente bajos, con la idea tanto de generar un sentimiento de recogimiento, como de potenciar las visuales horizontales hacia el altar principal. Por tanto, este coloreado de ambos forjados de cubierta, junto a la aparición de varias líneas y cifras de cota, representa la reflexión que sobre estas cuestiones esenciales del proyecto realiza Aldo van Eyck a través del dibujo.

Conclusiones

La caracterización de esta breve serie de dibujos inéditos, mostrados aquí por primera vez, supone en realidad una buena muestra de lo que a grandes rasgos sucede en el resto de la colección de bocetos de Pastoor Van

Ars conservados en el archivo de Aldo van Eyck. Si por un lado se ha podido comprobar la gran coherencia entre desarrollo de proyecto y grafismo de la que hace gala el maestro holandés, también la descripción de estos dibujos permite identificar la estrategia gráfica desplegada. Es decir, estos cinco dibujos representan con claridad cómo en cada una de las etapas de la fase de proyecto Aldo van Eyck recurre a diferentes formas de expresión gráfica según las necesidades del momento: dibujos iniciales que contribuyen a reflexionar sobre la propuesta y a configurar la idea de proyecto (Imágenes 9, 10 y 11); dibujos intermedios que le permiten al arquitecto representar lo ya decidido y proyectado (Imagen 12); y dibujos detallados que definen el proyecto (Imagen 13). Por tanto, los dibujos desarrollados por Aldo van Eyck para el proyecto de la iglesia Pastoor Van Ars en La Haya representan un magnífico ejemplo de cómo la expresión gráfica constituye el principal aliado de los arquitectos durante el proceso creativo, con el fin de permitir conducir nuestros proyectos hacia aquello que previamente hemos sido capaces de imaginar. ■



ALDO VAN EYCK

NOTAS

1 / La intersección entre una hélice y un prisma vertical de planta cuadrada con ejes coincidentes son curvas que se pueden aproximar bien a una recta

2 / De los 40 x 48 metros que medía la parcela disponible, la planta construida de la iglesia terminó ocupando un rectángulo de 26,7 x 40,82 m.

3 / Como muestran algunos de los trabajos que desarrolla como estudiante de arquitectura en Zúrich (1938-1942), esta práctica no representa una novedad dentro de la expresión gráfica de Aldo van Eyck. Por ejemplo, de un modo análogo al descrito, en los bocetos que elabora en 1941 para su proyecto de los apartamentos en Helvetiapltz (conservados en su archivo privado de Loenen aan de Vecht) dibuja sobre papel sulfurizado, coloreando por una u otra cara según el caso.

4 / A este respecto, se reproduce (traducido) a continuación un elocuente párrafo extraído de "Spatial Colourism", el manifiesto que van Eyck escribe en 1953 en colaboración con Constant: "Cuando se añade a posteriori, el color se convierte en un elemento accidental en relación al proyecto, sin un valor constructivo real para la plasticidad del espacio. Como consecuencia, el enorme potencial del color para configurar el espacio queda reducido a un accidente, y el efecto del propio espacio queda obligado a permanecer incompleto. Cuando el color, un factor determinante del espacio tan importante como la forma arquitectónica, es eliminado, ya no es posible la unidad de forma y color". (En *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998*, editado por Vincent Ligtelijn y Francis Strauven).

5 / En ambas plantas, tan solo las líneas negras del dibujo y los trazos de color verde se rayan por la parte delantera de la hoja, pintándose el resto de colores (azul, fucsia y naranja) por el envés. La intención de esta operación pudo ser la de destacar el elemento verde sobre el resto de condicionantes del proyecto o, sencillamente, la de 'mitigar' visualmente aquellos tonos que pudieran resultarle estridentes.

6 / En este caso, tan sólo las líneas negras de dibujo se grafían por la cara superior de la hoja, mientras que todos los colores se pintan por el envés de la misma. De este modo van Eyck parece dejar constancia de cómo ahora no requiere destacar ninguna información (color) sobre el resto.

Referencias

- EYCK, A.v., 1999. *Aldo van Eyck: Works*. Birkhauser, Basel.
- EYCK, A.v., 2008. *Collected articles and other writings, 1947-1998*. SUN, Amsterdam.
- SMITHSON, P., 1975. Church at The Hague by Aldo van Eyck, *Architectural Design*, vol. XLV, pp. 344-350.
- STRAUVEN, Francis, 1998. *Aldo van Eyck: the shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

Imagen 1: propiedad del autor.

Imagen 2: propiedad del autor.

Imagen 3: archivo privado de Aldo van Eyck, cedida por Tess van Eyck Wickham.

Imagen 4: propiedad del autor.

Imagen 5: archivo municipal de la ciudad de La Haya.

Imagen 6: *Aldo van Eyck Works* (p. 185).

Imagen 7: *Aldo van Eyck Works* (p. 72).

Imagen 8: *Collected articles and other writings, 1947-1998* (p.97).

Imagen 9: archivo privado de Aldo van Eyck, cedida por Tess van Eyck Wickham.

Imagen 10: archivo privado de Aldo van Eyck, cedida por Tess van Eyck Wickham.

Imagen 11: archivo privado de Aldo van Eyck, cedida por Tess van Eyck Wickham.

Imagen 12: archivo privado de Aldo van Eyck, cedida por Tess van Eyck Wickham.

Imagen 13: archivo privado de Aldo van Eyck, cedida por Tess van Eyck Wickham.

initial drawings that help to reflect on the proposal and set the idea project (Images 9, 10 and 11), intermediate drawings that allow the architect to represent what was already decided and planned (Image 12), and detailed drawings that define the project (Image 13). Therefore, the drawings developed by Aldo van Eyck for the project of Pastoor Van Ars church in The Hague are a great example of how graphic expression represents the main ally of architects during the creative process, with the purpose of bringing our projects to what we have previously been able to imagine. ■

NOTES

1 / In that time Aldo van Eyck had gained the respect and admiration of those in charge of the museum as a consequence of his brilliant collaborations. Two good examples of this fact are established both in design and coordination of the first great exhibition of the artistic movement CoBrA (inaugurated 3rd November 1949), and the exhibit titled "blue and purple room" which he prepares in 1952 with the help of the Dutch plastic artist Constant within the exhibition organised by the foundation *Mens en Huis* (People and House).

2 / Of the 40 x 48 metres of the available plot of land, the constructed plan of the church ended up occupying a rectangle of 26.7 x 40.82 m.

3 / As some of the works that he developed as a student of architecture in Zurich (1938-1942) show this practise does not represent a novelty with the graphic expression of Aldo van Eyck. For example, in analogous to the described, in the sketches he did in 1941 for the apartments project in Helvetiapltz (preserved in his private archives of Loenen aan de Vecht) draws on high acidity content paper, coloured on both sides according to the case.

4 / To this respect, following is an eloquent paragraph (transcribed) extracted from "Spatial colourism". It is the manifesto that van Eyck wrote in 1953 in collaboration with Constant: "When you add a posteriori, the colour becomes an accidental element in relation to the project, without a real constructive value for space plasticity. As a result, the huge potential of colour to set the space is reduced to an accident, and the effect of space itself is bound to remain incomplete. When the colour, a determining factor of space as important as the architectural form, is removed, it is not possible the unity of form and colour". (In *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998* edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven).

5 / In both planes, only the black lines of the drawing and the traces of green lines are graphed on the front of the page, painting the rest with other colors (blue, fuchsia and orange) on the reverse. The intention of this operation could be to emphasize the green element on the rest of the conditions of the project or simply to 'mitigate' visually those strident tones that might be found.

6 / In this case, only the black lines of the drawing are graphed on the top side of the paper whereas all the colours are painted on the reverse side. In this way, van Eyck seems to make a record of how it is not necessary now to highlight any information required (colour) on the rest.

References

- EYCK, A.v., 1999. *Aldo van Eyck: Works*. Birkhauser, Basel.
- EYCK, A.v., 2008. *Collected articles and other writings, 1947-1998*. SUN, Amsterdam.
- SMITHSON, P., 1975. Church at The Hague by Aldo van Eyck, *Architectural Design*, vol. XLV, pp. 344-350.
- STRAUVEN, Francis, 1998. *Aldo van Eyck: the shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.