

INTERNATIONALE ARCHITEKTUR

INTERNATIONALE ARCHITEKTUR, UN FOTOLIBRO PIONERO EN LA DIVULGACIÓN DE LA EMERGENTE ARQUITECTURA MODERNA

INTERNATIONALE ARCHITEKTUR, A PIONEER PHOTOBOOK FOR THE DISSEMINATION OF THE EMERGING MODERN ARCHITECTURE

Rodrigo Almonacid Canseco

doi: 10.4995/ega.2022.15365

Se plantea un análisis del pionero de los fotolibros de arquitectura, *Internationale Architektur* (1925), estudiando la convergencia entre enfoque ideológico de Gropius y el diseño editorial de Moholy-Nagy para construir un discurso sólido sobre la emergente arquitectura moderna. Mediante la comparación con fotolibros anteriormente diseñados por Moholy-Nagy, y considerando los significativos cambios introducidos por Gropius en su segunda edición (1927), se puede comprender mejor la importancia de la divulgación como fenómeno específicamente moderno; lo cual, hoy, nos permite poder interpretar al *International*

Style como una etiqueta comercial óptima para la propaganda de la arquitectura moderna, iniciada con el lanzamiento del primer *Bauhausbücher*.

PALABRAS CLAVE: FOTOLIBRO, ARQUITECTURA MODERNA, FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN, BAUHAUS

The aim of this research is to analyse the pioneer architectural photobook, Internationale Architektur (1925), studying the convergence between Gropius' ideological approach and Moholy-Nagy's editorial design in order to build a solid message about the

emerging modern architecture. By comparing photobooks designed by Moholy-Nagy previously, and taking into account the significant changes made by Gropius for its second edition (1927), it may be easier to understand the importance of dissemination as a modern, specific phenomenon; therefore, today we may see the International Style as a perfect commercial tag for advertising architectural Modernism, started with the launch of the first Bauhausbücher.

KEYWORDS: PHOTOBOOK, MODERN ARCHITECTURE, ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY, MASS MEDIA, BAUHAUS

BAUHAUS BÜCHER

1



Se propone analizar el pionero de los fotolibros de arquitectura moderna, *Internationale Architektur*, examinando la convergencia entre enfoque ideológico de Gropius y el diseño editorial de Moholy-Nagy, para entender algunas de las claves principales del *International Style* entendido como “campana publicitaria para la arquitectura moderna” (Colomina 2010: 143).

Su publicación en 1925 marcó un hito tremendamente significativo en la divulgación arquitectónica y se erigió en decisivo catalizador para la eclosión de la modernidad en arquitectura. Sirvió de modelo para muchos de los numerosos fotolibros y catálogos que pretendieron darla a conocer al gran público. Tras su aparición, la arquitectura publicada deja de ser leída y comienza a ser consumida con la mirada, adelantándose así a la exhortación de Johannes Molzahn: “¡No leas más! ¡Mira!” (Rittelmann 2003: 139).

Se toman como referencia investigaciones que han señalado esa interpretación de la arquitectura moderna como medio de comunicación (Colomina, 2010; McBride, 2016). En cuanto al estudio del fotolibro durante la República de Weimar, resultan muy relevantes las tesis doctorales de las profesoras Rittelmann (2003), Stetler (2009) y Stoll (2015). En el campo estrictamente arquitectónico, son valiosos los análisis de ciertos catálogos y fotolibros de arquitectura de ese período (Hemken 1991, Riley 1992); así como los estudios “anatómicos” del libro de arquitectura hasta 1925 realizados por Tavares (2016). Todos ellos nos permitirán plantear una nueva hipótesis de interpretación de *Internationale Architektur* como pionera narra-

ción visual, y discutir su relevancia respecto a los primeros textos de la historiografía moderna.

La autonomía de la fotografía en la divulgación de la arquitectura

El éxito del fotolibro en la segunda década del siglo xx “refleja un interés en explorar las propiedades narrativas de la fotografía” usando técnicas de montaje (McBride, 2016: 117) que, como se verá más adelante, son decisivas en esta investigación. El auge del fotolibro de arquitectura, en particular, se debe al nuevo estatus otorgado a la Fotografía como medio de expresión gráfica, equiparable al del dibujo arquitectónico hasta llegar pronto a superarlo en importancia. La eclosión de las vanguardias artísticas, y, en particular, la de los movimientos que mayor empleo hicieron de la fotografía en sus obras –como el Dadaísmo o el Constructivismo– tuvieron gran impacto entre los arquitectos pioneros de la modernidad.

Debemos atribuir al artista húngaro László Moholy-Nagy el papel de precursor en el uso predominante de fotografías como medio más efectivo y expresivo para la divulgación impresa de la *Neues Bauen*. Con anterioridad, Le Corbusier hace del uso de las imágenes un rasgo muy relevante en sus trabajos editoriales al frente de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920-25) y en *Vers une Architecture* (1923). No obstante, sus publicaciones fundamentan su relato en los textos más que en sus imágenes (Fig. 1); si bien ambos no pueden disociarse pues efectivamente las fotografías “construyen el texto”, no se limi-

The aim of this research is to analyse the pioneer of the photobooks on modern architecture, *Internationale Architektur*, examining the convergence between Gropius' ideological standpoint and Moholy-Nagy's editorial design, so as to understand some of the main keys of the “International Style”, thus seen as an “campaign for advertising modern architecture” (Colomina 2010:143).

Its publication in 1925 became a very significant milestone in architectural dissemination and turned into a decisive kick-starter for the emergence of modernism in architecture. It turned out to be a model for many of the photobooks and catalogues that tried to roll out modernism to the general public. After its spread, published architecture was no longer read and started to be consumed just by looking, thus foreseeing Johannes Molzahn exhortation: “Don't read any more! Just look!” (Rittelmann 2003: 139).

Throughout this research, reference works addressing architectural modernism as a mass media have been considered (Colomina, 2010; McBride, 2016). With regard to the study of photobooks in the Republic of Weimar, dissertations written by professors Rittelmann (2003), Stetler (2009) and Stoll (2015) have been really relevant. When it comes to architectural books, some specific analysis about catalogues and photobooks of that time have also been very useful (Hemken 1991, Riley 1992); as well as the “anatomical” studies of the architectural book up to 1925 made by Tavares (2016). All of them will let us outline a new hypothesis for the interpretation of *Internationale Architektur* as a pioneer photobook in visual dissemination, and discuss its relevance in relation to the first texts of modern historiography.

The autonomy of photography in architectural dissemination

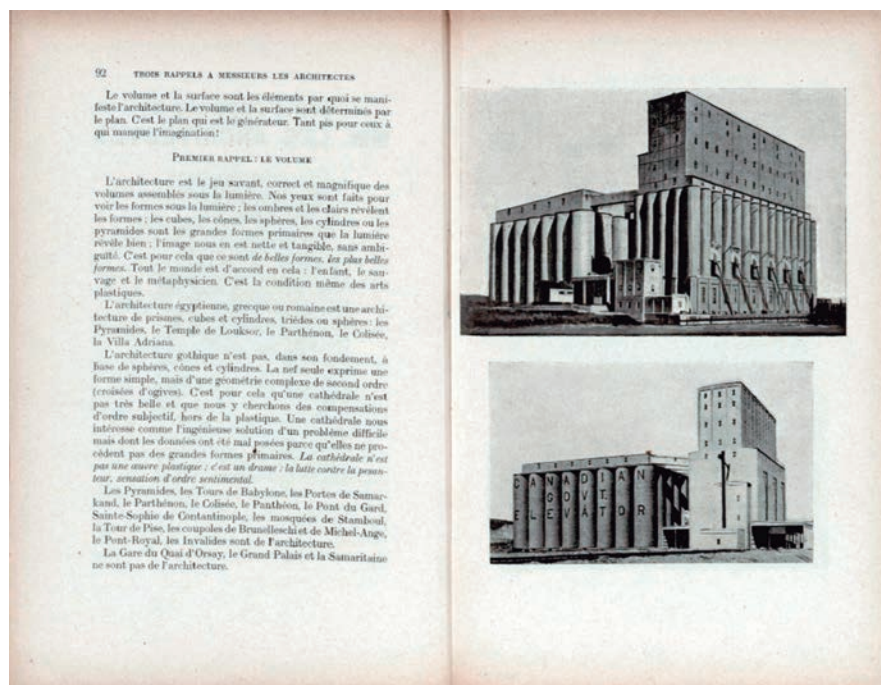
The success of photobooks in the second decade of the twentieth century “reflects an interest in exploring the narrative properties of photography” by using montage aesthetics (McBride, 2016: 117). In particular, the rise of architectural photobooks is due to the new status given to photography as a

worthy graphic representation, at the level of architectural drawing and soon even in a higher position. The emergence of avant-garde movements, and, primarily, those which more intensively used photographs in their works – such as Dadaism or Constructivism – had great impact on pioneers of modern architecture.

Hungarian artist László Moholy-Nagy must be appointed as the outrider in the predominant use of photographs as the more effective and expressive way for the printed dissemination of the *Neues Bauen*. Previously, Le Corbusier had used images as a very relevant feature in his editorial works at the helm of *L'Esprit Nouveau* review (1920-25) and in his book *Vers une Architecture* (1923). Nevertheless, the essential message of his publications are more based on texts than on images (Fig. 1), although they both cannot be separated since photographs actually “build the text”, not just simply illustrate it in a subordinated way (Colomina 2010: 111. Tavares 2016: 163-165).

Two preceding editorial works by Moholy-Nagy

From his first book, *Buch neuer Künstler*, published in collaboration with Lajos Kassák in 1922, Moholy-Nagy clearly displayed an editorial sensitivity very different from the traditional one used in art books. It may be noticed the primacy of image over the word, with plenty of stunning images and several graphic designs for its cover similar to Lissitzky's ones (Fig. 2). This inclination to Russian abstract aesthetics had already been introduced in Hungarian avant-garde review *MA* – literally “Today”, but also the initials for “Magyar Aktivizmus” artistic movement – that edited Kassák from his exile in Vienna after the Hungarian communist revolution failed in 1919, and in which Moholy-Nagy participated as the journal correspondent in Berlin since 1921. *Buch neuer Künstler* should be considered as the forerunner of his forthcoming photobooks, since it shows the clear split between the written and the illustrated parts: the first one, like a short and exhortative manifesto; and the second one, a “mute” compilation of photographs, much longer and provocative in visual terms, where the hand of Moholy-Nagy is somehow recognizable in many aspects.



1



2

tan simplemente a ilustrarlo de forma subordinada (Colomina 2010: 111. Tavares 2016: 163-165).

Dos precedentes editoriales de Moholy-Nagy

Desde su primer libro, *Buch neuer Künstler*, publicado en coautoría con Lajos Kassák en 1922, Moholy-Nagy deja patente una sensibilidad editorial muy distinta a la tradicional de los libros de arte. En él concede la primacía de la imagen

sobre la palabra, con abundantes e impactantes imágenes y algunos grafismos afines al Constructivismo de Lissitzky para sus cubiertas (Fig. 2). Esa inclinación hacia la abstracta estética rusa ya había sido introducida en la revista de vanguardia húngara *MA* –literalmente “Hoy”, pero iniciales también del movimiento “Magyar Aktivizmus”– que editaba Kassák desde su exilio en Viena tras el fracaso de la revolución comunista de Hungría de 1919, y en la que Moholy-Nagy



1. Le Corbusier: doble página con imágenes de silos americanos cedidas por W. Gropius (*L'Esprit Nouveau* n.º1, octubre 1920, pp. 92-93)
2. Cubiertas del libro *Buch neuer Künstler* diseñadas por L. Moholy-Nagy (Viena, 1922)
3. Comparativas entre maquinaria y lienzo futurista o entre obras de ingeniería y de arquitectura constructivista (*Buch neuer Künstler*, 1922, s/p)

1. Le Corbusier: adjacent pages with photos of American silos provided by W. Gropius (*L'Esprit Nouveau* n.º1, October 1920, pp. 92-93)
2. Covers of the book *Buch neuer Künstler* designed by L. Moholy-Nagy (Vienna, 1922)
3. Confrontation between machines and futurist painting or between engineering works and constructivist architecture (*Buch neuer Künstler*, 1922, s/p)

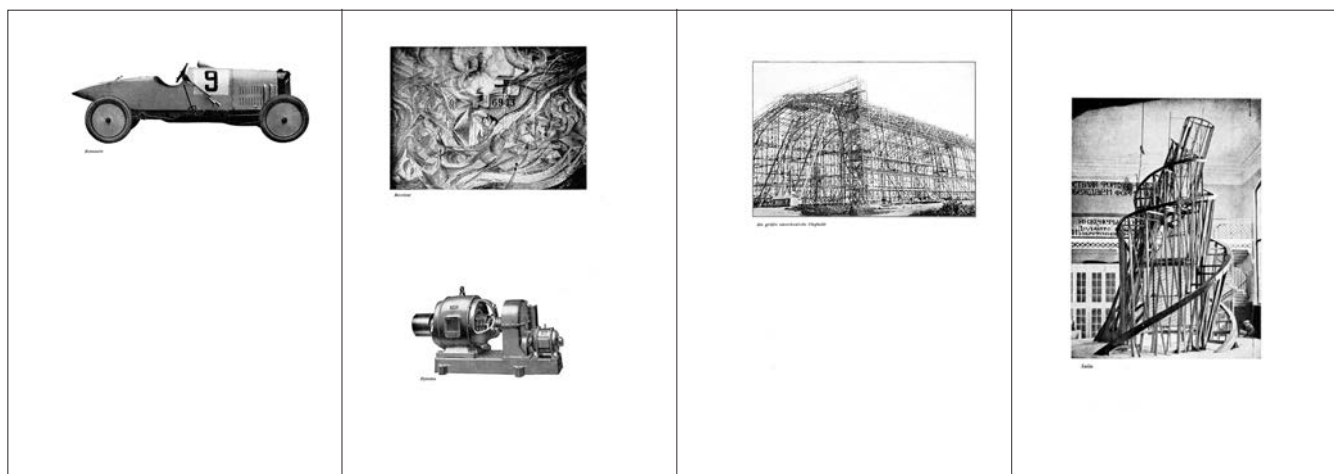
participaba como corresponsal de la revista en Berlín desde 1921.

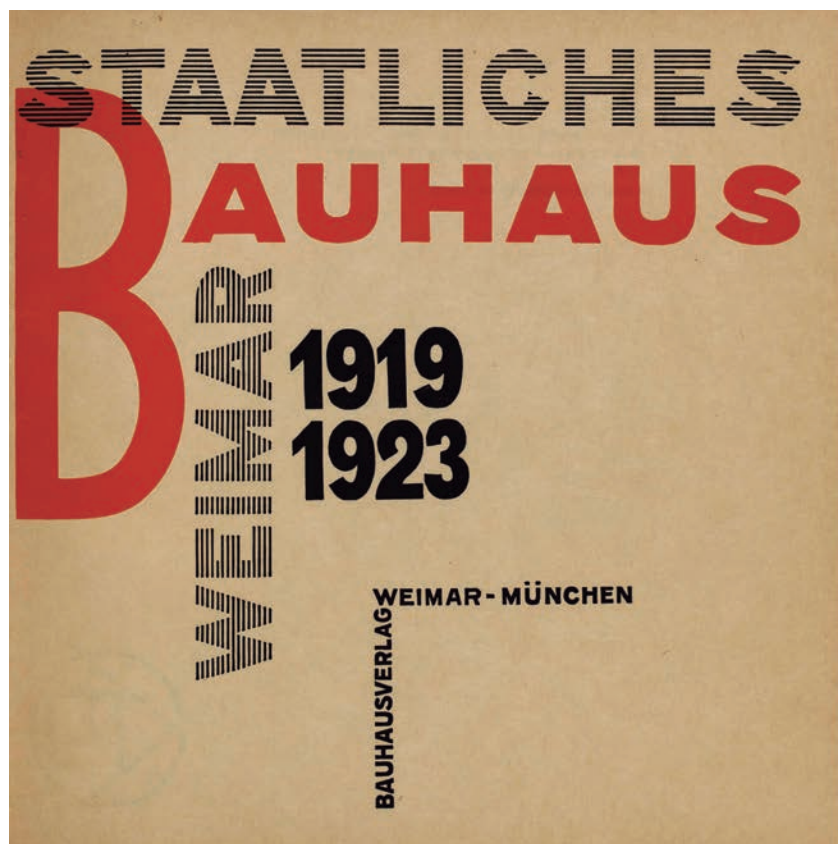
Como precursor de sus fotolibros venideros, en *Buch neuer Künstler* se anticipa la escisión rotunda de la parte escrita y la parte ilustrada: la primera, breve y exhortativa, a modo de manifiesto; y la segunda, una compilación “muda” de fotografías, mucho más extensa y provocadora en términos visuales, donde se intuye la mano de Moholy-Nagy en muchos aspectos. En esa parte gráfica, la disposición libre en cada página de las imágenes de obras artísticas –arquitectura incluida–, y el enfrentamiento entre la página izquierda y la derecha, suscita una interacción inusitada que provoca asociaciones de ideas con gran impacto en el lector. Se opta por una maquetación variable de una o dos fotos por página, con orientación, tamaño

y ubicación dispares, flotando a la deriva por cada página en blanco. Se hacen “colisionar” visualmente imágenes de objetos y arquitecturas industriales anónimas con las de las obras artísticas (Fig. 3), en consonancia con los preceptos constructivistas del prólogo firmado por Kassák (Hemken 1991). Seguramente esta unión de arte y técnica contemporáneos captó la atención de Walter Gropius al visitar la primera exposición de la obra de Moholy-Nagy en la galería berlinesa *Der Sturm* en 1922, donde ambos se conocieron (Prieto 2016).

Tras su incorporación como maestro de la Bauhaus al año siguiente, Moholy-Nagy (con Walter Gropius) se hace cargo de la labor editorial de la escuela, comenzando por preparar el catálogo *Staatliches Bauhaus 1919-1923* para la exposición de los trabajos de la escuela realizados hasta entonces. En él despliega ya todas sus dotes comunicativas, mediante una atractiva presentación tipográfica y una maquetación sencilla pero efectista (Fig. 4). Dentro de la parte II (“Der Bau”), la sección B (“Der Raum”) se dedica a la producción arquitectónica, para la que Mo-

In that graphic part, the free arrangement of the artistic images in every page – including architectural ones –, and the confrontation between the left and the right pages, generates an unusual interaction that give raise to new association of ideas with great impact on the reader. The final layout consists of one or two images in every page, with different orientation, size and position, floating without direction on every blank page. Images of industrial objects and architectures “collide” with the artistic ones (Fig. 3), in accordance with the constructivist precepts of the prologue signed by Kassák (Hemken 1991). Surely this merging of contemporary art and technique caught the attention of Walter Gropius when he visited the first exhibition of Moholy-Nagy’s artwork at the *Der Sturm* gallery in Berlin in 1922, where both met for the first time (Prieto 2016). After becoming a teacher at the Bauhaus the following year, Moholy-Nagy (along with Walter Gropius) takes charge of the school’s editorial tasks, starting with the design of the catalogue *Staatliches Bauhaus 1919-1923* for the spreading of the academic works done up until then. On this occasion he deploys all of his communication skills, using an attractive typographic design and a simple but astonishing layout (Fig. 4). Included in part II (“Der Bau”), section B (“Der Raum”) is focused on architectural production, in which Moholy-Nagy repeats the floating images layout used in *Buch neuer Künstler*, but, this time, with a lower dominance of the photography over architectural drawings, since the designs were not still built by 1923.





162

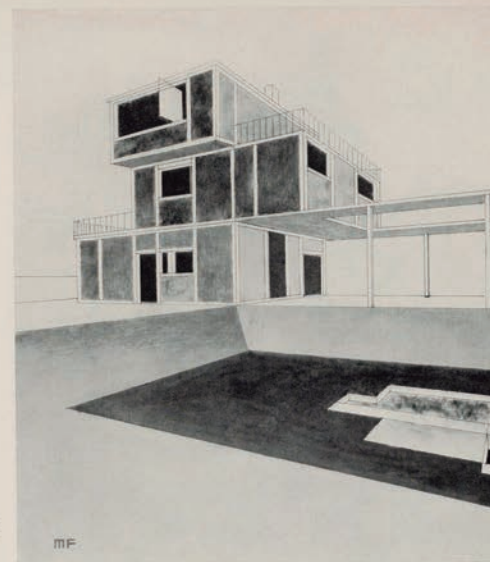


Abb. 106. Entwurf zu einem Wohnhaus in Fachwerk
W. MOLNAR

The 1925 and 1927 editions of *Internationale Architektur* as visual propaganda of “the” modernism

Neither the architectural projects nor the built works shown at the international exhibition of architecture were published in the catalogue *Staatliches Bauhaus 1919-1923* (Fig. 5), although the exhibition was held simultaneously to the academic works one (Wingler 1980: 86). The material shown is just what *International Architektur* gathered, thus becoming the first published book of the *Bauhausbücher* series.

This collection – initially made up of 50 volumes by Gropius and Moholy-Nagy – was launched in 1925 with its first eight issues. In view of the 14 books finally published until 1930, the general idea was to show an artistic outlook of the contemporary avant-garde globally, in which architecture holds the first place. Hence the book's title, “International Architecture”, and the selection of works, both sided with Bauhaus director's intentions in order to make the new *sachlich* principles visible and beyond geographical or biographical circumstances, thus building a collective, universal project at the service of the new modern society.

holy-Nagy emplea la maquetación de imágenes flotantes ensayada en *Buch neuer Künstler*; solo que, en esta ocasión, con menor preponderancia de la fotografía respecto al dibujo, al tratarse de diseños aún no materializados en 1923.

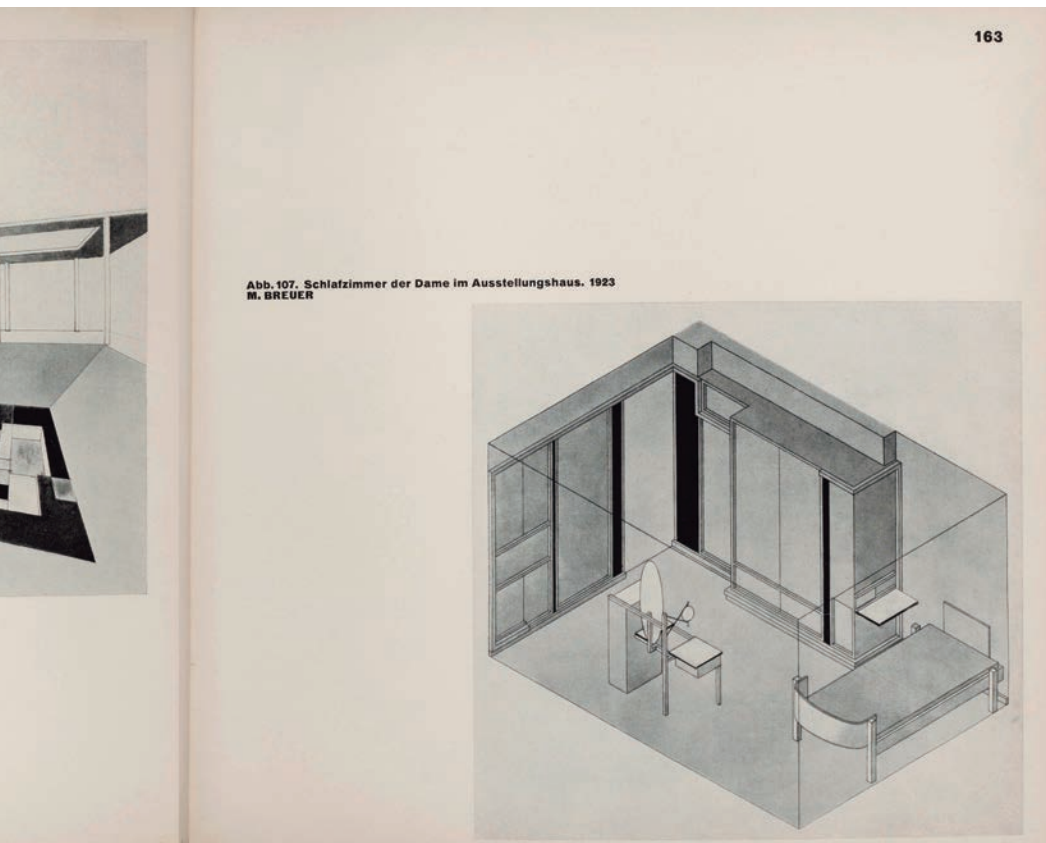
La propaganda visual de “una” modernidad: las ediciones de 1925 y 1927 de *Internationale Architektur*

En el catálogo *Staatliches Bauhaus 1919-1923* no fueron publicados los proyectos y las obras exhibidos en la exposición internacional de arquitectura (Fig. 5), celebrada simultáneamente a la de los trabajos académicos (Wingler 1980: 86). El material expuesto es precisamente el recogido en *Internationale Architektur*, publicado como el primer libro de la serie de los *Bauhausbücher*.

Esta colección –inicialmente planeada con 50 volúmenes por Gro-

pius y Moholy-Nagy– fue lanzada en 1925 con sus ocho primeros números. A la vista de los 14 finalmente publicados hasta 1930, la idea común era mostrar el panorama artístico de las vanguardias contemporáneas a nivel mundial, entre las que la arquitectura ocupa el primer lugar. De ahí que el título del libro, “Arquitectura Internacional”, y que la selección de obras recopiladas, atiendan al deseo del director de la Bauhaus de hacer ver que los nuevos principios *sachlich* trascendían a circunstancias geográficas y a los propios autores, construyendo así un proyecto universal y colectivo al servicio de la nueva sociedad moderna.

Su diseño general responde al empleado en *Buch neuer Künstler*, pues coincide en dedicar únicamente sus cuatro primeras páginas a la parte escrita y el resto a láminas con ilustraciones arquitectónicas. En una escueta nota, situada al comienzo del prólogo firmado por Gropius, se advierte al lector de



que, para hacerlo más accesible al lector común, se han elegido únicamente imágenes del aspecto externo de los edificios, relegando a un futuro volumen (que nunca vería la luz) la publicación de los habituales dibujos arquitectónicos y fotografías de interiores. Este detalle es crucial, pues exime al editor de mostrar cada obra con más nivel de información, obligándole a sintetizar en una sola imagen la idea arquitectónica. Mediante una selecta compilación de fotografías (y algunos dibujos en perspectiva), se logra –como se dice en el prólogo en alemán– un repertorio contemporáneo de la arquitectura moderna “unificado a escala internacional” [*einheitlichen Weltbildes*]: se trata de verificar visualmente una cierta “validez objetiva” [*objektiver Geltung*] al conjunto de obras compilado, a partir del común interés de sus autores por buscar la “esencia funcional del edificio” [*daß es richtig funktioniert, wird sein Wesen*].

Como fotolibro, *Internationale Architektur* cuenta con una maquetación estrictamente funcional. A lo largo de todo el libro se juega con la oposición de páginas enfrentadas por pares para aumentar el valor individual e impacto visual de cada una por separado: unas veces se emparejan simplemente por pertenecer a la misma obra o ser tipológicamente equivalentes, pero principalmente se buscan coincidencias visuales entre proporciones y configuraciones volumétricas de autores y obras diferentes, con el fin de afianzar el discurso transversal de lo moderno; incluso se llega a recortar el encuadre de alguna imagen para forzar el paralelismo visual de dos obras, como ocurre con la falsa verticalidad de la Seidenhaus de Mendelsohn (Fig. 6, p.29).

La rotación compositiva de imágenes y sus textos identificativos se va haciendo también por pares, aprovechando al máximo la ocupación de la lámina con la orientación vertical u horizontal de cada foto-

4. Portada interior y doble página dedicada a la arquitectura en *Staatliches Bauhaus 1919-1923* (Bauhaus, Weimar, 1923)

4. Title page and two confronted pages dedicated to architecture in *Staatliches Bauhaus 1919-1923* (Bauhaus, Weimar, 1923)

It is designed quite similarly to *Buch neuer Künstler*, with only the first four pages dedicated to the written part and the rest of the photobook taken up by architectural prints. In a succinct footnote, placed at the beginning of the foreword signed by Gropius, a disclaimer informs the reader that, in order to make it easier for a broader non-specialist audience, only images of external architectural phenomena had been chosen, putting off the usual architectural drawings and photographs of interiors, which would be published in a next volume (that never appeared). This detail is crucial, since it exempts the editor from showing each work with further information, therefore bringing himself to synthesise every architectural design in just one picture. Thanks to a select compilation of photographs (and some perspective views), a contemporary outline of modern architecture is achieved, showing a “unified view of the world” [*einheitlichen Weltbildes*], as it is said in the German prologue: the aim is to verify visually some sort of “objective validity” [*objektiver Geltung*] for the whole of the selected works, based on the common interest of their authors in finding the “functional essence of a building” [*daß es richtig funktioniert, wird sein Wesen*]. As a photobook, *Internationale Architektur* displays strictly a functional layout. A contrast between paired pages is shown all along the book, thus increasing the individual value and the visual impact of every page separately: sometimes they are paired just because they belong to the same work or by being typologically equivalent, but it is their visual resemblances in terms of proportions and volumetric configurations of different works and architects what really matters, with the purpose of consolidating the cross-cutting issue of modernism; even at the expense of the real building, the framing of some photos are trimmed so as to force visual similarities between two works, as it happens with the unreal verticality of Mendelsohn’s Seidenhaus (Fig. 6, p.29).

The rotation of pictures and captions is also arranged in pairs, making the most of the blank page according to the vertical or horizontal orientation of each photograph. Moreover, the changing location of bold page numbers and captions reveals a “dynamic” appearance to the book as a mere object;



5

in fact, soon after this would be appointed as a typical characteristic of early modern photobooks design (The van Doesburg 1929). Held on the reader's hands, it needs to be constantly turned around so as to have a well orientated look of the opened book, thus managing to keep the visual attention on the pictures in every turning of the page. In a certain way, the book's cover – designed by Farkas Molnár, another Hungarian artist who had also collaborated with *MA review* – indicates its formal instability by combining tilted and straight typographical elements and squares, where colours and basic forms are arranged in a clear suprematist way (Fig. 7). In the interior pages, typography and graphic elements barely stand out so as to avoid reader's distraction in anything else but the images.

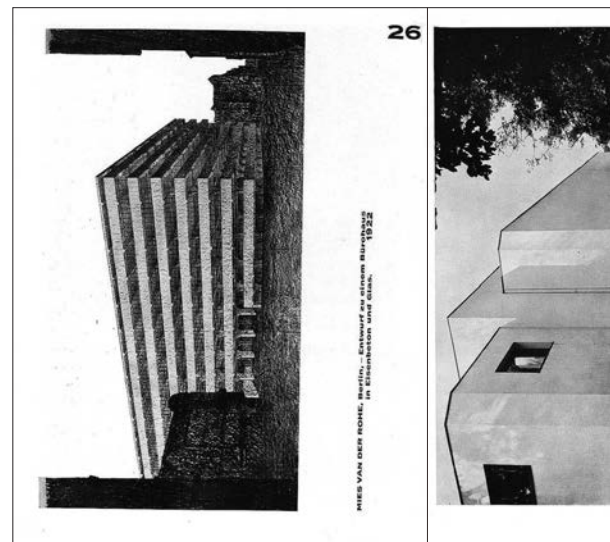
In terms of communication, the book cannot be ambiguously interpreted. On the contrary, any reader is convinced of the true principles utilized in the modern architecture that is being built after the I World War. In the general arrangement of the pictures no “chronological, geographical or thematic order” can be observed (Hernández Pezzi 1988: 365); but it is just this apparent anarchy what proves the cross-cutting aim of architectural modernism.

At this point it should be noticed that the selection of images that were finally published in 1925 is based on the previous collection made by the architect and historian Adolf Behne, with whom Gropius had a permanent communication, and who had already prepared it for his pioneer book *Der moderne Zweckbau* in 1923. Nevertheless, some of the *Bauhausbücher* images are not included in Behne's book, finally printed in 1926. In fact, Gropius had already published

grafía. Esto, unido a la cambiante posición del corpulento número de página y al escueto texto identificativo de cada foto, le otorga un cariz “dinámico” al objeto-libro, rasgo que poco después se señalaría como propio de la forma de los fotolibros modernos (Theo van Doesburg 1929). Sujeto en las manos del lector, el ejemplar ha de ser girado continuamente para ver bien orientadas las dos páginas del libro abierto, logrando así mantener la atención visual en las imágenes con cada acto físico de “pasar la hoja”.

De algún modo, ya desde la cubierta –diseñada por Farkas Molnár, otro artista húngaro que había participado en la revista *MA*– se anuncia una cierta inestabilidad compositiva, al combinar elementos tipográficos y cuadrados girados y rectos, con un equilibrio formal y cromático claramente deudor del Suprematismo (Fig. 7). En el interior del libro, la tipografía y los grafismos apenas destacan para no despistar la atención del lector hacia las imágenes.

En términos de comunicación, el libro no ofrece interpretaciones ambiguas. Al contrario, cualquier lector queda convencido de la veracidad de unos principios con los que se está construyendo la arquitectura moderna tras la I Guerra Mundial. En la paginación de las

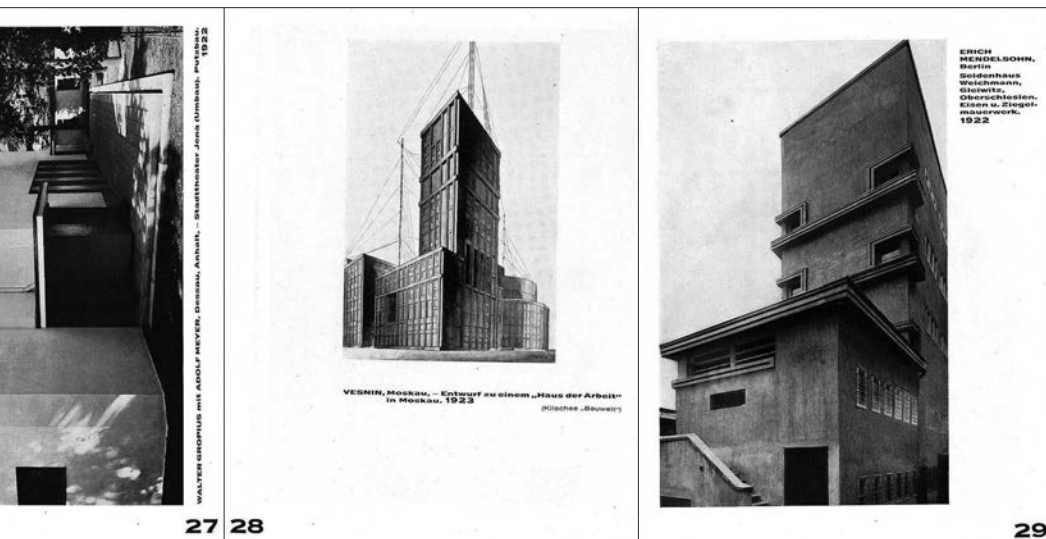


6

ilustraciones no parece haber “un orden cronológico ni geográfico ni temático” (Hernández Pezzi 1988: 365); pero es justo esa aparente anarquía la que justifica la transversalidad teórica del proyecto arquitectónico moderno.

Conviene puntualizar que la selección de las imágenes publicadas en 1925 parte del trabajo previo de recopilación del arquitecto-historiador Adolf Behne, con quien Gropius tenía una fluida comunicación, y que en 1923 ya tenía preparado su libro pionero *Der moderne Zweckbau*. No obstante, algunas imágenes del *Bauhausbücher* no están incluidas en el libro de Behne finalmente publicado en 1926. Gropius ya había publicado seis de ellas en el anuario de 1913 de la *Deutsche Werkbund*. Y lo que es más importante, la selección de Gropius es muy restringida para el propósito principal de *Internationale Architektur*: mostrar la convergencia de soluciones arquitectónicas contemporáneas comprometidas con la causa funcional moderna.

No compartimos la afirmación de Tournikiotis (2014: 26) de que *Internationale Architektur* sea una mera “colección de imágenes” sino un auténtico “fotolibro”, pues sí posee una “estructura argumental” propia elaborada con imágenes, según establece Stoll al definir al



5. Exposición Internacional de Arquitectura de la Bauhaus de Weimar, 1923

6. Dobles páginas de *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.º1, 1925, pp. 26-27 y 28-29)

5. International Exhibition of Architecture at the Bauhaus in Weimar, 1923

6. Paired pages in *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.º1, 1925, pp. 26-27 and 28-29)

“fotolibro” (2015: 37). Es más, conociendo la inclinación cinematográfica de Moholy-Nagy, no cabría pensar de otro modo. Cabe, pues, plantearse una cierta interpretación en clave de relato, si bien no con la lógica lineal sino con una fórmula moderna: una secuencia alterada por efecto del “montaje” editorial.

La presentación de las imágenes en la edición original de 1925 ocupa 93 páginas, desde la n.º9 hasta la n.º102. Nuestra hipótesis considera una cierta lectura consecutiva, dispuesta en cinco bloques homogéneos: grandes edificios construidos antes de la I Guerra Mundial; nuevas tipologías funcionales; arquitecturas de la repetición en vertical u horizontal; volumetrías cubistas-suprematistas; y la escala urbanametropolitana. Su ordenación sigue una estructura tripartita “clásica”, delimitada por una presentación inicial de los primeros edificios y arquitectos proto-modernos (Behrens, Berlage, Van de Velde, Poelzig y el propio Gropius) y por una conclusión con diseños urbanos de reciente o futura construcción realizada por los arquitectos más innovadores (Le Corbusier, Oud, Hilberseimer, Molnár, Wils, Breuer y, de nuevo, Gropius). Hay pues un cierto sentido cronológico general, que va desde la arquitectura fabril de Behrens hasta los rascacielos

neoyorkinos, primera y última fotografía del fotolibro (Figs. 8 y 9). Se insiste así el sentido de progreso y los inminentes cambios en la ciudad, si comparamos su fisonomía en ambas imágenes.

Con su diseño, Moholy-Nagy enfatiza esas ideas: las monumentales pilastras verticales de la Kleinmotoren-Fabrik de Behrens tienen su eco en la página opuesta mediante una gruesa barra negra vertical junto a la firma del prólogo de Gropius, evidenciando así la deuda con su maestro (Fig. 8); y se elige una innovadora toma aérea en picado de Manhattan –no tomada sobre trípode a nivel de calle como la anterior–, que se “lee” girando el libro y emparejada con una última página totalmente en blanco donde flota un rotundo círculo negro a modo de gran punto y final de la narración (Fig. 9).

Las modificaciones introducidas al publicar la segunda edición de *Internationale Architektur* en 1927 refrendan la hipótesis interpretativa sostenida hasta aquí. Tras el éxito de la primera edición, Gropius decide reeditar el *Bauhausbücher* para consolidar la imagen difundida de la arquitectura moderna contemporánea. (Recordemos que en 1925 se había celebrado en París la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Mo-*

six of them in the 1913 Deutsche Werkbund’s yearbook. Moreover, Gropius selection is aesthetically much more limited than Behne’s in order to show the main purpose of *Internationale Architektur*: to make visible the convergence of contemporary architectural solutions committed to functional modernism. We do not agree with Tournikiotis (2014: 26) who considers that *Internationale Architektur* is just a simple “collection of pictures”; for us, it is nothing but a true “photobook”, since it actually has its own “argumentative structure” based on images, following the “photobook” definition given by Stoll (2015: 37). In fact, knowing Moholy-Nagy’s cinematographic inclination, no other way of thinking may be considered. Therefore, a new interpretation in a narrative tone could be addressed, although not following a linear plot but in a modern way: a sequence that may be disrupted by editorial “montage”. In the original 1925 edition, the picture prints occupy 93 pages, from number 9 to 102. Our hypothesis takes into account a sequential arrangement, set in five homogenous groups: big buildings built before I World War; new functional typologies; architectures using vertical or horizontal repetition; cubist-suprematist volumes; and the urban, metropolitan scale. They are ordered in a classical tripartite way, defined by an initial introduction of the first proto-modern buildings and architects (Behrens, Berlage, Van de Velde, Poelzig and even Gropius himself) and by a final conclusion, with latest or upcoming urban designs made by the most innovative architects (Le Corbusier, Oud, Hilberseimer, Molnár, Wils, Breuer and, again, Gropius). Undoubtedly, there is some certain chronological order, from Behrens’ industrial architecture to New York skyscrapers, that

are the first and last images of this photobook (Figs. 8 and 9). Therefore, by comparing both photographs, the progress direction and the imminent urban changes are clearly emphasized.

Moholy-Nagy emphasizes these ideas with his editorial design: the monumental, vertical pilasters in Behrens' Kleinmotoren-Fabrik echoes the thick, black vertical bar in the opposite page next to Gropius' prologue signature, thus showing his debt to his mentor (Fig. 8); and an innovative aerial picture of Manhattan is chosen – not taken with a tripod at street level, as the one mentioned before –, that needs to be “read” just by turning the book. It is paired with a full blank page where a big, black circle is floating adrift acting as the visual narration full stop (Fig. 9).

The changes made for the second edition of *Internationale Architektur* in 1927 endorse our hypothesis of its interpretation kept until now. After the huge success of its first edition, Gropius decides to reprint this *Bauhausbücher* so as to consolidate the widespread image of contemporary modern architecture. (We must remember that in 1925 the International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industries was held in Paris, where modernism still showed a very confusing perception). Almost without increasing the book's pagination – only two more illustrated pages were added –, its contents were updated with relevant changes in its visual collection, but not in its message: 20 of the original pictures were eliminated and 23 new ones were added, so as to show the real buildings finished by 1927. Recently built housings gain importance, such as Pessac, Dessau, Cité Moderne, Hoek van Holland or Praunheim (Fig. 10), and also those buildings with an evident *sachlich* outlook.

The message is clear: in less than two years, the “international architecture” has changed from being a promise to a plain reality, even at the urban scale. Moreover, if we take into account the addition of new architects to the first line-up – leading figures of modernism coming from many different countries, such as Ginzburg or Melnikov from Russia, Freyssinet or Garnier from France, Bourgeois from Belgium, May from Germany, Brinkmann and Van der Vlugt from Holland, Neutra from the United States of America, or Meyer and Wittwer from Switzerland –, we should



7

7. Cubierta de *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.º1, 1925)

8. Doble página con el final del prólogo de Gropius y el inicio de la parte gráfica de *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.º1, 1925, pp. 8-9).

9. Doble página final de la parte gráfica de *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.º1, 1925, pp. 102-103)

7. *Internationale Architektur* original cover (Bauhausbücher n.º1, 1925)

8. Paired pages with Gropius foreword's end and the beginning of the architectural prints collection in *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.º1, 1925, pp. 8-9)

9. Paired pages at the end of the architectural prints collection in *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.º1, 1925, pp. 102-103)

dernas, donde la modernidad aún tenía una percepción bastante confusa). Sin apenas aumentar el tamaño del libro –solo se añaden dos páginas de fotografías más–, actualiza su contenido con notables cambios en su repertorio visual, aunque no en su relato: se prescinde de 20 de las imágenes originales y se añaden 23 nuevas para mostrar la realidad construida hasta 1927. Cobran máxima importancia los nuevos grupos residenciales como Pessac, Dessau, Cité Moderne, Hoek van Holland o Praunheim (Fig. 10), y aquellos edificios con una expresión indudablemente *sachlich*.

El mensaje es claro: en apenas dos años, la “arquitectura internacional” ha dejado de ser una promesa y ya es plena realidad, incluso

a escala urbana. Si a esto sumamos los nuevos arquitectos añadidos al elenco inicial –figuras ilustres de la modernidad de múltiples nacionalidades, como Ginzburg o Melnikov de Rusia, Freyssinet o Garnier de Francia, Bourgeois de Bélgica, May de Alemania, Brinkmann y Van der Vlugt de Holanda, Neutra de Estados Unidos, o Meyer y Wittwer de Suiza– podemos colegir que el propósito de afianzar un mensaje sólido y coherente sobre la arquitectura moderna quedaba definitivamente construido. Si el título del de 1922 fue “el libro del nuevo artista” [*Buch neuer Künstler*], este primer *Bauhausbücher* podría ser interpretado como “el libro del nuevo arquitecto”.

Internationale Architektur, pionero y modelo editorial para la divulgación de la arquitectura moderna

La enorme difusión e impacto de *Internationale Architektur* no fue la única voz acerca de los progresos y facetas de la *Neues Bauen*; pero, al ser el primero en publicar este fenómeno, y viniendo respaldado por la Bauhaus y por su eminente director, sí se alzó sobre otras de aquel efervescente momento. El “bombardeo fotográfico” como vehículo de comunicación directo para facilitar la comprensión del mensaje a todo tipo de lectores-consumidores hizo que la fórmula del fotolibro se impusiera, pese a sus enormes simplificaciones del problema. Libros con un sentido más histórico o que recogen expresiones más divergentes y complejas de la modernidad como las de Behne, Taut, Behrendt o Platz –publicados entre 1926 y 1929 pero con un formato más tra-



dicional—, no captaron tal atención entonces, al menos no entre la sociedad de masas ni entre la mayoría del colectivo profesional.

La avidez de modernidad de la sociedad del consumo demandó cambios en las editoriales, haciendo que no solo las revistas y catálogos sino los libros de arquitectura se acabaran llenando de imágenes. En algunos casos esta primacía fotográfica superó cualquier anhelo de saciedad, como en la segunda

edición de *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1930) de Platz o en *Gli Elementi dell'architettura moderna* (1932) de Sartoris.

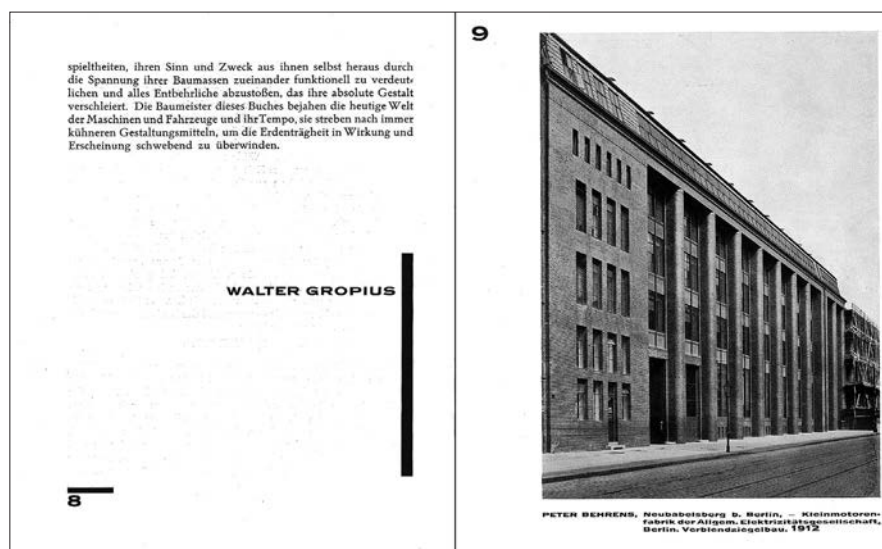
Tal es así que, de la célebre exposición de arquitectura moderna organizada por el MoMA (Riley 1992), se recuerda mucho más el impacto comercial causado por la colección de imágenes de su catálogo *Modern Architecture: International Exhibition* que el del libro *The International Style: Architecture since*

conclude that the purpose of establishing a solid, coherent message about modern architecture had definitely been achieved. If the 1922 book's title was "the book of the new artist" [*Buch neuer Künstler*], this first *Bauhausbücher* could be interpreted as "the book of the new architect".

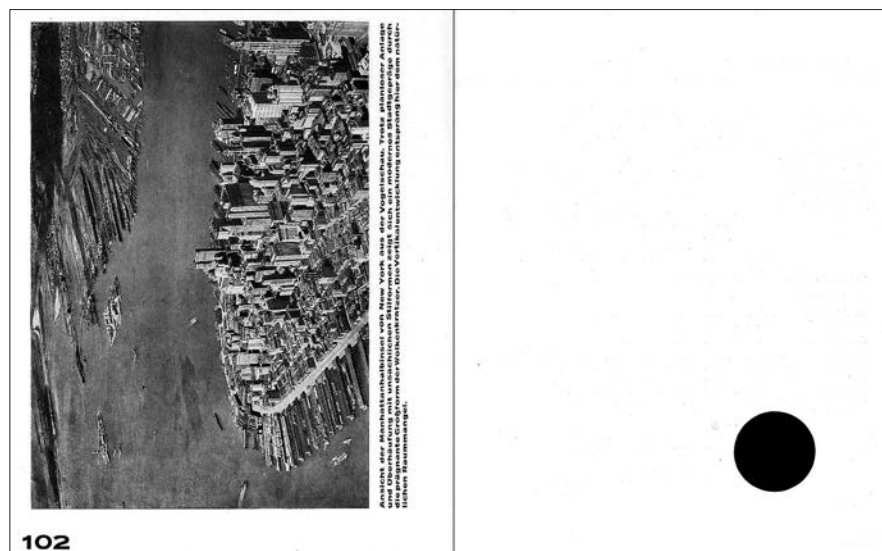
Internationale Architektur, pioneer and editorial model for the dissemination of modern architecture

The huge impact and spread of *Internationale Architektur* was not the only voice talking about the advances and features of the *Neues Bauen*; but, as it became the first one to make this phenomenon visible, and as it was endorsed by the Bauhaus and by its eminent director, it raised above other ones in that hectic moment. By using a "photographic barrage" as a direct communication way to make its message easier for any kind of readers-consumers, the photobook became an editorial recipe for success, despite its huge simplifications of the problem. Some other books developed in historic terms or that reflected a more complex and diverse range of modernism, like the ones written by Behne, Taut, Behrendt or Platz – published between 1926 and 1929 in a more traditional printed format –, did not attract attention in those days, neither by mass society nor by the majority of the active professionals.

The eagerness for modernism demanded by consumer society had consequences in the publishers, which started to fill up with plenty of images not only reviews or catalogues but architectural books. In some cases, the photographic primacy went beyond any possible expectation, as it may be seen in the second edition of Platz's *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1930) or in Sartoris' *Gli Elementi dell'architettura moderna* (1932). Something similar happened with the famous exhibition on modern architecture organised by the MoMA (Riley 1992), which is much more remembered by its commercial impact due to the collection of images published in its catalogue *Modern Architecture: International Exhibition* than by the book *The International Style: Architecture since 1922*, despite they were both carried out by Hitchcock and Johnson and published

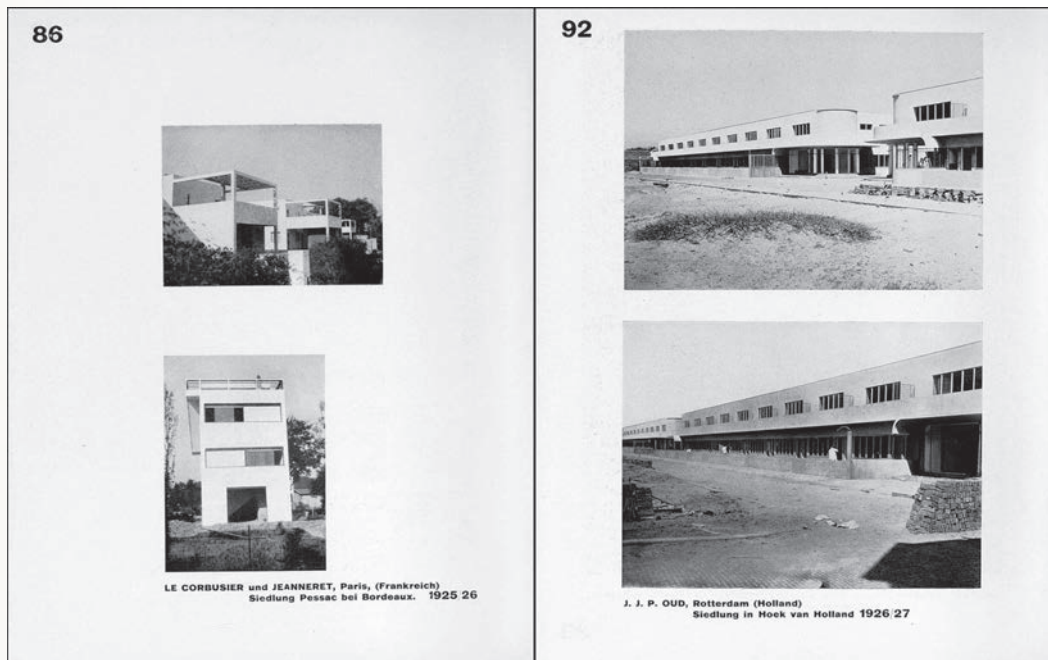


8



9

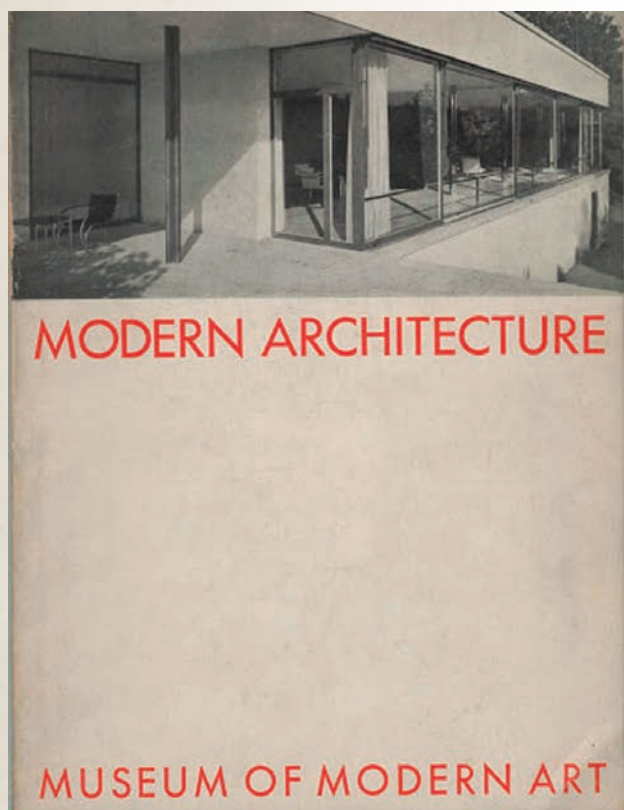
in the same year (1932). Their covers do not speak the same language (Fig. 11). The catalogue is much more straightforward, since its title literally underlines the bleeding panoramic photo of Tugendhat's living room, which allows the reader to look inside, thus according to the "realism" requested for the architectural models exhibited in order to achieve commercial success (Montes 2018). However, the book seems to need more written words for the same purpose, although it actually works worse due to the translucent windows of the picture, even though they both belong to the same house. To sum up, the visual simplification of the architectural image ended up limiting the praiseworthy, modernist project to the condition of a brand new style, once it had been "deprived of its social, ethical and political contents" (Colomina 2010: 137). And a new name was given to it, the "International Style", that would act as an effective commercial tag for that first modern architecture's propaganda, although it would soon become blurred as an unmistakable consumer good. ■



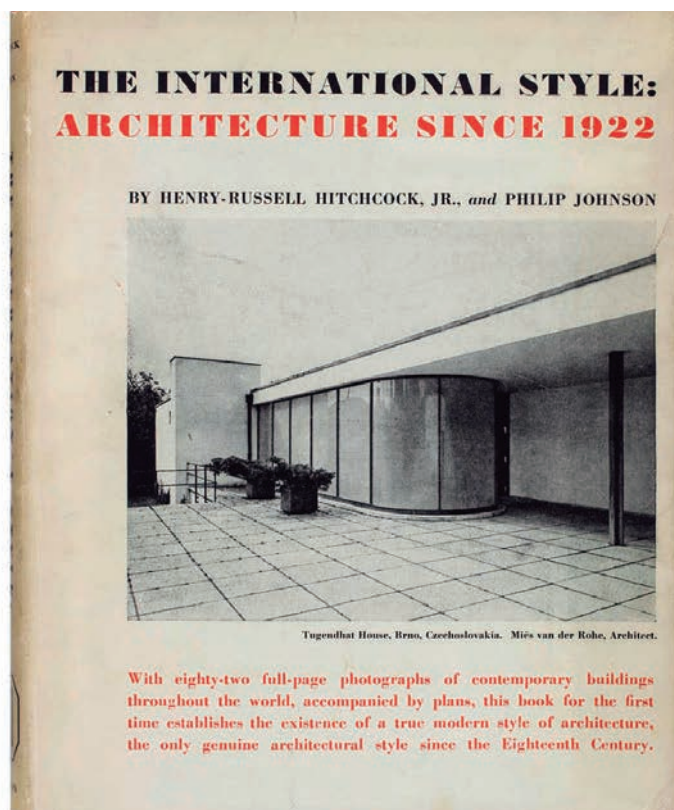
10

1922, siendo ambos realizados por Hitchcock y Johnson y publicados el mismo año (1932). Sus propias cubiertas hablan idiomas distintos (Fig. 11). El catálogo es mucho más directo, pues el título subraya literalmente la potente imagen a sangre del salón de la casa Tugendhat, que ade-

más deja ver su interior, tal y como se pidió hacer con las maquetas "realistas" de las obras expuestas, para venderlas mejor (Montes 2018). En cambio, el libro parece necesitar de mucho más texto para explicar lo mismo, resultando menos accesible en apariencia al usar una fotografía



11





WALTER GROPIUS, Dessau, Arbeit
Bauhause-Siedlung, Tübingen u. Dessau. Panoramische Serienhäuser in Schlackenbeton. 1926

99



ERNST MAY, Mitarbeiter KAUFMANN, Frankfurt a. M.
Siedlung Praunheim b. Frankfurt a. M. 1926

101

con vidrios no transparentes, pese a ser de la misma obra.

A la postre, la simplificación visual de la imagen arquitectónica acabó por reducir el loable proyecto moderno a su condición de nuevo estilo, una vez “desprovisto de su contenido social, ético y político” (Colomina 2010: 137). Y le asignaría un nombre, el de “Estilo Internacional”, que actuaría como eficaz etiqueta comercial para la propaganda de aquella primera arquitectura moderna, aunque en seguida se iría desdibujando como inequívoco producto de consumo. ■

Referencias

- COLOMINA, B., 2010. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo-COAMU-Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia.
- HEMKEN, K.- U., 1991. World harmony and power system. The ‘Book of New Artists’ (1922) as a visual manifesto of Hungarian constructivism. En: Kassák, L. y Moholy-Nagy, L., 1991. *Buch neuer Künstler*. Baden (Suiza): Lars Müller (reedición facsímil del libro original de 1922).
- HERNÁNDEZ PEZZI, E., 1988. *Historiografía de la Arquitectura Moderna*. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- MCBRIDE, P., 2016. *The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany*. Michigan: University of Michigan Press.
- MONTES, C. 2018. Las diez maquetas de la Modern Architecture Exhibition, 1932, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, n°32, pp. 36-47. (DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2018.8994>).
- PRIETO, J. I. 2016. Sistema reestructivo cinético. La reconstrucción virtual del proyecto utópico de László Moholy-Nagy y Stefan Sebök, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol.21, n°27, 2016, pp. 114-121. (DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2016.4734>).
- RILEY, T., 1992. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Nueva York: Rizzoli International Publications - Columbia Books of Architecture.
- RITTELMANN, L., 2003. *Constructed identities. The German Photobook from Weimar to the Third Reich*. Tesis doctoral. Universidad de Pittsburg, Pensilvania.
- STETTLER, P., 2005. *Bound Vision: Reading the Photographic Book in the Weimar Republic*. Tesis doctoral. Universidad de Delaware, Delaware.
- STOLL, M., 2015. *Schools for Seeing: German Photobooks between 1924 and 1937 as Perception Primers and Sites of Knowledge*. Tesis doctoral. Universidad de Princeton, Nueva Jersey.
- TAVARES, A., 2016. *Uma Anatomia do Livro de Arquitectura*. Oporto: Dafne Editora-Canadian Centre for Architecture.
- TOURNIKIOTIS, P., 2014. *La historiografía de la arquitectura moderna (edición actualizada)*. Barcelona: Reverté.
- VAN DOESBURG, T., 1929. Das Buch und Seine Gestaltung, *Die Form*, vol.21, n°4, pp. 566-571. (DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.13710.218>)
- WINGLER, H. 1980. *La Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili (2ª ed. española).

10. Nuevos conjuntos residenciales publicados en la segunda edición modificada de *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n°1, 1927, pp. 86, 92, 99 y 101)

11. Cubiertas del catálogo *Modern Architecture* de la exposición del MoMA y del libro *The International Style: Architecture since 1922* (1932)

10. New housings published in the second, modified edition of *Internationale Architektur* (Bauhausbücher n.1, 1927, pp. 86, 92, 99 and 101)

11. Covers of the catalogue *Modern Architecture* for the MoMA exhibition and of the book *The International Style: Architecture since 1922* (1932)

References

- COLOMINA, B., 2010. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo - COAMU - Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia.
- HEMKEN, K.- U., 1991. “World harmony and power system. The ‘Book of New Artists’ (1922) as a visual manifesto of Hungarian constructivism”. In: Kassák, L. y Moholy-Nagy, L., 1991. *Buch neuer Künstler*. Baden (Switzerland): Lars Müller (original book facsimile from 1922 edition).
- HERNÁNDEZ PEZZI, E., 1988. *Historiografía de la Arquitectura Moderna*. Doctoral thesis. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- MCBRIDE, P., 2016. *The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany*. Michigan: University of Michigan Press.
- MONTES, C. 2018. Las diez maquetas de la Modern Architecture Exhibition, 1932, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, n.32, pp. 36-47. (DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2018.8994>).
- PRIETO, J. I. 2016. Sistema reestructivo cinético. La reconstrucción virtual del proyecto utópico de László Moholy-Nagy y Stefan Sebök, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol.21, n.27, 2016, pp. 114-121. (DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2016.4734>).
- RILEY, T., 1992. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. New York: Rizzoli International Publications-Columbia Books of Architecture.
- RITTELMANN, L., 2003. *Constructed identities. The German Photobook from Weimar to the Third Reich*. Doctoral thesis. University of Pittsburg, Pennsylvania.
- STETTLER, P., 2005. *Bound Vision: Reading the Photographic Book in the Weimar Republic*. Doctoral thesis. University of Delaware, Delaware.
- STOLL, M., 2015. *Schools for Seeing: German Photobooks between 1924 and 1937 as Perception Primers and Sites of Knowledge*. Doctoral thesis. Princeton University, New Jersey.
- TAVARES, A., 2016. *Uma Anatomia do Livro de Arquitectura*. Porto: Dafne Editora-Canadian Centre for Architecture.
- TOURNIKIOTIS, P., 2014. *La historiografía de la arquitectura moderna (edición actualizada)*. Barcelona: Reverté.
- VAN DOESBURG, T., 1929. Das Buch und Seine Gestaltung, *Die Form*, vol.21, n.4, pp. 566-571. (DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.13710.218>)
- WINGLER, H. 1980. *La Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili (2ª Spanish edition).