

Estigma de Idealismo

La obra de Johannes Duiker (1890 - 1935)

Claudio Conenna

“...El ideal es un gesto del espíritu hacia alguna perfección... mientras existan corazones que alienten un afán de perfección, serán conmovidos por todo lo que revela fe en un ideal: por el canto de los poetas, por el gesto de los héroes, por la virtud de los santos, por la doctrina de los sabios, por la filosofía de los pensadores...”

José Ingenieros

1.- Un Demiurgo solitario.

En el marco histórico-teórico de la arquitectura, Duiker ha sido una personalidad relativamente libre de las tendencias establecidas en su propio país. Nos referimos a las Escuelas de Ámsterdam y Rotterdam. Su autonomía se debe, por un lado, a que supo alimentarse y simultáneamente mantener distancia respecto de la sintaxis del ladrillo, característica principal de la Escuela de Berlage y de la tradición holandesa. Y, por otra parte, de la tendencia vanguardista Neoplástica “*de Stijl*”, de van Doesburg, Rietveld y Mondrian. Su libertad intelectual y creativa le permitió así mismo evolucionar con un sello personal, sin ignorar la arquitectura de los maestros de la primera generación de la modernidad tales como Wright, Le Corbusier o Perret o los alemanes Behrens, Gropius, y Mies.

Su filosofía y su obra podemos incluirla dentro de la tendencia funcionalista holandesa “*Nieuwe Bouwen*” o “*Neue Sachlichkeit*”²² en la que participan arquitectos como M. Stam, J.B. van Loghem, J.A. Brinkman y L.C. van der Vlugt entre otros, quienes se inspiraron en la idea de arquitectura internacional, en las vanguardias elementarista y constructivista rusas, en las nuevas tecnologías del hormigón, el vidrio y el metal. Impregnados de ideales socialistas intentan desarrollar una arquitectura que responda servicialmente a las necesidades básicas del hombre.

La arquitectura de Duiker detrás de una sencillez superficial encierra un rico y complejo repertorio de detalles formales, funcionales y constructivos. Sus edificios, aunque no pocas veces son asimétricos, resultan morfológicamente claros y rigurosamente funcionales, expresando así, una atractiva plasticidad de discreta organicidad y ligera deformación.

Su postulado era el bienestar social antes que el personal, y la salud humana en la arquitectura aún más que el bienestar. En este sentido Duiker fue un forjador de ideales, no pocas veces ausentes hoy en nuestra sociedad formalista y consumista. Su postura señala un camino, el de servir, el cual muchas veces por egocentrismo olvidamos. A partir de allí viene lo esencialmente bello. En consecuencia, aplicó su talento al desempeño de esa misión trascendental.

A pesar de su temprana muerte logró expresar su ideal y dejarlo sellado con arquitectura construida para quien filosóficamente lo quiera seguir. Su trabajo completó las iniciativas de su inspiración, su obra arquitectónica fue el gesto que legitimara el ideal de su intención. El ideal del servicio social a través de la arquitectura gravitaba en su espíritu; tenía la

clarividencia de su propio ideal, y de esta intención construyó el gesto, los edificios que lo caracterizan. Ellos son los que han impedido el marchitamiento de sus genuinos objetivos filántropos, los que en mayor o menor medida todos sordamente incubamos y muchas veces, por ansiedad frente a lo contingente, la miopía hacia lo elevado o el temor a caminar en soledad, ignoramos o enterramos.

2.- Tres Ideales: economía, higiene y transparencia

Los tres aspectos básicos en su arquitectura son Economía de recursos arquitectónicos, Higiene y Transparencia. Aplicados en sus edificios demuestran, a modo de principios funcionalistas que colaboran eficientemente al mejoramiento de las condiciones de salud física y psicológica del hombre.

Dichos ideales se verifican en sus escritos teóricos, en lo edificatorio de su arquitectura, y aún en lo didáctico de su mensaje, el cual, no es sino esencialista apuntando a la calidad de lo realmente útil y no a las superficiales bellezas de lo aparente.

Es interesante como advierte la practicidad y brevedad de la naturaleza en su desarrollo al reflexionar sobre la ley de Economía basada en las leyes cósmicas. Su juicio al respecto es convincente:

*“...un cuerpo en caída libre, un rayo de luz, una explosión, un cuerpo celeste girando en su órbita o el proceso constructivo, todo sigue el camino más corto, aunque existan muchas posibilidades”*²³.

Es de los pocos arquitectos que habla de la economía espiritual, lo que demuestra un pensamiento filosófico profundo que supera lo estilístico-lingüístico en arquitectura. El concepto “*economía espiritual*”²⁴ para Duiker lleva implícita la meditación sobre lo infinito. En otras palabras, lo que puede ser útil hoy por su sencillez y economía para cubrir una necesidad temporal del hombre no alcanza para hacer cultura. Aquello que se produzca debe dejar un mensaje más profundo y esencial casi con carácter de eternidad.

Si bien Duiker es partidario de la economía del funcionalismo, basada en el desarrollo eficiente de la técnica y en el fin al sentimentalismo antieconómico del ornamento, muestra sin dogmatismos una posición fina y autocrítica. Su actitud es más humilde y objetiva tendiendo a aportar siempre algo más a lo esencial de cada cuestión arquitectónica. Ello queda demostrado cuando reflexiona críticamente con su aseve-

ración sobre el valor artístico de la técnica en la arquitectura medieval frente a los axiomas alemanes que apuntan dogmáticamente a desbaratar el pasado: “*El arte comienza cuando termina la técnica*” o “*la arquitectura comienza donde se terminan los ornamentos*”⁵.

El maestro holandés no intenta convertirse en un técnico absoluto antisentimentalista sino más bien, en un racionalista que dialoga con las sensibilidades perceptivas y psicológicas del hombre.

El término economía no significa para él lo rigurosamente funcional y práctico carente de sensibilidad artística, va más allá. Hace referencia a una ley más completa de lo económico, aquella que está relacionada estrictamente con la verdadera acepción del término, vale decir, el buen manejo de los recursos materiales y espirituales.

Así, la economía de recursos va ligada en su obra a la ligereza, tal vez inspirada en la fineza de la arquitectura gótica, a la que consideraba como la máxima expresión de economía y artesanía en piedra. La ligereza va referida a varios conceptos que se relacionan con lo etéreo, lo versátil, lo sutil y la liviandad constructiva, los que consecuentemente ofrecen luminosidad y transparencia a la arquitectura para conseguir la liberación psicológica del hombre. La que contribuye además con la apertura hacia el desarrollo natural de la imaginación y la apetencia de belleza, objetivos a los que todo ser humano aspira. Esto indica que se trata de un funcionalismo que supera las virtudes tecnócratas de la alta tecnología al estar impulsado por los valores espirituales de alta conciencia moral, como él mismo lo denominara.

Desde sus primeros proyectos que datan de fines de la década del '10, la preocupación por la higiene y la salud son prioritarios en su obra. El Asilo de Ancianos en Alkmaar (1917) aunque de planta neoclásica, es un ejemplo de salubridad con las viviendas que se abren a patios orientados al sur. Igualmente en esta misma línea se ubica el Sanatorio Zoonestraal donde gracias a la estructura aporticada de hormigón armado se incorporará la idea de transparencia en el enriquecimiento espacial. Cabe destacar en su obra, especialmente de 1924 en adelante, la significativa colaboración del ingeniero Jan Wiebenga en el diseño estructural. El complemento de ello se verifica en la fineza del diseño de las carpinterías, la cual no es sino que un adelantado gesto minimalista en la economía de recursos.

La mayoría de los detalles compositivos arquitectónicos y constructivos son en sus obras abstractos y livianos porque llevan encarnados los ideales de la estética maquinista cuya

economía y belleza van ligadas a la practicidad funcional.

El común denominador de los tres ideales ya mencionados es la idea “*inmaterialidad*”⁶, concepto que rige casi sin excepción todas sus obras, particularmente las de su última década. Cuestión que se verifica desde el uso de los materiales hasta en el manejo cromático -blanco, gris o aluminio-; colores aluden a las máquinas, barcos y aviones.

Todos estos principios tratados a nivel práctico o materializados arquitectónicamente vienen ligados a otro superior o más elevado, el relacionado con el “*equilibrio cósmico*” del cual derivan los primeros, sobre el cual no pocas veces Duiker menciona.

3.- Cinco Obras Significativas

En general su obra, aunque no es grande en número es rica en calidad, al punto que cualquier intervención –adherencias o substracciones- para nuevas necesidades, deteriora el auténtico y genuino carácter *minimalista* del edificio. La economía de elementos arquitectónicos utilizados en sus edificios nos lleva a considerarlo uno de los precursores de esta tendencia tan actual en nuestros días.

Fué por naturaleza enemigo del ornamento, razón por la cual nos lleva en primera instancia a asociarlo a la actitud de Loos, uno de los máximos predecesores combatientes de la ornamentación y segundo esa pureza en su arquitectura, descarnada de cualquier adherente decorativo o simbólico, nos recuerda a la música de Iannis Xenákis, quien se queda sólo con lo esencial del sonido.

La austeridad y eficacia a las que apuntan como objetivos básicos sus propuestas, hacen que estos gocen de otro tipo de sensualidad diferente a la romántica. Ellos son para Duiker organismos vivos donde la belleza formal es filtrada ante todo por su utilidad funcional. El ascetismo es el que los hace bellos debido a la esencialidad práctica y de bienestar que persiguen.

De los cinco edificios que estudiaremos a continuación los tres primeros pertenecen a la segunda etapa (1924-31) y los otros dos a la tercera y última (1931-35).

Los edificios de la tercera etapa difieren de los de la segunda en dos aspectos básicos: primero en la preferencia de la estructura metálica y segundo en la utilización de las líneas curvas en lo formal.

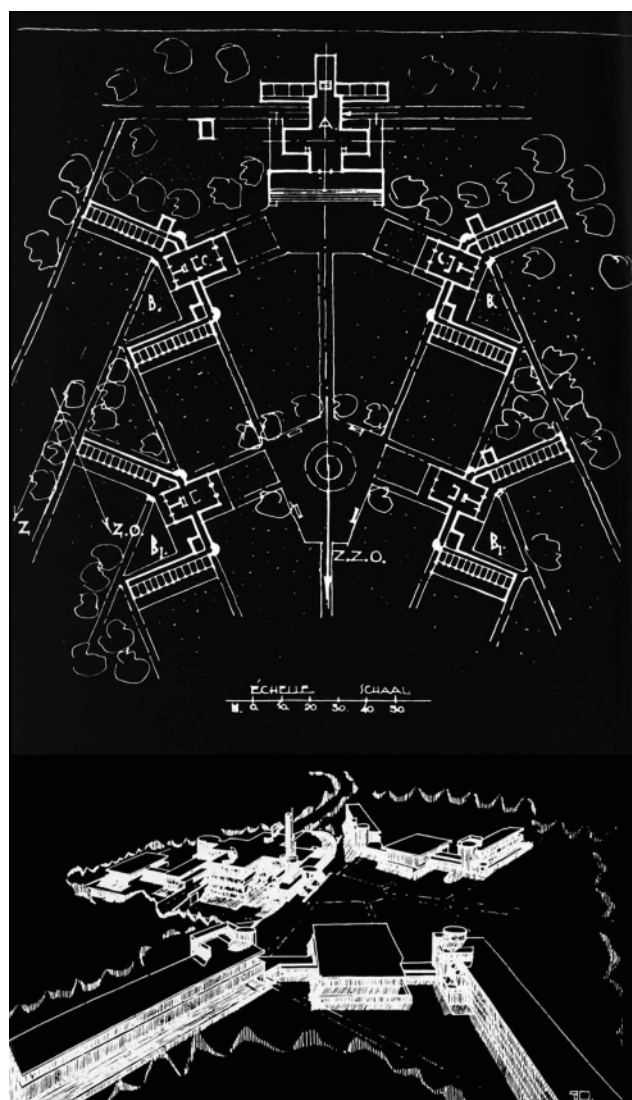
Por un lado, evoluciona de la pesadez del hormigón a la liviandad del metal teniendo en cuenta una vez más los cri-

terios de economía, considerando el bajo costo del mismo para esa época. Y por otro, de la rigurosidad ortogonal a la plasticidad de la curva en los aspectos compositivos morfológicos. Esta evolución como de la primera etapa a la segunda está marcada por la maduración creativa, notoria de Duiker proyectista, quien nos deja implícito un mensaje sabio respecto al crecimiento de cualquier individuo como diseñador. Legado que nos ayuda a evitar la repetición de cualquier fórmula compositiva por exitosa que fuese. Siempre hay posibilidades de avanzar y crecer creativamente un poco más.

3-1.- Sanatorio Zonnestraal (1926-31) Hilversum

Este sanatorio antituberculoso fue fundado por la Unión de Trabajadores del Diamante de Ámsterdam y basado en ejemplos británicos de este tipo a principios del siglo XX⁷. Más que un monumento arquitectónico, es un símbolo de solidaridad hacia los trabajadores holandeses. Además es un auténtico paradigma de la "Nueva Objetividad" holandesa junto con la fábrica Ven Nelle (1925-31) de Brinkman y van der Vlugt en Rotterdam.

Se implanta en un área boscosa en las afueras de la ciudad. Ello nos ayuda a entender la libertad orgánica de la propuesta y la respuesta funcional a un programa sanitario basado en la helioterapia, el aire y la luz. Estos tres parámetros encuentran respuesta arquitectónica de manera precisa en este proyecto,



pues más que un edificio es un grupo de ellos organizado a la manera de un pequeño poblado.

La propuesta general del sanatorio goza de la rigurosidad simétrica de la arquitectura clasicista, tema ajeno a los objetivos compositivos de la modernidad. El cabezal de la composición es el Edificio Central. Luego, a base de un eje simétrico, se ordenan los pabellones de los dormitorios, los cuales individualmente presentan una composición completamente plástica y asimétrica, siguiendo las reglas de orientación y funcionamiento casi maquinista del edificio.

El Edificio Central aloja los elementos programáticos de uso público del hospital tales como: recepción, instalaciones médicas, consultorios, administración, espacios secundarios de servicio, cocina, comedor etc. La organización espacial de este edificio es compleja. La planta baja se compone de cuatro alas lineales paralelas alojando las funciones menores, mientras que en el primer nivel una planta cruciforme, la que constituye una sala de usos múltiples –comedor, reunión, espectáculos etc.–, integra en vertical tres de las cuatro alas inferiores. El esquema espacial total del edificio central resulta ser una trama en tres dimensiones.

Los pabellones de los dormitorios son dos y de dos niveles de altura cada uno. El pabellón Henry Ten Meulen, fue el primero en construirse de los propuestos y se inauguró en 1928. El segundo, Dresselhuys en 1931. Ambos se implantan simétricamente a la derecha e izquierda del Edificio Central. Los pabellones buscan la mejor orientación, hacia el sud-sudeste, donde se ubicaban los enfermos. Hacia el norte los corredores de circulación interior. Ellos son de un ancho de 1.50m, medida base del módulo de la planta para carpinterías, y elementos divisorios⁸. Múltiplos de esa medida son considerados para la estructura, columnas cada 9 m a lo largo y 3 m a lo ancho⁹. Consigue así una perfecta coordinación modular entre los sistemas estructural y espacial.

Cada pabellón, pensado en sí mismo como la pieza de una máquina, puede a su vez estandarizadamente ser repetido a lo largo del eje de simetría que conduce al edificio central, favoreciendo así la idea de crecimiento, tan importante en la arquitectura para la salud.

La organización espacial de los pabellones es compuesta, radial y lineal. Las dos alas lineales de los dormitorios se articulan de manera radial desde un espacio central pivotante público de ingreso, estancia y encuentro donde predomina la luminosidad y la transparencia.

En los pabellones de los dormitorios se enfatiza jerarquizadamente la idea de función y conexión. Así como Kahn desde de la década del '50 acentuará en su arquitectura la idea articular entre lo sirviente y lo servido, Duiker en este proyecto identifica por medio de la idea de articulación la función principal de la circulación.

Los conceptos de plan libre y fachada libre en todo el conjunto son lógicamente posibilitados por el diseño de la estructura, en este proyecto en hormigón armado.

En el momento en que fue construido y aún hoy, a casi 80 años después, es necesario reflexionar sobre el valor plástico-orgánico que le otorga Duiker a la arquitectura racional, industrial, maquinista y científicista de la época. Posiblemente, sea una interpretación profunda, más que literal o visual de la filosofía organicista wrightiana. Así, el maestro holandés puentea la relación entre la racionalidad orgánica de Wright en las *Casas de la Pradera* y la plasticidad funcionalista de Aalto. Una evolución lineal en este sentido nos permite descubrir el hilo filosófico-compositivo conector que existe entre las arquitecturas

de Wright, Duiker y Aalto.

3-2.- *La Escuela al Aire Libre - Amsterdam (1927-28)*

Situada en el centro de un terreno urbano, en el vacío o corazón de la manzana que deja el bloque perimetral construido. Simetría y articulación empírica son dos características básicas de esta obra. La espacialidad y la estructura en hormigón armado son dos subsistemas jerárquicos en la composición de este edificio.

Lo diáfano y lo blanco expresan lo higiénico que tanto deseaba ofrecerle a un edificio. La elegancia y el rigor de su funcionalidad son dos virtudes que junto con la ligera construcción y las múltiples transparencias caracterizan esta escuela que aún funciona a la perfección.

Se trata de un esquema cuadrangular dividido en cuatro partes. En el centro del mismo se ubica el núcleo de circulación vertical –escalera y ascensor-, en un segundo, un importante espacio semi-cubierto a modo de patio en altura para las dos aulas que terminan de componer los sectores complementarios de la planta tipo.

Formalmente, aunque desde el ingreso al patio, se observa un volumen claramente cúbico, debemos remarcar que la habilidad del proyectista es tal que al acercarnos el cubo se desmaterializa en todas las escalas por el fino juego articular de llenos y vacíos, rupturas y articulaciones en las esquinas. Este edificio diáfano y resplandeciente satisfizo sus profundos deseos de hacer una arquitectura transparente para una sociedad más saludable, siguiendo el ejemplo de las escuelas en la naturaleza para niños enfermos.

Es verdad que por cuestiones racionales, la función y la estructura fueron sus únicos asuntos inspiradores. No obstante, el resultado estético final demuestra que fue algo más que eso. Un ejemplo era la elaboración de la esquina en forma de voladizo donde el concepto de libertad y ligereza aparecen jerarquizados. El uso preciso de la tecnología de avanzada en su época fue el punto de partida del creativo resultado final de sus propuestas.

El bloque de ingreso, resuelto linealmente y en forma de puente dejando la planta de ingreso libre, se integra a los edificios linderos con precisión. Aunque su lenguaje determina su época y se diferencia del resto, no queda volumétricamente

descontextualizado del mismo.

La apertura hacia a la calle por medio de esta planta libre propone una interesante relación interior–exterior y un diálogo visual entre el espacio libre del corazón de manzana de la escuela y el paisaje urbano. Los niños no se sienten encerrados, al tener presencia directa de la calle, y los paseantes se ven invitados a verlos jugar durante las horas del día que ellos utilizan la escuela.

3-3.- *Escuela Artesanal, Scheveningen, (1929-31) (segundo proyecto)*

Esta obra muestra la flexibilidad intelectual de Duiker. La libertad tipológica y lingüística es evidente aunque se trate de un tema educacional, similar al de la Escuela al Aire Libre, proyecto casi contemporáneo. Adopta una tipología diferente según el terreno que dispone, el tipo de escuela, su escala y sus usuarios –estudiantes de formación profesional–.

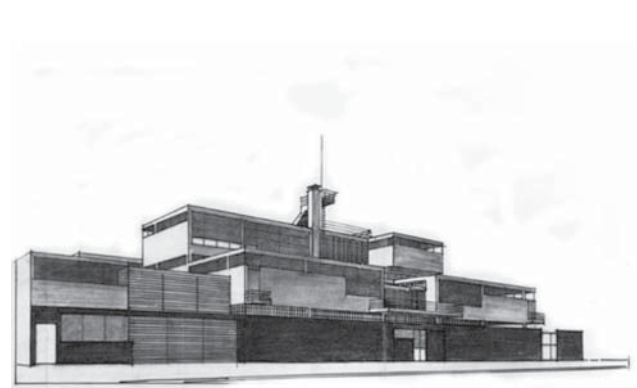
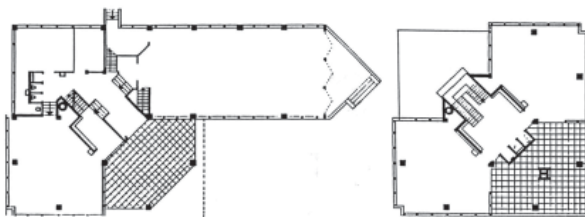
La implantación del edificio en el lote establece un diálogo con el irregular esquema del terreno. La rigurosidad ortogonal de la propuesta no crea espacios residuales, contrariamente forma equilibrados espacios-patios con la forma anómala del terreno. El proyecto se adapta apoyándose sólo en la línea de fachada.

La idea rectora de este proyecto podría definirse como un cluster lineal con una forma similar a una “H” aplanada de rigurosa modulación y ortogonalidad estructural, lo que además, se expresa lingüísticamente en los alzados. El concepto del término “estructural” va referido no sólo al sistema estático de sustentación sino también al compositivo arquitectónico. Ambos se encuentran perfectamente ensamblados.

Un eje central de circulación organiza las funciones. La axialidad en este caso no implica simetría. De manera asimétrica y discontinua se ordenan las aulas y los espacios de apoyo. En esta discontinuidad organizada, aunque sigue una ley de ortogonalidad, existe una voluntad firme de despegue, articulación y hasta independencia volumétrica. Estrategia que por otra parte contribuye al aligeramiento arquitectónico de un programa vasto y complejo.

La estructura de hormigón armado se conjuga con la articulación empírica del diseño espacial y formal del proyecto.

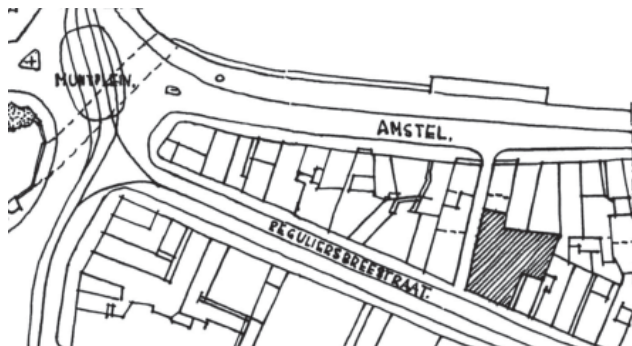
Formalmente, la fachada principal hacia la calle presenta un juego de paralelepípedos apaisados finamente ensamblados y articulados. No obstante, se destaca una línea horizontal en piedra negra, que cubre la altura de la planta baja, subraya así la combinación variada de los cuerpos neutros rectangulares blancos en los dos pisos superiores. Las fachadas que dan a los patios interiores responden de modo continuo, austero y sereno en relación con la que da a la calle. Seguramente para



contrarrestar la forma variada de los límites del terreno. La estudiada serie de aberturas, de variadas dimensiones según la función que deben iluminar y ventilar, se plantean libremente dentro del severo marco geométrico de cada cuerpo.

3-4.- Cineac⁰ Amsterdam (1933-34)

En un sector estratégico dentro del centro histórico de la ciudad del Amstel, diseña este teatro para temas de la cotidianidad. Transformó algunos espacios existentes en el lote, en un espacio para la *Efemérides de la Actualidad*. El objetivo era ayudar a la gente a escapar, de algún modo, de la monótona rutina que implica lo cotidiano. Con lo cual compuso una "edificio-máquina" donde se proyectaban de continuo documentales y noticias de la vida diaria. La proyección continuada favorece al flujo constante de espectadores pasantes. Así, el Cineac puede entenderse simbólicamente como un monumento a la continuidad de la vida urbana tanto en lo literal de su programa como en su expresión arquitectónica, apostando



a la identidad cultural de su época. La relación con la calle desde su objetivo programático debía ser fluida y dinámica, simultáneamente en lo conceptual y lo arquitectónico.

La racionalidad moderna frente al anticuado romanticismo es el paso adelante o el corte que propone esta obra en cuanto a la relación arquitectura y sociedad.

Utilizó los espacios del sótano y las fundaciones existentes en el lote para implantar un esqueleto metálico. El hierro era un material económico y le permitió un mejor aprovechamiento del exiguo terreno disponible.

La planta trapezoidal redondeada de la sala está perfectamente incrustada en el terreno de forma irregular, aprovechando al máximo con espacios de servicio y apoyo, los pequeños triángulos residuales entre la forma implantada del programa y la existente del lote, cuyas dimensiones no llegan a los 400 metros cuadrados de superficie.

La idea de corte, cuya altura total no supera los cuatro niveles y resulta inferior a la de los edificios vecinos, posee una elaborada resolución debido a la interesante articulación que plantea con las funciones, y entre éstas con el espacio semi-cubierto de dos niveles que propone en la esquina. El corte variado se ve complementado con el resultado volumétrico y lingüístico exterior. Este último está enriquecido por el equilibrado juego de los aventanamientos.

La estructura sustentante debía adaptarse a las nuevas exigencias del programa Sala de Proyecciones basándose en la fundación existente del edificio demolido. Ella es una de las razones básicas por la que se utilizó un esqueleto de acero y se descartó el hormigón.

Dos aspectos diferencian exteriormente al Cineac del resto de las construcciones de la zona. Por un lado, se libera verticalmente en la esquina y al tiempo se integra formalmente con autoridad propia al contexto inmediato. Su presencia queda



diferenciada por la liviandad y ligereza de la construcción, la que poco tiene que ver con la densidad del ladrillo que domina el contexto. En segundo lugar, la equilibrada proporción entre lo lleno y lo transparente le otorgan al edificio interés también durante la noche por el atractivo contraste que genera, similar al negativo de una fotografía. En ambos sentidos esta obra se acerca filosóficamente al edificio Bat'a (1927-29) de L. Kysela en Praga.

El Cineac logra elevarse como edificio por la desmaterializada y etérea estructura complementaria de hierro que sostiene los epígrafes. Estructura y epígrafes consiguen, por su escala, aumentar estratégicamente y de manera virtual el volumen edilicio de un programa relativamente pequeño. Lejos de cualquier exhibicionismo formal y comercial el Cineac, se alza en el entorno urbano a la manera de un hito cívico que orienta e identifica.

Es notable destacar el delicado escalonamiento propuesto en la fachada del estrecho pasaje Regulierssteeg, que nos lleva hacia el canal, de manera que el edificio se integre mejor a la escala del callejón que conduce al Binnen-Amstel.

Los avances tecnológicos de automatización utilizados en esta obra colaboran en la permanente actualización y funcionalidad de la arquitectura, así climatización, acústica e iluminación fueron temas técnicos vitales en la idea total que complementan espacialidad, función, estructura y morfología.

La liviandad material con la que fue construida la sala colabora en un mejor funcionamiento climático y acústico, ya que una construcción maciza de muros y losas emanaría calor y crearía reverberación¹¹.

No es fácil entender como de una sencillez y sobriedad exterior notoria se puede conseguir una complejidad interior rica y variada. Este es el mensaje más importante que transmite el Cineac en nuestros días donde se observan tantas extravagancias formales tan vacías de contenido.

3-5.- Grand Hotel Gooiland (1934-36) Hilversum

Este proyecto está constituido básicamente por una sala de teatro y un hotel de lujo con todos los servicios complementarios. Hoy, luego de su restauración en 1988, es un Centro Cultural de la ciudad.

Es un ejemplo de mediana escala que responde con sobriedad al contexto urbano inmediato. Es paradigmático en la relación edificio-ciudad. En la toma del terreno se destacan a la vez precisión y plasticidad contextual. El lote tiene forma de "L" deformada, donde una parte de la misma da a la calle Luitgaardeweg y la otra a la curva Emmastraat-Langestraat. El proyecto se desarrolla siguiendo la ley generacional del terreno. A cada sector de la "L" le corresponde un tema. El Hotel se implanta sobre el que da sobre la calle curva de mayor importancia y amplitud. El teatro se recuesta hacia la



parte posterior del lote sobre la parte de la "L" que da a la calle con frente más estrecho.

Se trata de una obra compuesta por dos temas complejos cada uno en sí mismo. Resuelve con sencillez cada uno y también la articulación integrada de ambos. Del mismo modo que pudo trabajar liberado de las fuertes tendencias arquitectónicas existentes en su país, diseña plástica y orgánicamente los dos edificios en un solo complejo. Simultáneamente jugando con la simetría y la asimetría según le convenga para resolver con solvencia ambos programas en conjunto.

El concepto de integración en este edificio es pleno, tanto en su relación con el ambiente urbano como entre los dos programas, distintos y complejos. La propuesta del hotel es abierta y la del teatro compacta y los puntos articuladores de encuentro entre las dos funciones son lógicamente sus sectores más públicos, el café-restaurante del hotel y el foyer del teatro. La fluidez espacial entre ambos en los niveles públicos es una de las características más notables en este edificio.

El hotel se abre en los niveles superiores en forma de "U" hacia una terraza generada sobre la cubierta del hall de ingreso y el restaurante, a modo de belvedere urbano. La propuesta de corte permite que el volumen de las habitaciones en "U" quede liberado del de la planta baja por un nivel intermedio, perteneciente a las zonas de los sectores públicos del hotel. El corte además de ampliar espacialmente el nivel público lo enriquece por la iluminación que penetra desde la terraza.

La respuesta estructural está resuelta en metal más que nada por la economía del material. Las columnas parecen sin embargo ser de hormigón, puesto que están revestidas por una malla metálica revocada en cemento para protegerlas de cualquier posible incendio¹².

4.- Antecedentes y Consecuentes

a) Antecedentes Primera Etapa (1917-24)

La primera etapa en la obra de Duiker es un período de maduración más que de creación. Sus propuestas están fuertemente asociadas a corrientes arquitectónicas ya consagradas. Ello es básico en el desarrollo de cualquier diseñador hasta que se fortalezca en su camino hacia la creatividad propia. No es casual que los resultados de esta etapa sean, por el modo de producir en base a sus antecedentes, bastante más diferentes que los de las dos que le seguirán.

Ahora bien, la Rijksacademie (1917-19) en Ámsterdam posee reminiscencias wrightianas si pensamos en la Unity Church del maestro americano.

La asimétrica articulación volumétrica de la Escuela artesanal, en Scheveningen (1921), la podemos asociar en primer término a la obra de Wright y en segundo a la de W.M. Dudok, quien por la misma época construyera en Hilversum dos edificios importantes, también de inspiración wrightiana, como la Piscina Municipal y la Escuela Dr. Bavinck. Y nos animaríamos a decir que esta influencia se extiende aún hasta la segunda propuesta de la misma escuela (1929) aunque con un reelaborado lenguaje racional asociado al de la modernidad.

En las casas Doomstraat, sin embargo, se verifican ciertas connotaciones neoplasticistas, mientras que en el grupo Joh. van Oldenbarneveldtlaan, existen semejanzas con los bloques de viviendas de la urbanización Spangen (1919) en Róterdam de J.J.P. Oud, ya lejano a los ideales del grupo "De Stijl".

En las primeras viviendas en La Haya (1918-22), si bien las Kijkduin se asemejan en gran parte al lenguaje wrightiano, las viviendas Leplaan y Thomsonlaan presentan una interesante elaboración proyectual entre la escuela de Ámsterdam y la articulación racional loosiana.

El proyecto para el concurso del Chicago Tribune (1922) varía entre la verticalidad estructural wrightiana y el riguroso lenguaje horizontal miesiano. En este edificio detalles ornamentales del ingreso, aunque racionalizados, se acercan a las articulaciones de Wright.

b) Antecedentes Segunda y Tercera Etapa (1924-35)

Aunque exista una evolución tecnológico-material de una etapa a la otra, referida básicamente al cambio de la estructura en hormigón armado por el esqueleto en acero; las dos últimas fases, son consideradas de manera unificada puesto que no muestran diferencias lingüísticas, estando selladas por el mismo carácter de arquitectura blanca, fachada libre y notorias superficies vidriadas. En conjunto ambos períodos presentan una obra madura, basada en un común denominador estilístico definido, unificado y comprometido con los ideales de la modernidad.

Antecedentes

a) Las galerías y los pasajes, que permiten pasar de un bloque-función a otro en las alas de dormitorios del Sanatorio Zoonestraal, poseen un lenguaje reconocible, gesto que le otorga independencia y libertad a las funciones específicas e identidad propia a la circulación-conexión. Este tipo de proyectación racional-funcionalista seguramente tiene su antecedente en el constructivismo ruso, vanguardia que por ese entonces y desde hacía tiempo venía desarrollando una tendencia científica del diseño arquitectónico.

b) La escalera cilíndrica en hormigón y vidrio como remate de volumen en los Pabellones de Dormitorios del mismo Sanatorio, tiene como antecedente un detalle similar en la Fábrica Fagus (1911-12) en Alfeld de W. Gropius.

c) En el Cineac la influencia tanto en lo arquitectónico como en lo filosófico, parece ser constructivista. K. Frampton lo compara con el trabajo Constructivista de la película “El hombre con la cámara oculta” (1929) de Dziga Vertov, donde en una continua proyección de la realidad, la dinámica de la Metrópolis Moderna juega un rol preponderante¹³.

d) En el Hotel Gooliand, si bien, no se encuentran rasgos netamente expresionistas de Mendelsohn tampoco podemos negar absolutamente la semejanza plástica de las curvas en los bocetos de Duiker observando los del maestro teutón. Pareciera haber una interpretación que filtra sólo lo esencial de lo que le interesa o tiene que ver con su propia filosofía de diseño.

Consecuentes

En los siguientes párrafos intentamos remarcar la importancia de la arquitectura de Duiker no en sí misma sino en cuanto a la herencia que nos deja y cuán viva puede aún estar si la comparamos con las que le sucedieron. Los

ejemplos sincréticos que siguen a continuación nos dan una idea de lo que intentamos reflejar:

a) La organización plástica de los volúmenes del Sanatorio Zoonestraal en Hilversum es fuente de inspiración para Alvar Aalto al diseñar el Sanatorio Antituberculoso Paimio (1928-33) en Finlandia.

b) El aventanamiento en la fachada exterior de la Biblioteca del Ayuntamiento Säynätsalo (1949-52), también de Alvar Aalto, podría considerarse un consecuente del detalle articular de la fachada longitudinal interior de la Lavandería en Diemen (1924-25), especialmente si observamos la conocida fotografía de antes de su finalización. Esta misma obra a su vez, resulta ser un interesante antecedente de la Casa Lovell (1927-29) en Los Ángeles de R. Neutra. Lo observamos particularmente en el modo como se estructuran los planos de fachada con las carpinterías en relación al lleno de los antepechos, lo muros y las losas.

c) La fachada del proyecto para el Banco y Caja de Ahorro Rijswijksche (1918) en la Haya antecede conceptualmente a la Casa del Fascio (1932-36) de Terragni en Como. Igualmente, pero en el sentido estructuralista y de desmaterialización o alivianamiento de la masa construida, el bloque de viviendas Nirwana (1927) en la Haya le antecede al edificio de apartamentos Rustici (1933-35) en Milán, también de Terragni.

d) El Gran Hotel Gooliand en Hilversum como otros proyectos de este período donde la tendencia curvilínea prevalece de manera jerárquica, podría considerarse un antecedente ideológico de la filosofía proyectual del brasileño O. Niemeyer, quien por esa época comenzaba a realizar sus primeros proyectos orientados hacia un racionalismo dinámico y orgánico.

e) El ensamble sensible entre estructura y arquitectura de la Boots Factory (1930-32) en Nothingamshire de Owen Williams y el Queen College (1966-71) en Oxford de James Stirling, podrían considerarse un consecuente de la Escuela al Aire Libre. En las tres propuestas la estructura participa del lenguaje total del edificio, colaborando con los ideales de ligereza, luminosidad, higiene y transparencia.

f) Por otra parte, en lo conceptual respecto a la idea de transparencia, de lo espacial, formal y estructural, el diseño de la Escuela al Aire Libre de Ámsterdam basado para la formación saludable de los niños en la relación directa de las aulas con el espacio exterior y el contacto con el sol, se podría considerar antecedente del Asilo Sant’Elía (1934-37) de Terragni en Como quien cumple al detalle en este edificio ambas cuestiones de habitabilidad educacional.

g) El proyecto de J. Stirling para el concurso Honan (1950), programa que incluía un Instituto de Cine y Oficinas, parece heredar gestos de diseño pertenecientes a la Escuela Artesanal en Scheveningen.

h) Algunas de las unidades del condominio Sea Ranch (1966) y la casa Burns (1974), ambas obras de Charles Moore en California, podrían ser un consecuente de la Vivienda de Campo (1924) en Aalsmeer. La cual también podría considerarse un antecedente del proyecto para una Villa (1955) de J. Stirling, donde la unidad tipo se asemeja en corte a la

vivienda de campo en cuestión.

i) La obra de Duiker durante su segunda etapa, y particularmente la Escuela al Aire libre podemos considerarla como un puente conceptual entre el Constructivismo ruso y los Laboratorios de la Escuela de Ingeniería (1959) en la Universidad de Leicester de J. Stirling. La articulación del volumen de circulación y el de la función, el aligeramiento volumétrico donde la transparencia predomina, sumado al desprendimiento de otro cuerpo diferente en la base –los Talleres en los laboratorios y el Gimnasio en la escuela– nos conduce a pensar, no en influencia, sino en soluciones emparentadas con lenguajes y formas distintos, donde Duiker parte de una forma cuadrangular pura y simétrica y Stirling de un cluster asimétrico de funciones.

j) La galería para Exposiciones Temporales Kunsthal (1987-92) en Róterdam, la Casa del Bosque (1992-94) en Holanda, El Educatorium (1993-97) en Utrecht, Casa en Burdeos (1994-98), son cuatro obras de R. Koolhaas posible de asociarlas por su transparencia, minimalismo, economía de recursos y claridad resolutive de las partes con el todo, a las obras y proyectos de las dos últimas etapas de Duiker.

5.- Epílogo

Podríamos decir que para Duiker la arquitectura se encuentra en la amalgama de la técnica y el arte como la sabiduría lo era para Sócrates en el encuentro de la ciencia con la virtud. El valor de su obra en el tiempo, fuera de los resultados archi-

tectónicos concretos, yace entre otras cosas en su esfuerzo por realizar el ideal que la estructuraba y su remota eficacia.

La fragilidad en la búsqueda del éxito no nos permite ver más allá del deseo de reconocimiento por parte de nuestros contemporáneos. Precisamente, el mensaje que Duiker nos deja en este sentido con su obra y su pensamiento es el de la amplia visión, se trata de un horizonte que prefiguró más allá de su tiempo. Sus aspiraciones eran inherentes con la sociedad y la cultura arquitectónica en la que le tocó vivir, como inmanente es la exégesis que se debe hacer de su obra en relación con los aspectos que superan los problemas estrictamente del diseño.

Su obra arquitectónica, además de su calidad intrínseca, cumplió también decisiva y fecundamente en el sentido social. Es de destacar que su sensibilidad fue el instrumento de complemento puesto al servicio de sus cualidades imaginativas de arquitecto. Aunque también sea cierto que estas no se forman sino basadas en la sensibilidad misma.

Siempre está presente el deseo de que cada generación esté maduramente preparada para comprender el ideal social de la arquitectura, el que Duiker como tantos otros siguieron. Él cumplió su destino, su misión y pasó en gran parte ignorado por su propia generación y más aún por las posteriores entre ellas la nuestra.

Sus ideales, arquitectónico-sociales continúan aún hoy siendo rayos de luz en la sombra del exacerbado formalismo que nos cubre. No debemos olvidar que pensar superficialmente el diseño de un edificio se acerca más a la misantropía que al servicio social.

Hoy a setenta años de su prematura muerte no podemos tener sino una actitud magnánima de agradecimiento y admiración ■

NOTAS:

- 1.- José Ingenieros: "El hombre mediocre", pág. 10, 214
- 2.- "Nieuwe Bouwen" = Edificio Nuevo - "Neue Sachlichkeit" = Nueva Objetividad, tendencia funcionalista durante la década 1923-1933 en Alemania con W. Gropius, en Suiza con H. Meyer y Holanda con los mencionados. El término *Sachlichkeit* encierra los conceptos de funcionalidad y rendimiento en la nueva sociedad industrial.
- 3.- J. Duiker "Dr. Berlage y la Nueva Objetividad", Cuaderno de Notas 3, pág. 36 y Cuaderno de Notas 10, pág. 88.
- 4.- J. Duiker "Dr. Berlage y la Nueva Objetividad", Cuaderno de Notas 3, pág. 36 y Cuaderno de Notas 10, pág. 89.
- 5.- J. Duiker "Dr. Berlage y la Nueva Objetividad", Cuaderno de Notas 3, pág. 34.
- 6.- M. Bayón, Duiker, Interior del Cineac, pág. 72-73
- 7.- J. Molema y W. de Jonge, "Johannes Duiker", *Architectural Review* 1055, pág. 51, y M. Casciato y W. de Jonge, "Johannes Duiker il costruire funzionalista" *Casabella* 562, pág. 48-49.
- 8.- G. Milelli, "Zonnestraal il Sanatorio di Hilversum", pág. 54.
- 9.- W. de Jonge, "Johannes Duiker il costruire funzionalista" *Casabella* 562, pág. 50.
- 10.- Cineac = Cine-actualités: proyección secuencial corta y sonora de noticias informativas de la actualidad.
- 11.- M. Bayón, Duiker, Interior del Cineac, pág. 45
- 12.- J. Molema, *Jan Duiker*, pág. 15 y 174
- 13.- K. Frampton, prólogo en J. Molema, *Jan Duiker*, pág. 8

BIBLIOGRAFIA:

- Bayón Mariano, *Jan Duiker: interior del CINEAC de Amsterdam, 1934*, Barcelona, 2004.
- Casciato Marisella y de Jonge Wessel, "Johannes Duiker il costruire funzionalista" *Casabella* 562, pág. 40-58, 61-63, Milano 1989.
- Curtis Williams J.R., *L'architettura moderna del Novecento*, Milano, versión italiana, 2002.
- Duiker Johannes, "Tres Artículos de Duiker, Berlage y la Nueva objetividad. Manifiesto de Frank Lloyd Wright". *Reseña del libro Bouwen de Van Loghem. Cuadernos de Notas 3 ETSAM*, Madrid, (1995).
- Frampton Kenneth, *Arquitectura Moderna, historia y crítica*, Atenas, versión griega, 1987.
- Ingenieros José, *El hombre mediocre*, Buenos Aires, 1961.
- Loos Adolf, *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona, 1980.
- García Rafael, "Equilibrio y economía, Edificios de la segunda etapa de Duiker", *Cuadernos de Notas 4, ETSAM*, Madrid (1996).
- García Rafael, "Funcionalismo en evolución: Hotel Gooiland y edificios de la última etapa de Duiker", *Cuadernos de Notas 6 ETSAM*, Madrid, 1998.
- García Rafael, "Jan Duiker 1890-1935, Esbozo de una vida truncada". *Cuadernos de Notas 10 ETSAM*, Madrid, 2005.
- Loos Adolf, *Ornamento y Delito*, Barcelona, 1980.
- Milelli Gabriele, *Zonnestraal Il Sanatorio di Hilversum*, Milano 2000.
- Moholy-Nagy László, *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York, 1947.
- Molema Jan y de Jonge Wessel, "Johannes Duiker", *Architectural Review* 1055, pág. 49-55, London, 1985.
- Molema Jan, *Jan Duiker*, Barcelona, 1989.
- Rowe Colin, "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos", Barcelona, 1978.
- Smithson Alison and Peter, "The Heroic Period of Modern Architecture", London, 1981.
- Stirling James, "Building and Projects 1950-1974", London, 1975
- Van Dijk Hans, *Twentieth-Century Architecture in Netherlands*, Róterdam 1999.