



A L'INTERIOR DE L'

À L'INTÉRIEUR DE LA

ENDLESS HOUSE

DIETER BOGNER

L'ENDLESS HOUSE S'ANOMENA AIXÍ PERQUÈ TOTS ELS CANTONS
S'UNEIXEN SENSE SOLUCIÓ DE CONTINUÏTAT¹

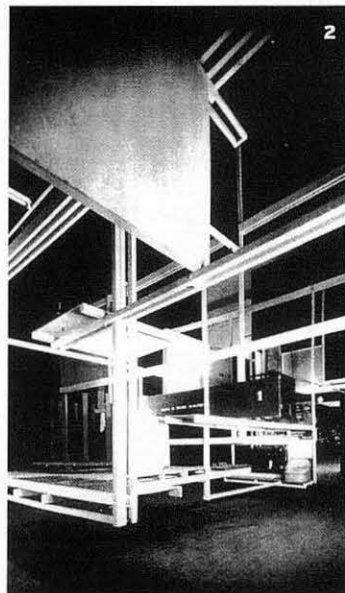
LA ENDLESS HOUSE S'APPELLE AINSI PARCE QUE TOUS LES CÔTÉ
SONT UNIS SANS SOLUTION DE CONTINUITÉ¹

L'*Endless House* no és un edifici real, sinó més aviat una visió de Frederick Kiesler², la realització pràctica de la qual –malgrat els seus incansables esforços i els seus nombrosos intents– no ha arribat mai a produir-se. Amb una coherència que ratlla l'obsessiu va estar fins al darrer dia de la seva vida acaronant la idea d'aconseguir una síntesi radicalment nova de la forma i el contingut partint del model de les cases unifamiliars a través d'un llarg i minuciós procés.

El fonament reflexiu sobre el qual descansa la concepció global de l'*Endless House* està constituït per una teoria formulada als anys trenta i desenvolupada al llarg dels anys posteriors, la teoria correalista³. Kiesler defineix el correalisme –i, fent-ho, passa per alt els límits que separen els gèneres artístics i hi inclou també determinats coneixements científics, alhora que elements presos de la màgia i la mitologia– com una ciència que abasta els homes i el seu entorn en tant que sistema globalitzador format per relacions recíproques complexes (*relations réciproques*). En aquest sentit, l'*Endless House* funciona com una cèl·lula germinal de cara a noves perspectives vitals en la mesura que garanteix la coordinació dels condicionants i energies físiques, psíquiques, socials, místiques i màgiques de l'home dins d'un continuum espacial i espiritual. A propòsit d'això, al *Manifeste du Corréalisme* escrit el 1947 a París pot llegir-se: "Cada element d'una construcció o d'una ciutat, ja sia que es tracti d'una pintura o d'una escultura, de la instal·lació interior o de l'equipament tècnic, és concebut, no com l'expressió exclusiva d'una única funció, sinó com un nucli de possibilitats que la coordinació amb els altres elements desenvoluparà. Aquesta correlació pot recolzar o bé sobre les condicions físiques, o bé sobre les condicions del medi social, o bé fins i tot sobre l'essència pròpia de l'element mateix"⁴.

En la trajectòria de l'*Endless House* la *Space-House* adquireix una significació central per tal com representa el trencament de Kiesler amb els principis formals del funcionalisme basats en el rectangle, com també un important pas vers l'elaboració del concepte de "correalisme", però sobretot perquè l'oportunitat de dissenyar el prototipus d'una casa unifamiliar representava per a Kiesler la possibilitat de formular per primera vegada de manera global les seves reflexions teòriques sobre les cases unifamiliars⁵.

Sigui com sigui, la història de l'*Endless House* s'inicia ja als anys vint amb el *Raumbühne* vienès de 1924, amb la *Raumstadt* parisenca i amb l'*Universal Theater* de 1925. Entre la *Raumstadt* –una instal·lació-exposició organitzada en el Grand Palais de París composta per llistons de fusta i per formes planes rectangulars pintades que formaven una construcció que sostenia escenografies procedents del teatre austríac i que Kiesler va utilit-



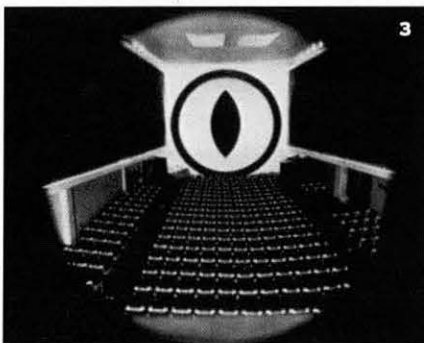
1 Kiesler a dins de la "Bucephalus" Kiesler dans la "Bucephalus", 1964

2 "City in space". Exposition International des Arts Décoratifs et Industriel Modernes, Paris 1925. F. Kiesler "City in Space"Exposition International des Arts Décoratifs et Industriel Modernes, Paris 1925. F. Kiesler.

3 "Film Guild Cinema", Nova York 1929. F. Kiesler "Film Guild Cinema", New York 1929. F. Kiesler.

La *Endless House* n'est pas un bâtiment réel, mais plutôt une vision de Frederick Kiesler² dont la réalisation pratique – malgré ses incessants efforts et ses nombreuses tentatives – n'a jamais pu se réaliser. Avec une cohérence qui frôle l'obsession, il caressa jusqu'au dernier jour de sa vie l'idée d'obtenir une synthèse radicalement nouvelle de la forme et du contenu en partant du modèle des maisons individuelles à travers un processus long et minutieux.

Le fondement réflexif sur lequel repose la conception globale de la *Endless House* est constitué d'une théorie formulée dans les années trente et développée les années suivantes, la théorie corréaliste³. Kiesler définit le *corréalisme* – et en le faisant, il ignore les limites qui séparent les genres artistiques et inclut aussi certaines connaissances scientifiques, ainsi que des éléments empruntés à la magie et à la mythologie – comme une science qui englobe tous les hommes et leur environnement en tant que système globalisateur formé par des relations réciproques complexes (*relations réciproques*). Dans ce sens, la *Endless House* fonctionne comme une cellule de germe face à de nouvelles perspectives vitales dans la mesure où elle garantit la coordination des conditions et des énergies physiques, psychiques, sociales, mystiques et magiques de l'homme au sein d'un continuum spatial et spirituel. À propos de cette idée, dans le *Manifeste du Corréalisme*, écrit en 1947 à Paris,



on peut lire : « Chaque élément d'une construction ou d'une ville, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'une sculpture, de l'installation intérieure ou de l'équipement technique, est conçue non pas comme l'expression exclusive d'une unique fonction mais comme un noeud de possibilités que la coordination avec les autres éléments développe. Cette corrélation peut s'appuyer ou bien sur les conditions physiques, ou bien sur les conditions du milieu social, ou bien même sur la propre essence de l'élément même »⁴.

Dans la trajectoire de la *Endless House*, la *Space House* prend une signification centrale car elle représente la rupture de Kiesler avec les principes formels du fonctionnalisme basés sur le rectangle, mais aussi un pas important vers l'élaboration du concept de « corréalisme »,

zar com a elements abstractes d'una ciutat suspesa a gran altura del terra— i la maqueta de l'*Endless House* de 1959, fabricada amb una fina tela metàl·lica recoberta de ciment, han transcorregut quatre dècades d'intensa dedicació a l'arquitectura, la pintura, l'escultura, el disseny i també a l'escenografia combinada amb una ininterrompuda successió d'escrits teòrics i de manifestos. Kiesler aprofita les nombroses experiències derivades de la seva activitat per construir una concepció global que gira entorn a una idea central que ha condicionat tota la seva vida artística: la coordinació d'elements/forces/tensions heterogènies en un *continuum* espacial "interminable".

En un passatge central del manifest que va escriure el 1925 coincidint amb l'exposició de la *Raumstadt* apareixen determinades formulacions l'argumentació de les quals no deixa de tenir validesa també per a l'*Endless House*:

"NO VOLEM MURS", S'HI DIU, "QUARTERS PER AL COS I L'ESPERIT, NI TOTA AQUESTA CULTURA QUARTERÀRIA AMB ORNAMENTS O SENSE, EL QUE VOLEM ÉS: 1. TRANSFORMAR L'ESPAI CIRCUMDANT EN CIUTATS. 2. ALLIBERAR-NOS DEL TERRA. TASCA AQUESTA DE L'EIX ESTÀTIC. 3. SUPRIMIR ELS MURS, ELS FONAMENTS. 4. UN SISTEMA DE TRAMS SUSPESOS (TENSION) EN UN ESPAI LLIURE. 5. LA CREACIÓ DE NOVES FORMES DE VIDA I, A TRAVÉS D'AQUESTES, DE LES DEMANDES QUE REMODELARAN LA SOCIETAT" 6.

La transcendència d'aquest manifest, tanmateix, no rau tant en el radicalisme del seu contingut, com en la coherència amb la qual Kiesler desenvoluparia al llarg de les dècades següents les reflexions que s'hi contenen posant-les en contacte amb certes teories quasicientífiques (biotècnica)⁷ també amb les teories surrealistes fins a construir un model holístic universal. Juntament amb la definició utòpica de la ciutat com a sistema obert format per tensions i a l'elaboració de concepcions arquitectòniques radicalment noves orientades al social apareix com a tercer factor fonamental de les concepcions dels anys vint l'exigència d'una "unificació de les arts", és a dir, de la supressió dels límits tradicionals que separen els gèneres artístics. L'única forma que es consideraria adequada en tant que únic suport adequat que determina la unitat del contingut interior de l'*Endless House* en la seva multiplicitat és l'esferoide aplatat.

Mentre que la maqueta de la *Endless House* resulta particularment adequada per transmetre la forma espacial global i una idea aproximada de les qualitats arquitectòniques de l'espai interior, Kiesler va començar a recórrer des dels anys vint a dos altres mitjans per transmetre la seva idea dels espais habitables del futur concebuts com a estructures totalitzadores: concretament al manifest imprès i a les instal·lacions-exposicions.

Quan el 1933 Kiesler va tenir l'oportunitat de construir el prototipus d'una casa unifamiliar per als aparadors de la Modernage Company, una gran botiga de mobles de Nova York, va intentar donar a aques-

mais surtout l'opportunité de dessiner le prototype d'une maison individuelle représentait pour Kiesler la possibilité de formuler pour la première fois de manière globale ses réflexions théoriques sur les maisons individuelles⁵.

En tout cas, l'histoire de la *Endless House* commence déjà dans les années vingt avec le *Raumbühne* viennois de 1924, avec la *Raumstadt* parisienne et avec l'*Universal Theater* de 1925. Entre la *Raumstadt* — une installation-exposition organisée au Grand Palais de Paris composée de lattes en bois et de formes plates rectangulaires peintes qui formaient une construction soutenant des scénographies provenant du théâtre autrichien et que Kiesler utilisa comme éléments abstraits d'une ville suspendue à une grande hauteur du sol — et la maquette de la *Endless House* de 1959 fabriquée avec une fine toile métallique recouverte de ciment, quatre décennies ont passé, des décennies d'intense consécration à l'architecture, la peinture, la sculpture, le dessin et aussi à la scénographie combinée avec une succession ininterrompue d'écrits théoriques et de manifestes. Kiesler utilise les nombreuses expériences dérivées de son activité pour construire une conception globale qui tourne autour d'une idée centrale qui a conditionné toute sa vie artistique : la coordination d'éléments/forces/tensions hétérogènes dans un *continuum* spatial « interminable ».

Dans un passage central du manifeste en 1925 coïncidant avec l'exposition de la *Raumstadt*, apparaissent certaines formulations dont l'argumentation peut être aussi valable pour la *Endless House* :

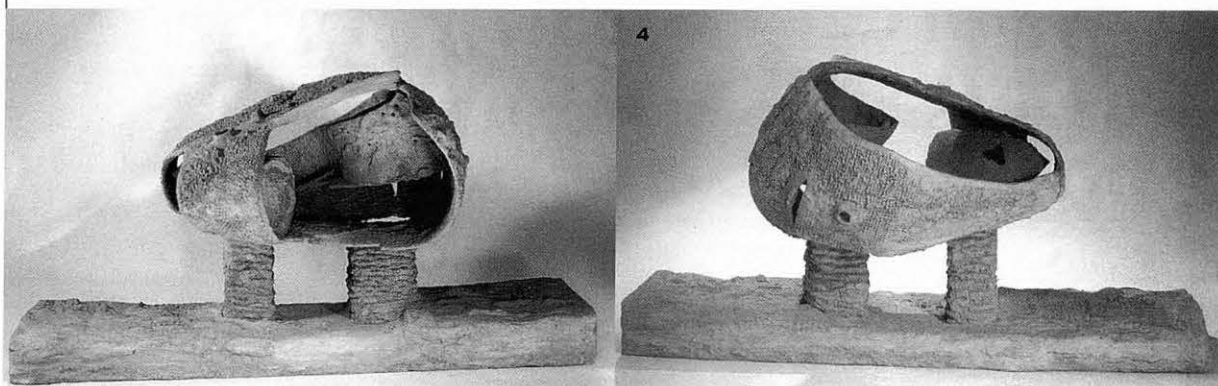
« NOUS NE VOULONS PAS DE MURS », EST-IL ÉCRIT, « DES CASERNES POUR LE CORPS ET L'ESPRIT, NI TOUTE CETTE CULTURE DE CASERNE AVEC DES DÉCORATIONS OU SANS ELLES, CE QUE NOUS VOULONS C'EST : 1. TRANSFORMER L'ESPACE ENVIRONNANT EN VILLES. 2. NOUS LIBÉRER DE LA TERRE. UNE TÂCHE RÉSERVÉE À L'AXE STATIQUE. 3. SUPPRIMER LES MURS, LES FONDATIONS. 4. UN SYSTÈME DE TRONÇONS SUSPENDUS (TENSION) DANS UN ESPACE LIBRE. 5. LA CRÉATION DE NOUVELLES FORMES DE VIE ET À TRAVERS ELLES, DES DEMANDES QUI REMODÈLERONT LA SOCIÉTÉ » 6.

La transcendance de ce manifeste, pourtant, ne réside pas tant dans le radicalisme de son contenu que dans la cohérence avec laquelle Kiesler développerait lors des décennies suivantes les réflexions qu'il contient en les mettant en contact avec certaines théories quasi scientifiques (biotechnique)⁷ et aussi avec les théories surréalistes jusqu'à construire un modèle holistique universel. Avec la définition utopique de la ville comme système ouvert formé par des tensions et l'élaboration de conceptions architecturales radicalement nouvelles destinées au social apparaît comme troisième facteur fondamental des conceptions des années vingt l'exigence d'une « unification des arts », c'est-à-dire de la suppression des limites traditionnelles qui séparent les

ta *Space-House* la forma d'un esferoïde aplatat sustentat sobre uns ciments que servien de pedestal. "La configuració ideal de la casa amb la menor resistència a les tensions exteriors i interiors", escriu Kiesler mirant d'aportar una fonamentació teòrica per a aquesta forma peculiar, "no és l'ovoïde sinó la matriu esferoïde: una esfera aplatada. A la seva secció equatorial, una circumferència; a la seva secció longitudinal, una el·lipse. El caràcter aerodinàmic es converteix aquí en una força orgànica ja que es relaciona amb l'equilibri dinàmic del moviment corporal dins d'un espai tancat" ⁸.

Aquesta característica forma bàsica de la *Space-House* té el seu origen en un dels primers projectes arquitectònics de Kiesler, concretament, al projecte d'un *Universal Theater* dissenyat el 1924-25 i desenvolupat als anys posteriors en el context del *Raumbühne* vienès. Kiesler subratlla que l'elecció d'aquesta forma no obeeix a una concepció estètica o simbòlica. Amb l'ajuda de materials i tècniques noves –formigó pretensat, plàstic o vidre– aspira a crear un espai unitari, monumental i mancada de fonamentació on les superfícies que serveixen de límit –terra, paret, sostre– formen una transició i un *continuum* que reflecteix l'exigència d'una flexibilitat màxima en la configuració de l'espai interior ⁹. No existeixen ni columnes ni pilars que destorbin la visió de l'espai escènic que ocupa el centre i que ascendeix en espiral i es connecta mitjançant la passarel·la que s'eleva aïrosament i lliurement a través de l'espai, amb les butaques dels espectadors disposades a tall de cercle entorn al centre. L'objectiu de Kiesler és possibilitar l'entrecreuament d'uns elements que als escenaris tradicionals, simples compartiments visuals, estaven radicalment separats des del punt de vista espacial: els actors i els espectadors.

La dedicació ininterrompuda a aquesta concepció espacial dels anys vint –si bé reduïda a uns quants elements configuradors de l'espai– és fàcilment reconeixible en la disposició interior d'una maqueta de l'*Endless House*. Una rampa que s'eleva descrivint un ampli arc condueix a través d'aquest volum



4 Maquetes per a l'"Endless House" 1959 Maquettes de la "Endless House" 1959. F. Kiesler

genres artistiques. La seule forme qui serait considérée comme adéquate en tant qu'unique support adéquat qui détermine l'unité du contenu intérieur de la *Endless House* dans sa multiplicité est le sphéroïde aplati.

Tandis que la maquette de la *Endless House* est particulièrement adaptée pour transmettre la forme spatiale globale et une idée approximative des qualités architecturales de l'espace intérieur, Kiesler commença à recourir dès les années vingt à deux autres moyens pour transmettre son idée des espaces habitables du futur conçus comme des structures totalisatrices : concrètement au manifeste imprimé et aux installations-expositions.

Quand en 1933 Kiesler eut l'opportunité de construire le prototype d'une maison individuelle pour les vitrines de la Modernage Company, un grande boutique de meubles de New York, il tenta de donner à cette *Space House* la forme d'un sphéroïde aplati reposant sur des fondations qui servaient de piédestal. « La configuration idéale de la maison avec la moindre résistance aux tensions extérieures et intérieures », écrit Kiesler en essayant de donner une explication théorique pour cette forme particulière, « ce n'est pas l'ovoïde mais la matrice sphéroïde : une sphère aplatie. Dans sa section équatoriale, une circonférence, dans sa section longitudinale, une ellipse. Le caractère aérodynamique se convertit ici en une force organique car il est en relation avec l'équilibre du mouvement corporel dans un espace fermé » ⁸.

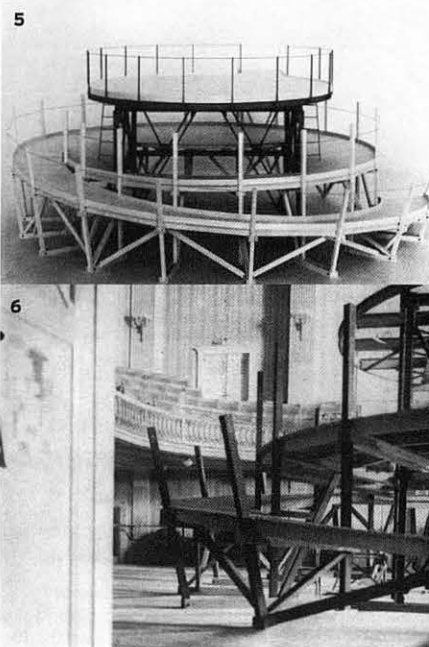
Cette forme de base caractéristique de la *Space House* est issue de l'un des premiers projets architecturaux de Kiesler, concrètement le projet d'un *Universal Theater* dessiné en 1924/1925 et développé les années suivantes dans le contexte du *Raumbühne* viennois. Kiesler signale que le choix de cette forme n'obéit pas à une conception esthétique ou symbolique. À l'aide de matériaux et de techniques nouvelles – béton précomprimé, plastique ou verre – il souhaite créer un espace unitaire, monumental et dépourvu de fondations dans lequel les surfaces qui servent de limite – sol, mur, plafond – forment une transition et un *continuum* qui reflète l'exigence d'une flexibilité maximale dans la configuration de l'espace intérieur ⁹. Il n'y a ni colonnes, ni piliers qui gênent la vision de l'espace qui occupe le centre et qui monte en spirale et est relié grâce à la passarelle qui s'élève brillamment et librement à travers l'espace, avec les guichets pour les spectateurs disposés en forme de cercle autour du centre. L'objectif de Kiesler est de permettre l'entrecroisement d'éléments qui dans les scènes traditionnelles, tels de simples compartiments visuels, étaient radicalement séparés du point de vue spatial : les acteurs et les spectateurs.

La consécration ininterrompue à cette conception spatiale des années vingt – même si elle est réduite à juste quelques éléments qui configurent l'espace – est facilement reconnaissable dans la disposition intérieure d'une maquette de la *Endless House*. Une rampe qui s'élève en décrivant un arc large conduit à travers ce volume

semblant a una cova a un espai menor suspès lliurement de la volta. Kiesler concep la casa –tingui un, dos o tres pisos– com una única unitat espacial (*One Space Unit*) en la qual ha de desenvolupar-se un màxim de possibilitats d'aprofitament a partir d'uns elements configuradors mínims. Responent a una exigència ja manifestada al projecte escènic de 1925 d'afavorir un desenvolupament obert del moviment al si de l'espai, Kiesler configura la casa com la suma "de tots els possibles moviments que els seus habitants poden realitzar-hi", és a dir, com un volum en el qual els habitants viuen de forma "polydimensional".

Kiesler parla reiteradament d'una concepció espacial *elàstica* que ha de ser capaç de satisfer de forma òptima, fins i tot en una casa petita, les aspiracions socials més heterogènies dels seus habitants –des de l'aïllament individual en petits espais tancats, fins a la convivència en grans espais oberts– gràcies a la versatilitat de les superfícies que delimiten l'espai¹⁰. En relació amb aquesta qüestió, Kiesler va encunyar als anys trenta el concepte de la *Time-Space-Architecture* amb el qual al·ludia a la capacitat de modificació de la grandària i la forma dels espais d'acord amb la funció assignada a aquests¹¹. De nou, ens trobem amb un concepte que es remunta als anys vint i, en concret, als dissenys escènics de Kiesler, que han exercit una influència que no convé sobrevalorar en la seva evolució arquitectònica i artística. El 1924 publica l'esquema d'un escenari mecànic que permetia una modificació contínua, programable, de l'escena mitjançant el moviment automàtic d'elements que serveixen per separar els espais¹².

Les arrels d'aquesta forma arquitectònica es troben als dissenys de mobles dels anys trenta i quaranta: entre els exemples més significatius d'això hi ha la taula d'alumini de dos elements creada cap al 1935-36 i el moble-seient multifuncional dissenyat el 1942 per a l'*Art of this Century Gallery* de Peggy Guggenheim. En aquesta metamorfosi experimentada per una forma simple –taula, moble-seient, casa– es manifesta clarament la convicció de Kiesler que les estructures primàries són capaces de respondre a una gran diversitat de funcions. Segons que escriu Kiesler al seu *Manifest du Corréalisme*, aquestes seran **"CONTINGUDES A L'ESTRUCTURA PRIMÀRIA DE LA CÈL·LULA INICIAL DEL PROJECTE DE LA MATEIXA MANERA QUE LES MÚLTIPLES FUNCIONS ESPECIALITZADES D'ÒRGANS ESTAN JA CONTINGUDES EN L'EMBRIÓ AMORF DEL COS HUMÀ"**¹³.



5 - 6 Maqueta i construcció del "Space-stage". International Ausstellung neuer Theatertechnik. Viena 1924. F. Kiesler
Maquette et construction de le "Space-stage". International Ausstellung neuer Theatertechnik. Viena 1924. F. Kiesler

semblable à une cave à un espace moins grand suspendu librement de la voûte. Kiesler conçoit la maison – d'un, deux ou trois étages – comme une seule unité spatiale (*One Space Unit*) dans laquelle doivent se développer un maximum de possibilités d'exploitation à partir d'éléments de configuration minimums. Répondant à une exigence déjà manifestée dans le projet scénique de 1925 de favoriser un développement ouvert du mouvement au sein de l'espace, Kiesler configure la maison comme la somme « de tous les possibles mouvements que ses habitants peuvent réaliser en elle », c'est-à-dire comme un volume dans lequel les habitants vivent de manière « polydimensionnel ».

Kiesler parle de manière réitérée d'une conception *spatiale* élastique qui doit être capable de satisfaire au maximum, y compris dans une petite maison, les aspirations sociales les plus hétérogènes de ses habitants – de l'isolement individuel dans de petits espaces clos à la vie commune dans de grands espaces ouverts – grâce à la versatilité des surfaces qui délimitent l'espace¹⁰. Sur cette question, Kiesler forgea dans les années trente le concept de la *Time-Space-Architecture* avec lequel il évoque la capacité de modification de la taille et de la forme des espaces selon la fonction qui leur est assignée¹¹. Nous nous trouvons à nouveau devant un concept qui remonte aux années vingt et concrètement aux dessins scéniques de Kiesler, qui ont exercé une influence qu'il ne convient pas de surévaluer dans son évolution architecturale et artistique. En 1924, il publie le schéma d'une scène mécanique qui permettait une modification continue, programmable de la scène grâce au mouvement automatique d'éléments qui servent à séparer les espaces¹².

Les origines de cette forme architecturale se trouvent dans les dessins de meubles des années trente et quarante : parmi les exemples les plus significatifs à ce propos, on trouve la table en aluminium de deux éléments créée vers 1935-1936 et le meuble-siège multifonctionnel dessiné en 1942 pour la *Art of this Century Gallery* de Peggy Guggenheim. Dans cette métamorphose subie par une forme simple – table, meuble-siège, maison – on détecte clairement la conviction de Kiesler qui pense que les structures primaires sont capables de répondre à une grande diversité de fonctions. Comme l'écrit Kiesler dans son *Manifeste du Corréalisme*, celles-ci sont **« CONTENUES DANS LA STRUCTURE PRIMAIRE DE LA CELLULE INITIALE DU PROJET DE LA MÊME MANIÈRE QUE LES MULTIPLES FONCTIONS SPÉCIALISÉES DES ORGANES SONT DÉJÀ CONTENUES DANS L'EMBRYON AMORPHE DU CORPS HUMAIN »**¹³.

Dans l'univers du corréalisme, selon la thèse constamment soutenue par Kiesler, le tableau devient architecture, la sculpture devient tableau et l'architecture devient couleur sans pour cela perdre son intégrité¹⁴.

En l'univers del corealisme, d'acord amb la tesi constantment sostinguda per Kiesler, el quadre es transforma en arquitectura, l'escultura en quadre i l'arquitectura en color sense per això perdre la seva integritat¹⁴. Aquesta metamorfosi de les formes arronyonades reflecteix la capacitat de transformació de l'espai interior i, finalment, de tots els elements que configuren la casa, ja que –segons les tesis de Kiesler– tot està interrelacionat. La funció de l'*Endless House* és "[...] alberguen aquestes 'contínues mutacions' de la força vital, les quals semblen formar part tant del 'pràctic' com del màgic"¹⁵.

UN SISTEMA DE CORRELACIONS DONCS, QUE ÉS UN SISTEMA OBERT, DINÀMIC, ORGÀNIC, INESTABLE.

[Extracte de Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la *Endless House*, Catàleg de l'Exposició al IVAM, València, 1997]

1 Frederick Kiesler: *Inside the Endless House*, Nova York, 1964, pàg. 566.

2 Frederick Kiesler, arquitecte, escultor, dissenyador, escenògraf, pedagog i escriptor fou un dels creadors més polifacètics, més fronterers, més difícils de situar del nostre segle, entre altres coses a causa del caràcter experimental, sinó utòpic, de molts dels seus projectes, englobats per ell mateix sota la idea d'*Endless House* o "casa sense fi". Durant els seus anys europeus, Kiesler es va dedicar principalment a treballs escenogràfics, i va viure intensament les avantguardes constructivistes, relacionant-se amb creadors com Adolf Loos, Hans Richter, Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Fernand Léger, Tristan Tzara, Juan Gris, Le Corbusier o Mies van der Rohe. Durant els seus primers anys nord-americans, Kiesler va col·laborar amb Katherine Dreier, va construir el Film Guild Cinema (1929), va dissenyar mobles i va escriure una teoria de l'aparadorisme modern. L'espectacular disseny, el 1942, de la galeria Art of this Century, propietat de Peggy Guggenheim, tal vegada sigui l'obra més coneguda d'aquest arquitecte format en el racionalisme, però sempre interessat pel biomòrfic. El principal dels diaris de Kiesler entre els anys 1956-64 va quedar recollit en un gruixut i fascinant volum pòstum, *Inside the Endless House*.

3 "On Correalism and Biotechnique", a *Architectural Record*, núm. 86/3, Setembre 1939, pàgs. 60-75.

4 Frederick Kiesler: "Manifeste du Corréalisme", a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, París 1949, s.p.

5 Frederick Kiesler: "Notes on Architecture. The Space-House. Annotations at Random", a *Hound & Horn*, núm. 3, Gener-Març 1934, pàgs. 292-297.

6 Frederick Kiesler: "Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur" a *De Stijl*, vol. 6, núm. 10-11, 1925, pàgs. 141 i ss.

7 Frederick Kiesler: "On Corréalisme and Biotechnique", *op. cit.*

8 Frederick Kiesler: "Notes on Architecture...", *op. cit.*, pàg. 286.

9 "La unitat premodeljada, no una part premodeljada d'una coberta, terra, mur, o columna, sinó una unitat contínua que venç la divisió quadripartida de columna, coberta, terra, mur. A aquesta construcció l'anomena closca monolítica... La separació entre terra, murs, coberta i columnes queda eliminada. El terra es continua en el mur (tan sols un membre de contacte), el mur es continua a la coberta, la coberta al mur, el mur al terra. Podria anomenar-se: conversió de la compressió en una tracció contínua", a Kiesler: "Notes on Architecture. The Space-House, Annotations at Random", *op. cit.*, pàg. 296.

10 Dieter Bogner: « Architecture as Biotechnique. Friedrich Kiesler und das Space House von 1933 », dans BOECKL M. (ed) *Visianäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Berlín 1995, pàg. 1.949.

11 Frederick Kiesler: "Notes on Architecture...", *op. cit.*, pàg. 293 i ss.

12 B. Lesak: *Die Kulisse explodiert*, Viena, 1988, pàg. 89.

13 Frederick Kiesler: "Manifeste du Corréalisme", *op. cit.*, s.p.

14 "Sense perdre la seva integritat: el quadre esdevé arquitectura, l'escultura esdevé quadre, i l'arquitectura esdevé color", a Kiesler: "Manifeste du Corréalisme", *op. cit.*, n.p.

15 D. Hare: *VVV*, núm. 4, Febrer 1994, pàgs. 60-61. Per a una interpretació del contingut de l'*Endless House* vegeu M. Sgan-Cohen: "Zur Ikonographie des Endless House", a Dieter Bogner: *Friedrich Kiesler, Architekt, Maler, Bildbauer*, *op. cit.*, pàg. 242-243.

16 Frederick Kiesler: "L'Architecture magique de la Salle de Superstition", a André Breton i Marcel Duchamp: *Exposition Internationale du Surréalisme*, París 1947, pàgs. 131-134.

Cette métamorphose des formes ressemblant à des reins reflète la capacité de transformation de l'espace intérieur et finalement de tous les éléments qui forment la maison car – selon la thèse de Kiesler – tout est interrelationné. La fonction de la *Endless House* est « [...] d'abriter ces " mutations continues " de la force vitale, qui semblent faire partie autant du " pratique " que du magique »¹⁵.

UN SYSTÈME DE CORRELATION QUI EST UN SYSTÈME OUVERT, DYNAMIQUE, ORGANIQUE ET INSTABLE.

[Extraits de Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la *Endless House*, Catàleg de l'Exposició al IVAM, València, 1997]

1 Frederick Kiesler: *Inside the Endless House*, New York, 1964, pp. 566.

2 Frederick Kiesler, architecte, sculpteur, dessinateur, scénographe, pédagogue, écrivain, fut un des créateurs les plus éclectiques, les plus en marge, les plus difficiles à classer de notre siècle, entre autres à cause de son caractère expérimental, parfois même utopique, d'un grand nombre de ses projets, regroupés par lui-même dans l'idée de la *Endless House* ou « maison sans fin ». Pendant ses années européennes, Kiesler se consacra surtout à des travaux scénographiques et il vécut intensément les avant-gardes constructives, en fréquentant des créateurs comme Adolf Loos, Hans Richter, Theo Van Doesburg, Laszlo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Fernand Léger, Tristan Tzara, Juan Gris, Le Corbusier ou Mies Van der Rohe.

Durant ses premières années américaines, Kiesler collabora avec Katherine Dreier construisit le Film Guild Cinema (1929), dessina des meubles, écrivit une théorie sur l'étalagisme moderne. Le dessin spectaculaire, en 1942, de la galerie Art of this Century, propriété de Peggy Guggenheim, est peut-être l'œuvre la plus connue de cet architecte formé dans le rationalisme, mais toujours intéressé par le biomorphe. Les parties les plus importantes du journal de Kiesler, relatant la période 1956-1964, figurent dans un énorme et fascinant volume posthume, *Inside the Endless House*.

3 « On Correalism and Biotechnique », dans *Architectural Record*, n° 86/3, Septembre 1939, pp. 60-75.

4 Frederick Kiesler: « Manifeste du Corréalisme », dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris 1949, s.p.

5 Frederick Kiesler: « Notes on Architecture. The Space-House. Annotations at Random », dans *Hound & Horn*, n°3, Janvier-Mars 1934, pp. 292-297.

6 Frederick Kiesler: « Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur » dans *De Stijl*, vol. 6, n°10-11, 1925, pp. 141 et suivantes.

7 Frederick Kiesler: « On Correalism and Biotechnique », *op. cit.*

8 Frederick Kiesler: « Notes on Architecture... », *op. cit.*, p. 286.

9 « L'unité pré-modelée, pas une partie pré-modelée d'une couverture, du sol, d'un mur ou d'une colonne, mais une unité continue qui triomphe de la division quadripartite de colonne, couverture, sol, mur. J'appelle ce type de construction une coquille monolithique... La séparation entre sol, murs, couverture, colonnes est éliminée. Le sol continue dans le mur (juste un membre de contact), le mur continue dans la couverture, la couverture dans le mur, le mur dans le sol. Cela pourrait s'appeler : conversion de la compression d'une traction continue », dans Kiesler: « Notes on Architecture. The Space-House. Annotations at Random », *op. cit.*, p. 296.

10 Dieter Bogner: « Architecture as Biotechnique. Friedrich Kiesler und das Space House von 1933 », dans BOECKL M. (ed) *Visianäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Berlin 1995, p. 1.949.

11 Frederick Kiesler: « Notes on Architecture... », *op. cit.*, pp. 293 et suivantes.

12 B. Lesak: *Die Kulisse explodiert*, Vienne, 1988, p. 89.

13 Frederick Kiesler: « Manifeste du Corréalisme », *op. cit.*, s.p.

14 « Sans perdre leur intégrité : le tableau devenant architecture, la sculpture devenant tableau, et l'architecture devenant couleur », dans Kiesler: « Manifeste du Corréalisme », *op. cit.*, s.p.

15 D. Hare: *VVV*, n° 4, Février 1944, pp. 60-61. Pour une interprétation du contenu de la *Endless House* voir M. Sgan-Cohen: « Zur Ikonographie des Endless House », dans Dieter Bogner: *Friedrich Kiesler, Architekt, Maler, Bildbauer*, *op. cit.*, pp. 242-243.

16 Frederick Kiesler: « L'Architecture magique de la Salle de Superstition », dans André Breton et Marcel Duchamp: *Exposition internationale du Surréalisme*, Paris 1947, pp. 131-134.