

"Quizá, Jacobsen fue el último arquitecto universal que pintó acuarelas y construyó edificios."¹

En gran medida sorprende una definición de este tipo. Es una definición que no pretende recabar en una habilidad sino en una actitud.

Arne Jacobsen quería ser pintor. Su padre consiguió quitarle la idea de la cabeza y Jacobsen se inscribió en el año 1924, después de estudiar cuatro años en una escuela de construcción, en la Facultad de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague.

En el pasado siglo, la Tradición era el marco de referencia. La misma influencia que ejerció sobre el despertar de las nacientes conciencias nacionales, alcanza los nuevos métodos educativos los cuales se plantean como alternativa a los viejos sistemas, estableciendo las bases para el reconocimiento de la nueva realidad: para alcanzar el nuevo horizonte sería fundamental la revisión del pasado.

Esta educación basaba sus fundamentos en el estudio y recuperación de la Arquitectura y de los valores que representaba un idealizado mundo clásico. La nueva arquitectura nacional de referencia era la realizada, entre otros, por artistas que, como Nicolai Abildgaard (1743-1809) (Fig. 1), máximo exponente del nacional-romanticismo, encarnaban los ideales de una identidad diferenciada.

Así, las nuevas construcciones, las nuevas realidades objetivas, serían algo más que la mera imitación formal de las ruinas clásicas: el objetivo era el alcanzar su esencia para asumirla como esa realidad subjetiva que subyace en lo material.

Esta actitud sienta las bases de un nuevo sistema educativo que iba más allá de la mera mimesis de valores de carácter idílico y localista.

El estímulo de la capacidad de observación adquiere una especial importancia en la docencia pues se entendería como esa herramienta que permite acceder al estadio de las sensaciones, del sentimiento, donde lo material es desbordado y asume connotaciones de inmaterial.

Entre 1839 y 1848 Gottlieb Bindesbøll construye el museo Thor-



valdsen (Figs. 2 y 3), bajo la atenta mirada del famoso escultor. El edificio pretendía convertirse en un símbolo cultural de la recién estrenada democracia danesa, por lo que la población decide la exacta ubicación del proyecto y su relación con la ciudad: un edificio exento colocado en el eje de una de las principales arterias.

Las referencias son evidentes. Se materializan en el edificio las imágenes y los recuerdos que tanto Bindesbøll como Thorvaldsen observaron y recogieron de sus viajes a Egipto, Grecia y Roma.

Thorvaldsen no quería que el museo fuera un mero contenedor de objetos; la arquitectura y la escultura deberían fundirse en un todo único para crear un microcosmos presidido por el Arte.

Exteriormente el volumen policromo asume la escala del monumento público, mientras que en el interior dos tipos de salas responden a sendos momentos claves: pequeñas salas que nos remiten a la intimidad creativa del taller del artista, y un ancho pasillo alrededor de un patio que permiten su exposición al mundo exterior.

Bindesbøll recurre a la policromía pompeyana para envolver al visitante de una atmósfera idílica que imitaba los aspectos sublimes del mundo, de la naturaleza, de la bóveda celeste, de la luz solar,

The white wall

"Possibly, Jacobsen was the last universal architect to paint watercolors and build buildings."¹

A definition of this type is quite surprising. It is a definition which does not pretend to dwell on a skill but rather on an attitude.

Arne Jacobsen wanted to be a painter. His father managed to get this idea out of his head and Jacobsen, after studying four years in a building school, registered in the School of Architecture of the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen.

Last century, Tradition was the reference framework. The same influence that swayed over the awakening of the newborn national consciences, reached new educational methods are set forth as alternatives to the old systems, establishing the bases for the recognition of a new reality: to reach this new horizon, it would be fundamental to review the past.

This education was based on the study and recovery of Architecture and the values presented by an idealized classic

world. The new national architecture used as reference was carried out, among others, by artists who, like Nicolai Abildgaard (1743-1809) (Figure 1), maximum exponent of national romanticism, embodied the ideals of a different identity.

Thus the new constructions, the new objective realities, would be something more than the simple formal imitation of classic ruins: the objective was to reach its essence and assume such as the subjective reality underlying the material.

This attitude sets the bases for a new educational system which went beyond the mere mimesis of values, idyllic and local in character.

The stimulus of the ability to observe acquires special importance in teaching, since it would be understood as the tool which permits the study of great sensations, of feelings, where the material is overflowed and assumes connotations of the immaterial.

Between 1839 and 1848, Gottlieb Bindesbøll built the Thorvaldsen Museum (Figures 2 and 3) under the careful eye of the famous sculptor. The building tried to become a cultural symbol of the newborn Danish democracy, for which reason

the population decided the exact location of the project and its relationship to the city: a privileged building placed at the axis of one of the main thoroughfares.

The references are evident. Materialized in the building are the images and memories that Bindesbøll and Thorvaldsen observed and collected in their travels to Egypt, Greece and Rome.

Thorvaldsen did not want the museum to be merely a container of objects: architecture and sculpture should join in a unique whole to create a microcosm presided by Art.

Outdoors, polychrome volume takes on the scale of public monument, while indoors, there are two types of halls as answers to two key moments: small halls which refer us to the creative privacy of the artist's workshop, and a wide corridor surrounding a patio, which allows exposition to the outside world.

Bindesbøll resorts to Pompeyan polychrome to envelop the visitor in an idyllic atmosphere imitating the sublime aspects of the world, of nature, of the sky dome, of sunshine, Mediterranean vegetation, while at the same time becoming the back-



de la vegetación mediterránea, a la vez que se convertía en el telón de fondo de las blancas esculturas.

A principios del siglo XX se encarga a Carl Petersen y a Kaare Klint la restauración del edificio.

Petersen estaba realizando, a su vez, un pequeño y espléndido museo en la pequeña localidad de Fåborg, una equilibrada combinación de arquitectura vernacular y arquitectura de inspiración clásica (Fig. 4).

La influencia del museo Thorvaldsen es fundamental; hasta tal punto que a partir de la recuperación del singular proyecto, Petersen realiza una serie de conferencias y escritos sobre la textura, los contrastes y el color, a la vez que experimentaba la validez de sus teorías en la construcción del edificio Fåborg:

*"En las artes plásticas, a las cuales pertenecen en especial la arquitectura y la escultura, hay cuatro elementos importantes: diseño, color, proporción y textura."*²

Estos artículos tuvieron una gran influencia en el país, y como consecuencia en una Escuela de Arquitectura entendida desde la perspectiva de las Bellas Artes.

Una buena prueba de ello, lo representa el edificio de la Jefatura de Policía de Copenhague (1918-1924) obra de Hack Kampmann y Aage Rafn (Fig. 5). Kampmann había sido profesor en la Escuela de Arquitectura y, al igual que Petersen, consideraba que el arquitecto debía ser riguroso en la construcción de lo imaginado, de lo ficticio:

*"En todo arte riguroso deben tenerse en cuenta ciertas reglas"*³.

El dibujo se convertía en una doble herramienta de trabajo: por un lado, cristalizaba lo cotidiano y lo referenciable, por otro se convertía en un arma de reflexión, de selección, en definitiva, del pensamiento.

El edificio de la Policía fue un constante banco de pruebas lleno de grandes efectos y detalles inspirados en el mundo clásico. Pero anteriormente a su realización era obligado y necesario su comprobación.

Kampmann, se rodeó de estudiantes y jóvenes arquitectos a los cuales exigió ese rigor en la definición de todos los pormenores.

*"En todo arte es una ventaja que el artista controle completamente sus materiales y el efecto de los mismos"*⁴.

drop for white sculptures.

At the start of the 20th century, Carl Petersen and Kaare Klint are entrusted the restoration of the building.

Petersen was at the same time building a small and splendid museum in the small town of Fåborg, a balanced combination of vernacular architecture and architecture inspired in the classics (Figure 4).

The influence of the Thorvaldsen museum is fundamental, so much so that after recuperation of the unique project, Petersen carried out a series of lectures and papers on texture, contrasts and color, while at the same time experimenting with the validity of his theories in the construction of the Fåborg building:

*In the plastic arts, in which special membership is held by architecture and sculpture, there are four important elements: design, color, proportion and texture*².

These articles had a great influence in the country, and as consequence, in a school of architecture understood from the perspective of Fine Arts.

Good evidence of this is the building of the Police Station

in Copenhagen (1918-1924), the work of Hack Kampmann and Aage Rafn (Figure 5). Kampmann had been professor in the School of Architecture, and the same as Petersen, thought that an architect should be rigorous in the construction of the imagined, of the fictitious:

*In every rigorous art, certain rules should be taken into account*³.

Drawings became double working tools: on the one hand they crystallized that which was daily and could be used as reference, on the other hand, they were turning into a weapon of mediation, of selection, in short, of thought.

The police building was a constant testing ground full of great effects and details inspired in the classic world. But before carrying it out, it was necessary to test it.

Kampmann surrounded himself with students and young architects, and demanded from all, precision in the definition of every detail.

*In all art, it is an advantage for the artist to completely control his materials and the effects of same*⁴.

The process was linear. References arose from the notes

of his trips, from his reflections, and from this new architecture fruit of a different national identity. Nemesis and intuition were strictly limited. Drawings were assumed as a logical structure, as tools of reflection, as the threads leading into the reasoning of the imagined. The parts are defined and their effects verified: the architect should be capable of precalculating the specific towards a global experience; the relationship between the parts, proportion and volumetrics would always be present.

In this context, the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen, fostered visiting the classic world, since it was considered that educational traits should be based on the study of classic composition and architectural forms.

In 1925, a group of professors and students, among which was young Arne Jacobsen, took a trip to France and Italy during the months of September, October and November.

Each student was assigned a series of works with the purpose of coming near its character: analyzing its proportions, living its light and color, studying its relationship with the environment.



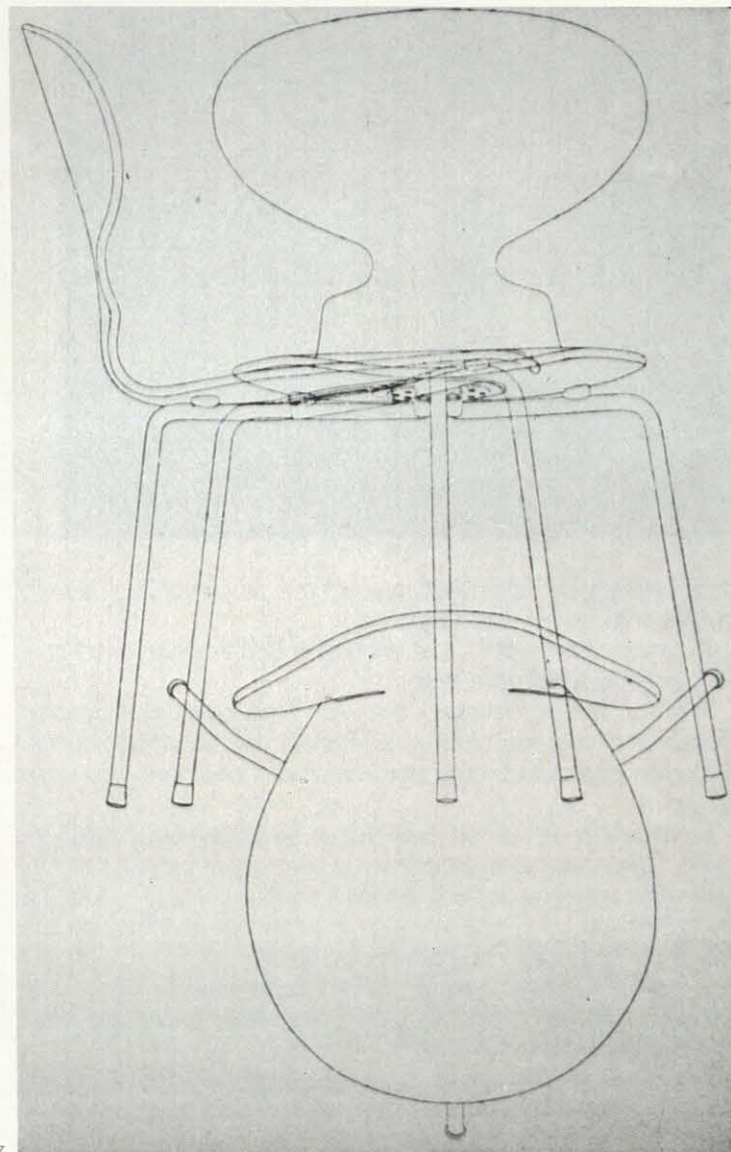
4

El proceso era lineal. La referencia nacía de los apuntes de viajes, de sus reflexiones, y de esa nueva arquitectura fruto de una identidad nacional diferenciada. La némesis y la intuición quedaban estrictamente acotadas. El dibujo se asume como estructura lógica, como herramienta de reflexión, como hilo conductor en el discurso de lo imaginado; se definen las partes y se comprueban sus efectos: el arquitecto debía ser capaz de precalcular lo particular hacia una experiencia global; la relación entre las partes, la proporción y la volumetría siempre estarían presentes.

En este contexto, la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague fomentaba el visitar el mundo clásico, pues en ella se consideraba que los principales rasgos educativos se debían basar en el estudio de la composición y la forma arquitectónica clásica.

En 1925 un grupo de profesores y estudiantes, entre los que figura el joven Arne Jacobsen, realiza un viaje a Francia y a Italia durante los meses de septiembre, octubre y noviembre.

A cada alumno se le asignaba una serie de obras con el objetivo de acercarse a su carácter: analizando sus proporciones, viviendo su luz y colorido, estudiando su relación con el entorno.



7

Among those assigned to Arne Jacobsen, he was strongly attracted to the section *Fontana del Palazzo Vecchio* in Florence (Figure 9).

The drawing is reduced to a single line which follows the contours of stone. The trace is unsettling, we cannot distinguish between the material and the ethereal: the trace is fixed in its encounter. The observation of reality is synthesized in an ephemeral concept, in the realism of a drop smoothly sliding over the surface.

Many years later we find another drawing with similar characteristics: it is the first model of his famous chair, the one with three legs (Figure 10).

Representation of the object is reduced to its limits. His different explanations overlap. The ground layout, section and elevation blend into a unique whole which defines reality, a unique reality from whose presence no features stand out over others. There is a formal balance: the drawing is identified with the material, with wood, with metal, a harmonic set arising from this strange symbiosis.

How much of this reality maintains concepts crystallized in

the sinuous representation of the fountain of Florence?

In his student days, Jacobsen collaborated for two summers with Professor Kay Fisker who designed the Danish pavilion for the 1925 Paris World Fair (Figures 11 and 12).

The small building evidences a new manner of understanding the logic of Tradition, which is progressively displaced by emerging Modernity. The proposal shows a combination of traditional materials taken from a different aesthetics: a simple prismatic volumetry of woven brick in different colors with large windows, housing an interior clearly mannerism in character.

But in the same trip to Italy, Jacobsen had the opportunity to visit the Paris Exhibition, discovering a new architectural aesthetics, an aesthetic purpose which held connotations parallel to those defended by Petersen against obsolete art.

In a significant manner, Alvar Aalto uses, in an article written in 1926 on indoor-outdoor space, together with valid illustrations for Nordic classicism, an image of the La Corbusier Pavilion. The caption beneath the photograph (Figure 13) expresses his admiration for the exposition:

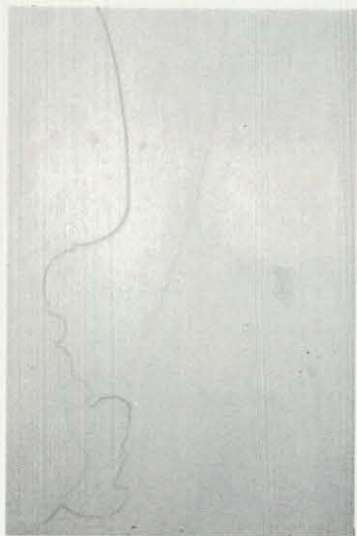
Latter day classicism. A brilliant example of the affinity of the

home interior and garden. Is it a hall, beautifully open to the exterior and taking its dominating character from the trees, or is it a garden built into the house, a garden-room? Le Corbusier, France⁴.

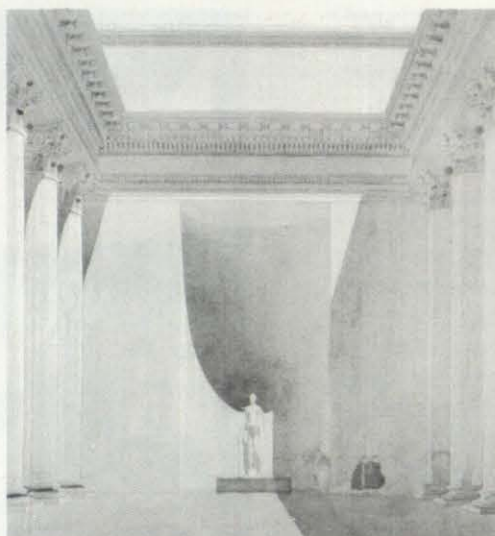
As fruit of this article, Aalto presented a radical proposal to a bid in 1928 for a summer villa (Figure 14). The dwelling has circular layout and clearly shows this reflection on the duality of indoor-outdoors. The view, the position, the direction of the sun, protection from the wind, are concepts taken into consideration and which mold the circular shape, which should be understood more as a *natural* solution than as an *original* solution.

Also etched in the eyes of young Jacobsen were the proposals of Le Corbusier and Melnikoff, which will affect in a considerable manner his later evolution, as we can see in the project with which he would obtain his architect's diploma (Figure 15).

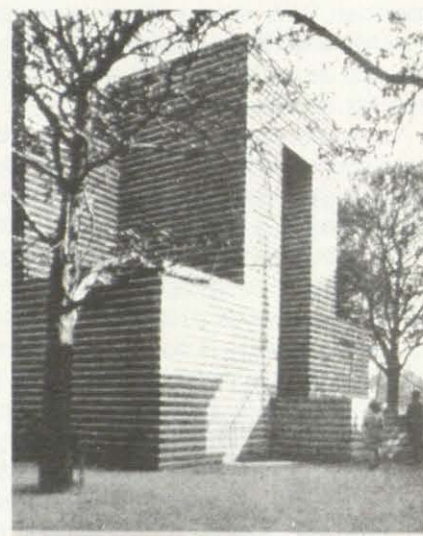
But the first works performed by Jacobsen were still influenced by the Danish national — romantic trend of Abilgaard: clear examples are the Wandel and Steensen houses.



6



5



8

Entre las asignadas a Arne Jacobsen llama poderosamente la atención la sección de la *Fontana del Palazzo Vecchio*, de Florencia (Fig. 6).

El dibujo está reducido a una única línea que sigue el contorno de la piedra. El trazo nos produce un desasogiego, no sabemos distinguir entre lo material y lo etéreo: el trazo se fija en su encuentro. La observación de la realidad se sintetiza en un concepto efímero, en el resto de una gota que suavemente resbala por la superficie.

Bastantes años después nos encontramos con otro dibujo de características similares, se trata del primer modelo de su famosa silla, la de tres patas (Fig. 7).

La representación del objeto se reduce a su límite. Sus distintas explicaciones se superponen. La planta, la sección y el alzado se funden en un todo único que define la realidad, una realidad única de cuya presencia no destacan unas características sobre otras. Existe un equilibrio formal: el dibujo se identifica con la materia, con la madera, con el metal, desprendiéndose un conjunto armónico en su extraña simbiosis.

¿Cuánto de esta realidad mantiene los conceptos cristalizados en la sinuosa representación de la fuente de Florencia?

En su época de estudiante, Jacobsen colaboró durante dos veranos con el profesor Kay Fisker quien diseñó el pabellón danés para la exposición mundial de 1925 realizada en París (Fig. 8).

El pequeño edificio manifiesta una nueva manera de entender la lógica de la Tradición, la cual es progresivamente desplazada por la de la naciente Modernidad. En la propuesta se advierte una combinación de materiales tradicionales asumidos desde una estética diferente: una sencilla volumetría prismática de hiladas de ladrillo de diferente color y grandes ventanales, encierra un interior de claro carácter manierista.

Pero durante el mismo viaje a Italia, Jacobsen tuvo la oportunidad de visitar la Exposición de París, descubriendo una nueva estética arquitectónica, un objetivo estético que mantenía connotaciones paralelas a las defendidas por Petersen en contra de un arte obsoleto.

De modo significativo, Alvar Aalto, en la realización de un artículo

In 1929 Jacobsen and Fleming Lassen won first prize in the competition *The House of the Future* (Figure 16). The project created an immediate sensation: a circular layout closing in on a patio.

There is a certain formal relationship in the project for the Aalto summer home, but while the Aalto house follows the modern signs praised in the *L'Esprit Nouveau* pavilion, toying with the ambiguity of an open central space — indoors or outdoors?, Jacobsen's project is more rooted in Tradition. The layout encloses a circular patio which no longer forms part of the exterior. It now takes on centrality around which rotate the elements of the house, as in other classic examples which Aalto used in his argument (the Pompeyan house, a mansion for Erik Bryggman, or the Väinö house of Aalto himself).

The patio is not ambiguous, in this case it becomes the centrifugal point from which all elements take off, even those representing the progress imposed by modernity.

And the new architecture accepts them, and adapts to them, in a linear manner, with skill, establishing itself as the meeting point between the past and the future.

After a trip to Germany, aesthetics and the constructive ideas used in government housing and the works of Mies and Le Corbusier, influence the architect in a very special manner.

Shortly before making *The House of the Future*, Jacobsen had already made a work in the new language. This was the home the architect built himself in 1928 in Klampenborg, outside Copenhagen (Figure 17).

The result clearly shows a first breaking away from Tradition and tuning to the newborn architectural trends unchained in Europe. But the project is carried out with certain contradiction, since innovation only reverts to style: flat cover, exterior walls smooth and white, windows with metallic carpentry on the outside of the enclosure, large windows, corner and continuous windows, metal lintels, etc.

It is evident that the new aesthetics required the use of construction materials and solutions coherent to it. In building a house, budget reasons force resort to the traditional construction system. In reality, the exterior walls, which pretend to have an appearance similar to concrete — were whitewashed brick. The result would force a conflict due to the encounter

of two different logics. This technological limitation produced a series of problems which in later projects would be tackled in the intent of defining up the most minimal detail.

A certain nostalgia appears again for national romantic architecture, since in such, harmony between forms and materials was known and was accepted.

But modern ideas had permeated in an irremissible manner into the Nordic landscape, although in a less radical manner than in other European countries. Asplund is consolidated as a reference point, with the special admiration of young students and architects, since he established a balance between the architecture of the past and the newborn architecture.

Little by little, Jacobsen once more enters the horizon of modernity. His admiration and friendship with Asplund, which dated from his student days, consolidates him into the emerging language. Rotherborg's house is good evidence of this (Figure 18).

In this house, Jacobsen finds a client receptive to the new ideas and trends sought after by the architect, being able to

escrito en 1926, sobre espacio exterior-espacio interior, utiliza, junto a ilustraciones vigentes para el clasicismo nórdico, una imagen del pabellón de Le Corbusier. El pie de foto (Fig. 9) expresa su admiración por la propuesta:

*"Latter-day classicism. A brilliant example of the affinity of the home interior and garden. Is it a hall, beautifully open to the exterior and taking its dominating character from the trees, or is a garden built into the house, a garden-room? Le Corbusier, France."*¹⁰

Como fruto de este artículo, Aalto presenta una propuesta radical a un concurso convocado en 1928 para una villa de verano (Figs. 10 y 11). La vivienda es de planta circular y expone de manera clara esta reflexión sobre la dualidad interior-exterior. La vista, la orientación, el asoleo, la protección del viento, son conceptos considerados y que moldean la forma circular, la cual se debe entender más como una solución *natural* que como una solución *original*.

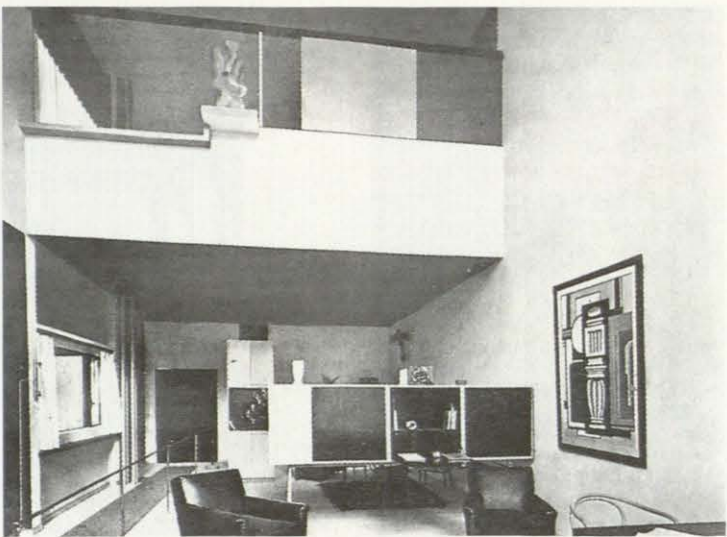
También, en la retina del joven Jacobsen quedaron grabadas las propuestas de Le Corbusier y de Melnikoff, las cuales repercutirán de modo considerable en su evolución posterior como ya se desprende en el proyecto con el que obtendría su diploma de arquitecto.

Pero las primeras obras realizadas por Jacobsen siguen influenciadas por la corriente nacional-romántica danesa de Abilgaard; ejemplos claros son las casas Wandel o Steensen.

En 1929, Jacobsen y Fleming, ganan el primer premio en el concurso sobre *La Casa del Futuro*, (Fig. 12). La Propuesta creó una inmensa sensación: la planta circular se encerraba alrededor de un patio.

Existe una cierta relación formal con la propuesta para la casa de verano de Aalto. Pero mientras que la casa de Aalto sigue las premisas modernas preconizadas en el pabellón de L'Esprit Nouveau jugando con la ambigüedad de un espacio central abierto —¿interior o exterior?—, la propuesta de Jacobsen está más enraizada en la Tradición. La planta encierra un patio circular el cual ya no forma parte del exterior. Ahora asume una centralidad alrededor de la cual giran todos los elementos de la casa, como en los otros ejemplos clásicos que Aalto utilizaba en su argumento (la casa pompeyana, un palacete de Erik Bryggman o la casa Väinö del propio Aalto).

El patio no es ambigüo, en este caso se convierte en un punto centrífugo del que arrancan todos los elementos, incluso aquellos



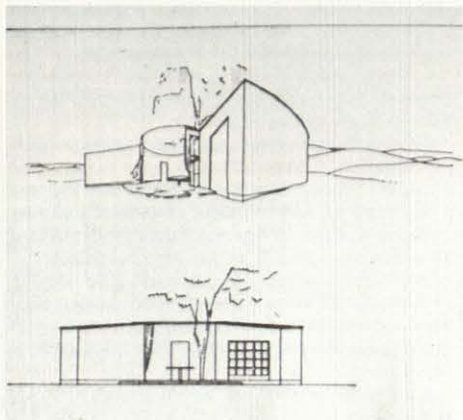
9

que representan el progreso impuesto por la Modernidad, y la nueva arquitectura los acepta, y se adapta a ellos, de un modo lineal, con habilidad, estableciéndose como punto de encuentro entre el pasado y el futuro.

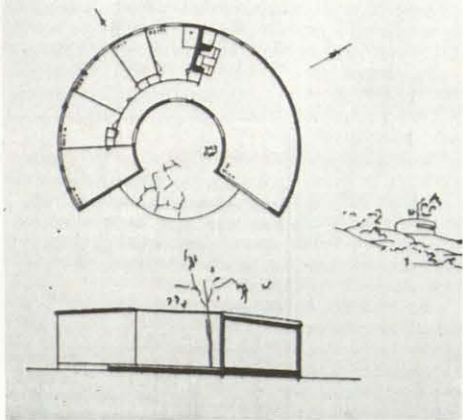
Tras un viaje a Alemania, la estética y la ideas constructivas utilizadas en la vivienda social, y las realizaciones de Mies y Le Corbusier influyen de modo muy especial en el arquitecto.

Poco antes de la realización de *La Casa del Futuro*, Jacobsen ya había realizado una obra en el nuevo lenguaje, era la vivienda que el propio arquitecto se construye en 1928 en Klampenborg, a las afueras de Copenhague (Fig. 13).

El resultado nos muestra claramente una primera ruptura con la Tradición y la sintonización con las nacientes corrientes arquitectónicas que se estaban desencadenando en Europa. Pero el proyecto es realizado con una cierta contradicción, pues, la innovación sólo se remite al estilo: cubierta plana, paredes exteriores lisas y blancas, ventanas de carpintería metálica colocadas en la parte exterior del cerramiento, grandes ventanales, ventanas en esquina y corridas,



10



11



12



13 14



dinteles metálicos, etcétera.

Es evidente que la nueva estética requería la utilización de materiales y soluciones constructivas coherentes con ella. En la realización de la vivienda, razones de presupuesto obligan a recurrir al sistema constructivo tradicional; en realidad, los muros exteriores — que pretenden tener una apariencia similar al hormigón — eran de ladrillo revocado; el resultado acusaría el conflicto debido al encuentro de dos lógicas dispares. Esta limitación tecnológica produjo una serie de problemas que en proyectos posteriores serían abordados con el esfuerzo de definir hasta el más mínimo de los detalles.

Vuelve a aparecer una cierta nostalgia de la arquitectura nacional-romántica, pues en ella, la armonía entre la forma y los materiales era conocida y ya estaba asumida.

Pero las ideas modernas habían calado de manera irremisible en el panorama nórdico aunque de una manera menos radical que en otros países de Europa. Asplund se consolida como punto de referencia y de especial admiración de los jóvenes estudiantes y arquitectos escandinavos ya que en él se establece un equilibrio entre la arquitectura del pasado y la naciente arquitectura.

Poco a poco Jacobsen se vuelve a adentrar en el horizonte de la modernidad. Su admiración y amistad con Asplund —que data de su época de estudiante—, le consolida en el incipiente lenguaje; la casa de Rothemborg es buena prueba de ello (Fig. 14).

En esta vivienda Jacobsen se encuentra con un cliente receptivo ante las nuevas ideas y corrientes que el arquitecto perseguía, pudiendo elaborar de un modo más satisfactorio todos los elementos de la obra e incluso diseñar un mobiliario compatible con este lenguaje; así, cada detalle no sólo estaría decidido desde su propia razón de ser sino que, además, se sometería al sentido general del edificio.

El dibujo, entendido como ese arma capaz de *precalcular el significado de las partes individuales hacia una experiencia global*, vuelve a tener un papel preponderante en el proceso compositivo del proyecto.

La Tradición, es en parte desplazada por la invención, por la creación de un elemento único e irrepetible, ¿sin referencias?, y que desde este momento se convertirá en referenciable en aras del nuevo estilo.

perform in a more satisfactory manner, all the work elements, even to desing furniture compatible with this language. Thus every detail is not only decided from its own reason of being, but it additionally will be submitted to the general sense of the building.

Drawing, understood as the weapon capable of *precalculating the significance of the individual parts towards a global experience*, once more takes a prevailing role in the composition process of the project.

Tradition is partly displaced by invention, by the creation of a unique and unrepeatable element. Without references? From this moment on it will become a reference for the new style.

But, were the classic values and vernacular values still valid and in force in Jacobsen's work?

In an interview granted shortly before his death, Jacobsen was asked what was the beauty of Architecture. The Danish architect, in his answer, listed in detail the concepts which to him had resulted agglutinated and invariable for beauty throughout history:

The primary factor is the proportional. It is precisely the proportions which make the old Greek temples classic in their beauty. They are like great blocks, from which the air has been literally hewn out between the columns. And whether one looks at a building from the Baroque, the Renaissance or today, those one admires are all well-proportioned; that is vital. Next comes the material, not mixing wrong materials together. And out of that comes of course the color — and together the overall impression.

Impressions, such as the one caused in his trip to the classic world by all the buildings he visited and studied. But, how did he apply these concepts extracted from the classic world and modern poetry to the elaboration of his projects?

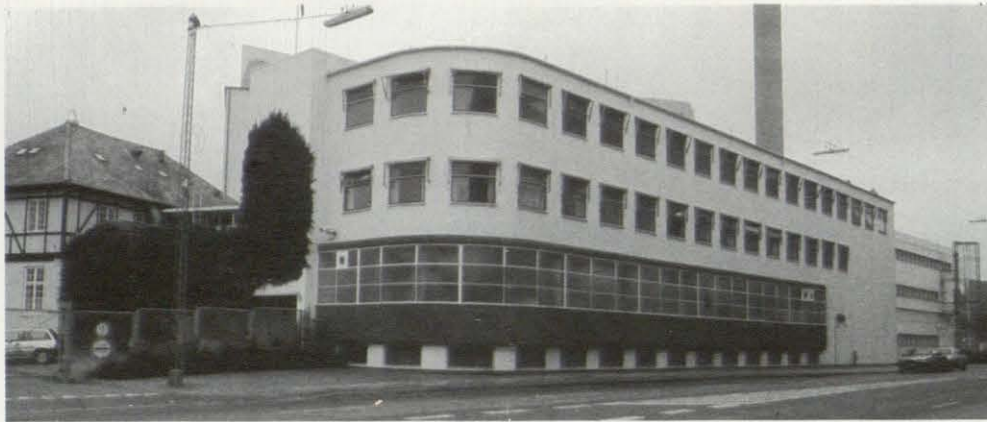
In the year 1934, Arne Jacobsen was commissioned to expand the Novo pharmaceutical products factory, the owners of which were great friends of his. The project was to extend the old headquarters which had been established outside Copenhagen (Figures 12, 20 and 21). The existing building was traditional in form and followed the old layout for the zone, its linear layout was finished off at the ends by elements

defining the scope of the building. The structure was of wood and had a contrasting whitewashed facade. The composition is subdivided into three different elements: a ground floor taking in the basement floor, a first floor jutting out over the lower floor, and a slanted roof.

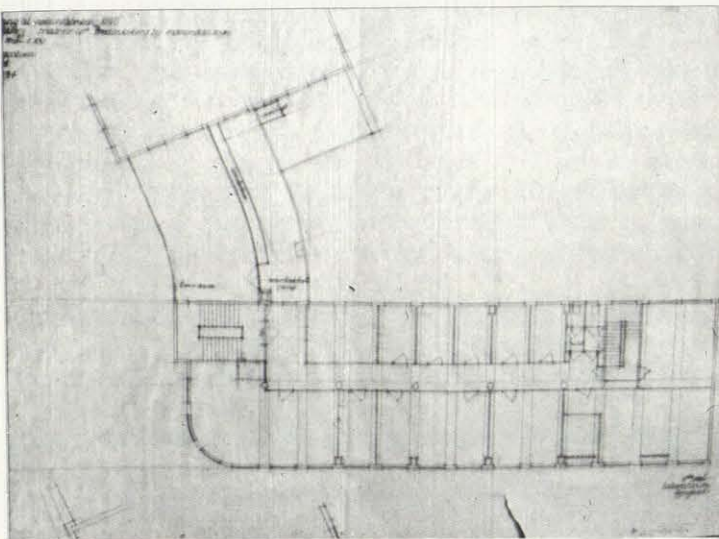
The extension of the building arises from taking into consideration these premises. Jacobsen's intervention is exemplary in achieving a balanced relationship between the old and the new.

If we observe the ground floor layout, we can see that the facade is a skin subtly folding between the old building and the new thoroughway layout. The new building is annexed to the vernacular by means of a wall as high as the preexisting ground floor, additionally establishing a harmonious separation between the two elements. The curve of the layout is finished off with the staircase to the extension, provoking an alteration in the facade which warns us in a definite manner of this new proposal.

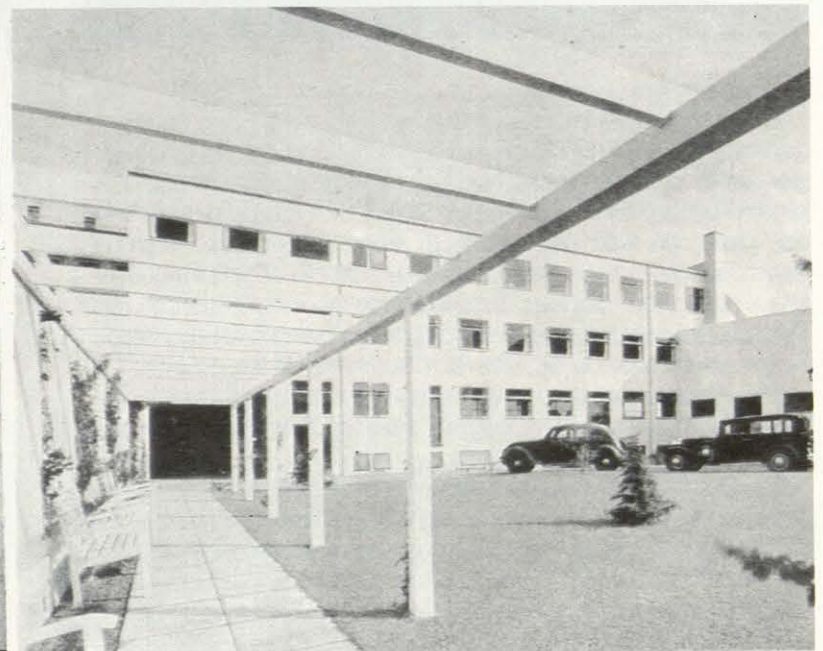
From this moment on, the project acquires its own identity, taking over the abstraction of the union in the new layout.



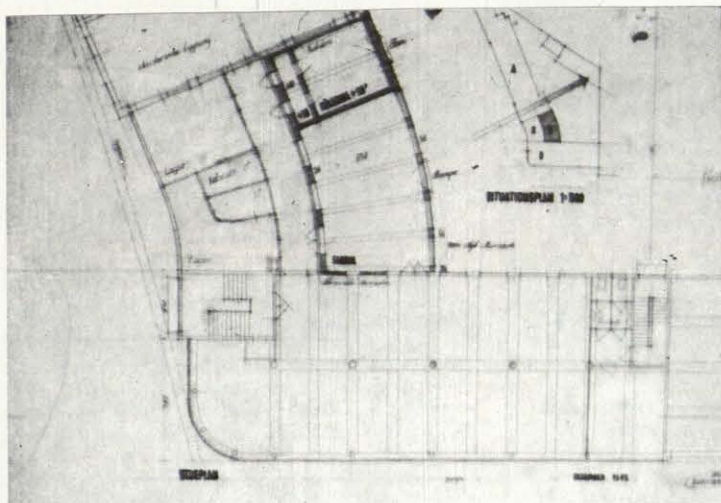
15



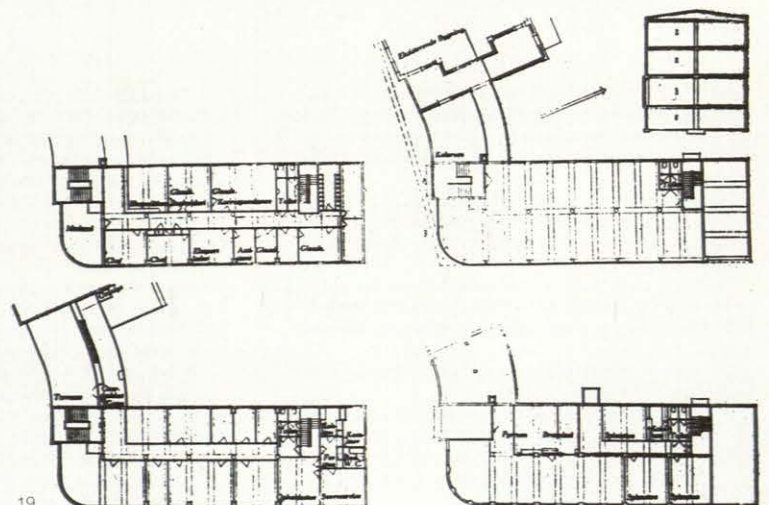
16



17



18



19

¿Pero, seguían los valores clásicos y los valores vernaculares todavía vigentes en la obra de Jacobsen?

En una entrevista concedida poco antes de morir, se le preguntaba a Jacobsen en qué consistía la belleza en Arquitectura. El arquitecto danés, en su respuesta desglosaba los conceptos que para él habían resultado aglutinadores e invariables de la belleza a lo largo de la historia:

*"The primary factor is the proportional. It is precisely the proportions which make the old greek temples classic in their beauty. They are like great blocks, from which the air has been literally hewn out between the columns. And whether one looks at a building from the Baroque, the Renaissance or today, those one admires, are all well proportioned; that is vital. Next comes the material, not mixing wrong materials together. And out of that comes of course the colour and together the overall impression."*⁴⁶

Impresión, como la que en su viaje al mundo clásico le causaron todos aquellos edificios que visitó y estudió.

Pero, ¿de qué modo aplicó estos conceptos extraídos del mundo clásico y de la poética moderna en la elaboración de sus proyectos?

En el año 1934, Arne Jacobsen recibe el encargo de ampliar la factoría de productos farmacéuticos Novo con cuyos propietarios mantenía una gran amistad. El proyecto se basaba en ampliar la antigua sede la cual se había establecido a las afueras de Copenhague (Figs. 15, 16, 17, 18 y 19).

El edificio preexistente era de corte tradicional y seguía el antiguo trazado de la zona. Su disposición lineal era rematada en sus extremos por sendos elementos que definían el ámbito de la construcción. La estructura era de madera y contrastaba con una fachada revocada en color blanco.

Compositivamente se subdivide en tres elementos diferenciados: una planta baja en la que se asume el piso sótano, una primera planta que sobresale sobre la inferior, y una cubierta inclinada.

La ampliación del edificio nace de la consideración a estas premisas. La intervención de Jacobsen se convierte en ejemplar al relacionar equilibradamente lo antiguo y lo nuevo.

Si observamos la planta apreciaremos que la fachada es una piel que se dobla de modo sutil entre el viejo edificio y el nuevo trazado



20

The white wall is understood as the element which establishes continuity between the past and the new reality. Now, on the white wall, elements overlap which, according to the new syntax and following the clues of the old building, will comprise the modern skin.

Its lower part is a dark, glassed-in body which juts out of the plane of the facade as the foundations of the building.

An intermediate body, two stories high, is defined by the combination of the white wall and square windows which, understood as mere perforations in the section, repeat themselves into the curve, in an indifferent and rhythmic manner.

The third body — the one topping of the whole — will be set back on a merely functional plane, disappearing in a conspicuous manner in the definition.

During the 30's, Jacobsen participated in three works in the old town center of Copenhagen. The new proposals must take on a greater commitment with the environment.

The first two were the revamping and designing two bank agencies; the third one, made during 1937-38, was more of a conflict, while at the same time one of the most representati-

ve interventions in his whole professional career: the Stelling Hus building (Figure 22, 23 and 24). The method used is similar to the one used some years before at the Novo factory.

The first point to mention is the location: on the corner of a square. The other side of the lot, the longest one, borders on a street within the layout of the old town.

The adjoining lots have two buildings, diverse character, for which reason the new reality would establish a link among them.

The first building, the one on the square, houses a public building: its facade, traditional classic, advises us. The composition follows a tripartite order: foundations, first floor and entablature, which will definitely regulate Jacobsen's proposal.

Modern continuity becomes formal in an abstract plane, subdivided into two horizontal bands assimilable into the neighboring overlapping composition. But there exists corruption since even though the neighboring syntax is maintained to establish formal continuity, the use of new materials permit the conceptual inversion of terms and the appearance of new

concepts based on differentiated aesthetics: heaviness-lightness, opaqueness-transparency, presence-absence.

A glassed-in foundation in which the structure and the elements in the work are covered by metal plate painted dark green, assumes, in a contradictory manner, a depth which provides lightness to the intermediate section. This one, made with plates of square ceramic pieces in light green, contrasts with the dark stone of the buildings in the square. Lastly, an absent entablature tops off the whole.

The facade plane folds over introducing the square at the beginning of the street, while the access to the store is on the corner at the point of inflection. The square windows of the office section are laid out rhythmically over the ceramic skin, indifferent to the continuity which drags us to the neighboring building dwellings traditional in character, introducing us to the square at the start of the street.

The perspective made by Jacobsen shows us two constructions. In it we can observe that the abstract wall of the new proposal is annexed formally to the building in the square, avoiding the other link upon leaving uncovered the common



viario. La nueva construcción se anexiona a la vernacular mediante un muro cuya altura es la de la planta baja preexistente, estableciendo, además, una armónica separación entre los dos elementos. La curvatura de la planta es rematada con la escalera de la ampliación, provocando una alteración en la fachada que nos advierte, definitivamente, de la nueva propuesta.

Desde este momento el proyecto adquiere una identidad propia, asumiendo la abstracción de la unión en el nuevo trazado.

El muro blanco se entiende como ese elemento que establece una continuidad entre el pasado y la nueva realidad. Ahora, sobre el muro blanco, se yuxtapondrán los elementos que, de acuerdo con la nueva sintaxis y siguiendo las premisas del viejo edificio, comprenderán la piel moderna.

En su parte inferior un cuerpo oscuro y acristalado sobresale del plano de la fachada a modo de basamento del edificio.

Un cuerpo intermedio de dos plantas de altura queda definido por la combinación del muro blanco y de unas ventanas cuadradas que, entendidas como meras perforaciones del alzado se repiten de modo rítmico e indiferentes a su curvatura.

El tercer cuerpo —el que remataría el conjunto— será relegado a un plano meramente funcional, desapareciendo de manera consciente en la definición.

Durante los años treinta Jacobsen realizó tres intervenciones en el casco antiguo de Copenhague. Las nuevas propuestas deberían asumir un compromiso mayor con el entorno.

Las dos primeras se trataban de la remodelación y diseño de dos agencias bancarias; la tercera, realizada en los años 1937-38, resultó la más conflictiva a la vez que una de las actuaciones más representativas en toda su carrera profesional: el edificio *Stelling Hus* (Fig. 20). La metodología utilizada en la intervención es similar a la realizada unos años antes en la fábrica Novo.

El primer punto al que referirse es el emplazamiento. El lugar de la intervención se ubica en la esquina de una plaza; el otro lado del solar, el más largo, limita con una calle de la trama de la ciudad antigua.

En las parcelas contiguas encontramos dos construcciones de carácter diverso, por lo que la nueva realidad establecería un vínculo entre ellas.

wall. The conflict arising from the fact that these composition criteria were followed in this second encounter is solved through three light balconies articulating the embedded stone.

The influence of the extension made by Asplund to the Göteborg City Hall is evident as an example of vernacular harmony, classic inspiration, and modern architecture upon facing the urban void.

The abstraction for new architecture would necessitate following the leading thread of the tale imposed by the surroundings so as to adapt to it. The uniqueness of the new realities would thus seek a balanced contrast within its context.

But where this harmony with the environment acquires a special relationship is in a small factory for salted fish in Odden Havn, northwest of the island of Sjælland, work carried out in 1943, (Figure 25 and 26).

This work represents the definite encounter of all the immutables which had appeared up to the moment in diverse fashion in Jacobsen's professional career.

World war II entailed scarcity of construction materials. This is no obstacle for Jacobsen to give a limited answer upon

receiving the commission.

In a location without any type of buildings, Jacobsen comes face to face with nature, the plot of land is located next to a cliff, parallel to the coast.

A great white wall peeks between the rocks, introducing a scale contradictory to the project. This great canvas shields a small building of vernacular connotations, in agreement with a traditional construction system. The structure is of wood, the cover is roof-tiles, the porch, the small openings to the south, etc. contrast at the section with a great chimney.

But to the north, facing the open sea, the smoothness of the white wall is altered by three great chimneys which induce a deceptive scale.

And the small building seems unreal before nature, like an landmark, like a great white sculpture reigning over the landscape.

And thus, from afar, at night, Jacobsen maintained, while he fled Nazi barbarism, the image of the white wall which floated through the mist.

Félix Solaguren-Beascoa

Notes

1. Nils-Ole Lund, *Arne Jacobsen*, Magazine *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme*, issue 157, page 68-70, Barcelona, 1983.

2. Carl Petersen, *Texturas*, Magazine *Arquitekten* 1919, page 253-257.

3. Carl Petersen, *Contrastes*, Magazine *Arquitekten* 1920, page 168-172.

4. Carl Petersen, *Texturas*, quoted above.

5. Alvar Aalto, *From doorstep to living-room*. Magazine *Allta* 1926 (see Goran Schildt. *Alvar Aalto. The early years*. Ed. Rizzoli, N. Y. 1984).

6. Interview with Arne Jacobsen in February 25, 1971 by the *Politiken* newspaper of Copenhagen.

El primer inmueble —el de la plaza— es la sede de un edificio público; su fachada, de tradición clásica, nos advierte de ello. La composición obedece a un orden tripartito: basamento, planta noble y entablamento, que regularán definitivamente la propuesta de Jacobsen.

La continuidad moderna se formaliza en un plano abstracto subdividido en sendas bandas horizontales asimilables a la superposición compositiva vecina. Pero existe una perversión ya que a pesar de mantener la sintaxis vecina para establecer una continuidad formal, el uso de nuevos materiales permite una inversión conceptual de los términos y la aparición de nuevos conceptos en base a una estética diferenciada: pesadez-ligereza, opaco-transparente, presencia-ausencia.

Una base acristalada en la que la estructura y los elementos de obra se recubren por una chapa metálica pintada de verde oscuro asume, contradictoriamente, una profundidad que dota de ligereza al cuerpo intermedio. Este, realizado con un aplacado de piezas cerámicas cuadradas de color verde claro, contrasta con la piedra oscura de la edificación de la plaza. Por último, un entablamento ausente remata el conjunto.

El plano de la fachada se dobla introduciendo la plaza en el comienzo de la calle mientras que el acceso a la tienda se produce por la esquina, en el momento de la inflexión.

Las ventanas cuadradas del cuerpo de oficinas se disponen rítmicamente sobre la piel cerámica e indiferentes a esa continuidad que nos arrastra hasta el otro edificio vecino —el de viviendas de carácter tradicional— introduciéndonos la plaza en el arranque de la calle.

En la perspectiva realizada por Jacobsen, se nos muestran las dos construcciones. En ella podemos observar que mientras que el muro abstracto de la nueva propuesta se anexiona formalmente al edificio de la plaza, se elude el otro vínculo al dejar al descubierto la medianera. El conflicto que produciría el hecho de seguir estos criterios compositivos en este segundo encuentro se soluciona mediante tres ligeros balcones que articulan la entrega.

Es evidente la influencia que ejerció la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg de Asplund como ejemplo de armonía entre la arquitectura vernacular, la de inspiración clásica y la arquitectura moderna al abordar el vacío urbano.

La abstracción de la nueva arquitectura necesitaría seguir el hilo conductor del relato impuesto por el entorno para adaptarse a él. La singularidad de las nuevas realidades buscarían así un contraste equilibrado con su contexto.

Pero donde esta armonía con el entorno adquiere una especial relación, es en una pequeña fábrica de sazonado de pescado en Oden Havn, obra realizada en 1943 al noroeste de la isla de Sjælland (Figs. 21, 22, y 23).

Esta obra representa el encuentro definitivo de todas las variantes que hasta el momento habían aparecido de modo diverso en la carrera profesional de Jacobsen.

El desarrollo de la Segunda Guerra Mundial conllevó a una escasez de los materiales de construcción. Ello no es óbice para que, al recibir el encargo, Jacobsen dé una respuesta restringida.

En un entorno sin ningún tipo de edificación, Jacobsen se encuentra cara a cara con la naturaleza. El solar de intervención está ubicado junto al acantilado, paralelo a la costa.

Un gran muro blanco asoma por entre las rocas introduciendo una escala contradictoria con el proyecto. Este gran lienzo resguarda un pequeño edificio de connotaciones vernaculares de acuerdo con un sistema constructivo tradicional, la estructura de madera, la cubierta de teja, el porche, la pequeñas aberturas abiertas al Sur, etc., contrastan en la sección con una gran chimenea.

Pero al Norte, frente al mar abierto, la tersura del muro blanco es alterado por tres grandes chimeneas que inducen a una escala ilusoria.

Y el pequeño edificio aparece irreal frente a la naturaleza, como un hito, como una gran escultura blanca que preside el paisaje.

Y así, desde lo lejos, de noche, Jacobsen retuvo, mientras huía de la barbarie nazi, la imagen del muro blanco que flotaba entre la niebla.

NOTAS

1. Nils-Ole Lund. *Arne Jacobsen*. Revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n.º 157, pp. 68-70. Barcelona, 1983.
2. Carl Petersen. *Texturas*. Revista *Arquitekten* 1919, pp. 253-257.
3. Carl Petersen. *Contrastes*. Revista *Arquitekten* 1920, pp. 168-172.
4. Carl Petersen. *Texturas*, op. cit.
5. Alvar Aalto. *From doorstep to living-room*. Revista *Alitta* 1926. (Ver Goran Schildt. *Alvar Aalto. The early years*. Ed. Rizzoli. Nueva York, 1984).
6. Entrevista a Arne Jacobsen realizada el 25 de febrero de 1971 por el periódico *Politiken*, de Copenhague.

