



LA REPRESENTACIÓN NOCTURNA, SIGNO DE MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA DE ENTREGUERRAS

THE NIGHT REPRESENTATION, SIGN OF MODERNISM IN THE INTER-WAR ARCHITECTURE

Rodrigo Almonacid Canseco

doi: 10.4995/ega.2020.11483

La aplicación arquitectónica de los avances luminotécnicos a partir de los años 20 permitió desarrollar facetas inéditas a la arquitectura más vanguardista del momento. Mediante una selección y análisis de dibujos arquitectónicos del período de entreguerras particularmente significativos, se plantea una retrospectiva sobre ciertas claves de 'lo moderno', que se hacen más evidentes a partir de la representación gráfica nocturna.

**PALABRAS CLAVE: DIBUJO,
ARQUITECTURA MODERNA,
LICHTARCHITEKTUR, IMAGEN
NOCTURNA**

The architectural implementation of lighting advances in the 20s allowed the development of unexplored aspects by the most avant-garde architecture of the moment. By selecting and analyzing some particularly meaningful architectural drawings of the inter-war period, a retrospective research is focused on several key aspects linked to modernism, which become more evident thanks to the night graphic representation.

**KEYWORDS: DRAWING, MODERN
ARCHITECTURE, LICHTARCHITEKTUR,
NIGHT IMAGE**



Desde la popularización de la luz eléctrica tras la I Guerra Mundial, el sol dejó de marcar el ritmo vital cotidiano de las grandes ciudades al poder disponer de una fuente de iluminación artificial para cubrir la oscuridad nocturna. La ampliación del horario de ciertas actividades urbanas y la aparición de otras nuevas propias del ambiente nocturno desatan un frenesí visual que transformará para siempre la imagen de las principales calles y plazas de las grandes capitales europeas y americanas. Películas documentales como “Berlín: Sinfonía de una gran ciudad” (W. Ruttmann, 1927) y, sobre todo, el poema visual “Nuités électriques” (E. Deslaw, 1928) captan ese dinamismo lumínico en que se desenvuelve la noche en la metrópolis moderna. Podríamos decir que a partir de mediados de los años 20 la definición de Le Corbusier de que “la arquitectura es el juego sabio y magnífico de volúmenes bajo la luz” ya no puede aplicarse solo a la “académica” luz diurna sino también a las deslumbrantes luces de la noche.

En este sentido, el objeto principal de la presente investigación es mostrar cómo el tránsito de la Arquitectura hacia la Modernidad en el período de entreguerras fue acompañado de un nuevo contexto inédito hasta entonces: la noche en la gran ciudad. Y, en consecuencia, los nuevos proyectos empiezan a mostrar unas representaciones nocturnas de los edificios que rompen con la tradición histórica “diurna” de la expresión gráfica arquitectónica.

Se plantea, pues, una investigación basada en una selección de los dibujos arquitectónicos nocturnos de la primera modernidad especialmente significativa por su

calidad gráfica y por su significancia en el panorama del momento, atendiendo a una cierta evolución de los acontecimientos. Se toman como referencia metodológica trabajos relativamente recientes acerca de la “arquitectura de la noche” o sobre la fotografía nocturna de la arquitectura moderna como el de D. Neumann (2002) y el de R. Hommelen (2016), pero centrada exclusivamente en el dibujo de esas primeras “arquitecturas luminosas”. Se formulan una serie de hipótesis que permitirán señalar las características principales que aporta ese cambio en la representación arquitectónica, no tanto con el propósito de inferir una teoría general sino para facilitar la interpretación del fenómeno objeto de estudio.

Simplificación: el muro como pantalla

La llamada a la “desornamentación” por Adolf Loos en *Ornamento y delito* (1908) es casi literalmente trasladada a la fachada por el alemán Arthur Körn con ocasión de la renovación del inmueble berlinés “Der Wachthof”. El nuevo escenario urbano nocturno demanda una fachada lo más despejada posible para desplegar los nuevos efectos luminotécnicos e incluir modernos *letterings*. Todos sus detalles ornamentales sobrepuestos alrededor de los huecos (guardapolvos, re-cercados, alféizares, impostas, etc.) son eliminados; y las dos franjas horizontales que rematan superior e inferiormente el cuerpo principal se liberan para los nuevos letreros identificativos (Fig. 1).

Esta radical transformación del carácter ecléctico de un antiguo inmueble es en seguida vista como

Ever since the electric light became widely popular after First World War, the sun was no longer the mark for the large cities daily life thanks to this new artificial source of light during the night. The extension of the opening hours for certain urban activities and the emergence of new ones linked to night-time trigger a visual frenzy that will change the appearance of the main European and American streets and squares from then on. Documentaries such as “Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt” (W. Ruttmann, 1927) and, above all, the visual poem “Nuités électriques” (E. Deslaw, 1928), capture that sparkling dynamism in which night-life takes place in modern metropolis, something that draftsmen will also be fascinated by at that time (Montes, 2017:63). We could say that, from mid-twenties on, the definition given by Le Corbusier saying that “Architecture is the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light” has to be also observed not only for the “academic” daylight but also for the dazzling nightly lights.

According to this, the main aim of this research is to show how the transition of Architecture towards Modernism in the inter-war period was followed by a new unprecedented context: the night in the big city. As a result, new architectural projects start displaying drawings of the buildings by night, thus breaking with the historic tradition of broad daylight graphic architectural representation.

The current research is based upon a selection of night architectural drawings made by the first modernist architects, chosen for their graphic quality and for their significance in those days, and also taking into account the evolution of Modernism itself in relation to this matter. Fairly recent studies about “the architecture of the night” or about modern architecture night photography published by D. Neumann (2002) and R. Hommelen (2016) are taken as methodological references, although the current research will be strictly focused on the “Light Architecture” first drawings. A series of hypothesis are formulated in order to indicate the main features that this change in architectural representation provide, not really trying to draw up a general theory but to make the interpretation of this phenomenon easier.



Reklamefassade der Berliner Wach- und Schließgesellschaft, Berlin



Arch. Arthur Korn, Berlin

Neuzeitliche Straßenreklame

Wenn man durch die Hauptstraßen einer Großstadt geht, so sieht man, in welch außerordentlichem Maße die Schrift- und Leuchtreklame sich entwickelt und ausbreitet. Die Hausflächen sind mit einem Reklamenetz fast ganz überzogen. Aber diese Vielheit und das Durcheinander, in dem sie angeordnet ist, zwingt zu immer schreierenderen Mitteln, um den Nachbar zu übertönen. Man weiß, daß die bewegte Reklame auffallender wirkt als die feststehende, und versucht sie zu bekämpfen. So entsteht in diesem Kampf aller gegen alle ein derartiges Durcheinander, daß die einzelnen Effekte sich gegenseitig aufhoben, daß man keinen einzigen mehr richtig sieht, man gar nicht mehr hinsieht und keine Freude mehr daran hat.

Der Fehler liegt darin, daß man übersieht, wie sehr die Aufnahmefähigkeit einer Straßenwand für Reklamezwecke begrenzt ist. Man müßte auch hier wie immer sich von den wirklichen Lebensbedürfnissen leiten lassen und die gesamte Wandfläche der Straße, die nach Abzug der Fensterlöcher übrigbleibt, als geschlossene einheitliche Untergrundsfläche der Reklame zur Verfügung stellen. Auf dieser Fläche müßten die einzelnen notwendigen und wichtigen Reklameschriften und Zeichen vorsichtig angeordnet werden. Wenn einzelne Gewerbe oder Gewerbegruppen dabei eine eigene stereotype Farbe verwenden würden, so würde das die Übersichtlichkeit sehr stark erhöhen.

Ein praktisches Beispiel für die Wirkung einer Reklamefassade im oben beschriebenen Sinne



Das Gebäude vor dem Umbau

1

Simplification: the wall as a screen

The call for "disornamentation" made by Adolf Loos in *Ornament and Crime* (1908) is almost literally put into practice by the German architect Arthur Korn in his renovation of the building "Der Wachthof" in Berlin. The new urban night scenery requires a façade as

amenaza a la imagen de la ciudad histórica. El arquitecto Hugo Häring llega a augurar que "la imagen nocturna (*nachtbild*) de la arquitectura pronto sería más relevante que la diurna (*tagbild*)", llegándose a "la destrucción de la arquitectura" debido a la proliferación de los *lichtre-*

klame ("anuncio luminoso", en alemán) en las calles principales de las metrópolis ¹. Tomando esa obra de Korn como ejemplo, Häring denuncia que su empleo abusivo actuaba como catalizador en la depuración evolutiva de la fachada histórica en favor de una obra luminosa de arte abstracto, convirtiendo así a la arquitectura en poco más que un mero soporte de esos artificios lumínicos y letreros publicitarios. Su predicción fue realmente cierta como veremos al final del presente texto.

Desde el primer momento en que la tecnología lo permite y lo divulga para su implementación en los edificios –recordemos que la comercialización de la bombilla incandescente de filamento de tungsteno data de 1925-26, y que el primer manual moderno de luminotecnia ² es editado por el Deutsche Werkbund en 1928– la nueva arquitectura experimenta con la luz artificial para crear una nueva imagen que resulte atractiva en el panorama nocturno. Todavía no llega a producirse esa simbiosis profesional entre el arquitecto y el ingeniero luminotécnico por la que abogaba el gran experto alemán Joachim Teichmüller, pero no es menos cierto que finales de los años 20 la *lichtarchitektur* (Oechslin, 2002) o "arquitectura luminosa", ya no tenía vuelta atrás. Se extiende a casi cualquier proyecto la práctica de incorporar novedosos proyectores de luz para destacar la fachada en el panorama nocturno.

Así ya se reconoce en proyectos como el de Goldfinger para el salón de belleza para Helena Rubinstein, donde la desnudez del plano de fachada se utiliza como enorme pantalla reflectora a la que se dirigen unos potentes proyectores localiza-

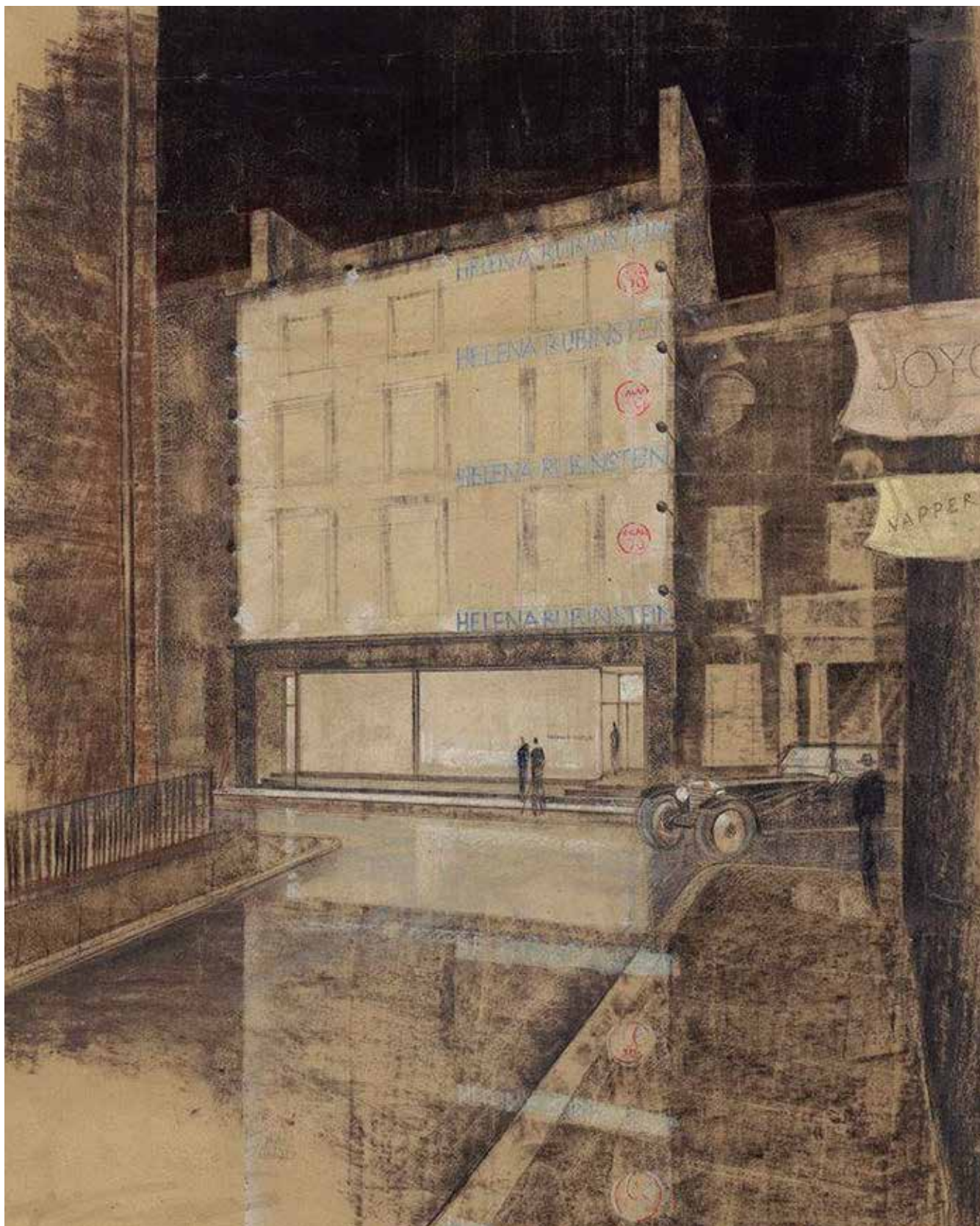


1. Arthur Körn: fachada reformada para una compañía de seguros (Berlín, 1926). (*Die Form* n.12, septiembre 1926, p.278)

2. Erno Goldfinger: proyecto de Salón de Belleza para H.Rubinstein en la Grafton Street (Londres, 1926)

1. Arthur Körn: renovated facade for an insurance company (Berlin, 1926). (*Die Form* n.12, September 1926, p.278)

2. Erno Goldfinger: project for H. Rubinstein beauty salon in Grafton Street (London, 1926)





clear as possible so as to deploy the ultimate lighting effects and to insert brand new signs and letterings. Every ornamental detail overlaid around the openings (window lintels, doorjambs, sills, fasciae, etc.) are removed; and the two horizontal strips at the top and bottom of its main body are released for placing the new identifying signs (Fig. 1).

This radical transformation of an old building eclectic character is shortly seen as a threat for the historical city image. The architect Hugo Häring even portends that “the architectural night image (*nachtbild*) would soon be more relevant than the daylight one (*tagbild*)”, coming to the “architecture’s destruction” due to the proliferation of the *lichtreklame* (“lighting sign”, in German language) around the metropolis main streets 1. Häring warns about future overuses similar to Körn’s intervention, arguing that there may be an evolutionary “cleaning” in historical facades towards some kind of an abstract, illuminated work of art, thus turning buildings into not much more than a mere support for those lighting tricks and commercial signs. His prediction was very accurate as it will be shown at the end of this article.

As soon as it is possible in technological terms and rolled out for its implementation in buildings –remember that tungsten incandescent bulbs are commercialized in 1925-26, and that the first modern handbook on Lighting is edited by Deutsche Werkbund in 1928–, artificial light is tried out in the new projects to achieve a trendy image that becomes visually attractive at night. Nevertheless, there is no factual symbiosis yet between the architect and the lighting engineer as German expert Joachim Teichmüller stood up for, but it is also true that around the end of the 20s, there was no turning back for *lichtarchitektur* (Oechslin 2002) or “Light Architecture”. The incorporation of novel light projectors in almost every project is widespread so as to highlight the façades in urban nightscapes.

That is how it may be seen in early projects such as the one designed by Goldfinger for Helen Rubinstein’s beauty salon, where the wall’s bareness is used as a huge reflective screen thanks to a series of powerful light projectors located in the main façade’s perimeter (Fig. 2). Its modern image is strengthened due to four letterings and three logotypes asymmetrically arranged, a stunning

dos en todo el perímetro del cuerpo principal (Fig. 2). Su imagen moderna se refuerza con cuatro letreros y tres logotipos dispuestos asimétricamente, un rutilante automóvil, y un ambiente urbano muy oscuro donde destaca la luminosidad del edificio amplificada por su reflejo sobre el pavimento de la calle 3.

El caso extremo de gran “edificio-pantalla” se da principalmente en los rascacielos norteamericanos de los años 20. Aprovechando sus formas retranqueadas en altura, introducen el *floodlighting* de abajo hacia arriba para destacar la figuratividad de sus remates recortados contra el cielo oscuro. Arquitectos como Raymond Hood o expertos luminotécnicos como Harvey W. Corbett reclaman el uso de este tipo de recursos lumínicos para conseguir una nueva imagen que no es factible bajo la luz diurna. Explotando el baño de luz desde abajo se “añade un elemento de misterio” al ir desvaneciéndose el edificio conforme se eleva, enfatizándose así su verticalidad 4. En un modo más poético y abstracto, Hugh Ferriss imagina y retrata esa misma idea no solo a escala de edificio sino de un *downtown* completo (Fig. 3) en su libro *The Metropolis of Tomorrow* (1929), convirtiéndose en una referencia visual de primer orden para sus contemporáneos y en una especie de utopía urbana en la noche.

Esta primera etapa podría cerrarse con el descubrimiento del “efecto de desmaterialización” logrado al proyectar de manera muy intencionada la iluminación sobre un edificio. Acostumbrados a un exceso de iluminación en el que todo se ilumina sin más intención que destacar el hito urbano –el caso paradigmático sería la iluminación

de monumentos parisinos a cargo del italiano Fernando Jacopozzi (Biagini y Fabbrini, 2009:17)–, pronto se exploran otras posibilidades plásticas propias de la Modernidad como es “el intento de liberación de la gravedad” (Cortés, 1991:17) mediante el ocultamiento del soporte estructural.

La imagen nocturna admite ser manipulada mágicamente para hacer desaparecer los elementos portantes, quedándose a oscuras en contraste con otras partes muy acentuadas por la luz artificial. Este juego es precisamente el que se aprecia en la propuesta de Pica y Buccianti para el concurso del nuevo Ponte dell’Academia en Venecia: Al presentar las sendas perspectivas del puente los arquitectos no ocultan la verdadera tectónica ni su integración en el contexto urbano a la luz del día; en cambio, en la visión nocturna, el puente parece levitar entre las escaleras de caracol de sus extremos al dejar sin iluminar las dos pilas de apoyo de las orillas del canal (Fig. 4).

La fachada libre luminosa

Gracias a los festivales de luz celebrados en muchas capitales europeas a finales de los años 20, en seguida se pudo comprobar el atractivo y popularidad que alcanza la nueva arquitectura luminosa. Como ha destacado Neumann (2002:40), en el festival “Berlin im Licht” y en la exposición “Presencia” en Colonia –ambos celebrados en 1928–se recogen esas primeras experiencias con la luz artificial incorporadas ya en el seno de la propia obra, convirtiéndola en un nuevo “material de construcción”. En compañía del vidrio, cada vez más grande en tamaño y con varios



3. Hugh Ferriss: perspectiva de un *downtown* imaginario. (*The Metropolis of Tomorrow*, 1929)

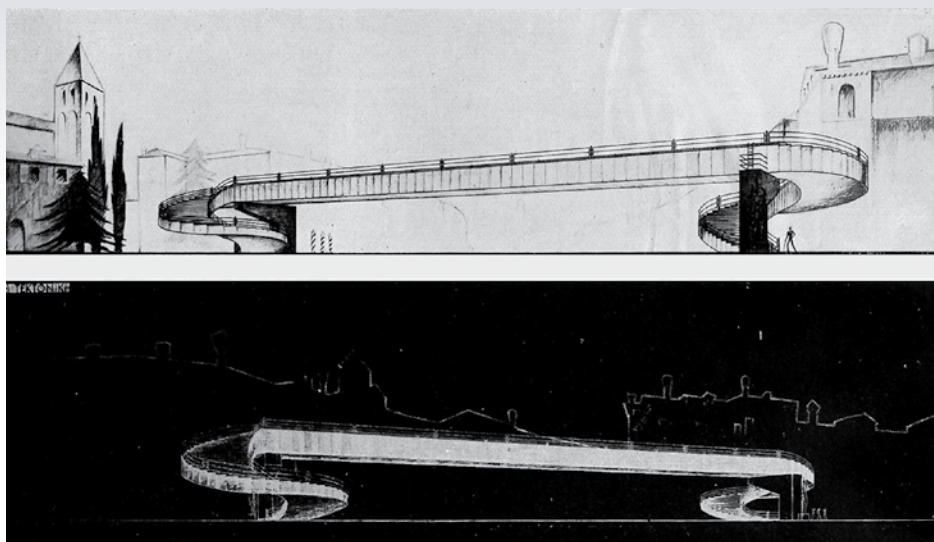
4. Agnoldomenico Pica y Mirko Bucciatti: propuesta para el nuevo Ponte dell'Academia en Venecia. (*Architettura*, n.5, 1933, pp. 309-310)

3. Hugh Ferriss: imaginary perspective of a city downtown. (*The Metropolis of Tomorrow*, 1929)

4. Agnoldomenico Pica y Mirko Bucciatti: project for the new Ponte dell'Academia in Venice. (*Architettura*, n.5, 1933, pp. 309-310)



3



4

acabados, la incipiente *lichtarchitektur* va respondiendo a las demandas comerciales y comunicativas.

Una de las tipologías modernas que más explota estos primeros avances es la de las salas de cine (Ávila, 2015). Aunque se sigue recurriendo a líneas de neón para acentuar las siluetas de sus formas, pronto se incorporan letreros opalescentes retroproyectados con el título de la película en cartel. Los casos más interesantes elaboran una sinfonía de efectos lumínicos, a veces con soluciones muy depuradas como en el cine “Rex” de Stynen; y otras veces con un amplio repertorio de recursos como en el cine “Odeón” de Mather y Weedon, quienes lo representan con líneas de atractivo cromatismo, ventanas y detalles de estética náutica, y con un gran foco apuntando al cielo cual chimenea de luz sobre el puente de mando de este deslumbrante paquebote inglés (Figs. 5 y 6).

El catálogo *Glas im Bau und als Begrauchsgegenstand* editado por Arthur Körn (1929) resultará decisivo para la codificación visual de

este tipo de arquitectura reciente: la arquitectura ya no solo se ilumina desde el exterior sino que ella misma se convierte en emisor luminoso gracias al tamaño de sus superficies acristaladas y a la iluminación artificial convenientemente dispuesta en su interior. Gracias a este catálogo y a su gran difusión entre los arquitectos contemporáneos, por vez primera, la vanguardista fotografía nocturna de arquitectura se impone sobre la convencional diurna, como queda patente al mostrar desde idéntico punto de vista las imágenes de una misma obra pero bajo condiciones lumínicas antagónicas 5. El arquitecto comienza a ser consciente de la importancia que tiene pensar en la imagen de noche del edificio desde la fase de proyecto.

Este nuevo registro visual es compartido por las diferentes expresiones arquitectónicas modernas de entreguerras. La figura de Erich Mendelsohn en esos años ejerce una influencia decisiva entre sus colegas, tanto con sus propias obras berlinesas entre 1926

car, and a very dark urban atmosphere in which the building brightness is enhanced by its reflection on the street pavement 2.

The most extreme cases concerning to big “screen-buildings” are the American skyscrapers built in the 20s. Thanks to their setbacks, floodlighting from bottom to top is used to highlight the figurative peaks of their upper endings outlined on a dark sky. Architects like Raymond Hood or lighting experts like Harvey W. Corbett defend the use of these kind of lighting resources in order to achieve a new image, something that is not possible in daylight. Taking advantage of the artificial light flowing upwards from below, “an element of mystery is added” since the building seems to fade towards the sky, increasing its verticality therefore. In a more dramatic and abstract way (Montes, 2017:64), Hugh Ferriss imagines and renders that same idea not only on a building scale but on an entire downtown (Fig. 3) in his book *The Metropolis of Tomorrow* (1929), thus becoming decisive as a visual reference for his contemporaries and a kind of a nocturnal urban utopia.

This first stage could be closed with the discovering of the “dematerialization effect”, reached by projecting artificial light on a building in a very much planned way. Despite an excess of illumination by which everything is lighted without no other meaning that highlighting urban icons—the most paradigmatic example would be the one commissioned to the Italian expert Fernando



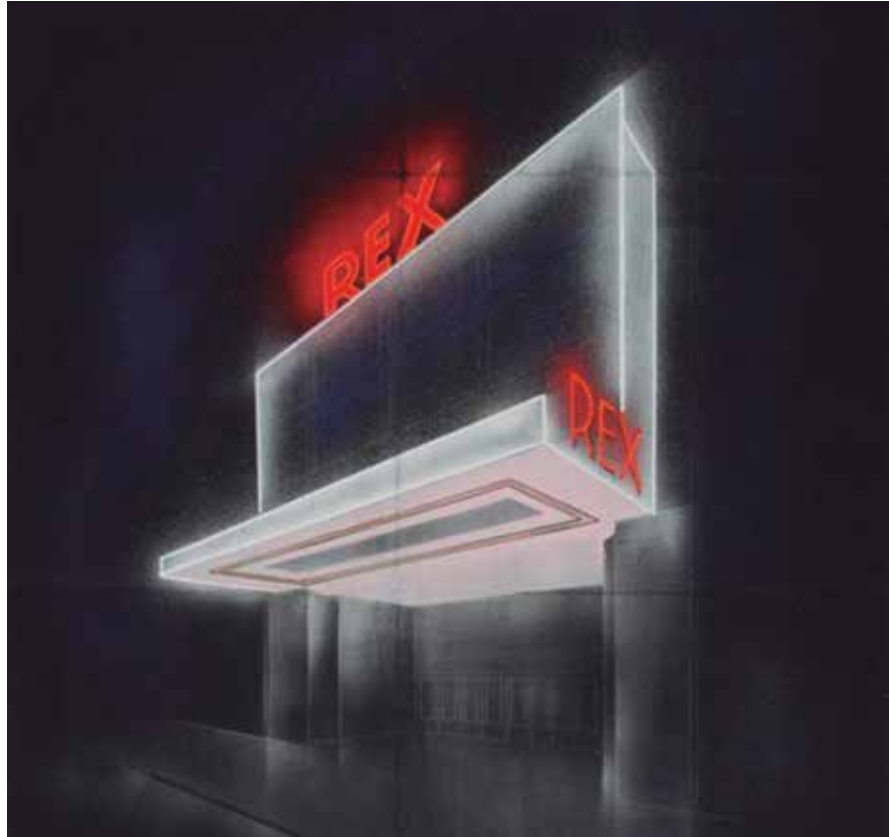
Jacopozi for illuminating several Parisian monuments (Biagini y Fabbrini, 2009:17)–, promptly there will be some researches around another plastic expressions proper to Modernism like the “try for release from gravity” (Cortés, 1991:17) by means of hiding the structural support.

Night architectural image can be managed magically to make the supporting elements disappear, standing up completely in the dark in contrast to other parts that remain much highlighted by artificial light. This is just what it comes into play in the project designed by Pica and Buccianti for the Venetian Ponte dell’Academia architectural contest: by rendering both night and day bridge perspectives, the architects do not hide neither the real tectonics nor the urban context in daylight; however, in the night view, the bridge seems to be levitating all along between two spiral stairways placed at both endings, since no lighting is provided to the pair of piers settled on the channel edges (Fig. 4).

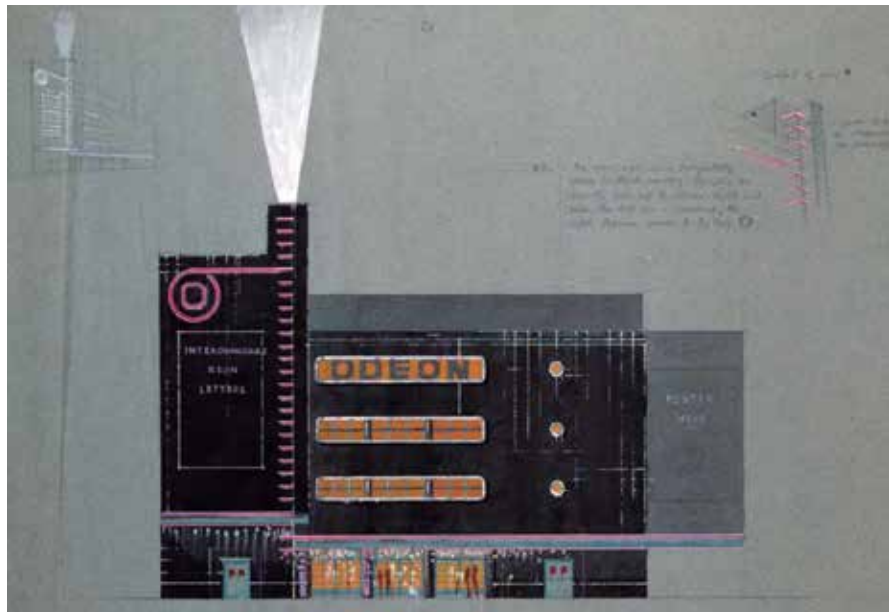
The free, illuminated façade

Thanks to the light festivals held in many European cities by the end of the 20s, the success and popularity of the new Light Architecture was quickly confirmed. Just as Neumann has noticed (2002:40), both at the “Berlin im Licht” festival and at the Cologne “Pressa” Exhibition – the two of them held in 1928 – those early tries with the artificial light included in the final work are brought together, thus becoming as a new “building material”. Accompanied by glass, which is bigger and bigger and in several finishes, this budding *lichtarchitektur* satisfies the commercial and communicative demands.

One of the modern typologies that takes more advantage of these early advances is the movie theatre (Ávila, 2015). Despite neon light lines are still being used for highlighting the cinema silhouette, opalescent backlit signs with the running film’s title are arranged right away. The most interesting examples include a whole lighting effects collection, sometimes with very refined solutions like the one designed by Mather and Weedon for the “Odeon Cinema”. These architects draw a façade with very colorful lines, windows and details in a nautical language, and with a huge spotlight aiming to the sky as if it were a chimney of light set on the bridge of this dazzling English ship (Figs. 5 and 6).



5



6

y 1930 –recordemos las imágenes de noche de sus célebres almacenes Shocken, los C.A.Herpich, o la Deukon Haus–, como a través de la publicación de su libro *Amerika: Bilderbuch eines Architekten* (1926), donde ya aparecen fotografías nocturnas de Times Square o Broadway (Stavagna, 2005).

Ejemplo de este racionalismo expresionista lo encontramos en la perspectiva de un bloque residencial en Valencia proyectado por Luis Albert, mostrando al edificio iluminado desde el interior a modo de “máquina iluminada” (Fig. 7). Sus ventanas alargadas se tornan en franjas horizontales luminosas con-



trastando con la verticalidad de la torre en esquina, auténtico “faro” moderno (Giménez, 2018, p.290).

En clave *sachlichkeit* nos encontraríamos con obras donde los huecos acristalados crecen en tamaño, poniendo más en contacto al espacio exterior con el interior. Uno de los dibujos que mejor representarían esta tendencia sería el de Aalto para la sede del periódico “Turun Sanomat”. Como muchos autores han señalado, el edificio adopta “*les cinq points d’une architecture nouvelle*” preconizados por Le Corbusier, siendo pues una auténtica “fachada libre”. Además de la serie de *fenêtres en longueur* del cuerpo principal, proyecta unos escaparates profundos en el nivel de calle y un enorme ventanal. A través de él se proyectaría la imagen de portada del diario finés para

captar la atención del viandante y establecer esa comunicación directa entre interior y exterior, entre emisor y receptor (Fig. 8).

Conclusión: la “arquitectura publicitaria”

En 1929, Aalto y Brygmann proyectan arquitecturas efímeras para la exposición de Turku, donde se advierte la influencia de El Lissitzky o Rodchenko en sus mástiles indicativos. Al año siguiente será Asplund quien haga lo mismo en la exposición de Estocolmo, construyendo una vertiginosa torreta de barras de acero estabilizada por cables, y repleta de rótulos luminosos y banderolas de alegres formas y colores (Fig. 9).

En aras a la modernidad, la arquitectura va respondiendo in-

5. León Stynen: Perspectiva nocturna del cine “Rex” (Bruselas, 1934)

6. Andrew Mather y Henry W. Weedon: Alzado del cine “Odeón” para la Leicester Street (Londres, 1931)

7. Luis Albert: bloque residencial en la calle Játiva para la promotora Carmen Alonso (Valencia, 1935)

8. Alvar Aalto: perspectiva del gran ventanal con la portada del periódico proyectada en el edificio del Turun Sanomat (Turku, 1929)

5. Leon Stynen: night perspective drawing of “Rex” cinema (Brussels, 1934)

6. Andrew Mather and Henry W. Weedon: “Odeon” cinema elevation facing to Leicester Street (London, 1931)

7. Luis Albert: apartment block in Játiva Street designed for the developer Carmen Alonso (Valencia, 1935)

8. Alvar Aalto: perspective of the Project for the Turun Sanomat newspaper showing its current cover through the large window (Turku, 1929)

The catalogue *Glas im Bau und als Begrauchsgegenstand* edited by Arthur Körn (1929) will turn out to be decisive for the visual codification of this recent architecture: the illumination of a building is not only considered from the exterior but also from the interior, since the building itself becomes luminescent thanks to the outer glazing and to the inner artificial lighting properly arranged. Owing to this catalogue and to its large dissemination amongst contemporary architects, for the very first time, the night avant-garde photography



7



8



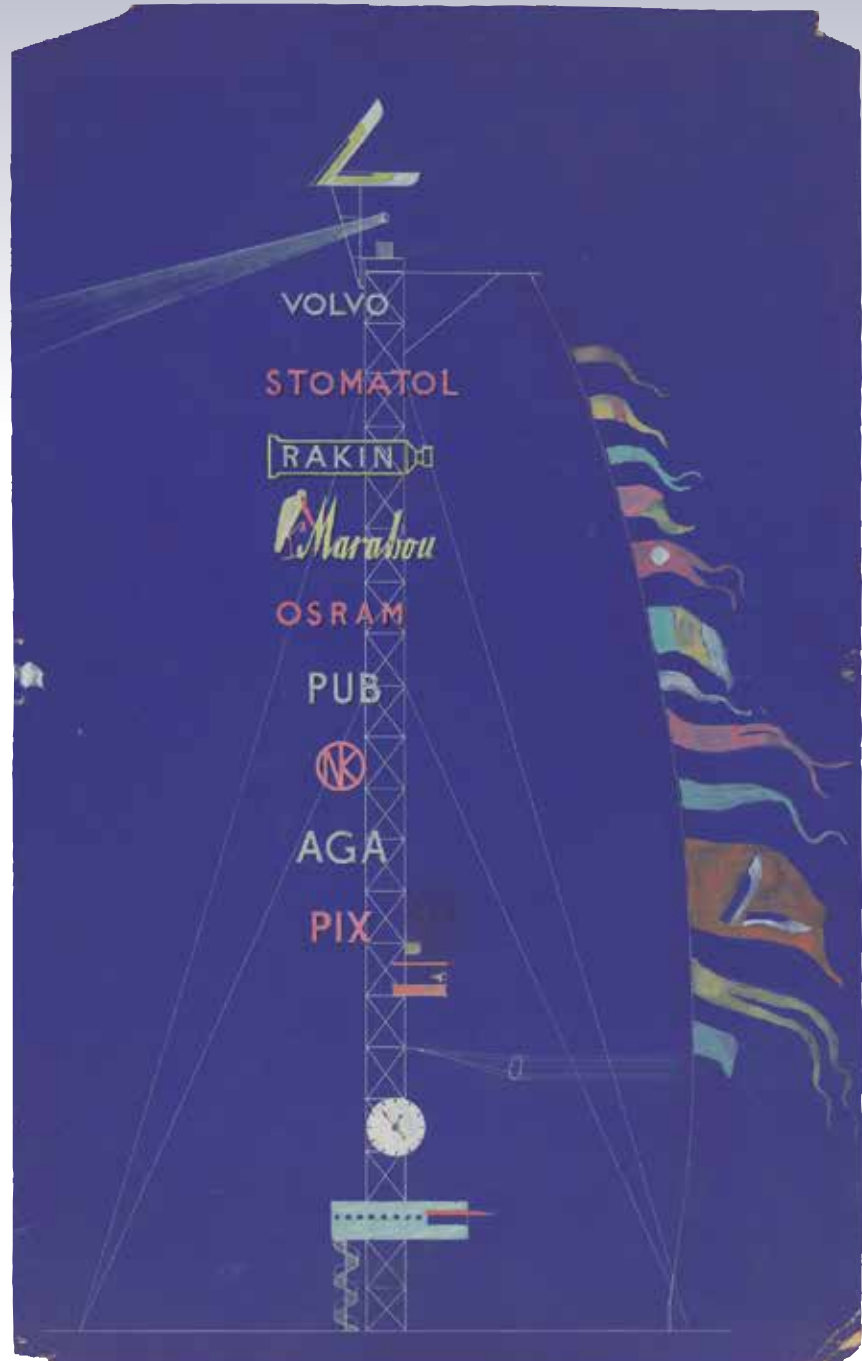
of architecture prevails over the one taken in daylight, a conclusion that becomes obvious just by comparing two pictures of a building from the same point of view but under opposed light conditions 3. The architect starts to aware of how important it is to think about the night image of a building from the very beginning of the design process.

This new visual record is shared by the different modern architectural expressions in the inter-war period. Erich Mendelsohn becomes a leading figure in those days and influences their colleagues notably, not only through his own works in Berlin between 1926 and 1930—remember the night images of his famous Shoken or C.A.Herpich stores, or even the Deukon House—, but also through his recently published book *Amerika: Bilderbuch eines Architekten* (1926), where some night photographs of Times Square or Broadway Avenue have already appeared (Stavagna, 2005). A good example of this expressionism can be found in the perspective drawn by Luis Albert for an apartment block in Valencia, showing the building lit from the interior like an “illuminated machine” (Fig. 7). Its ribbon windows turn into horizontal lit strips in contrast to the corner tower’s verticality, a real modern “lighthouse” (Giménez 2018:290).

In a more *sachlichkeit* way, we could find some works in which their glazed windows become increasingly bigger, thus connecting more intensively the exterior with the interior space. One of the drawings that would best represent this trend could be that one of Aalto for the “Turun Sanomat” newspaper. Just as many authors have noticed, this building assume “*les cinq points d’une architecture nouvelle*” advocated by Le Corbusier, thus being a genuine “free façade”. In addition to the series of *fenêtres en longueur* arranged in the main body, several deep shop windows are designed at the level of the street, and even a huge picture window. Through this large window, the cover of the Finnish newspaper would be projected so as to take the passers-by attention and connect directly the interior and the exterior, the issuer and the receiver (Fig. 8).

Conclusion: “advertising architecture”

In 1929, Aalto and Brygmann project some ephemeral architectures for the Turku Exhibition, where the influence of El Lissitzky



9

evitable y progresivamente a esta función comunicativa mediante la sustitución de los materiales convencionales de construcción por otros mucho más efímeros y evanescentes, apropiados para el fascinante escenario nocturno.

En 1933, los arquitectos de los *Cinéac*, A.Gorshka y P. Montaut, acuñan el concepto de “*architecture publicitaire*” en referencia al papel preponderante que juegan la nueva fachada luminosa del edifi-

cio en la noche metropolitana, llegando a afirmar:

(...) no hay ningún interés en crear ventanas hacia las avenidas; los apartamentos o locales creados en dichas vías tienen su calidad por su dirección y su emplazamiento en el centro de París. Pueden ser, sin inconveniente, iluminados por sus patios interiores dejando a sus fachadas todo su valor publicitario. (Moreno, 2018).

Cumpliendo los vaticinios de Häring, la arquitectura acaba siendo completamente inmaterial, don-



9. Erik Gunnar Asplund: torre de anuncios para la exposición de Estocolmo (1930)

de la importancia comunicativa de la fachada la convierte en puro andamiaje. No otra cosa es ya la “Maison de la Publicité” proyectada por Nitzchke para la capital francesa: su alzado se convierte en un collage con imágenes retroproyectadas y signos tipográficos luminosos. Una ligera estructura metálica sirve de soporte pero se muestra casi como elemento independiente del edificio en el fotomontaje nocturno, adquiriendo todo el sentido “publicitario” como doble fachada que es para un bloque de pisos, cuyo patio interior resuelve las necesidades más perentorias de sus estancias internas sin ser advertido desde la calle (Fig.10).

La confluencia entre la demanda de reclamo comercial y la estética del constructivismo ruso resultó sumamente fructífera, especialmente en la función comunicativa y señalética. Comenzando por simples mástiles con *letterings* luminosos, y luego extendido a toda la fachada del edificio, finalmente será el volumen completo quien se conciba como linterna nocturna, anticipándose a soluciones tipo *glassbox* que aparecerán tras la II Guerra Mundial en los Estados Unidos (Almonacid, 2018).

La mayor sofisticación constructiva y luminotécnica, de hecho, ya produce grandes resultados en la exposición de París de 1937. Y es el Pabellón de Checoslovaquia quien mejor represente este último paso hacia la modernidad, como bien reflejan los dibujos del proyecto de Krejcar y fotografías de época (Figs. 11 y 12). No en vano Frampton (2015, p.215) lo describió como obra “tan seminal como los pabellones proyectados por Aalto, Le Corbusier y Sakakura”, y puede servirnos como colofón de esta “nueva

9. Erik Gunnar Asplund: advertising tower for the Stockholm's Exhibition (1930)

tradición” de la imagen nocturna en la primera arquitectura moderna. ■

Notas

- 1 / HARING, Hugo: “Lichtreklame und Architektur,” *Architektur und Schaufenster*, 24, n.8 (1927), pp. 5-8.
- 2 / LOTZ, Wilhelm (ed.): *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur*. Berlin: Verlag Hermann Reckendorf, 1928.
- 3 / El reflejo sobre el suelo húmedo es uno de los recursos más habituales en las fotografías nocturnas de entreguerras como se puede ver en el catálogo de Brassai (*Paris de Nuit*, 1933) y en manuales de fotografía como el de M. Natkin (*Pour réussir vos photos à la lumière artificielle*. 1935).
- 4 / Cita tomada de una entrevista publicada por la General Electric Company en su *Bulletin* n.375 de febrero de 1930 titulado *Architecture of the Night*.
- 5 / El caso más paradigmático de los publicados por Körn es la pareja de fotografías (diurna versus nocturna) del edificio para la cooperativa “De Volharding” realizado por Jan Buijs y Joan B. Lürsen (La Haya, 1927-28).

Referencias

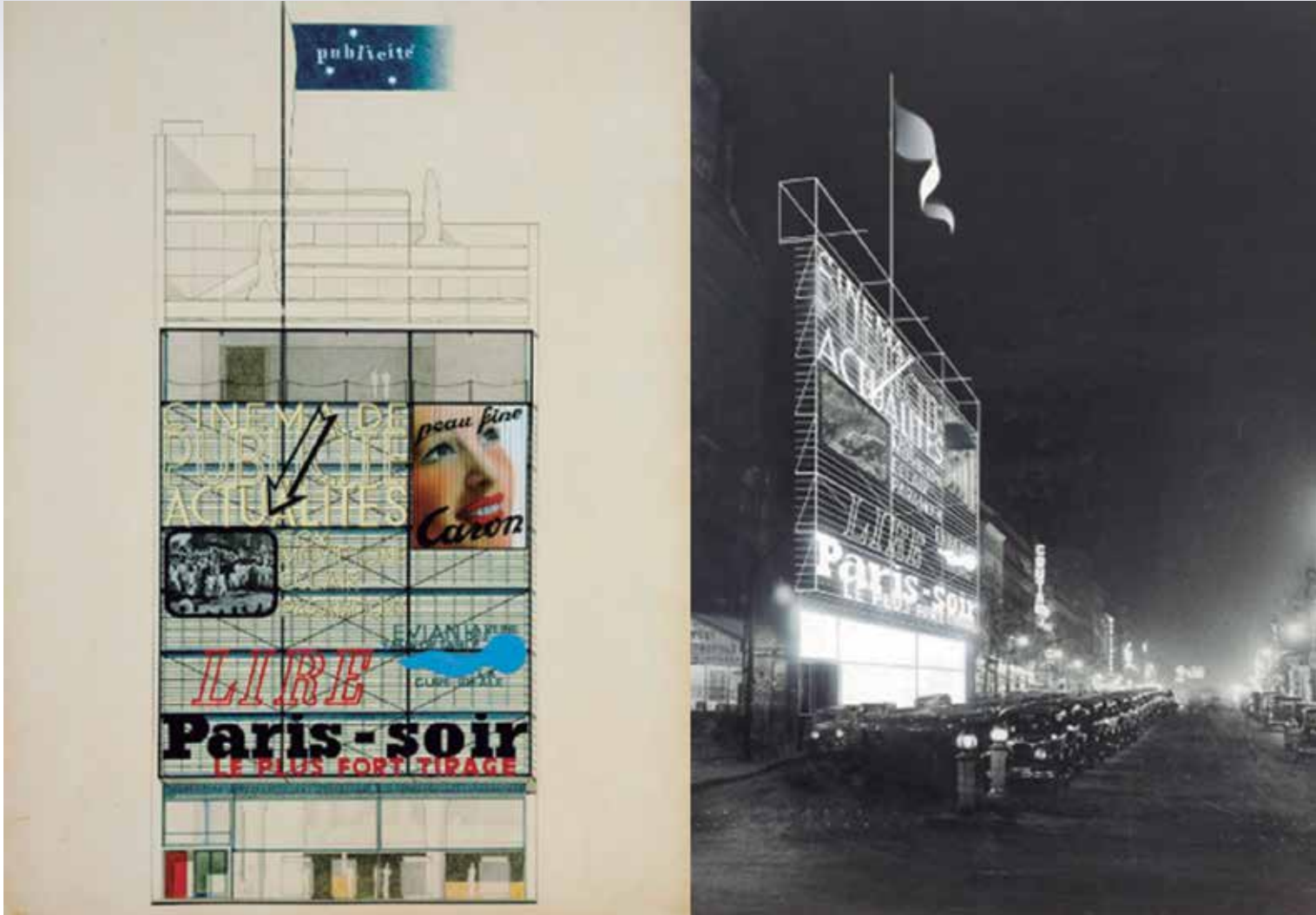
- ALMONACID, R., 2018. “La *glass box*: el mito norteamericano importado a la arquitectura moderna española de posguerra”. *Actas del XI Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Española*, E.T.S.A. Universidad de Navarra, pp. 87-94.
- ÁVILA, A., 2015. “Las fachadas luminosas de las salas de cine: La irrupción de los cines en el paisaje urbano nocturno, 1920-1940”, *Bitácora Arquitectura*, n.29, 2015.
- BIAGINI, C.; FABBRINI, M., 2009: “Verso un’architettura della luce: la ‘lucicultura’ in Italia negli anni ‘20”, *Bollettino Ingegneri* n. 8-9, Florencia.
- CORTÉS, J.A., 1991. *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERRIS, H., 1929. *The Metropolis of Tomorrow*. Nueva York: Ives Washburn.
- FRAMPTON, K., 1993. “A Modernity Worthy of the Name. Notes on the Czech Architectural Avant-Garde”. En catálogo de exposición: *El Arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern.
- GIMÉNEZ, M., 2018. “El dibujo moderna en la arquitectura heterodoxa de Luis Albert”, *Expresión Gráfica Arquitectónica EGA*, n.32.
- HOMMELEN, R., 2016. “Building with artificial light: architectural night photography in the inter-war period”, *The Journal of Architecture*, vol.21, n°7, pp.1062-1099. (DOI:10.1080/13602365.2016.1248854).
- KÖRN, A., 1929. *Glas im Bau und als Begrauchsgegenstand*. Berlin: Ernst Pöhlak, 1929.

or Rodchenko is clearly noticed in the sign posts. Asplund will do the same for the Stockholm’s Exhibition the following year, building a vertiginous lattice tower stabilized with cables, full of lit letterings and flags, with lively forms and colours (Fig. 9). For Modernism’s sake, Architecture keeps on dealing with this communicative demand progressively by replacing conventional building materials for much more ephemeral and lightweight ones, specifically suitable for the night fascinating scene. In 1933, the architects of the *Cinéac* cinemas, A.Gorshka and P. Montaut, coin the term “*architecture publicitaire*” in reference to the relevant role that the new lit façades play in the city nightscape, getting as far as to say:

(...) there is no interest in designing windows opening to the avenues; apartments and stores in those streets are appreciated for his direction and location in the centre of Paris. They may be easily illuminated through their inner courtyards, thus letting the façades to assume all the advertising value. (Moreno, 2018).

As Häring had foretold, contemporary architecture becomes almost dematerialized since the importance of its advertising demands turn the façades into a mere scaffolding. The “Maison de la Publicité” projected by Nitzchke for the capital of France is just that: its elevation becomes a collage made of backlit images and illuminated letterings. A light metallic structure works as a support, but in the night photomontage it is rendered like an independent element of the building. In fact, it assumes its advertising function as a double façade for an apartment block whose inner courtyard solves the most peremptory needs of its interior spaces without having anything to do with the street view (Fig. 10).

The convergence between the commercial demands and Russian Constructivism’s aesthetics was also extremely fructiferous, especially in what it comes to the communicative and advertising function. It started with simple posts with lit signs, afterwards by being applied to the whole façade, and finally by conceiving the entire building as a night lantern, thus foreseeing future solutions like the *glassbox* types that will come up in the United States after the



10

Second World War (Almonacid, 2018). In fact, due to a higher, sophisticated technical and lighting solutions, it will be possible to admire great building results at the 1937 Paris Exhibition. The Czech Pavilion represents the best step forward to modernism, as period photographs and Krejcar drawings reflect (Figs.11 and 12). That is the reason why Frampton (2015:215) described it as a work "as genuine as the pavilions designed by Aalto, Le Corbusier or Sakahura", and is chosen as the colophon to this "New Tradition" around the night image achieved by the pioneers of Modern Architecture. ■

- MENDELSON, E., 1926. *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*. Berlín: Mosse.
- STAVAGNA, M., 2005. *I fotolibri di Erich Mendelsohn e l'immagine del Moderno*. Tesis doctoral. Venecia: Università IUAV.
- MORENO, M.P., 2018: "Las salas Cinéac de Adrienne Gorska y Pierre de Montaut: adaptar un tipo", *VLC arquitectura*, vol. 5, n.2, pp. 59-89 (DOI: 10.4995/vlc.2018.8900).
- NEUMANN, D., 2002. *Architecture of the Night. The Illuminated Building*. Munich - Berlin - Londres - Nueva York: Prestel.
- OECHSLIN, W., 2002: "Light Architecture: A New Term's Genesis". En: D. Neumann, 2002. *Architecture of the Night. The Illuminated Building*. Munich - Berlin - Londres - Nueva York: Prestel, pp. 28-34.

10. Oscar Nitzchke: alzado y fotomontaje nocturno para la "Maison de la Publicité" (París, 1934-36)

11. Jaromin Krejcar: perspectiva del proyecto del Pabellón de Checoslovaquia para la exposición internacional de París de 1937

12. Jaromin Krejcar: foto nocturna del Pabellón de Checoslovaquia para la exposición internacional de París de 1937

10. Oscar Nitzchke: elevation and night photomontage for the "Maison de la Publicité" (Paris, 1934-36)

11. Jaromin Krejcar: perspective of the Czech Pavilion Project for the 1937 International Paris Exhibition

12. Jaromin Krejcar: night photograph of the Czech Pavilion taken at the 1937 Paris International Exhibition



11



12

Notes

- 1 / HARING, Hugo: "Lichtreklame und Architektur," *Architektur und Schaufenster*, 24, n.8 (1927), pp. 5-8.
- 2 / The reflection on a wet floor is one of the most common means used in night Photography during the inter-war period, as it may be seen in Brassai's catalogue (*Paris de Nuit*, 1933) and in photography handbooks like M. Natkin's one (*Pour réussir vos photos à la lumière artificielle*. 1935).
- 3 / The most paradigmatic case study published by Körn is the pair of pictures (in daylight and by night) taken of the "De Volharding" cooperative building projected by Jan Buijs y Joan B. Lürsen (The Hague, 1927-28).

References

- ALMONACID, R., 2018. "La glass box: el mito norteamericano importado a la arquitectura moderna española de posguerra". *Proceedings of the XI Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Española*, E.T.S.A. Universidad de Navarra, pp. 87-94.
- ÁVILA, A., 2015. "Las fachadas luminosas de las salas de cine: La irrupción de los cinemas en el paisaje urbano nocturno, 1920-1940", *Bitácora Arquitectura*, n.29, 2015.
- BIAGINI, C. and FABBRINI, M., 2009: "Verso un'architettura della luce: la 'lucicultura' in Italia negli anni '20", *Bolletino Ingegneri* n. 8-9, Florence.
- CORTÉS, J.A., 1991. *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERRIS, H., 1929. *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Ives Washburn.
- FRAMPTON, K., 1993. "A Modernity Worthy of the Name. Notes on the Czech Architectural Avant-Garde". In catalogue: *El Arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918-1938*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- GIMÉNEZ, M., 2018. "El dibujo moderna en la arquitectura heterodoxa de Luis Albert", *Expresión Gráfica Arquitectónica EGA*, n.32.
- HOMMELEN, R., 2016. "Building with artificial light: architectural night photography in the inter-war period", *The Journal of Architecture*, vol.21, n°7, pp.1062-1099. (DOI: 10.1080/13602365.2016.1248854).
- KÖRN, A., 1929. *Glas im Bau und als Begrauchsgegenstand*. Berlin: Ernst Pollak, 1929.
- MENDELSON, E., 1926. *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*. Berlin: Mosse.
- STAVAGNA, M., 2005. *I fotolibri di Erich Mendelsohn e l'immagine del Moderno*. Doctoral thesis. Venice: Università IUAV.
- MONTES, Carlos, 2017. *Del material de los sueños: dibujos de arquitectura en la modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MORENO, M.P., 2018: "Las salas Cinéac de Adrienne Gorska y Pierre de Montaut: adaptar un tipo", *VLC arquitectura*, vol. 5, n.2, pp. 59-89 (DOI: 10.4995/vlc.2018.8900).
- NEUMANN, D., 2002. *Architecture of the Night. The Illuminated Building*. Munich - Berlin - London - New York: Prestel.
- OECHSLIN, W., 2002: "Light Architecture: A New Term's Genesis". In: D. Neumann, 2002. *Architecture of the Night. The Illuminated Building*. Munich - Berlin - London - New York: Prestel, pp. 28-34.