

EL PAISAJE CODIFICADO EN LA ARQUITECTURA DE ARNE JACOBSEN

RODRIGO ALMONACID CANSECO

ALMONACID CANSECO, RODRIGO

El paisaje codificado en la arquitectura de Arne Jacobsen /
Rodrigo Almonacid Canseco; prólogo de Darío Álvarez Álvarez. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Diseño, 2016.
298 p. ; 21 x 21 cm. - (Cuadernos Arquitectura + Urbanismo / Camerlo,
Marcelo)

ISBN 978-987-4000-74-3

1. Historia de la Arquitectura. 2. Investigación. I. Álvarez Álvarez, Darío,
prolog. II. Título.

CDD 720.9

Cuadernos Arquitectura + Urbanismo

Director de la Colección:
Marcelo Camerlo, Arquitecto

Diseño gráfico:
Rodrigo Almonacid Canseco

Armado de cubierta:
Liliana Foguelman

Compaginación:
Karina Di Pace

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en España / Printed in Spain

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores,
viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© de los textos, Rodrigo Almonacid Canseco
© de las imágenes, sus autores
© 2016 de la edición, Diseño Editorial

I.S.B.N. 978-987-4000-74-3

Octubre de 2016

En venta:
LIBRERÍA TÉCNICA CP67
Florida 683 - Local 18 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135 - E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU - Ciudad Universitaria
Pabellón 3 - Planta Baja - C1428BFA Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4786-7244

CMD - Centro Metropolitano de Diseño
Algarrobo 1041 - C1273AEB Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4126-2950, int. 3325

EL PAISAJE CODIFICADO EN LA ARQUITECTURA DE ARNE JACOBSEN

RODRIGO ALMONACID CANSECO

diseño

ÍNDICE

PRÓLOGO. Miradas modernas al paisaje, Darío Álvarez	9
AGRADECIMIENTOS	15
INTRODUCCIÓN	19
EMPATÍAS NATURALES [1]	29
El universo vegetal, origen de la abstracción	33
Primeros lienzos vegetales	41
Faz blanca, máscara verde	49
Pieles pálidas	59
Texturas naturales	73
EXPERIMENTOS GEOMÉTRICOS [2]	87
Apuntes textiles	91
Laboratorios botánicos	107
Pantallas vegetales	127
Patrones modulares	137
PAISAJES CODIFICADOS [3]	163
Más vidrio, más paisaje	167
Fachadas ligeras, paisajes pesados	183
Códigos de la abstracción	197
Atmósferas naturales	219
La "desnaturalización" del paisaje	243
CONCLUSIÓN	273
BIBLIOGRAFÍA	289

PRÓLOGO

"Miradas modernas al paisaje"

DARÍO ÁLVAREZ

Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid.
Autor del libro "*El jardín en la arquitectura del siglo XX*".

MIRADAS MODERNAS AL PAISAJE

Durante mucho tiempo la crítica negó el interés de los arquitectos modernos por el jardín como espacio objeto de proyecto y por extensión por el paisaje como sistema, argumento y herramienta. Apenas unas escasas referencias en algunos textos a figuras indiscutibles y a ciertas obras de referencia y poco más, que permitían una conclusión demasiado ligera: no ha existido un jardín y un paisaje vinculado a los intereses y a la producción de la arquitectura moderna. Algunos, en la última década del siglo XX, nos empeñamos en demostrar lo contrario, no sin grandes esfuerzos, muchas dudas y algunas incomprendiciones, pero poco a poco fue calando, gracias a investigaciones en forma de tesis doctorales y publicaciones, la idea de que era imposible que los arquitectos que habían ayudado a construir una sólida gramática de la modernidad no se hubieran dejado seducir por la idea de imaginar y proyectar espacios exteriores en diálogo fluido con sus edificios, sobre todo los de carácter residencial. Es cierto que alguno de ellos mismos lo ponían en duda. Baste recordar a Philip Johnson cuando se preguntaba, antes de iniciar un largo y rico proceso de diseño del jardín de su casa en New Canaan (que duraría casi hasta su muerte, como una metáfora vital), por qué los arquitectos modernos no volvían a hacer jardines como en las grandes épocas del pasado, y afirmaba que era hora de volver a hacer jardines, aunque puntualizaba que al decir jardines no se refería a meros lugares para el cultivo de plantas sino a paisajes con forma y acontecimiento.

Volviendo la vista atrás a todo lo recorrido descubrimos que era insensato pensar en ese alejamiento del jardín-paisaje, que era imposible, pero ha habido siempre trabas por parte de difusores y editores en aras a no enturbiar la aportación plenamente arquitectónica de los artífices de lo moderno. Un ejemplo destacado lo tenemos en F. Ll. Wright. En la célebre

edición realizada por Ernst Wasmuth en Berlín en 1911 de la obra temprana del arquitecto americano, las láminas de las plantas de las casas incluían el diseño completo de los jardines que daban sentido muchos de los elementos de la arquitectura; en ediciones posteriores de su obra estos jardines desaparecían de las plantas para centrarse solo en lo construido y perder así por completo el sentido integral de la composición arquitectónica, como ha sucedido en muchas ocasiones con otros arquitectos, como Edwin Lutyens o Richard Neutra, entre otros.

Todo ello ha permitido que detrás de las primeras investigaciones que reivindicaban la idea de un jardín y un paisaje modernos desde la arquitectura surgieran otras que pudieran diseccionar más y en profundidad; yo mismo he tenido la fortuna de dirigir algunas muy destacadas, como la del profesor Rodrigo Almonacid sobre el paisaje en la arquitectura de Arne Jacobsen que, en parte, da origen a este libro, y que amplía enormemente el conocimiento de una figura que poco a poco, no sin esfuerzo, ha ido entrando en el Olimpo de los arquitectos modernos. Y, aunque lo nórdico en general siempre ha generado una fascinación para los mediterráneos, como el mismo autor dice, no ha sido una tarea fácil, debido a la complejidad de la arquitectura de Jacobsen y a un sentido casi anti-moderno, lingüísticamente hablando (pensemos en sus cubiertas inclinadas frente al paradigma asentado por Gropius o Le Corbusier de la cubierta plana), de algunas de sus obras.

El libro de Rodrigo Almonacid nos aporta una inteligente lectura de un Jacobsen apasionado por la idea del paisaje, que lo entiende como algo necesario para dar sentido a su arquitectura, ya sea un micro-jardín que el arquitecto diseña, planta, cuida, pinta o fotografía, con pasión y afición de jardinero, como él mismo diría, o los fantásticos paisajes naturales hacia los cuales dirige y orienta su mirada y la de sus edificios en forma de ventanas que lo atrapan y lo congelan, convertido en una pintura paisajista, para deleite y disfrute total de los habitantes de la casa.

Quizás lo más interesante de la aportación de Jacobsen, que queda recogido en el libro, haya sido la capacidad de producir jardines en

diferentes escalas y con diferentes sentidos e intensidades. Los patios de sus viviendas y escuelas se configuran como modernos *hortus conclusus*, retomando la tradición medieval de lo cerrado, de lo aislado del exterior, desarrollados con elementos mínimos, casi imperceptibles como jardines, como sucedía con aquellos vergeles que llenaron el imaginario medieval de escenas tanto religiosas como del placer más puramente carnal. En esa misma estela se sitúan los pequeños jardines de Jacobsen, dotados de un insólito sentido poético, casi místico. En otras ocasiones el jardín se vuelve topografía arquitectónica y resuelve los problemas de implantación del edificio en un terreno accidentado y se convierte en terreno él mismo perdiendo así una cualidad intrínseca en aras a un servicio intenso al proyecto arquitectónico y generando modelos de gran valor. En otros casos el edificio y el jardín dialogan con paisajes fascinantes (bosques, bordes marinos) y se convierten en patrón de paisaje, plataformas, muros o cubiertas en pendiente de por medio, en esos lugares nórdicos cargados de un profundo sentido plástico no exento de una cierta melancolía, tan propia del clima y la geografía. En otros, finalmente, el jardín se torna paisaje simbólico, pleno de contenidos y significados, como los grandes jardines del pasado, rico y sugerente, toda una apuesta del arquitecto danés.

El libro de Rodrigo Almonacid nos ofrece una mirada contemporánea hacia el paisaje, entendido como parte del proceso del proyecto arquitectónico, una parte fundamental, y nos permite descubrir a un Arne Jacobsen más allá de lo convencional, ampliando las herramientas del proyecto, inagotable en todos sus recursos, desde el detalle más mínimo a la superficie más compleja, siempre con un profundo sentido humanista de lo que G. Jellicoe llamó acertadamente "*the landscape of man*". Puedo afirmar, desde mi condición de especialista en la materia, que el lector tiene entre las manos un trabajo excelente, realizado con gran rigor y seriedad, la que caracteriza al autor del libro, y que permitirá abrir nuevas vías de investigación, dirigiendo la mirada hacia otros arquitectos de la modernidad.

Darío Álvarez

INTRODUCCIÓN



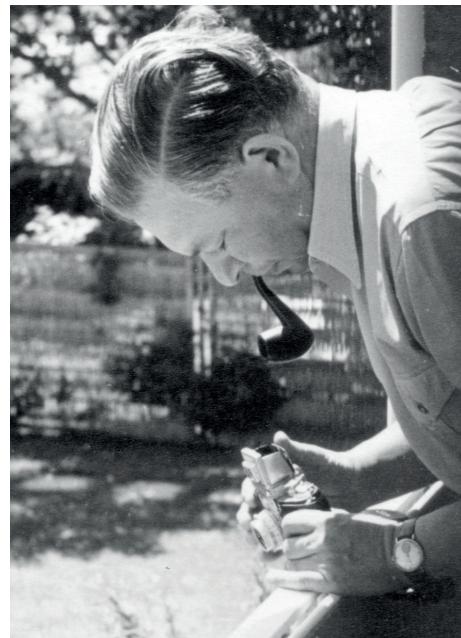
INTRODUCCIÓN

En toda aproximación al discurso arquitectónico de Jacobsen contamos con la fortuna de su compañía cercana en forma de imágenes (dibujos, acuarelas, diseños textiles y fotografías). Sus palabras, pronunciadas o escritas, siempre fueron muy escasas, pues huyó de cualquier pretensión de justificar su obra desde preceptos teóricos, como él mismo manifestó:

"La filosofía arquitectónica se puede convertir, con demasiada facilidad, en algo a lo que uno se apega para asegurar su propia visión, una almohadilla sobre la que se puede dormir estupendamente".¹

Son frecuentes los retratos del arquitecto danés en los que aparece "armado" con un lápiz, un pincel o una cámara fotográfica. Como un arquero, primero observa, luego apunta y finalmente... dispara. Si en la obra de un arquitecto *"ver es una forma de pensar"* (parafraseando a Luis M. Mansilla), en el caso del danés, su cualidad de minucioso observador revela su postura ciertamente activa y propositiva hacia el universo visible.

El dilatado tiempo con que solía abordar la preparación de una fotografía o de un apunte del natural es el cincel con el que desbasta ese paisaje que se despliega ante sus ojos. Ese entretenimiento previo, colmado de paciencia y esmero, deviene en reflexión, en escrupuloso análisis de lo que tiene frente a él.



[1] Fotografía del álbum familiar de Arne Jacobsen, donde se ve al arquitecto tomando fotografías del jardín desde el balcón elevado de su casa en "Søholm I" (h. 1950-51).

1. Conferencia "Sobre la forma y diseño en la actualidad", pronunciada por Jacobsen en la Escuela Técnica Superior de Hannover el 6 de diciembre de 1963, con motivo de la concesión del premio Fritz Schumacher 1963 de la Fundación F.V.S. Cfr. *Revista Internacional de Arquitectura 2G*, monográfico nº4 1997/IV ("Arne Jacobsen. Edificios Públicos"). Gustavo Gili. Barcelona, 1997.



[2] Jacobsen pintando con esmero una acuarela con motivos vegetales, al aire libre (probablemente en el jardín de su casa a mediados de los años 50).

Y es, al fin, justificante de la dilación en su procesamiento visual, pues parecería que ya lo estuviera proyectando al contemplarlo; como si, de algún modo, lo codificase.

Su continua entrega a la observación del entorno fue asumida con total naturalidad en el ambiente familiar y en el de su propio estudio de arquitectura. En realidad, esta actividad en paralelo servía al arquitecto para alimentar la del proyecto arquitectónico a la que se dedicaba con afán. Pero no era ésta una tarea ciertamente metódica, pese a que algunas rutinas eran previsibles. Tampoco eran anhelados sus resultados en sí mismos, como uno podría esperar de una investigación científica. Su dedicación a la botánica en su propio jardín doméstico fue lo más próximo que estuvo a una cierta idea de método.

Jacobsen calificaba estas "otras" actividades como intereses no artísticos, simples aficiones, nunca como algo pretencioso. Pero él mismo era iba comprobando cómo esa lenta destilación de su mirada iba generando, primero, una serie de pautas; luego, unos mecanismos; y, finalmente, una completa codificación que le permitía ir generando su propia idea del paisaje que sometía a la oportuna verificación con cada nuevo diseño.

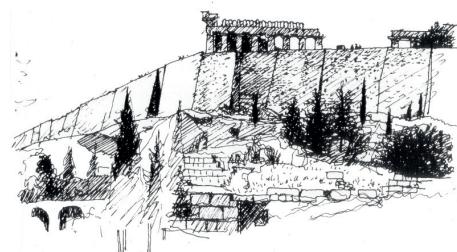
Para él, la Naturaleza era toda una fuente de inspiración plástica, un depósito de donde rescatar bellas impresiones visuales o ideas esenciales. Aunque alejado de todo proceso basado en la mimesis, a veces podía sugerir metáforas, previo anuncio al espectador de su sentido figurado antes de establecer la comparación; este sería el caso paradigmático del universo animal, al que Jacobsen acudió con asiduidad para bautizar a sus piezas de mobiliario, principalmente sillas y sillones: la "hormiga", el "cisne", el "huevo", el "buey"...

La necesidad de aprehender la belleza oculta en la Naturaleza era innata en él, y le acompañó durante toda su vida. Nunca estaba garantizado el principio de causalidad entre sus observaciones y sus traslaciones al campo estrictamente arquitectónico, pues la relación se resolvía a veces en breves lapsos de tiempo, otras en momentos muy alejados, y en otras, simplemente, no ocurría.

Sus paseos por la campiña danesa se completaban con los efectuados durante sus viajes por territorios foráneos, donde el paisaje se mostraba ciertamente distinto. En Dinamarca, sus observaciones siempre adolecieron de preciosidad en forma de acercamiento, trascendiendo así la categoría de lo visual hacia la de lo táctil.

Sus aproximaciones danesas alcanzan lo íntimo, como quien amparado por la familiaridad cotidiana se atreve al roce. Normalmente, el "objeto de deseo" es alguno de los elementos del universo vegetal, unas veces encontrado en sus paseos por el bosque, y otras (muchas) en el jardín de su propia casa. Las caprichosas formas de crecimiento vegetales, la nitidez de las siluetas y las sombras, o los infinitos matices del color verde en un rincón de su jardín conforman toda una vasta colección de registros que comparten el interés por la armonía de texturas y colores bajo la tenue luz nórdica, la dulce geometría de lo irregular, la belleza de los sutiles contrastes y el esmero por el detalle.

En cambio, en las observaciones "lejos de casa", Jacobsen generalmente abre el campo visual y lo extiende a todo el paisaje, incluyendo al entorno natural y al de la arquitectura de los lugares visitados. Frente a las escasas acuarelas de su isla natal de Sjaelland (básicamente "paisajes horizontales" de páramos ondulantes, llanuras próximas a lagos de origen glaciar y algunas marinas del estrecho del Øresund), en Europa se topa con todo tipo de situaciones casi exóticas para él: la frondosidad del bosque sueco, lo sublime de los fiordos noruegos o de las montañas y valles de los Alpes austriacos, lo abrupto del litoral en el mar Mediterráneo, la variopinta campiña inglesa o irlandesa, la regularidad del jardín francés, los inverosímiles asentamientos humanos en la costa meridional italiana y los sagrados enclaves de Grecia. Así descubre la contundencia de las formas, la difícil construcción del paisaje, la vitalidad de las sombras o del color blanco, la componente oblicua de los terrenos escarpados y las proporciones más bellas del mundo clásico.



[3] Apunte de viaje realizado por Arne Jacobsen en su visita a la Acrópolis de Atenas con la silueta "incompleta" del Partenón (1962).



[4] Panorama visible desde el exterior de la casa de retiro del arquitecto en Tissø, con el jardín defendido por el pretil en primer término y el paisaje abierto con el horizonte marino del Gran Belt al fondo. (Foto personal de Arne Jacobsen, h.1968).

Ahora bien, en tanto que la mayor parte de su obra se construyó en territorio danés, toda aproximación paisajística a la obra de Jacobsen debe ser necesariamente una colección de notas acerca del paisaje de su país de origen. Su ciudad natal y de formación académica (Copenhague), los bosques del norte de la capital donde veraneó en su infancia (Klampenborg), el litoral del Øresund junto al que vivió tras la posguerra (Søholm I), la costa de playas y dunas del noreste de la isla de Sjaelland donde veraneaba con su familia (Gudmindrup Lyng) o el páramo lacustre del interior donde encontró su lugar de retiro (Tissø), serán los escenarios principales de su biografía desde donde Jacobsen proyectó, sin cesar, su atenta mirada hacia el paisaje.

Estudiar la obra de Arne Jacobsen exige cierta paciencia. Sin ser críptico, sus escasas declaraciones públicas o textos escritos exigen del investigador remitirse a los hechos en sí, sean éstos consumados en forma de edificio, objeto cotidiano, proyecto arquitectónico, diseño textil, dibujo, acuarela o fotografía.

En efecto, la obra del arquitecto danés es inseparable de su producción gráfica, pues de niño siempre anheló convertirse en pintor. Y, junto a ésta, su dedicación a la jardinería casi con la disciplina de un botánico, que cultivaba en el jardín de cada casa que habitó en compañía de su familia y de los escasos colaboradores de su estudio de arquitectura. En realidad, muchas veces uno se alimentaba del otro, y así el jardín de su casa-estudio del residencial 'Søholm I' acabaría convirtiéndose en un laboratorio paisajístico fundamental para el arquitecto. Esa mínima distancia entre el semisótano de su casa (donde se ubicaba el estudio) y su jardín familiar es justo la misma que hay entre las acuarelas o fotografías que allí preparaba y sus proyectos arquitectónicos.

Es en esa posición intermedia donde se sitúa el presente trabajo de investigación: un lugar inestable donde se cruzan las múltiples formas de aprehender el universo visible y las posibilidades de imaginarlo que mostró Jacobsen. El objeto de este estudio es pues hacer visible las huellas de ese intercambio y así poder aproximarse a sus obras arquitectónicas desde su relación con el

paisaje, sea esta de subordinación, de equilibrio o de superación. Desde que Tobías Faber hiciera el primer análisis retrospectivo de la obra de Jacobsen en la primera monografía del arquitecto danés², todos cuantos le han sucedido siempre han reconocido la sensibilidad paisajística como una característica principal en su obra.

Este estudio, nacido de una tesis doctoral³, muestra precisamente esas claves paisajísticas que dan sentido pleno a la mayoría de las ideas arquitectónicas planteadas en sus proyectos, poniendo así en valor al paisaje como un material muy fértil en las manos del arquitecto moderno. Acaso es su vigencia la que hoy, agotados ya de tanto esperpento visual de consumo rápido en los medios especializados, podamos reivindicar para el ejercicio profesional contemporáneo.

2. Cfr. FABER, Tobias: *Arne Jacobsen*. Frederick A. Praeger Inc. Publisher. Nueva York, 1964. (Véase texto introductorio, pág. VI).

3. Cfr. ALMONACID, Rodrigo: *Arne Jacobsen: el paisaje codificado*. Tesis doctoral inédita dirigida por Darío Álvarez. Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 2012.

EL PAISAJE CODIFICADO EN LA ARQUITECTURA DE ARNE JACOBSEN



EMPATÍAS NATURALES [1]

EL UNIVERSO VEGETAL, ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN

PRIMEROS LIENZOS VEGETALES

FAZ BLANCA, MÁSCARA VERDE

PIELES PÁLIDAS

TEXTURAS NATURALES



"En los lugares de mayor belleza se organizan lugares de acampada. Las tiendas son de color rojo, naranja o azul y de tonalidad chillona, lo cual no responde al entorno. En la elección de colores cada vez más llamativos, se busca manifestar el gusto personal. Esta imagen, ya de por sí fea, aún empeora más debido al color plástico de los demás elementos del camping. Es incomprendible que se hayan relegado los bonitos y tranquilos colores grises y marrones, establecidos con métodos científico-militares para subordinarse a la naturaleza. El exceso de contraste entre colores primarios, tal y como lo encontramos en la actualidad, amenaza con embotar nuestra sensibilidad natural de los colores."

EL UNIVERSO VEGETAL, ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN

En 1919, en una carta dirigida a Theo van Doesburg, el pintor Piet Mondrian escribía lo siguiente:

"Estoy de acuerdo con usted en cuanto a lo principal, que consiste en que la destrucción de lo natural y su reconstrucción deben estar guiadas por el intelecto, pero tomando esto en un sentido enteramente puro. Actualmente estoy trabajando en una reconstrucción de un cielo estrellado, pero sin un punto natural de partida. Pero alguien que diga que parte de un punto natural puede tener tanta razón como otro que diga que él no parte de nada! Yo sólo quiero mostrar lo peligroso que es usar un sistema".¹

Con estas sinceras palabras reconocía el maestro holandés la fuerte componente intelectual de la Pintura moderna en cuya evolución estaba profundamente inmerso. Pero a este vector de objetividad y racionalidad (radical en el Neoplásticismo holandés), Mondrian añadía otro de naturaleza subjetiva que ataña al pintor, en tanto que individuo con sensibilidad propia capaz de hacer germinar nuevas expresiones artísticas. Lo sistemático, entendido como orden impuesto, era una vía sin salida a menos que el autor encontrase su línea de trabajo personal, independientemente de la naturaleza racional o sensible de sus principios artísticos.

De la trayectoria de Mondrian, Herman Hana llegaría a escribir que *"constituye una condensación de la evolución de la pintura moderna"*, pues verdaderamente se trata de un ejemplo paradigmático dentro de las vanguardias, por su meditada



[1] Mondrian: "Granja en Duivendrecht" (1906-07).
Óleo sobre lienzo (86x107,5 cms).
El modelo pictórico tomado del natural.

1. Carta dirigida a Theo van Doesburg nº 76, datada con fecha de 1 de agosto de 1919, perteneciente al Archivo de Van Doesburg del Instituto Holandés para la Historia del Arte. Cfr. HENKELS, Herbert: "Mondrian. Un paseo del campo a la ciudad", en catálogo AA.VV.: *Kandinsky, Mondrian: Dos caminos hacia la abstracción*. Fundación "la Caixa". Madrid, 1994. Págs. 75-91.

FAZ BLANCA, MÁSCARA VERDE

Habitualmente los análisis críticos de la obra de Jacobsen enmarcan a la Casa del Futuro (1929), a sus primeras viviendas unifamiliares "modernas"¹⁷, y a las sucesivas intervenciones a lo largo del *Strandvejen* de Klampenborg (1931-36)¹⁸ como una incursión en el Funcionalismo europeo, de manera análoga a lo que ocurre con Asplund y la Exposición Internacional de Estocolmo celebrada en 1930.

Sin embargo, en la arquitectura nórdica, este "abrazo" del Movimiento Moderno no supone un abandono del paisaje, sino que precisamente es en su consideración del paisaje donde el *Funkis*¹⁹ nórdico encuentra su razón de ser, mostrando una versión más alegre y humana.

En realidad sería más preciso hablar en términos de renovación que de claudicación al Movimiento Moderno en Escandinavia. Leonardo Benevolo pone como ejemplo revitalizador el residencial Bellavista de Klampenborg, pese a ser éste uno de los más "aparentemente funcionalistas" de toda la obra del danés:

17. Entre estas casas unifamiliares aisladas de su etapa del "Funcionalismo blanco" estarían la suya propia en Ordrup-Charlottenlund (1928-29), la Fergo (1930, no construida), la Rothemborg (1929-30), la Pedersen (1933), la Vöhtz (1933) y la Grumstrup (1933).

18. La carretera del litoral noroeste de la isla de Sjaelland, llamada *Strandvejen*, es el eje en torno al cual Jacobsen diseña toda una "sinfonía" de arquitectura moderna en Klampenborg: la adecuación de los accesos a la playa Bellevue (vestuarios, quioscos, puestos de vigilancia, muelles, etc.), el club de piragüismo, los edificios de apartamentos Bellavista, el Teatro-restaurante Bellevue, la hípica Mattson y una torre para observatorio y restaurante giratorio (la única pieza no construida de todo el conjunto).

19. El término *Funkis* se usaba en Escandinavia para designar a lo que se conocía por Funcionalismo en el resto de Europa. Con frecuencia el término implicaba connotaciones peyorativas, como desprecio de la cultura nórdica por esta corriente surgida fuera de su propio entorno geográfico. Cfr. FRAMPTON, Kenneth: "Estocolmo 1930. Asplund y la herencia de los *funkis*", en: CALDENBY, Claes y HUTLIN, Olof (ed.): *Asplund*. Gustavo Gili. Barcelona, 1997 (1988).



[1] Jacobsen: vista del estrecho del Øresund desde uno de los apartamentos del bloque occidental en el extremo sur del residencial Bellavista (h.1934).

TEXTURAS NATURALES

Intentar conjugar el profundo interés por la botánica con su profesión de arquitecto lleva a Jacobsen por derroteros desconocidos por él. Es una vía de exploración que sigue con sumo interés y disciplina, y se verá reflejado en unos resultados arquitectónicos de gran plasticidad, explicable solo a partir de claves absolutamente personales. No obstante, frente a esa visión más aparentemente subjetiva de su metodología, el estudio sincrónico de los hechos permite comprobar cómo la incorporación sucesiva de nuevos matices y sutilezas en la envolvente arquitectónica resulta casi una secuencia en cadena, resuelta desde la lógica interna de un proceso de investigación personal, eso sí. Los planteamientos, concebidos como auténticos "experimentos", son vinculados a la idea común de establecer una especial "continuidad paisajística" entre edificio y entorno, por diferentes que sean cada uno de ellos al comienzo de un nuevo proyecto.

La conclusión de la etapa inicial de la obra de Arne Jacobsen⁴⁰ recogerá muchas de las experiencias anteriormente ensayadas por caminos independientes, aunándolas bajo una visión más sintética propia de su creciente madurez (alcanza los 40 años de edad en este momento) y de la escala pública de sus nuevos encargos: los ayuntamientos de Aarhus y Søllerød no se escaparán a este "discurso vegetal", de amplio espectro en lo propositivo y de largo alcance en su devenir profesional.

40. Habitualmente se reconoce como su "etapa inicial" la que se correspondería con los primeros años de actividad profesional, truncada desgraciadamente por la ocupación nazi de Dinamarca y su exilio en Suecia entre 1943 y 1945. Se trata, por tanto, de los primeros 15 años como arquitecto independiente que distan entre su proyecto final de graduación (1928) y el final de las obras de los ayuntamientos de Aarhus y Søllerød en 1942-43, aproximadamente. También hay que señalar la importancia de la figura de Gunnar Asplund, maestro sueco que sirvió de referencia en este período hasta su fallecimiento acaecido en 1940, coincidiendo prácticamente con la cronología señalada.

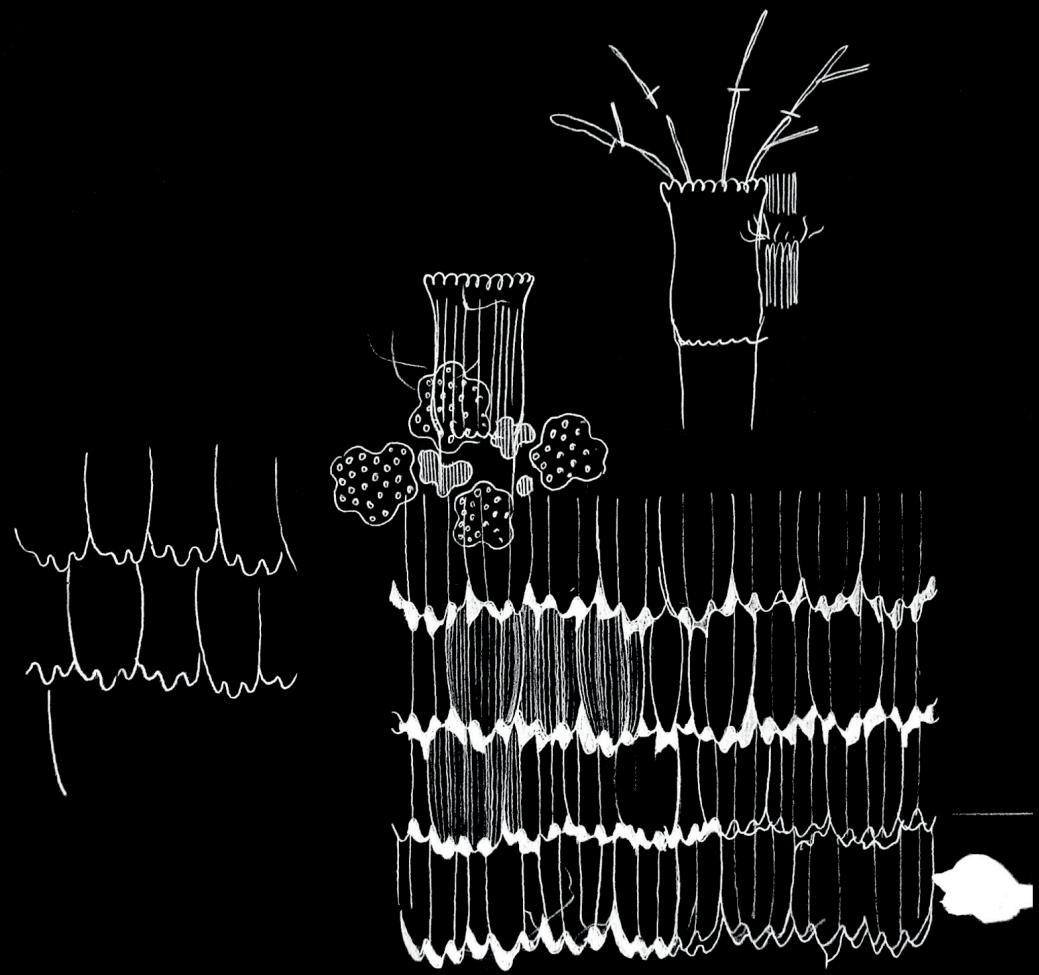
EXPERIMENTOS GEOMÉTRICOS [2]

APUNTES TEXTILES

LABORATORIOS BOTÁNICOS

PANTALLAS VEGETALES

PATRONES MODULARES



"Muy pocos grandes talentos han conseguido crear verdadero arte haciendo abstracción de la función; pero en este caso, ¿no se supera la frontera entre escultura y arquitectura?"

APUNTES TEXTILES

En el verano de 1943, y tras más de tres años de ocupación nazi en territorio danés, el gobierno de Alemania dictó un decreto por el que los judíos daneses serían deportados a los campos de concentración del Este. Como tantos otros compatriotas judíos, Jacobsen se vio obligado a emigrar a la neutral y vecina Suecia. El 30 de septiembre de ese año atravesó el estrecho del Øresund en un bote de remos en compañía de su segunda mujer, Jonna, una pareja de amigos (los señores Poul e Inge Henningsen), y el ingeniero Herbert Marcus. El matrimonio Jacobsen seguiría su camino hasta Estocolmo donde les esperaba el arquitecto finlandés Alvar Aalto y algunos colegas suecos que les ayudarían a instalarse en la capital sueca.

A pesar de que le habían buscado un empleo en la mayor empresa estatal de construcciones del país, la HSB, Jacobsen apenas se mantuvo en el puesto debido a su desinterés. En cambio, sus inquietudes se dirigirían hacia la producción de papeles pintados y todo tipo de diseños textiles para la célebre *Nordiske Kompagniet*, compañía propietaria de célebres grandes almacenes suecos, y que ya le había reportado importantes ingresos económicos como diseñador en los últimos tiempos antes de su partida a Suecia.

Su dedicación al diseño textil y a los papeles pintados no era nueva. En varias de sus primeras obras, algunas de las paredes más simbólicas de los espacios de reunión estaban ocupadas por estas "decoraciones pictóricas". Con ellos trataba de generar un ambiente natural, una "atmósfera natural" en la que el espectador pudiera sumergirse al verse rodeado de sensaciones cromáticas de variadas flores y plantas; e, indirectamente, transportado a la naturaleza, apelando a su condición aromática y táctil. Si bien no se tiene constancia de que fuera el autor de esos diseños en sus primeras obras, lo cierto es que al menos se debió mostrar

LABORATORIOS BOTÁNICOS

Cada una de las casas de Jacobsen son ejemplos magníficos de su pasión por la jardinería. Especialmente lo son sus jardines domésticos, pues acabaron por erigirse en auténticos "laboratorios" donde el arquitecto experimentaba con la botánica y disfrutaba con la contemplación y representación de las especies cultivadas, como atestiguan sus numerosas fotografías personales y acuarelas realizadas en el propio espacio del jardín.

Su primera casa en propiedad fue proyectada para su familia en una zona de viviendas unifamiliares aisladas en Charlottenlund (1929-30), con apenas solo dos años de experiencia profesional. En su salón se concitaron una gran colección de plantas de interior, como muestran algunas de sus fotografías de época. Su disposición, tamaño y formas parecían casi aleatorios, creando una "atmósfera vegetal" (casi silvestre) que hacía rebosar el espacio más allá de los límites impuestos por el gran ventanal hacia el jardín. La densidad vegetal de este simbólico espacio revela su devoción por multitud de especies diferentes, entre las que apenas había flores, curiosamente. La mayoría se acumulaban sobre el alféizar del ventanal, solapando así las escenas vegetales del macetero interior sobre la vista del jardín exterior.

Las fotografías de su casa de veraneo junto al mar en Gudmindrup Lyng (1936-38) desvelan un creciente interés por la jardinería, acercándose a uno de índole casi científico. Así lo atestiguan diez láminas de especies vegetales colocadas junto a la mesa del comedor, con toda la dignidad que seguramente merecían para sus dueños: enmarcadas, perfectamente alineadas en dos filas y centradas en la pared tras el asiento "cubierto" del comedor.

Las láminas parecen estar tomadas de un tratado de botánica, pues "diseccionan" las diversas plantas (la mayoría cactáceas)



[1] Jacobsen: profusión de plantas en el interior del salón de la casa propia del arquitecto en Ordrup-Charlottenlund (h.1930).

PANTALLAS VEGETALES

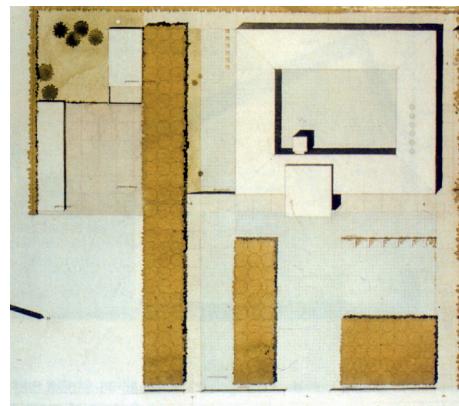
El jardín privado de la casa del arquitecto danés en el residencial "Søholm I" sirvió de campo de experimentación botánico y plástico, como se ha visto. Sin embargo, analizándolo en términos espaciales, encontramos unos valores casi inéditos en la tradición del jardín que además darán lugar a estrategias compositivas para jardines de mayor tamaño e incluso para edificios, como ha señalado la paisajista danesa Malene Hauxner:

"La consideración de las plantas como bloques construidos no es desconocido en el arte del jardín. No obstante, en el jardín moderno que cristalizó en el período de entreguerras, no les fueron asignadas ninguna función al principio. Excepto esporádicos experimentos de los años 20, en el período anteguerras las plantas debían aparecer en su forma natural, en paisajes bucólicos, como gestos poéticos que no afectaban a la arquitectura. (...) Sin embargo, un uso artístico y consciente de las plantas como componentes de la definición espacial del jardín se corresponde al período tras la Segunda Guerra Mundial".²⁴

En efecto, el elemento clave en la composición del espacio en el jardín de "Søholm I" será precisamente este "muro vegetal".²⁵

24. Cfr. HAUXNER, Malene: *Open to the Sky. The second phase of the modern breakthrough 1950-1970*. Arkitektens Forlag/The Danish Architectural Press, Copenhague, 2003.(Véase el capítulo titulado "Green Spanish walls"). En sus notas al final del libro la autora hace una relación detallada en orden cronológico de los escasísimos ejemplos del empleo arquitectónico de las plantas.

25. M. Hauxner denomina a estos "muros vegetales" como *Spanish Walls* y señala que en Søholm estos "muros españoles" son "los componentes espaciales del jardín". La paisajista danesa llega a sugerir una raíz más lejana en tiempo y espacio, que quizás sea el origen del nombre asignado a estos muros vegetales: "(...) la división espacial en el jardín de Jacobsen tiene una intención diferente más clara. Estamos más próximos al jardín de G.N.Brandt de 1916 que está dividido en cajas imaginarias, y más cercanos al Paraíso del Jardín Islámico que a la Arcadia." Ibídem, pág. 195.



[1] Jacobsen: acuarela de la planta de emplazamiento propuesta para el concurso del ayuntamiento de Tarnby (1960). La enorme escala de las masas de arbolado toman las dimensiones del edificio público al que preceden, y configuran el espacio público con la misma intensidad que lo harían piezas de arquitectura.

PAISAJES CODIFICADOS [3]

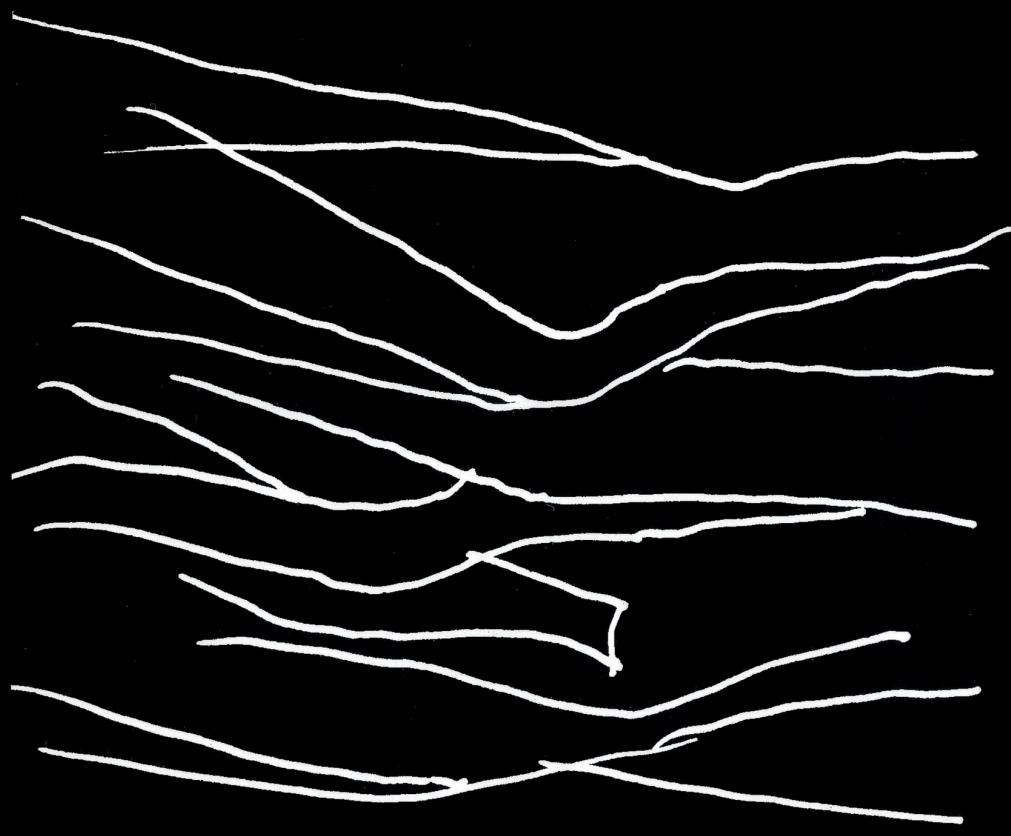
MÁS VIDRIO, MÁS PAISAJE

FACHADAS LIGERAS, PAISAJES PESADOS

CÓDIGOS DE LA ABSTRACCIÓN

ATMÓSFERAS NATURALES

LA "DESNATURALIZACIÓN" DEL PAISAJE



"Espero ver terminado el Banco Nacional en unos seis o siete años. Por lo demás me voy a dedicar a mi jardín; quizá acabe mis días como un viejo jardinero."

MÁS VIDRIO, MÁS PAISAJE

A la muerte de Asplund (1940), maestro y mentor de Jacobsen en su etapa inicial, se sucede su exilio en Suecia (1943-45). Este paréntesis temporal en su actividad profesional fue aprovechado por el arquitecto como período de reflexión, quizás de autocritica, y, a la postre, momento germinal de sus novedosos planteamientos estéticos desarrollados en la posguerra.

Durante su exilio sueco, Jacobsen solo pudo llevar a cabo la casa para el periodista y miembro de la resistencia danesa Ebbe Munck (1944-45), una humilde construcción de veraneo ubicada en una ladera con vistas al mar de su querido estrecho del Øresund junto a la localidad de Arild. El diseño del perfil oblicuo de esta casa es claramente deudor del empleado para el pequeño almacén de congelación de la fábrica de sazonado de arenques proyectada el año anterior en Sjaellands Odde, en la orilla danesa opuesta.

Sin embargo, la actitud del arquitecto danés había cambiado sensiblemente: si hasta entonces podríamos afirmar que la de Jacobsen era una arquitectura manifiestamente sólida, pesante y algo rígida por su esmerada precisión constructiva, ahora aparecía otra mucho más liviana, con apariencia frágil, y repleta de "descuidos" compositivos. Éstos parecían aflorar como signos de su propia liberación personal, resuelta en un ejercicio tan trivial en su programa de necesidades como atinado en su integración en el cautivador paisaje abrupto que lo acompañaba. En Suecia, Jacobsen parecía "soltar lastre", liberarse de equipaje para transitar las penurias del exilio.

En efecto, la mayoría de los comentarios acerca de esta modesta obra se centran sobre la tradición vernacular escandinava en piedra y madera, o sobre la sorprendente geometría oblicua que extiende el plano de cubierta como un diedro recto para



[1] Jacobsen: vista occidental de la casa para Ebbe Munck en Arild, Suecia (h.1950).

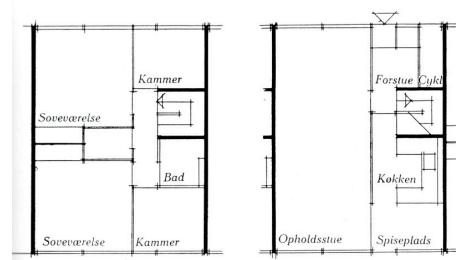
FACHADAS LIGERAS, PAISAJES PESADOS

Mientras llegaba la ocasión de incorporar la moderna tecnología del *curtain wall*, el arquitecto danés tuvo que ingeníárselas en un principio para crear sencillas "fachadas ligeras" con la construcción artesanal disponible (y financiable) de su país. En ese mismo año (1953), con motivo de la construcción de un grupo residencial Ørnegardsvej en Gentofte, su idea de "fachada-entramado" lograría un nuevo avance: la identificación del espacio interior en el exterior a través de la trama compositiva empleada en las fachadas.

Hasta ese momento, la investigación se había desarrollado en base al estudio detallado de la funcionalidad y construcción de un alzado, donde una composición equilibrada de diversos huecos resolvía todas las demandas de iluminación, ventilación y transparencia.

Para las dos hileras de viviendas en Ørnegardsvej, Jacobsen compone el fragmento y lo multiplica como elementos en serie para generar el alzado, comprometiendo el diseño del conjunto desde la solución individual de cada vivienda. Y lo que es aún más decisivo, implica la configuración de los espacios interiores con el patrón modular de las fachadas. Tal es así que incluso extendió esta composición al pavimento del jardín (como se ve en la maqueta), aunque en la realidad no acabó coincidiendo con tanta precisión en el trazado de su enlosado. De algún modo, la idea de fachada como elemento de enlace entre interior y exterior quedaba patente en sus principios compositivos.

Como en la casa Simony, el espacio se configuró entre dos muros (aquí medianeros) paralelos y rectos que asomaban sus testas en las fachadas a la calle y al jardín trasero de cada hilera. Dispuso también dos crujías de diferente anchura, moduladas a partir de medida básica: la anchura del hueco necesario para



[1] Jacobsen: plantas superior e inferior de una vivienda tipo del grupo residencial realizado en Ørnegardsvej (Gentofte, 1953). Las divisiones interiores continúan el patrón modular de las fachadas, idénticas a este y oeste, confiriéndole a su geometría ortogonal un valor tridimensional inexistente en un trazado plano.

CÓDIGOS DE LA ABSTRACCIÓN

A partir de la mitad de la década de los años 50, Jacobsen alcanza una madurez plena en su trayectoria profesional que coincide con una etapa de grandes encargos públicos y con una proyección internacional, que le llevará primero a trabajar en las vecinas Suecia o Alemania, y posteriormente a Gran Bretaña o Suiza, e incluso a Pakistán o Kuwait.

Durante toda su carrera se había ocupado por la relación de su arquitectura con el paisaje como medio de asegurar una afinidad con el medio natural en el que iba a intervenir con cada proyecto. Salvo algún caso excepcional como el enorme ventanal del vestíbulo principal del Ayuntamiento de Aarhus, no será hasta mediados de los años 50 cuando verdaderamente descubra (o re-descubra) el valor del vidrio como material capaz de acaparar toda una fachada al completo y de establecer una abstracta mediación con el paisaje, de forma completamente diferente a lo acostumbrado en su obra anterior.

La arquitectura de esa nueva etapa anticipa una serie de características que protagonizarían la obra madura del danés hasta el final de su carrera: volúmenes de fuerte autonomía formal y clara abstracción geométrica; la sensación de levedad manifestado en el contacto con el suelo de los edificios, por elevación pura respecto al terreno o por simple apoyo reposado sobre éste; y la elección del vidrio como material preponderante en la envolvente exterior, con todos sus matices posibles tanto en su grado de transparencia y como por el de reflexión, alcanzando incluso la opacidad paradójicamente.

En realidad, los tres rasgos que se acaban de enunciar proceden básicamente de una misma raíz común: el empleo del vidrio como recurso plástico paisajístico para explorar nuevos modos en que la arquitectura puede interactuar con su contexto natural.



[1] Jacobsen: foto del ventanal de la fachada al jardín correspondiente al vestíbulo principal del ayuntamiento de Aarhus (foto del autor).

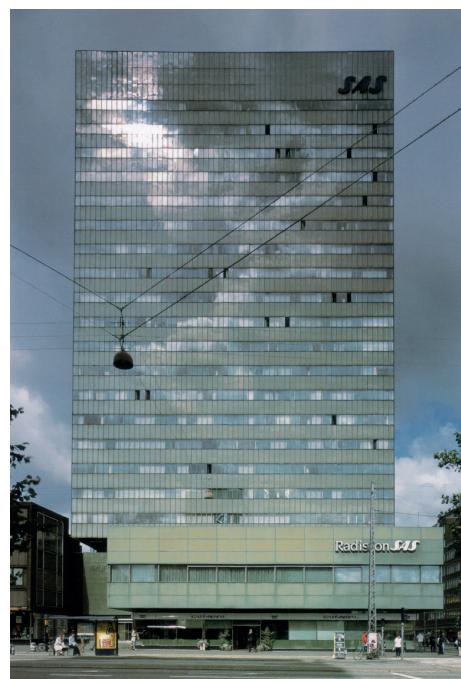
ATMÓSFERAS NATURALES

Si con la obra de las oficinas Jespersen Jacobsen había despejado el camino hacia la abstracción, con la del Ayuntamiento de Rødovre, ésta se había transformado en la ruta a seguir. En seguida otros grandes proyectos iban a impulsar la tendencia inaugurada en aquella pareja de proyectos, si bien la mayoría de los descubrimientos en la relación arquitectura-paisaje ya habían sido logrados con los trabajos completados hasta la fecha. En ese sentido, el proyecto del edificio para la compañía aérea SAS (mitad hotel, mitad intercambiador de transportes) representa una evolución de aquellos conceptos pero realizados con gran sutileza y aplicados a numerosos campos de la actividad del arquitecto.

En el edificio SAS-Hotel Royal, Jacobsen tendrá la oportunidad de realizar verdaderamente una *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Como expresa Michael Sheridan:

"Jacobsen reunió y transformó los temas principales de su carrera en un ambiente completo. El edificio SAS fue también un punto de inflexión en la obra de Jacobsen y sirvió de base para la última fase de su prolongada carrera. Tras su culminación en 1960, produciría una serie de edificios, proyectos, y objetos que continuaría desarrollando su excepcional síntesis entre lo abstracto y lo natural, donde se incluirían obras como el St. Catherine's College de Oxford (1960-64) y el Banco Nacional de Dinamarca (1961-78)"⁵²

52. Cfr. SHERIDAN, Michael: *Room 606. The SAS House and the Work of Arne Jacobsen*. Phaidon Press Limited. Londres, 2003. Introducción: "Un mundo perdido", pág. 9 (traducción al español del autor). Sheridan emplea el vocablo inglés "environment", traducido aquí como "ambiente", sinónimo de "entorno" que envuelve al espectador/usuario del edificio; pero también sinónimo de "atmósfera", es decir, de las sensaciones que surgen al habitar los diferentes rincones de este polifacético edificio.



[1] Jacobsen: vista de la fachada sureste del edificio SAS-Royal Hotel hacia la calle Verterbrogade en la actualidad.

LA "DESNATURALIZACIÓN" DEL PAISAJE

La repentina muerte de Arne Jacobsen el 24 de marzo de 1971 truncó una carrera que había llegado a su céñit en la década de los años 60 con la construcción de grandes edificios, algunos de ellos en el extranjero que no llegaría a ver terminados⁷⁰.

En 1963, en su conferencia titulada *Sobre la forma y diseño en la actualidad*, el danés abogaba por una estética que revalorizase la naturaleza. Ponía como ejemplo la comparación entre la belleza intrínseca de los colores naturales frente a los "falsos colores sintéticos" que por entonces inundaban los populares revelados en color de las fotografías caseras:

*"Es incomprendible que se hayan relegado los bonitos y tranquilos colores grises y marrones, establecidos con métodos científico-militares para subordinarse a la naturaleza. El exceso de contraste entre colores primarios, tal como lo encontramos en la actualidad, amenaza con embotar nuestra sensibilidad natural de los colores. (...) Creo que, poco a poco, estamos adoptando una concepción equivocada, sintética, de los colores que dificulta la experiencia de la naturaleza pura, y pronto ya no estaremos en condiciones de percibir sus valiosos valores. La naturaleza se desvanece ya que inconscientemente la comparamos con las imágenes que tenemos en casa con unos colores mucho más 'bonitos' y radiantes."*⁷¹

70. La continuidad del trabajo del estudio de arquitectura de Jacobsen quedó asegurada por dos de sus más próximos colaboradores: Hans Dissing, responsable de proyectos del estudio, y Otto Weitling, socio principal y colaborador de las obras del estudio desarrolladas en los últimos años en Alemania. Ambos retomaron sus proyectos y obras en curso bajo el nombre de DISSING+WEITLING tras la desaparición de Arne Jacobsen en 1971 y aún sigue en activo en la actualidad..

71. Conferencia pronunciada por Jacobsen en la E.T.S. de Hannover el 6 de diciembre de 1963.Cfr. *Revista Internacional de Arquitectura* 2G. Op. cit., pág. 134 y siguientes.

The background of the page is a soft-focus landscape painting. It depicts a wide expanse of water in the foreground, with gentle ripples and reflections. In the middle ground, a small, dark silhouette of a ship with a mast is visible on the right side. The background features a range of mountains with various shades of green and blue. The sky above is filled with wispy, light-colored clouds.

CONCLUSIÓN

ENGLISH SUMMARY

CONCLUSIÓN

Si hay una línea fundamental que recorra toda la silueta arquitectónica de Arne Jacobsen esa es la asimilación del paisaje como material básico y central del proyecto arquitectónico. Solo después, su obra admite análisis basados en otros argumentos, como el manejo de la luz, el empirismo constructivo (síntesis de lo local y lo internacional), o el refinamiento estético en el diseño de detalles constructivos y objetos de uso cotidiano. Pero incluso con estas otras categorías resulta ineludible tratar el tema del paisaje.

Desde su etapa de formación en la Academia a mediados de los años 20, Jacobsen se ve obligado a interpretar el valor de la Naturaleza en la disciplina arquitectónica, unas veces como apunte del natural de un paisaje o de un capitel corintio, y otras como levantamiento arquitectónico de un jardín. Su maestría en la técnica de la acuarela afianza su atenta mirada al paisaje, que, desde su proyecto de graduación, servirá de persuasiva presentación de sus proyectos.

Su empatía innata por la Naturaleza es afianzada inicialmente a través de sus dibujos y acuarelas, y posteriormente consolidada con sus fotografías, sus diseños textiles y el cultivo de sus propios jardines domésticos. Todos ellos teñirán, de uno u otro modo, el proyecto arquitectónico, hasta llegar a ser indisolubles.

Sus primeras casas muestran su pertinaz idea de ser integradas discretamente en el paisaje. La estrategia inicial denota una clara subordinación de la arquitectura respecto al entorno natural, empleando plantas trepadoras que convierten en "lienzo vegetales" a sus fachadas, tal y como ya había hecho el pintor-arquitecto N. Abilgaard en su villa Spurverskjul (1805). El aparente desorden formal que proporcionan esas trepadoras demanda una organización planeada, que Jacobsen aborda rápidamente

ENGLISH SUMMARY

The understanding of landscape as a basic material for architectural projects is perhaps the most fundamental aspect in Arne Jacobsen's work. It is not before this argument is considered that other ones turn up in a deeper analysis, such as natural light use, constructive empiricism (as a pragmatic synthesis between local and global), or aesthetic refinement shown in detailing buildings and daily life objects. But even dealing with these categories it is unavoidable to run into landscape sooner or later.

Ever since his formation years at the Academy in the mid-twenties, Jacobsen had to give his own interpretation of nature while studying architecture, sometimes drawing a landscape outdoors or a Corinthian capital, and other times doing an architectural survey of an historic garden. His skills in the use of watercolours lead him to stare at landscapes, and kept on painting for the rendering of his own designs since his graduation project.

His innate empathy for nature is initially strengthened by his sketches and watercolours, and afterwards became established thanks to his own photographs, textile designs and domestic gardens. All of them will tinge in some way his architectural projects, even to the point of being impossible to separate one facet from the other.

The first houses designed by him try to express the idea of a discreet integration in the landscape. This starting strategy indicates an obvious architectural subordination to the natural surroundings, using climbing plants that would turn those facades into some kind of "vegetal canvases", just in the same way that N. Abilgaard did in his Spurverskjul villa (1805). The apparently random aspect of these climbing plants is soon arranged by placing several

lattices with different materials and geometries that would overlap the exterior walls, as it can be seen in his summerhouse at Gudmindrup Lyng.

After having widely accepted the white European Functionalism by Nordic countries in the Stockholm International Exhibition (1930) –under the direction of his Swedish mentor Asplund–, Jacobsen joins the international cause. Nevertheless, on taking on the Funkis formal language (in his own house at Ordrup, in his Rothemborg villa and in the Bellevue area buildings), he seems to feel a bit ashamed by the stridency that his new projects could cause amongst the magnificent native forest of Klampenborg.

This uneasy feeling, intensified by the continuous critics coming from the Danish traditionalist culture, make him firstly to set this vegetal covering over the smooth white skin of his buildings (Mattson riding school, Bellevue theatre). He thereupon begins to abandon gradually the functionalist aesthetics of plain white surfaces (T.Pedersen house), and let the rustic texture of the bricks appear under the whitewashing of the walls (Simony house, Odden Havn smokehouse). In fact, at that time, he had already left the white colour just to be a simple thin layer of a shiny coating over the ceramic tiles that he suddenly started to use for the cladding of the new facades (Texaco petrol station).

At the same time Jacobsen was trying to discover this alternative way to orthodox Functionalism, he kept on building single houses with his typical yellowish brickwork, pitched roofs and domestic gardens. These were usually linked to a small greenhouse that completed the general volume of the house (H.Wandel, Hasselbalch). Despite the commonly thoughtlessness to these "traditional houses" made by many critics, they turn out to be decisive in his personal pursuit: he studied the best proportions for rooms and volumes (Munck); discovers the possibilities of breaking the classical pitched profile by changing the slopes of every roof (Christensen); explores the importance of natural light for the correct dimension and orientation of every

mediante la instalación de ciertos entramados de materiales y geometrías diferentes sobre los que guiar el crecimiento vegetal, como refleja en su propia casa de Gudmindrup Lyng.

Tras la aceptación general del Funcionalismo blanco centroeuropeo en los países nórdicos mostrada en la Exposición Internacional de Estocolmo de 1930 y dirigida por su maestro Asplund, Jacobsen se adhiere definitivamente a la causa. Pero al adoptar el lenguaje formal del Funkis (en su propia casa de Ordrup, en villa Rothemborg, y en el conjunto de Bellevue), siente un cierto pudor de la posible estridencia que sus nuevas propuestas pueden causar en los espléndidos bosques de Klampenborg al norte de Copenhague.

Esta incómoda sensación, avivada por las continuas críticas de la conservadora cultura danesa, le llevan primero a sobreponer ese velo vegetal de sus primeras casas sobre la tersa piel blanca de sus volúmenes (hípica Mattson, Teatro Bellevue), y luego a abandonar la estética del color blanco progresivamente: de las lisas superficies enfoscadas y pintadas (casa T.Pedersen) pasa a mostrar la textura rústica del aparejo del ladrillo tras la pintura de sus muros de fachada (casa Simony, fábrica en Odden Havn); aunque, para entonces, ya había relegado el blanco a ser el esmalte de las plaquetas cerámicas con que empieza a revestir sus fachadas (gasolinera Texaco).

Mientras descubría esa vía alternativa personal al Funcionalismo blanco, Jacobsen seguía construyendo viviendas unifamiliares con su típico ladrillo amarillento, sus cubiertas inclinadas a dos aguas y su jardín exterior, normalmente vinculado a un pequeño invernadero de plantas inscrito en el volumen de la casa (H.Wandel, Hasselbalch). Aunque éstas son desconsideradas por muchos autores debido a su nula aportación vanguardista, resultan decisivas en su avance personal: estudia las óptimas proporciones de sus espacios y volúmenes (Munck); descubre las posibilidades de romper el perfil y cambiar las pendientes de sus cubiertas inclinadas (Christensen); explora la importancia de la luz natural en función del tamaño, forma y orientación de sus huecos; vislumbra el orden que procura una rígida pauta modular

en el diseño de la estructura y de las estancias interiores de sus edificios (Johnsen); y trasciende la utilidad doméstica de cada parte del jardín por una idea que revitaliza estéticamente la casa por su mera contemplación visual (H.Petersen, V.Leopold).

Será precisamente buscando entre los elementos del paisaje donde Jacobsen encuentre la razón de ser de sus futuros proyectos. Habiendo ensayado con piezas modulares cerámicas para sus últimas fachadas blancas, se decide a avanzar por esa vía pero incorporando en cada ocasión nuevos matices que la hagan evolucionar.

En la *Stelling Hus* comienza por alterar el tamaño, formato, color y acabado de sus plaquetas, al construir con unas de mayor tamaño, de forma cuadrada, color gris-verdoso y aspecto iridiscente. La modulación de la estructura del edificio surge el orden de huecos, quien a su vez impone una trama geométrica regular sobre la envolvente exterior, que es a su vez modulada para ser construida con piezas estandarizadas. La elección del color y la textura derivan de la paleta cromática y de la luz que el propio arquitecto emplea en sus acuarelas, que no son sino reflejo directo del cielo brumoso y de la pálida luz nórdica que baña con sutileza el paisaje en Dinamarca.

Esta mutua influencia natural entre sus acuarelas y sus proyectos es una constante permanente en toda su carrera, pero a partir de la segunda mitad de los años 30 Jacobsen empieza a cobrar conciencia plena de esta "ósmosis involuntaria". Sus acuarelas comienzan a sentar una sólida base sobre la que construir las imágenes en perspectiva que anuncian sus futuros edificios en la fase de proyecto. Las pinceladas verdosas y grisáceas se materializarán como aplacados de piedra de similar tonalidad, que además incorporarán una textura natural de aspecto vegetal (Aarhus). Su veteado irregular se acaba fundiendo con el reflejo de las hojas de los árboles sobre las ventanas acristaladas de sus nuevos edificios, que añadido al teñido verdoso de la pátina de zinc que resbala desde sus cornisas, generan una sinfonía natural completa, casi surreal (Søllerød).

window; envisages the rational order that a rigid, modular pattern gives to the structure of the general building and to the internal partitions (Johnsen); and goes beyond the mere domestic use of the garden in such a way that the house becomes aesthetically emphasized in its visual aspect (H.Petersen, V.Leopold).

On contemplating the beauty of the landscapes Jacobsen found his way for his future projects. As he had already used modular ceramic tiles for his last white facades, he made up his mind to follow that direction but taking into account new nuances to keep on evolving.

In his *Stelling Hus* he starts changing the size, form, colour and finish of the usual tiles, and builds up the facades with bigger, square ones, with a greenish-grey colour and iridescent aspect. The structure modulation is also applied to the windows composition, and even to the regular pattern of the exterior skin, which is built with standardized pieces coherently. The choice of its colour and texture comes from the chromatic palette and the light that the architect uses in his own watercolours; in fact, a direct reflection of the usual foggy sky and the pale Nordic light that subtly surrounds Danish landscapes.

The interaction between watercolours and architectural projects is permanent all along his career, but it is in the second half of the 30s that Jacobsen becomes aware of this "involuntary osmosis". His watercolours try to set a solid basement as the new renderings for his future buildings. The greenish and greyish brush-strokes are materialized as stone claddings with the same hue, and also have a naturalistic, vegetal texture (Aarhus). Its irregular veining matches with tree leaves reflection on windows glazing. Moreover, the greenish patina running down the marble facades from zinc cornices generates a kind of natural symphony, almost unreal (Søllerød).

During his exile in Sweden, Jacobsen walked into the deepness of the Nordic forest, just to the core of nature. Strolling around trees, rocks, fallen leaves, humus and small plants he gets to know an astonishing vegetal universe very useful for his future designs for a renowned

textile Swedish company. Owing to his personal circumstances, on researching for a natural motif (to be silk-screened printed on a textile or printed on wallpaper) he will instinctively focus on the very close details provided by nature, to the magnificent beauty of the smallness.

On the forest ground he will not only find vegetal motifs for textile designs but a personal method to codify the natural universe: he picks over the visible surroundings just a few elements, and then these are arranged over an unlimited space in a certain regular, mosaic-like pattern with a neutral composition in the background where selected figures float away.

The need for more simplified designs to be commercialized leads him to think of abstract procedures that are initially based on gestalt perception: simple shapes, few plain colours, pale backgrounds and a strict geometric modulation of the two-dimensional plane will turn his graphic designs from mere "illustrations" to accurate "compositions". Having achieved this, it was only a matter of time that the Danish architect used this discovery for his architectural projects just by playing simultaneously with botany and modular geometry.

His own house in "Søholm I" (which was also the place for his architectural office) is then transformed in an authentic architectural, botanic and landscape laboratory. The architectonic innovation of these row-houses is painstakingly linked to the site in such a way that it is very difficult to say whether the solutions given are due to local specific conditions (sea landscape, weather, wind, sun, views) or to general architectural principles (witty volumetric chaining, oblique profiles, diagonal natural lighting through pitched roof, functional inversion in domestic uses, etc.). Even though this work soon reached international recognition for his avant-garde design, his garden gets to a higher point in terms of experimentation.

This garden becomes a *tabula rasa*, outlined without any previous plan, open to almost

Durante su exilio en Suecia, Jacobsen dirige sus pasos al bosque, al corazón más silvestre de la Naturaleza. Merodeando entre árboles, rocas, hojas caídas, humus y pequeñas plantas, descubre un universo vegetal con el que elaborar unos diseños gráficos para una compañía textil sueca. Obligado por las circunstancias, esta búsqueda de un motivo natural (para estampar o serigrafiar en una tela o papel pintado) enfocará su mirada hacia lo próximo, el detalle, hacia la grandiosa belleza de lo pequeño.

En el suelo del bosque no solo encontrará temas vegetales con los que componer sus diseños. En él hallará un método, un proceso de codificación del universo natural: de la realidad visible selecciona unos pocos elementos, los dispone en un espacio ilimitado con una cierta de trama regular a modo de mosaico, y elabora un fondo neutro para toda la composición como fluido donde flotan los motivos elegidos.

La necesidad de simplificar los diseños en aras a la posterior comercialización, le lleva a generar mecanismos de abstracción, basados inicialmente en la percepción gestáltica: las siluetas sencillas, los colores lisos y en escaso número, los fondos pálidos y la estricta modulación geométrica del plano bidimensional, harán que sus diseños trasciendan la mera condición de "ilustración" a una de "composición". Desde ese nivel al de la disciplina arquitectónica hay solo un breve peldaño, que el danés supera experimentando con la botánica y con la geometría modular.

Su casa-estudio en Søholm I es convertida por el arquitecto en un auténtico laboratorio arquitectónico, botánico y paisajístico. La innovadora arquitectura de ese grupo residencial es un elogio al lugar, de manera que es difícil discernir hasta qué punto las soluciones propuestas se justifican desde lo específico del emplazamiento (por la consideración del paisaje marino, del clima, del viento, del sol o de las vistas) o desde lo universal de sus audaces principios arquitectónicos (la ingeniosa concatenación volumétrica, los perfiles oblicuos, la luz diagonal bajo su cumbre, la inversión de niveles en la tipología doméstica convencional, etc.). Pero siendo su arquitectura reconocida a nivel internacional como una de las más vanguardistas de su tiempo,

el jardín que yace a sus pies alcanza un nivel incluso superior de experimentalidad.

Este se convierte en *tabula rasa*, concebida sin plan previo, abierta a casi cualquier efecto natural y espacial que allí pueda pretenderse, y sin establecer ningún escenario estable en el tiempo. El vasto repertorio botánico que lo ocupa casi remite a una idea de "colección botánica" más que a la de un jardín. Sin embargo, su configuración espacial (con setos a modo de pantallas vegetales paralelas) genera un movimiento deslizante y serpenteante del espectador por el recinto, que el arquitecto planeó para dar sentido estético a cada recoveco de su jardín. Todos ellos quedaron "registrados" por el arquitecto, a veces en forma de acuarela, algunas como diseños textiles y otras muchas como fotografías personalmente tomadas por él. Los experimentos plásticos allí ensayados son luego trasladados a sus futuros edificios, con otra escala y sentido propios de cada caso (casa Møller, fábrica de chocolates Tom's, oficinas HEW y St.Catherine's College).

La otra vía de experimentación, antes apuntada, es el empleo riguroso de una geometría modular que, demuestra ser no solo útil para los diseños textiles sino para procurar un orden pautado a su arquitectura. Las lecciones recibidas en la Academia en las asignaturas de diseño de mobiliario por Kaare Klint, de dibujo por Kajt Gottlob o de proyectos de arquitectura por Kay Fisker, los lacónicos y monótonos proyectos de Hackman y Rafn, la tradición secular danesa de la construcción con entramados de madera, o los pavimentos de abstractos mosaicos geométricos desde Bindesbøll hasta Carl Petersen, son claves en la disciplina geométrica que aprende Jacobsen desde su etapa de formación.

Sus planteamientos arquitectónicos modulares comienzan por disponer los dormitorios de sus primeras viviendas como una serie de elementos repetitivos (huecos, tabiques, puertas); y, con el tiempo, se llevan a los edificios públicos (vestuarios de Emdrup y Gentofte, despachos en los ayuntamientos de Aarhus y Søllerød), donde el orden estructural acaba por configurar los espacios interiores e incluso la composición de sus fachadas.

any natural and spatial effect anyone may expect, and with no fixed scene in time. In a certain way, the garden is closer to a "botanic collection" rather than anything else, due to the huge range of vegetal species that were grown. Nonetheless, its spatial configuration (with hedges as vegetal, parallel screens) induces a sliding and winding movement very much controlled by the architect to give aesthetic sense to every nook in it. All of them were registered by him, sometimes as a watercolour, sometimes as textile designs and many others as photographs taken by his own hand. Those plastic experiments were applied right after in his future buildings, with the proper scale to make sense in every project (Møller house, Tom's chocolate factory, HEW offices and St.Catherine's College).

The other research line, as mentioned before, is the rigorous use of the modular geometry, very useful not only for his textile designs but for his architectural patterns. The lessons taken at the Academy from Kaare Klint in furniture design, from Kajt Gottlog in drawing or from Kay Fisker in architectural design, the laconic and monotonous buildings projected by Hackman and Rafn, the ancient Danish tradition of timber framework construction, or the geometric mosaic-like floors of Bindesbøll and Carl Petersen are keystones in the geometric discipline that Jacobsen learns in his formation years.

His modular approach in architectural designs begins with the layout of the bedrooms in his first houses, conceived as a series of repeated elements (windows, partition walls, doors); then afterwards this arrangement will appear in his public buildings (Emdrup and Gentofte sport dressing rooms, Aarhus and Søllerød town hall offices), where the structural order finally fix the standardized dimensions for every room and even the exterior facade composition.

Munkegards School becomes really exemplary in this research, since the interpretation of the possibilities that geometrical patterns may have are very assorfed, and ranges from the school general plan (taking the classroom-and-patio as the modular unit), to the large glazed

facades (in which the window becomes the unit, as a result of dividing the rigid structural span into smaller ones for the fenestration), also to the garden-patios attached to the classrooms (every one of them ruled with different floor tiles which allow some vegetal species to grow between them as a green carpet), and even to the textile designs of the assembly hall (with large curtains made with the same pattern but both in opaque and transparent versions).

Taking all this background into account, at the beginning of the fifties there is an inflection point in the career of the Danish architect, since the relation between architecture and landscape turns out to be fundamental: he moves from a landscape-subordinated, harmonious position to a new one in which he deals with the free capture of the surroundings from his new interior spaces in a more interplaying attitude.

Now he wants the landscape to have an active presence in his architecture and reaches his aim by exploring the possibilities of modernization the traditional timber work in his modest houses projected just after the World War II. He will take advantage of the lightness and modular construction so as to enlarge once and again the size of the windows, and therefore, to focus in the natural landscape (i.e. E.Munck or Simony houses). In fact, these wide openings are soon considered in bigger facades (such as Ørnegardsvej and Søholm III housings, Munkegård School, Jespersen offices), thanks to his first built-in glazed facade for the showroom at the Massey-Harris company store. This group of buildings will be the starting point for the upcoming curtain walls that will be used plenty of times since then until the end of his career.

In terms of composition and construction, the modularity of his facades makes every new design in another stage in the slow researching process, where the layout proportions, the usefulness of the typical window (the main glazed surface, the opaque parapet and the ventilation grille), the precise use of each material, the restricted mixture of colours, and the gloss finish texture will finally give shape to the final image of the buildings. The

La escuela Munkegård es modelica en este aspecto (y en otros muchos), pues la interpretación de las posibilidades de los patrones modulares abarca desde la planta del conjunto escolar (que toma por unidad de la serie al elemento "aula-compatio"), a las fachadas profusamente acristaladas (cuya unidad es la ventana, subdivisión a su vez del módulo estructural), a los patios ajardinados de sus aulas (en los que la baldosa pauta, en cada uno, el pavimento y las alfombras vegetales que crecen entre sus juntas), y hasta incluso los diseños textiles del salón de actos (basados en un mismo trazado regular pero tejidos en versiones opaca, como telón de fondo escénico, y semitransparente, como cortina tras el ventanal).

Con todo este amplio bagaje, a comienzos de los años 50 se produce un punto de inflexión en la carrera del arquitecto danés, en el que la relación entre el paisaje y su arquitectura deviene fundamental: a su actitud mantenida de subordinación al paisaje por integración respetuosa y armoniosa en su entorno natural, se añade ahora otra postura más propositiva e interactiva, en el que la captación diáfana del exterior desde sus espacios interiores resulta definitiva.

Su voluntad de procurar una presencia activa del paisaje es encontrada gracias a la adaptación moderna del sistema de entramado de madera a sus modestas casas de la posguerra, aprovechando su construcción ligera y modular para ampliar progresivamente el tamaño de los huecos y, consecuentemente, del paisaje enmarcado (E.Munck, Simony). De hecho, el sistema se extrapola a fachadas de mayor tamaño (hilera de viviendas en Ørnegardsvej y Søholm III, escuela Munkegård y oficinas Jespersen), basándose en la experiencia de la fachada totalmente acristalada de la zona de exposición del almacén Massey-Harris, convirtiéndose todo ello en el germen de los muros cortina que protagonizarán gran parte de su obra hasta el final de su carrera.

La sistematización compositiva y constructiva del módulo básico de sus fachadas convierte a cada nuevo diseño en una etapa del lento proceso de investigación, donde las proporciones del

patrón, la funcionalidad del hueco-tipo (ventanal transparente, antepecho ciego y aireador con celosía), el uso preciso de cada material, la restringida combinación de colores y su textura de acabado satinado, configurarán la imagen exterior de los edificios. Su presencia en el lugar, el entorno natural o su uso concreto son los que confieren validez al sistema, dando a cada uno su especificidad propia al interactuar y completarse con el paisaje.

En la madurez plena de su carrera, Jacobsen apuesta por un lenguaje sumamente abstracto, directamente condicionado por el empleo del vidrio como "interfaz paisajística" y su afinidad por las formas y construcción precisas de su admirado Mies van der Rohe. Sus volúmenes cobran ahora una gran autonomía formal y abstracta geometría, sin evidentes inflexiones hacia el entorno. La ligereza del vidrio se hace aún más patente en la forma de resolver el encuentro del edificio con el terreno, renunciando a "anclarse" en él para poder mostrar su independencia del mismo, apoyándose sobre él levemente (ayuntamiento de Rødovre, fábrica chocolates Tom's, casas Kubeflex) o incluso despegándose sin titubeos (oficinas Novo Industri en Bagsvaerd, restaurante Herrenhausen).

Las nuevas propuestas se basan en códigos de la abstracción, nacidas del o justificadas en el paisaje que ocupan. Su relación física deja de ser tan íntima y reconocible. A cambio, la nueva simbiosis demanda una interdependencia entre arquitectura y paisaje cimentada sobre condiciones topológicas, de escala y de proporciones, de orientación espacial, y de mínima carga formal o referencial. Este significativo reduccionismo expresivo conlleva una lectura del edificio como objeto desnudo, casi silente, y con apariencia de estar descontextualizado en su lugar, lo cual lo aproxima a la estética industrial y auto-referencial del *Minimal Art* que se estaba gestando en esos mismos años en Estados Unidos (R.Morris, D.Judd, C.Andre).

No obstante, un análisis más profundo nos remite de nuevo al discurso del paisaje. Es desde la abstracción de sus condiciones naturales o espaciales desde donde se justifican los nuevos proyectos. El ayuntamiento de Rødovre es una obra maestra al

validity of this system is supported by their architectonic presence in the site, the particular natural environment or their specific functional demands, and will make every work different from the others just as they interplay with and fit together with the landscape.

In his plain intellectual maturity, Jacobsen committed himself for an extremely abstract language, since the use of glass became more and more important, a real "landscape interface", beside his own affinity for the accurate forms and construction of Mies van der Rohe. His new volumes then have plenty of formal autonomy with an abstract geometry, but with no evident links to the natural surroundings. The lightness of glass becomes even more obvious in the way he solves the contact between the building and the ground, avoiding any kind of anchoring in it so as to show its independence, and just touching it subtly (Rødovre Town Hall, Chocolate Tom's factory, Kubeflex prefabricated houses), or clearly overflying it (Novo Industri administration building in Bagsvaerd, Herrenhausen restaurant).

The upcoming projects will be based on abstraction codes, born in the landscape they now occupy. Their physical links are not so close and evident. Nevertheless, the new symbiosis demands interdependence between architecture and landscape via topological conditions, scale and proportions, spatial orientation, and without almost any formal or figurative reference. This kind of expressive reductionism entails an interpretation of the building as a nude object, nearly noiseless, apparently taken out of the real context. This led him to industrial or self-referring aesthetics, such as Minimal Art, a contemporary movement that was just then arising in the United States (R.Morris, D.Judd, C.Andre).

However, in a deeper analysis one could find again the presence of the landscape. The new projects start the new arguments from the abstraction of the natural or spatial conditions of the landscape. The Rødovre Town Hall is a masterpiece in this research, just as it discloses the very low intensity conditions of the existing landscape, strengthening the

horizontality with its presence, its extension and dimensions, its solar orientation, the limits and the features of the Nordic light seen at the building site.

Having in mind Saarinen's recent work at Detroit, Jacobsen tries to go one step further: from the outside, the silent volume with its repetitive design (essentially no so far away from modular timber frame used in Danish traditional farms) come to life by placing itself in the specific site, by reflecting the light in its steel mullions, by the orientation of the two glazed facades and by the configuration of the public spaces. Then it is the landscape project what it comes to the front (developed with very few elements), just as the building involves both the architecture and the landscape simultaneously, creating a peculiar "natural-artificial" context that interplays with the architectonic volumes as a whole; and, from the inside, the main rooms are finely placed in order to look at the natural surroundings, as an interior balcony on the main stair or as a huge frame of the garden from the assembly hall.

From this moment on, Jacobsen develops a modern, subjective codification of the landscape, getting to the point of turning it into a mere "sign" (in Eisenman's words), and his architecture appears to be a transfiguration of nature in a personal way. The exterior skin matches the light and colours seen in sky of Denmark, and the interior spaces bring to mind the sensitivity of the natural Danish landscapes.

Despite his apparently cold aesthetics, his new atmospheres are full of natural evocations and involve all the human senses of the spectator. In the Hotel Royal-SAS Building this becomes a complete argument as a true *Gesamtkunstwerk* that implies the particular urban landscape of Copenhagen and the Danish countryside in general terms. These characteristics make this work very attached to its specific location, regardless of its recognizable debts to the Lever House projected by S.O.M. architectural office for Manhattan just a few years before.

The painstaking design of the SAS Building architectural skin merges with the ever changing cloudscape, making this huge volume

respecto, al "revelar" las condiciones (poco intensas) del paisaje existente, haciendo más visible con su presencia la horizontalidad, su extensión y dimensiones, su orientación solar, sus límites y las cualidades de la luz nórdica presentes en el lugar.

Aprovechándose de las recientes experiencias norteamericanas de Eero Saarinen en Detroit, Jacobsen formula una propuesta arquitectónica muy radical: desde el exterior, la imagen posada de un volumen mudo y de construcción pautada (en esencia, no tan distante de la del entramado modular de madera de las vernáculas granjas danesas) cobra vida al situarse en el espacio, reflejar la luz en sus montantes de acero, orientar las transparencias de sus fachadas y configurar un recinto público exterior. En este punto es donde el proyecto de jardín (con un reducido repertorio de elementos) se erige en decisivo, al intervenir en un lugar con una composición arquitectónica y paisajística simultáneamente, logrando así un verdadero contexto "natural-artificial" con el que sutilmente interactúa el volumen arquitectónico; y, desde el interior, los espacios principales justifican su presencia y disposición al mirar al paisaje exterior desde ellos, ya sea como balcón interior (escalera principal), ya sea como enorme marco de la naturaleza (salón de plenos).

La moderna y subjetiva codificación del paisaje que desarrolla Jacobsen de aquí en adelante acaba por convertirlo en un "signo" (como diría Eisenman), y a su arquitectura en una representación transfigurada de la naturaleza en clave muy personal. Sus envolventes exteriores se tiñen de la luz y los colores del cielo en Dinamarca, y sus interiores evocan las sensaciones del universo natural y de los paisajes daneses.

Sus nuevas atmósferas, pese a su fría estética vanguardista, están colmadas de naturaleza y apelan a todos los sentidos del ser humano que las habite. En el edificio SAS esto es un argumento único, cuya propuesta integral de *Gesamtkunstwerk* incluye, por supuesto, al paisaje urbano de Copenhague en particular, y al paisaje campestre de Dinamarca en general, cualidades ambas que lo vinculan al lugar, independientemente de su reconocida influencia norteamericana (el edificio de la Lever

House de los S.O.M. recientemente erigido en el bullicioso Midtown de Manhattan).

El esmerado diseño de la envolvente del SAS se funde con el cambiante cloudscape, disolviendo paradójicamente su gigantesca silueta en pleno centro de la capital danesa. Sus fachadas de vidrio verdoso procuran una atractiva e inexplorada inestabilidad visual, fenómeno que hace oscilar su condición cristalina entre la transparencia y la reflexión, entre la mera superficie bidimensional y la profundidad de un volumen ligero. Y en sus espacios interiores, los ejercicios de abstracción ataúnen a la pintura o equipamiento mobiliario de la habitación del Hotel Royal, y hasta a la ambientación completa de sus salones, entre los que ocupa un lugar central el "Salón de Orquídeas".

En tanto que vacío acristalado inserto en el seno de un edificio (ensayado como patio exterior ajardinado en las atriumhaus de Hansaviertel), este jardín de invierno del SAS resulta modélico en el estudio de la codificación del paisaje. Aprovechándose de experiencias anteriores, despliega un abanico de soluciones capaces de evocar ese "claro" en medio de la penumbra del edificio (léase, "bosque"): un techo de vidrio opal simulando la luz nórdica filtrada por las nubes danesas (como el de Aarhus), unas paredes acristaladas en forma de enormes vitrinas vegetales (como las del invernadero de la casa Rüthwen-Jürgensen), y un moderno equipamiento mobiliario en consonancia "natural" con el espacio (grandes plantas, macetas colgantes, alfombras como parterres de césped, cortinas con diseños textiles vegetales, sillones tapizados en colores verdosos, etc.).

El *vinterhaven* del SAS y los patios de la escuela Munkegards sirven de preámbulo al empleo de los patios exteriores ajardinados de sus nuevos edificios. Al quedar atrapados en el seno de los edificios por un patio con fachadas acristaladas, el jardín es convertido en una especie de "urna vegetal", en una auténtica "naturaleza artificial", fórmula ensayada por Mies van der Rohe en sus casas-patio de los años 30 y que el danés rememora en algunas de sus obras al encerrar con una tapia ciega y muda todo el recinto del proyecto (escuela Nyager, biblioteca Rødovre,

almost disappear in the historic centre of the Danish capital. The greenish glazed facades give such an unusual, unstable visual effect that it is not easy to define both its crystalline condition (as a transparent or a specular piece) and its volumetric nature (as a two-dimensional architectural envelope or as a very light, deep piece). In the interior spaces, abstraction is used to the surface painting and to the furniture equipment of the Royal Hotel rooms, but also reaches the whole atmosphere of the lobbies and meeting rooms, especially remarkable in the "Orchids Hall".

Seen as an empty, glazed space in the middle of the building (very similar in this sense to the garden-patio of the atriumhouses at Berlin-Hansaviertel), this winter garden turns out to be a perfect example for studying landscape codification. Taking advantage of previous experiences, he develops several solutions to evoke a clearing in the darkness of the building (that is to say "the forest"): a whole translucent glazed ceiling that resembles the Nordic light coming down through the cloudy sky of Denmark (very similar to the one in Aarhus Town Hall), walls turned into large showcases (larger in scale but not so different to those in Rüthwen-Jürgensen house), and modern pieces of furniture with natural symbolism (big plants, hanging flowerpots, lawn-like carpets, vegetal designs for textile curtains, green upholstery in armchairs, etc.).

The SAS Building *vinterhaven* and the courtyards of Munkegards School open new possibilities for garden-patios in his next works. Since they are enclosed in the core of the buildings with glazed facades, the garden is turned into a "vegetal vase", into a genuine "artificial nature". This formula had been already tried by Mies van der Rohe in his patio-houses around 1930, and now Jacobsen seem to recall in some of his works using brickwork walls without any openings at all (Nyagger School, Rødovre municipal library, H.Wandel house, or in the patio-houses at the Ved Bellevue Bugt housing).

This paradoxical idea of "denaturing" nature, of turning it into a sign of itself, explains the way the Danish architect faced his late

works. Despite everything, his interpretation to landscape had not changed essentially: he kept on admiring the picturesque values of nature, the omnipresent horizon, the subtleness of natural textures and colours, its sensitive proportions and the beauty of the irregular wildness. However, at the end of his career he cuts these large but weak bonds with the formal and visual essence of the landscape. The avant-garde aesthetics seen in his late works generate a semiotics displacement, an astonishing short-circuit that blow up the conventional relation between spectator and work, as it may be seen in the "AJ" cutlery or in the "Vola" taps in the field of industrial design.

In this particular way is where the architect shows his own fondness for some of the contemporary plastic arts in which abstraction and geometry prevail, such as the Op Art and Minimal Art. His interest for geometrical series (as one may see in Albers' or Judd's work) or for prisms that freely play with the space in between (like Carl Andre's *Equivalents* or the buildings at the I.I.T. campus designed by Mies van der Rohe) is even reinforced and consolidated in Cartesian and repetitive projects such as the volumetric compositions for St. Catherine's College in Oxford or for the Novo Industri complex in Gladsaxe.

The increasing use of glass in his buildings will be followed by new forms and shapes in order to give different architectural answers to every natural or urban context that have to be faced. The modern possibilities offered by glass industry and recent developments in curtain walls technology were intensely used by Jacobsen, nearly to the point of plastic exhaustion, after having tried and controlled these construction systems in the shiny glass facades designed for the emphatic, precise parallelepipeds like the ones in HEW offices building in Hamburg.

The architectural research on the outer skin is leaded in two directions: on one hand in formal terms, by stylizing the cubic, horizontal pieces with very slim mullions inspired in Gothic facades (as it happens in Cologne Town Hall

casa H.Wandel o, más explícitamente, en las casas-patio del residencial Ved Bellevue Bugt).

Esta idea paradójica de "desnaturalizar" la naturaleza, de convertirla en un signo de sí misma, explica la manera de afrontar los últimos proyectos de la carrera del arquitecto danés. Su lectura del paisaje seguía siendo la de siempre, la del respeto por sus valores casi pictóricos, por el omnipresente horizonte, por la sutileza de las texturas y los colores de la naturaleza, por sus delicadas proporciones, por la bella irregularidad de lo silvestre. Sin embargo, en su obra postrera corta los alargados pero ya débiles lazos con la esencia formal y visual del paisaje. La innovación estética que imbuye premeditadamente a sus últimas propuestas genera una dislocación semiótica, un sorprendente "cortocircuito" que hace saltar por los aires la relación convencional entre el espectador y la obra, como ocurre con la cubería "AJ" o con la grifería "Vola" en el campo del diseño industrial.

Es en ese sentido donde la afinidad con las artes plásticas más abstractas y geométricas del momento como el Op Art o el Minimal Art parecen ser también códigos empleados por el arquitecto. El interés por las series geométricas (como la obra de J.Albers o D.Judd) o por prismas que organizan el espacio intersticial libremente (como los *Equivalents* de C.Andre o el campus del I.I.T. de Mies van der Rohe en Chicago) es afianzado en proyectos cartesianos y repetitivos como los volúmenes del St.Catherine's College de Oxford o la ordenación para la Novo Industri en Gladsaxe.

El profuso empleo del vidrio alcanza amplía el vocabulario lingüístico de su etapa final, principalmente por las diversas variantes en que éste es capaz de interactuar con el entorno. Las posibilidades que la industria del vidrio y del muro cortina le ofrecían en ese momento fueron explotadas al máximo, casi llegando a un punto de agotamiento plástico, al haber ensayado y dominado esta tecnología en las tersas envolventes cristalinas de sus rígidos paralelepípedos como los de las oficinas HEW en Hamburgo.

Las investigaciones con la envolvente exterior se centran, por una parte, en términos formales, bien estilizando las piezas cúbicas horizontales con finísimos montantes inspirados en la construcción gótica de las preeexistencias (ayuntamiento de Colonia), bien fragmentando la superficie del prisma de vidrio en varios segmentos de proporciones verticales según el ritmo de la estructura (oficinas Onderlinge en La Haya, Casa de la Industria en Copenhague); y, por otra parte, indaga en las posibilidades de los materiales, bien por combinación del vidrio con piedra o ladrillo (ayuntamiento de Landskrona, St.Catherine's College, ayuntamiento de Mainz), bien por el empleo de un vidrio que superase su mera cualidad transparente. En los casos más elaborados y complejos como el Banco Nacional de Dinamarca, reúne a todas esas experiencias formales y materiales para atender con más detalle a situaciones más heterogéneas impuestas por el contexto urbano, el programa funcional o la propia ejecución dilatada en el tiempo.

Retomando la idea de la *dark transparency* empleada por Mies van der Rohe en la piel bronceada de la torre Seagram en Nueva York, y combinándola con el efecto "naturalista" del mármol noruego presente en sus grandes obras, Jacobsen envuelve el volumen complejo del Banco Nacional con una neutralidad aparente que provoca un notable desconcierto en el casco histórico de la capital danesa: el espectador es manejado aquí por el arquitecto hasta llevarle casi a la perplejidad, recorriendo un vestíbulo de exageradas proporciones verticales y dimensiones inescrutables, bañado por una luz sólida de enigmática procedencia; o avanzando por una oficina general en el que las vitrinas vegetales parecen deslizarse delante del espectador, actuando como pozos de luz; o admirando el esmerado jardín de cada uno de sus patios interiores y del *toit-jardin* del cuerpo de basamento.

Situaciones todas ellas tan inesperadas como bellas, y tan indescifrables como anacrónico es el tiempo que su autor insufla entre las "desordenadas" ruinas clásicas que acompañan al edificio, dispersando unos cuantos tambores pétreos como columnas deslavazadas por el suelo del jardín, o dejando "abandonados" un par de capiteles corintios en plena calle, justo

extension), or by dividing the facades in some vertical units according to the structural layout (Onderlinge offices in The Hague, House of Industry in Copenhagen); and, on the other hand, exploring the possibilities of materials, by combining glass with stone cladding or brickwork (Landskrona Town Hall, St. Catherine's College, Mainz Town Hall), or by the use of a type of glass that evolve from his original transparent condition. In one of his most complex and elaborated projects of this last stage of his career, the National Bank of Denmark in Copenhagen, Jacobsen summarises these previous formal and material experiences so that heterogeneous situations could be dealt in detail, no matter if they are part of the complexity of the surrounding urban context, the functionality of the building or its long building process.

Taking into consideration the idea of *Dark Transparency* used by Mies van der Rohe in the tanned skin of the Seagram building in Manhattan, and combining it with the naturalist effect of his typical Norwegian marble, Jacobsen designs the National Bank facades in a bewildering manner, very uncommon at the Danish capital historic centre: the spectator is driven almost to perplexity, entering the building through a large foyer of vertical proportions and inscrutable dimensions, illuminated with a solid light coming in from enigmatic, hidden cracks placed in the exterior walls. And going forward to the bank offices, a group of small vegetal showcases seem to be sliding in front of the spectator like wells of light; or even staring at the lovable gardens placed in his inner courtyards and like *toit-jardins* over the ceiling of the ground floor.

Every one of these situations is as unexpected as beautiful, and as indecipherable as anachronistic because of the strange management of time in the building. Here the architect deliberately wants the visitor to remind of the ancient times and therefore plans to leave some disorganized classical ruins all around the bank: a group of Doric tambours scattered as fragment of columns on the ground of the patio-garden; or a pair of Corinthian capitals abandoned in the street, just ahead of the exterior plinth that

has the same bonding lines that the Parthenon walls he had already visited and drawn in his last trip abroad.

In the end, his last public words take even more importance to this discourse of interaction between landscape and architecture. Just a month before he died in March 24th (1971), he answered in this way when was asked about his retirement:

"Not planned, if I still feel healthy; I look forward to seeing the National Bank finished in six or seven years. Otherwise, I am going to spend my time in my garden, and maybe I will end my life as an old gardener".

He was wrong in his first statement, but got really right in his second one.

por delante de un basamento que rememora el despiece de los mismísimos muros del Partenón que recientemente acababa de visitar y dibujar en su viaje a la antigua Grecia, y que fue, a la postre, su último viaje.

Cobran así mayor valor sus últimas palabras pronunciadas en público apenas un mes antes de su fallecimiento (acaecido el 24 de marzo de 1971), al responder acerca de si pensaba jubilarse pronto:

"No, si sigo con buena salud; espero ver terminado el Banco Nacional en unos seis o siete años. Por lo demás, me voy a dedicar a mi jardín, quizás acabe mis días como un viejo jardinero".

Erró en lo primero, pero acertó en lo segundo.



[1] Jardín a modo de *hortus conclusus* en su casa de retiro de Tissø (fotografía personal del Arne Jacobsen finales de los años 60).

A landscape illustration with a large, dark mountain range in the background. In the middle ground, there's a body of water with small, dark shapes that could be birds or small boats. The foreground is a bright green field with a few dark green bushes. The sky is filled with soft, greyish-blue clouds.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Para facilitar la localización de las fuentes bibliográficas el presente listado de referencias ha sido estructurado en tres únicos apartados, básicos todos ellos en correspondencia con el tema investigado: primero, publicaciones centradas monográficamente en la obra de Arne Jacobsen; segundo, fuentes vinculadas con el tema del paisaje; y tercero, textos de arquitectura específicamente consultados para la elaboración del presente trabajo.

(1) ARNE JACOBSEN

ALMONACID, Rodrigo; BLANCO, Francisco J.; GIL, Paloma; SOLAGUREN-BEASCOA, Félix; de los OJOS, Jesús: *4 Centenarios: Arne Jacobsen*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 2002 (vol. 3).

BARUCKI, Tadeusz: *Arne Jacobsen*. Arkady. Varsovia, 1984.

DACHS, Sandra; de MUGA, Patricia; G.HINTZE, Laura: *Arne Jacobsen: muebles y objetos*. Poligrafía. Barcelona, 2010.

FABER, Tobias: *Arne Jacobsen*. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 1964. (Edición inglesa: Arne Jacobsen. Alec Tiranti Ltd. Londres, 1964. Edición norteamericana: Arne Jacobsen. Frederick A. Praeger Inc. Publisher. Nueva York, 1964).

KASTHOLM, Jørgen: *Arne Jacobsen*. Høst & Søns Forlag. Copenhague, 1968.

KRISTENSEN, Peter Thule: *Arne Jacobsens eget hus*. Gotfred Rodes Vej 2 / Arne Jacobsen's own house. Gotfred Rodes Vej 2. Realea Forlag. Copenhague, 2007.

KRISTENSEN, Peter Thule: *Arne Jacobsens eget hus*. Strandvejen 413 / Arne Jacobsen's own house. Strandvejen 413. Realea Forlag. Copenhague, 2007.

PEDERSEN, Johan: *Arkitekten Arne Jacobsen*. Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press. Copenhague, 1954 (edición ampliada y revisada en 1957).

RUBINO, Luciano: *Arne Jacobsen. Opera completa 1909-1971*. Kappa. Roma, 1980.

SHERIDAN, Michael: *Room 606. The SAS House and the Work of Arne Jacobsen*. Phaidon Press Limited. Londres, 2003.

SOLAGUREN BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Obras y Proyectos / Works and Projects*. Gustavo Gili, colección "Obras y Proyectos". Barcelona, 1989.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Jacobsen*. Santa & Cole Ediciones de Diseño y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona, colección "Clásicos del diseño". Barcelona, 1991.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa 1926-1949*. Fundación Caja de Arquitectos, colección "Arquíthemas" nº8. Barcelona, 2002.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Aproximación a la obra completa 1950-1971*. Fundación Caja de Arquitectos, colección "Arquíthemas" nº9. Barcelona, 2002.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Dibujos 1958-1965*. Fundación Caja de Arquitectos, colección "Arquíthemas" nº10. Barcelona, 2002.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen: la gran lección nórdica*. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, delegación de Cádiz. Cádiz, 2003.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix: *Arne Jacobsen. Restaurante-mirador en el parque Herrenhausen*. Hannover, 1964. Ministerio de Vivienda y Editorial Rueda, serie "Cuadernos de Investigación" nº 09 – exposición "Arquitecturas ausentes del siglo XX". Madrid, 2004.

THAU, Carsten y VINDUM, Kjeld: *Arne Jacobsen. Arkitektens Forlag*. Copenhague, 1998 (edición en inglés: Arne Jacobsen. Danish Architectural Press. Copenhague, 2001).

TØJNER, Poul Erik y VINDUM, Kjeld: *Arne Jacobsen. Arkitekt & Designer*. Dansk Design Center. Copenhague, 1994 (versión en inglés: Arne Jacobsen. Architect & Designer. Danish Design Center. Copenhague, 1999).

TØJNER, Poul Erik (ed.): *Atlas. Arne Jacobsens akvareller*. Aschehoug Dansk Forlag A/S. Copenhague, 2002.

VV.AA: (DYSSEGAARD, Søren - ed.): *Arne Jacobsen – a Danish architect*. Ministerio de Asuntos Exteriores de Dinamarca. Copenhague, 1971. (texto de Poul Erik Skriver).

VV.AA: (HEATH, Ditte - ed.): *Arne Jacobsen*. Escuela de Arquitectura de Aarhus y Dansk Arkitektur og Byggekspert Center. Copenhague, 1991. (Ed. española: *Arne Jacobsen*. Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Madrid, 1993).

VV.AA: (HOLM, Michael Juul; KJELDSEN, Kjeld; VINFELD, Tine - ed.): *Arne Jacobsen – Absolutely Modern*. Louisiana Museum of Modern Art. Louisiana. Humlebaek, Dinamarca, 2002.

VV.AA: *Nationalbankens Bygning*. Danmarks Nationalbank. Copenhague, 1983.

VV.AA: (MØLLER, Erik; VINDUM, Kjeld; LINDHE, Jens): *Aarhus Rådhus*. Arkitektens Forlag. Copenhague, 1991. (Edición inglesa: Aarhus City Hall. Danish Architectural Press. Copenhague, 1991).

VV.AA: *25 años con Cylinda-Line*. Stelton A/S, Copenhague, 1971.

VV.AA: (de la MATA, Sara; NIETO, Fuensanta; SOBEJANO, Enrique - eds.): Revista *Arquitectura* nº 283-284 (monográfico "Arne Jacobsen"). Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1990.

VV.AA: (GILI, Mónica; GÜELL, Xavier; SOLAGUREN-BEASCOA, Félix - eds.): *2G-Revista Internacional de Arquitectura* nº 4 1997/IV (monográfico "Arne Jacobsen. Edificios Públicos"). Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

(2) PAISAJE

ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*. Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

ABEN, Rob; WIT, Saskia de: *The Enclosed Garden. History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. 010 Publishers. Rotterdam, 1999.

- ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Reverté, colección "Estudios Universitarios de Arquitectura" nº 14. Barcelona, 2007.
- ANÍBARRO, Miguel Ángel: *La construcción del jardín clásico*. Teoría, composición y tipos. Akal. Madrid, 2002.
- ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado, Quaderns Crema S.A. Barcelona, 2006 (1983).
- BERTHIER, François: *El jardín zen*. Gustavo Gili. Barcelona, 2007 (2001).
- BRADLEY-HOLE, Christopher: *The minimalist garden*. The Monacelli Press. Nueva York, 1999.
- BROOKES, John: *Gardens of Paradise*. Weidenfeld and Nicholson. Londres, 1987.
- BROWN, Jane: *El jardín moderno*. Gustavo Gili. Barcelona, 2000.
- BROWN, Jane: *The English garden in our time (From Gertrude Jekyll to Geoffrey Jellicoe)*. Antique Collectors' Club. Inglaterra, 1986.
- BOETTGER, Suzan: *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*. University of California Press. Berkeley y Los Angeles, 2002.
- BUTTLAR, Adrien von: *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*. Nerea. Madrid, 1993 (1989).
- CHURCH, Thomas D.: *Gardens Are for People*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles-Londres, 1995 (1955).
- DORFLES, Gillo: *Naturaleza y Artificio*. Lumen, colección "Palabra en el Tiempo" nº 75. Barcelona, 1971.
- FARIELLO, Francesco: *La arquitectura de los jardines. De la antigüedad al siglo XX*. Mairea-Celeste. Madrid, 2000 (1967).
- FRANKEL, Felice y JOHNSON, Jory: *Modern Landscape Architecture*. Abbeville Press. Nueva York, 1991.
- HAUXNER, Malene: *Fantasiens have: det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*. Arkitektens Forlag. Copenhague, 1993.
- HAUXNER, Malene: *Open to the Sky. The second phase of the modern breakthrough 1950-1970*. Arkitektens Forlag/The Danish Architectural Press. Copenhague, 2003.
- HØJER, Steen: *Havekunst i Danmark: Kompendie København*. Kunsthakademiet's Arkitektskole, Institut 3 (Escuela de Arquitectura de Copenhague). Copenhague, 2008.
- HØJER, Steen (ed.): *Sven-Ingvar Andersson 2002 - havekunstens idé/garden art and beyond*. Sven-Ingvar Andersson 2002. Arkitektens Forlag. Copenhague, 2002.
- JELLICOE, Geoffrey y Susan: *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Gustavo Gili. Barcelona, 1995 (1975).
- KASSLER, Elizabeth B.: *Modern Gardens and the Landscape*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 1984 (1969).
- LUND, Annemarie: *Guide to Danish Landscape Architecture 1000-2003*. Arkitektens Forlag – The Danish Architectural Press. Copenhague, 2003 (1997).
- MADERUELO, Javier: *Paisaje y pensamiento*. Abada. Madrid, 2006.
- RAFN, Aage (ed.): *Liselund. Foreningen af 3 December 1892 (Asociación del 3 de diciembre de 1892)*. Copenhague, 1918.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Paisajes arquitectónicos. Lo regular como norma, lo irregular como sistema*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 2009.
- ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.

- SCAVENIUS, Bente: *Den Fortryllede Have (The Magic Garden). En romantisk vandring på Liselund (A Romantic Stroll at Liselund)*. Borgen. Copenhague, 1992.
- SHEPHERD, John Chiene y JELLICOE, Geoffrey: *Italian Gardens of the Renaissance*. Academy. Londres, 1986 (1925).
- SØRENSEN, Carl Theodor: *Europas Havekunst. Fra Alhambra til Liselund*. G.E.C Gads Forlag. Copenhague, 1959.
- SØRENSEN, Carl Theodor: *Havekunstens Oprindelse (The Origin of Garden Art)*. Arkitektens Forlag/The Danish Architectural Press. Copenhague, 1963.
- SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, José Antonio: *Contextualismo y Abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura*. Instituto Canario de Administración Pública del Gobierno de Canarias. Las Palmas, 1995.
- TAKEI, Jiro y KEANE Marc P.: *Sakuteiki. Visions of the Japanese garden*. Tuttle Publishing. Boston, 2001.
- TREIB, Marc (ed.): *Modern Landscape Architecture. A Critical Review*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1993.
- TUNNARD, Christopher: *Gardens in the Modern Landscape*. The Architectural Press, Londres; Charles Scribner's Sons, Nueva York. 1948 (1938).
- WEILACHER, Udo: *Between Landscape Architecture and Land Art*. Birkhäuser. Basilea, 1999.
- WOODBRIDGE, Kenneth: *Princely Gardens. The origins and development of the french formal style*. Thames & Hudson. Londres, 1986.
- WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 1997. (1908)
- WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard (eds.): *Denatured visions: landscape in the twentieth century*. Museum of Modern Art y Thames and Hudson. Nueva York y Londres, 1991.
- YOSHIDA, Tetsuro: *The Japanese House and Garden*. Architectural Press. Londres, 1955.

(3) ARQUITECTURA

- ANDERSEN, Rigmor: *Kaare Klint møbler*. Kunstabakademiet Bibliotek. Copenhague, 1979.
- ANDERSSON, Henrik O. y BEDOIRE, Fredric: *Swedish Architecture: Drawings, 1640-1970 / Svensk Arkitektur Ritningar, 1640-1970*. Byggforlaget y Museo de Arquitectura Sueco. Estocolmo, 1986.
- BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet: *Danmarks Arkitektur*. Einfamilienhuset. Gyldendal. Copenhague, 1979.
- BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet: *Den sidste guldalder: Danmark i 1950'erne*. Arkitektens Forlag. Copenhague, 2004.
- BALSLEV JØRGENSEN, Lisbet: *Moderne Dansk Arkitektur: Guide (Modern Danish Architecture: Guide)*. Arkitektens Forlag. Copenhague, 1982.
- BENDTSEN, Margit: *Sketches and Measuring. Danish architects in Greece 1818-1862*. Aarhus University Press. Aarhus, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo: *La captura del infinito*. Celeste. Madrid, 1994. (original: La cattura dell'infinito. Laterza. Roma, 1991).
- BRAMSEN, Bo (ed.): *Strandvejen - før og nu*. Palle Fogtdal. Copenhague, 1995.
- BREUER, Marcel (BLAKE, Peter - ed.): *Sun & Shadow: the philosophy of an architect*. Longmans. Green, 1956.
- CONSTANT, Caroline: *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*. Byggförlaget. Estocolmo, 1994.

- CORTÉS, Juan Antonio: *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1991.
- CORTÉS, Juan Antonio: *Lecciones de equilibrio*. Fundación Caja de Arquitectos, colección "La cimbra" nº2. Barcelona, 2006.
- DIRCKINCK-HOLMFELD, Kim; KEIDING, Martin; AMUNDSEN, Marianne; SMIDT, Claus M.: *Danish architecture since 1754*. Danish Architectural Press. Copenhague, 2007.
- DITZEL, Nanna.: *Danish Chairs*. Høbst & Søns Forlag. Copenhague, 1954.
- DREW, Philip: *Tercera generación: la significación cambiante de la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 1971.
- ELLING, Christian y FISKER, Kay (ed.): *Monumenta Architecturae Danicae. Danske arkitekturtegninger 1660-1920 (Danish Architectural Drawings 1660-1920)*. Den Gyldendalske Boghandel. Copenhague, 1961.
- FABER, Tobias: *A History of Danish Architecture. Denmark in print and pictures*. Det Danske Selskab. The Danish Institute for Information about Denmark and Cultural Cooperation with Other Nations. Copenhague, 1978 (1960).
- FABER, Tobias: *Dansk Arkitektur*. Arkitektens Forlag. Copenhague, 1963 (ed. española: *Nueva arquitectura danesa*. Gustavo Gili. Barcelona, 1968).
- FABER, Tobias: *Scandinavian modern houses. Vol. 1: the spirit of Nordic light*. Living Architecture Publishing. Copenhague, 2007.
- FABER, Tobias; HARLANG, Christoffer; SMIDT, Claus M.; THAU, Carsten; DIRCKINCK-HOLMFELD, Kim; KEIDING, Martin: *Danish Architecture 250 years*. Danish Architectural Press. Copenhague, 2004.
- HOLL, Steven: *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 1994.
- KANDINSKY, Wassily: *Cursos de la Bauhaus*. Alianza Forma, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1998 (1983).
- KARLSEN, Arne: *Danish Furniture Design in the 20th Century*. Dansk Møbelkunst. Copenhague, 2007.
- KLEE, Paul: *Pedagogical Sketchbook*. Faber & Faber Ltd. Londres, 1972 (1953). (original: GROPIUS, Walter y MOHOLY-NAGY, Lucía – ed.: *Pädagogisches Skizzenbuch*. Bauhaus, colección "Bauhausbücher" nº 2. Munich, 1925).
- LANE, Barbara Miller: *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian countries*. Cambridge University Press. Cambridge, Massachusetts, 2000.
- LE CORBUSIER: *El espíritu nuevo en la arquitectura/ En defensa de la arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, colección "Arquitectura" nº 7. Murcia, 1983.
- LIND, Olaf; LUND, Annemarie: *Copenhaguen Architecture Guide*. Arkitektens Forlag/The Danish Architectural Press. Copenhague, 2005 (1996).
- LUND, Hakon; JØRGENSEN, Lisbet Balslev; NØRREGAARD-NIELSEN, Hans Edvard: *Danmarks arkitektur*. Magtens bolig. Gyldental. Copenhague, 1979.
- MILLECH, Knud (FISKER, Kay – ed.): *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*. En arkitekturhistorisk undersøgelse. Øststifternes Kreditforening. Copenhague, 1977 (1951).
- MOHOLY-NAGY, László: *The New Vision: From Material to Architecture*. Brewer, Warren and Putnam Inc. Nueva York, 1927.
- MONTANER, Josep María: *Las formas del Siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- MORENO GARCÍA-MANSILLA, Luis: *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos, colección "Arquíthesis" nº 10. Barcelona, 2002.
- OLE-LUND, Nils: *Modern Movement Scandinavia: Vision and Reality*. Fonden Til Udgivelse Af Arkiturtidsskrif. Dinamarca, 1998.

- OLE-LUND, Nils: *Nordisk Arkitektur*. Arkitektens Forlag. Copenhague, 1991. (versión inglesa: Nordic Architecture. The Danish Architectural Press. Copenhague, 2008).
- PAAVILAINEN, Simo (ed.): *Clasicismo Nórdico. 1910–1930*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid, 1983.
- PALLASMAA, Juhani: *Los Ojos de la Piel*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- PELKONEN, Eeva-Liisa; ALBRECHT, Donald (ed.): *Eero Saarinen: Shaping the Future*. Yale University Press & The Finnish Cultural Institute in New York. Nueva York, 2006.
- PIÑÓN, Helio: *Arquitectura de las neovanguardias*. Júcar. Bilbao, 1989.
- POSTIGLIONE, Gennaro (ed.): *Nineteen Thirties Nordic Architecture*. Politecnico di Milano. Milan, 2002.
- RASMUSSEN, Steen Eiler: *La experiencia de la arquitectura*. Reverté. Barcelona, 2004 (original: *Om at pleve arkitektur*. G.E.C. Gads Forlag. Copenhague, 1957).
- RASMUSSEN, Steen Eiler y FISKER, Kay: *Modern Architecture in Denmark*. Society of Academical Architecture in Denmark. Copenhague, 1925.
- RILEY, Terence y BERGDOLL, Barry (ed.): *Mies in Berlin*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2001.
- RUIZ CABRERO, Gabriel; PAZ CANALEJO, Juan; MORENO MANSILLA, Luis (ed.): *Erik Gunnar Asplund 1885–1940*. Ministerio Obras Públicas y Urbanismo. Madrid, 1987.
- RUIZ CABRERO, Gabriel; PAZ CANALEJO, Juan; MORENO MANSILLA, Luis (ed.): *Sigurd Lewerentz 1885–1975*. Ministerio Obras Públicas y Urbanismo. Madrid, 1987.
- SKRIVER, Poul Erik: *Danske Huse (Danish Houses)*. Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press. Copenhague, 1961.
- SKRIVER, Poul Erik: *Huset og Grunden (The House and its Site)*. Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press. Copenhague, 1963.
- SKRIVER, Poul Erik: *Guide to Modern Danish Architecture*. Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press. Copenhague, 1969.
- SCULLY, Vincent: *The earth, the temples and the gods; Greek Sacred Architecture*. Yale University Press. New Haven, Connecticut, 1962.
- SMITH, Elizabeth A.T. (GOESSEL, Peter – ed.): *Case Study Houses: The Complete CSH Program*. Taschen. Colonia, 2002.
- TAUT, Bruno (GARCÍA ROIG, Manuel – ed.): *La casa y la vida japonesas*. Fundación Caja de Arquitectos, colección "Arquíthemas" nº19. Barcelona, 2007. (1937)
- WANSCHER, Vilhelm: *Danmarks Architektur*. Fischers Forlag. Copenhague, 1943.
- WEDEBRUNN, Ola: *Modern movement Scandinavia: vision and reality*. DOCOMOMO Scandinavia / Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B. Aarhus, 1998.
- WINGLER, Hans M.: *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933*. Gustavo Gili, colección "Biblioteca de Arquitectura". Barcelona, 1975 (1962).
- YOSHIDA, Tetsuro: *Das japanische Wohnhaus*. Ernst Wasmuth. Berlín, 1935.

Estudiar la obra de Arne Jacobsen exige cierta paciencia. Sus escasas declaraciones públicas o textos escritos exigen remitirse a los hechos en sí, sean éstos consumados en forma de edificio, objeto cotidiano, proyecto arquitectónico, diseño textil, dibujo, acuarela o fotografía.

Una mínima distancia separaba su estudio de arquitectura —ubicado en el semisótano de su casa del residencial 'Søholm I'— y su jardín doméstico, lugar donde solía entretenérse pintando, cultivando plantas y fotografiando escenas vegetales. Esa proximidad es la misma que hay entre las acuarelas o fotografías que allí preparaba y sus proyectos arquitectónicos.

La presente investigación: se sitúa en esa posición intermedia donde se cruzan las múltiples formas que desarrolló Jacobsen para aprehender el universo visible y las posibilidades de imaginarlo. A lo largo del libro se muestran las huellas de ese intercambio para así facilitar la aproximación a su obra. Al descubrir esas claves paisajísticas que dan sentido a las ideas arquitectónicas de sus proyectos se pretende poner en valor al paisaje como un material muy fértil en manos del arquitecto moderno. Acaso es su vigencia la que hoy, agotados ya de tantos excesos visuales de rápido consumo en los medios especializados, podamos reivindicar para el ejercicio profesional contemporáneo.

Rodrigo Almonacid Canseco (Teruel, 1974) es doctor arquitecto y profesor del área de Composición Arquitectónica del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos de la E.T.S.Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Desarrolla sus investigaciones acerca de la arquitectura, paisaje y diseño del Movimiento Moderno. Dirige la oficina [r-arquitectura], estudio de arquitectura con el que ha resultado ganador de varios premios y galardones en su carrera profesional. Interesado en la divulgación de la Arquitectura a través de múltiples canales y plataformas digitales.

CUADERNOS ARQUITECTURA + DISEÑO



Universidad de Valladolid

Departamento de
Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos

diseño