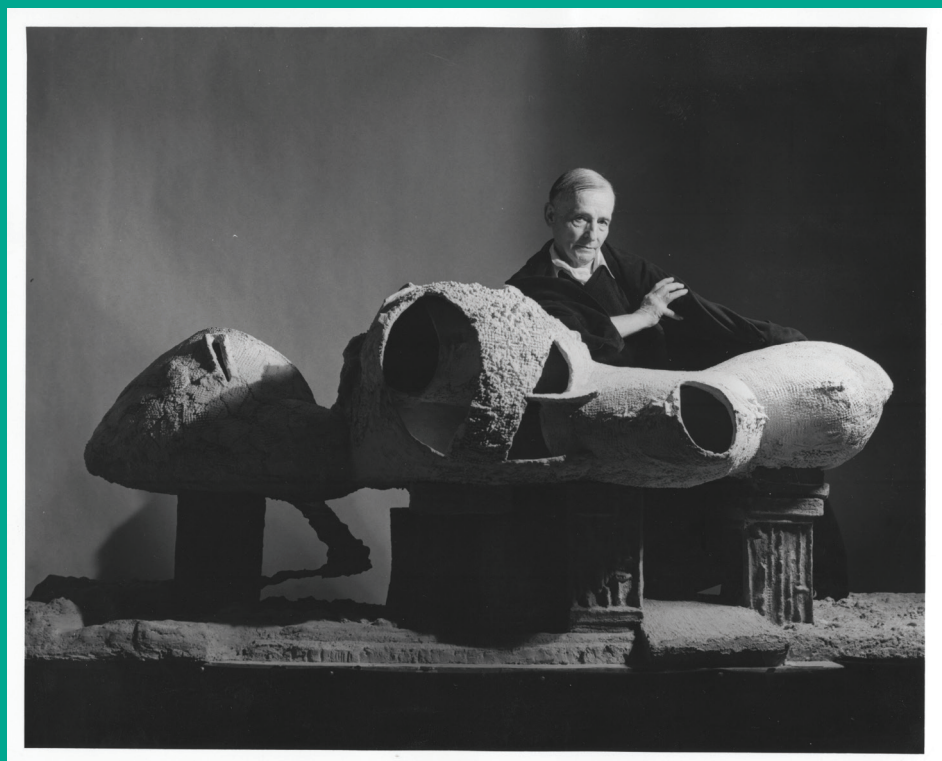


FREDERICK KIESLER

Del 3 de octubre de 2013
al 12 de enero de 2014

Cuaderno 02
3 euros



LA CASA ENCENDIDA

Director
JOSÉ GUIRAO CABRERA

Directora de Cultura
LUCÍA CASANI FRAILE

Coordinadora de Cultura
MÓNICA CARROQUINO RODRÍGUEZ

Departamento de Exposiciones

Coordinación

YARA SONSECA MAS

Gestión y producción

MARÍA NIETO GARCÍA

VANESSA CASAS CALVO

Programación audiovisual

Coordinación

BEATRIZ NAVAS VALDÉS

EXPOSICIONES
FREDERICK KIESLER:
EL ESCENARIO EXPLOTA
Comisariada por
BARBARA LESÁK

FREDERICK KIESLER:
CARA A CARA CON LA VANGUARDIA
Comisariada por
GERD ZILLNER

CICLO 100% CINEMA
Comisariado por
MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN
y GONZALO DE PEDRO AMATRIA

CUADERNO
Diseño
JOSÉ DUARTE

Edición de textos
EXILIO GRÁFICO

Traducción
POLISEMIA

Impresión
BRIZZOLIS

ISBN
978-84-616-6366-8

DL
M-27823-2013

Fotografía de cubierta:

Irving Penn, *Frederick Kiesler con la maqueta*
de "Endless House", Nueva York, 1958-1960

© 2013, The Irving Penn Foundation.

Todas las ilustraciones reproducidas en este cuaderno,
excepto la de cubierta, pertenecen a la Österreichische
Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung.

**Casi cincuenta años después de su muerte,
la obra de Frederick Kiesler (1890-1965)
nos permite desentrañar las claves de
lo contemporáneo. Precursor y siempre
innovador, sus teorías le han convertido en
un referente indiscutible de la arquitectura,
así como del mundo de la escenografía,
el diseño y el cine experimental.**

**La Casa Encendida propone un recorrido
por su obra y su figura con tres actividades
paralelas y complementarias: las
exposiciones "Frederick Kiesler: el
escenario explota" y "Frederick Kiesler:
cara a cara con la vanguardia"
y el ciclo "100% Cinema".**

Frederick Kiesler: el escenario explota

Exposición
(del 3 de octubre de 2013
al 12 de enero de 2014)

Kiesler fue una personalidad de múltiples talentos, cuya heterodoxa y amplia cultura le permitió avanzar conceptos asociados a las investigaciones científicas de su tiempo y fundamentales en la creación contemporánea, como la superposición, la simultaneidad o el entrelazamiento: superposición de planos en sus escenografías y dibujos, simultaneidad de espacios en la escena y en la arquitectura, entrelazamiento de elementos que culminan en un cine que desborda la pantalla.

Maquetas, planos y dibujos de sus proyectos permitirán al visitante adentrarse en el particular y utópico universo de Kiesler.

Esta exposición ha sido comisariada por Barbara Lesák y está coproducida con el Museo Austriaco del Teatro de Viena y con Villa Stuck de Múnich.

La creación teatral de Kiesler: el despegue hacia un gran universo

Frederick Kiesler empezó a diseñar escenografías en 1923 y muy pronto haría saltar por los aires los límites del oficio. Precisamente por ello resulta tan interesante a nuestros ojos. Su potencial creativo fue polifacético: era escenógrafo, pero también arquitecto, teórico de la arquitectura y diseñador, y sus proyectos encajaban mayoritariamente dentro de lo visionario, por lo que con frecuencia fueron entendidos de forma errónea y rechazados. Kiesler estableció nuevos raseros en el diseño de exposiciones, que él concebía como el arte de la puesta en escena. Mediada su vida creó una teoría del diseño a la que denominó “correalismo”, que aglutinaba sus personalísimas opiniones sobre la vida, el arte y las ciencias naturales de su tiempo en una filosofía propia del arte y de la vida. Además, hacia el final de su vida practicó las artes de la pintura y la escultura. Kiesler supo entretrejer todos esos ámbitos creativos en una vida artística movida por dos o tres ideas que se manifiestan en todas y cada una de sus obras. Incluso en los proyectos de menor envergadura, como por ejemplo el diseño de un escaparate que realizó en 1929 para la casa de artículos de lujo neoyorquina Saks, subyacía una idea universal. En un ensayo con refrescantes reflexiones sobre el consumismo norteamericano, Kiesler escribía que con su moderno diseño de escaparates quería explicar, de forma subliminal, los principios del arte y la estética modernos a las masas consumidoras que transitaban ante él¹.

¹ Frederick Kiesler, “America Adopts and Adapts the New Art in Industry”, en Siegfried Gohr y Gunda Luyken (eds.), *Frederick J. Kiesler: Selected Writings*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1996, pp. 10-14.

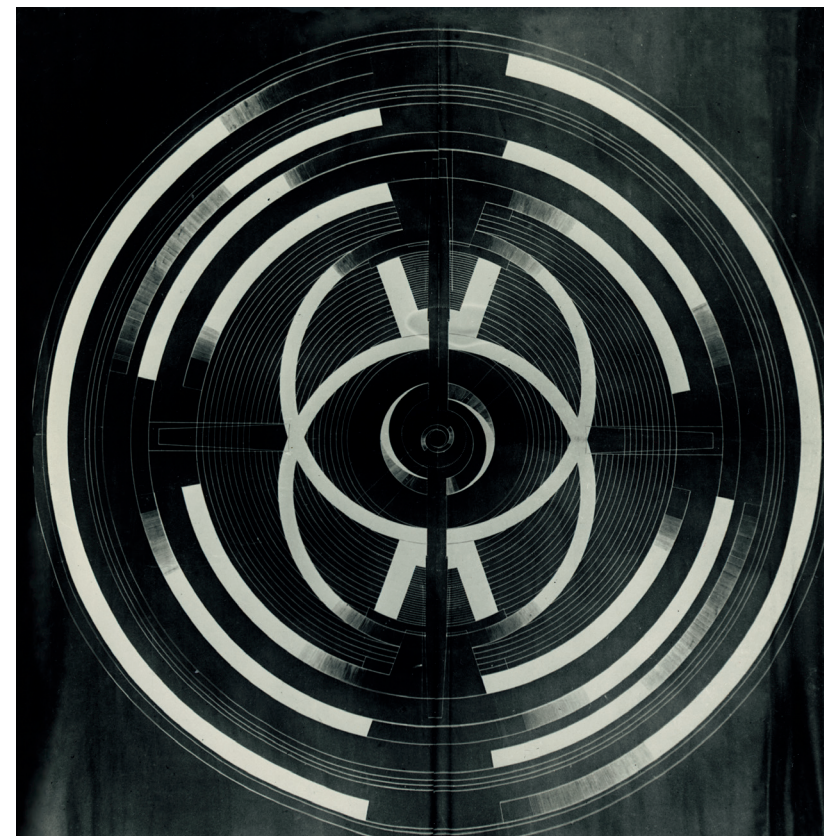
8 La integración de aparatos técnicos reales en la esfera de la estética

Su método ya se había puesto de manifiesto en dos de sus primeros trabajos, dos decorados escenográficos que realizó en Berlín en 1923 y 1924: en 1923 diseñó un escenario para *R.U.R.*, la obra de ciencia ficción igualmente genial de Karel Čapek, y un año después, en 1924, el escenario para la obra de Eugene O'Neill *El emperador Jones*. Estos dos decorados escenográficos tempranos se basaban en una idea universal que por aquel entonces había inflamado el entusiasmo de Kiesler: la integración a toda costa en la decoración escénica de los numerosos logros técnicos de la época. La obra de ciencia ficción del checo Čapek, autor de mirada futurista, se adaptaba a la perfección a la euforia que sentía Kiesler por la tecnología. Así, destiló la esencia de la obra y encontró una forma de representación visual convincente: en un único telón que ocupaba toda la pared trasera del Teatro en Kurfürstendamm de Berlín, los inventos optocinéticos y acústicos de la época se plasmaban en piezas mecánicas, tanto reales como pintadas, creando en su conjunto una imagen con relieve. Así, Kiesler lograba convertir el telón en una grandiosa apoteosis tecnológica. Determinadas piezas del decorado tenían además una función práctica, lo que suponía una completa novedad de diseño en el teatro. Kiesler describía su funcionamiento con las siguientes palabras en un texto de 1924: "A la izquierda, un gran diafragma en forma de iris, de 1,10 metros de diámetro. El diafragma se abre lentamente. El proyector cinematográfico rechina y en la superficie circular se proyecta una película. El diafragma se cierra. A la derecha, integrado en los bastidores, un aparato Tanagra se abre y se cierra. El sismógrafo del centro avanza a empujones. El control de la turbina rota sin interrupción. Suenan sirenas de fábrica. Los megáfonos anuncian pedidos, responden"². Aunque se conservan pocas fotos del decorado diseñado para *R.U.R.*, éstas circularon por todas las revistas de vanguardia de la época, convirtiéndose en iconos de la renovación del arte mediante la integración de aparatos técnicos reales en la esfera de lo estético.

² Frederick Kiesler, "De la nature morte vivante", en Frederick Kiesler (ed.), *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, cat. exp., Viena, Loecker & Woegenst, 1924, p. 21.

El 8 de enero de 1924 se representó en Berlín por primera vez *El emperador Jones*, la nueva obra del dramaturgo estadounidense O'Neill, dirigida por Berthold Viertel y con decorados de Kiesler. Al no hacer concesión alguna el escenario original a las hipertrofiadas visiones técnicas de Kiesler, éste lo retocó a su gusto. Partiendo de cuatro fotografías que plasmaban diferentes fases de los decorados abstractos del escenario, de efecto algo arbitrario, Kiesler decidió retocar el material fotográfico y, sobre todo, cambiarle el nombre. Alineó las cuatro fotografías formando una secuencia de fotograma "escenarios-embudo", colocados en ambos extremos; ambos estaban dibujados y ninguno se correspondía con la realidad de la representación. Junto a la secuencia de fotogramas colocó una escala de tiempo en la que se indicaba con precisión de segundos cuándo debía transformarse el decorado del escenario. Certeramente, Kiesler dio a la secuencia de fotogramas el provocativo título de "Evolución de un escenario espacial mecánico". Desprendiéndose completamente del motivo original, en la representación no dispuso ningún juego de formas abstractas, sino que simuló una primigenia selva africana con estacas colgadas a diestro y siniestro por el escenario. A través de esa inquietante espesura iba a perseguirse y cazarse al emperador Jones, el trágico malvado de O'Neill. Sin embargo, al mismo tiempo, con ayuda del fotomontaje,

Boceto para el primer "Endless Theater", con escenario de segmentos de circunferencia concéntricos (planta)



—
0 podía lograrse la abstracción del motivo original y demostrarse la posibilidad de la atrevida idea de un desarrollo mecanizado de la obra. Kiesler, utópico y visionario, sobrepasaría conscientemente en muchas ocasiones esas molestas barreras de la realidad para convertir sus propias visiones en realidad. Estos dos decorados, que Kiesler posteriormente citó a menudo en sus escritos con la denominación de “escenarios electromecánicos”, fueron pioneros en el ámbito de la escenografía de los años veinte. Kiesler dominaba con maestría el arte de denominar sus creaciones. Encontrar la palabra clave certera, o mejor dicho, el grito de guerra adecuado, era extraordinariamente importante para salir victorioso en la batalla de las ideas, pues no eran pocas las que circulaban en los años veinte. Sus cualidades innovadoras fueron reconocidas de inmediato por sus contemporáneos, proporcionándole un éxito que le dio la fuerza necesaria para librar nuevas luchas a brazo partido. Así, lanzaría un sólido ataque contra el teatro europeo y sus tradiciones, para reconstruirlo después desde sus cimientos.



Vista del “escenario espacial” construido en la Mittlere Saal (hoy Sala Mozart) del Konzerthaus de Viena para la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales

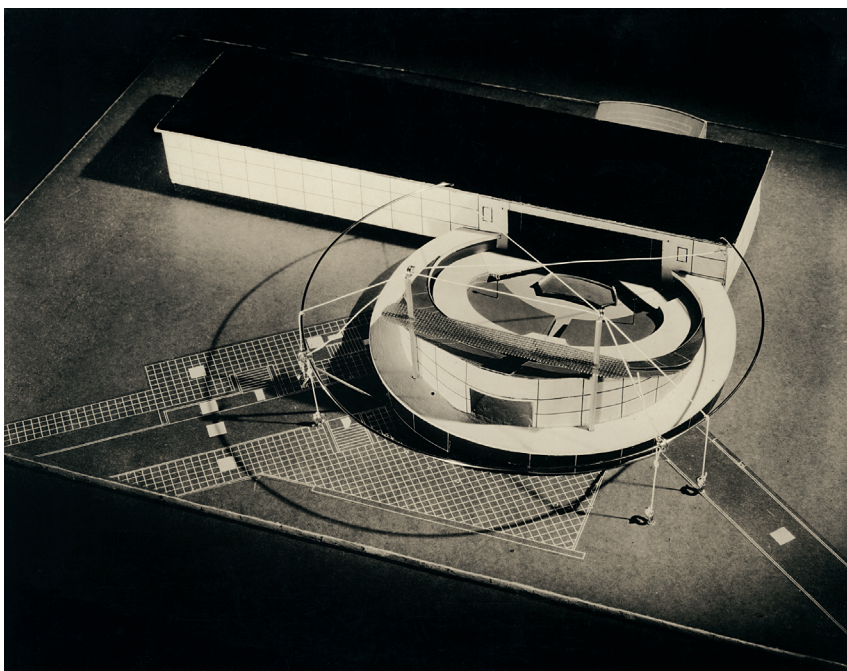
Cambio de escala y de función: del escenario espacial a la ciudad espacial

En 1924 Kiesler acudió a Viena por un encargo. Dos espectaculares decorados y tres explosivos manifiestos teatrales publicados en diarios de Berlín conformaban la mezcla perfecta de teoría y práctica que distinguió a Kiesler, capacitándole, en opinión de los organizadores del Festival de Música y Teatro de la Ciudad de Viena, para levantar una exposición sobre la vanguardia teatral europea. De ahí surgió la legendaria Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales, que se celebró en otoño de 1924 en las salas del Konzerthaus de Viena³. Kiesler, que por primera vez abarcaría todos los registros de su arte de diseñador, desplegó en este encargo todo su asombroso carácter polifacético. Especializarse en un único campo de diseño para ir perfeccionando el trabajo no era algo que fuera con Kiesler, que había reconocido la necesidad de su tiempo de alcanzar un lenguaje nuevo y universal en el diseño. Y para ello se precisaba a un universalista como él, capaz de aplicar una idea factible a todos los campos posibles del diseño. En Viena, Kiesler desarrolló todo el diseño de la exposición a partir del espíritu del constructivismo: la tipografía del cartel y del catálogo, el Sistema L+T de expositores y soportes y, sobre todo, el “escenario espacial”.

Cuando el escenario espacial se erigió con toda su envergadura en el centro de la sala del Konzerthaus, mostrando su idoneidad como espacio de representación, la conmoción fue general, tanto para partidarios como para detractores de Kiesler. El escenario espacial se elevaba desde la platea hacia el palco en forma de U, donde el público se agrupaba en torno al torreón de tramoya. Con el “teatro espacial” de Kiesler se ponían a prueba las reformas escénicas de la vanguardia teatral de la época; una experimentación real extremadamente infrecuente en tiempos de utopías teatrales pocas veces llevadas a la práctica en los que casi todo el mundo parecía soñar proyectos irrealizables. De ahí el impacto que logró Kiesler con su escenario espacial, despertando de su sopor a los pusilá-

³ Para un tratamiento detallado de la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales y un análisis del “escenario espacial”, ver Barbara Lesák, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte, 1923-1925*, Viena, Löcker, 1988.

12 nimes al demostrar que era posible realizar un nuevo tipo de escenario. El escenario espacial consistía en una gran torre formada por una estructura de madera sin disfrazar y de efecto muy dinámico. Por el eje del torreón se movía un ascensor que transportaba a los actores hasta la plataforma anular del nivel intermedio. A la plataforma superior, de forma redonda, se accedía desde el anillo intermedio a través de dos empinadas escalas de hierro, o desde debajo mediante una ancha escalera. A su vez, una rampa en espiral llevaba desde la platea hasta el anillo intermedio. En el escenario espacial se representaría una única obra: *En la oscuridad*, una pieza para tres actores de Paul Frischauer concebida en un estilo expresionista tardío que todavía era capaz de añadir algo a los numerosos y decepcionantes dramas al estilo amanerado de Georg Kaiser; la representación de una segunda pieza, la obra grotesca dadaísta *Matusalén* de Ivan Goll, se vería truncada justo antes del estreno por una cuestión de derechos de autor. Durante las tres semanas que el escenario espacial permaneció en pie, también se danzó mucho en él. Y es que el escenario espacial tal vez fuera el andamiaje escénico que mejor congeniaba con la danza moderna, más orientada a los ejercicios gimnásticos.



Maqueta del gran auditorio de The Universal, "teatro doble" diseñado para su construcción en Woodstock, Nueva York

La mayoría de los críticos teatrales reaccionaron con decepción al escenario espacial. Así, Karl Kraus escribió: "Veamos, señor Kiesler. ¿Está diciendo que Gretchen se embale con la moto hasta la plataforma, cante arriba su canción ante la rueda y luego baje en el ascensor a toda velocidad mientras Fausto y Mefisto suben por el camino sinuoso echando humo en el pequeño coche? El señor Kiesler permanece de lo más tranquilo: 'No creo que vayamos a representar Fausto'"⁴.

La literatura de manifiestos, ese importante acorde de acompañamiento que permitía comprender íntegramente el arte vanguardista, alcanzaría su momento álgido en los años veinte. Y Kiesler fue un maestro de la misma. Nadie como él supo atacar al teatro tradicional. En sus manifiestos emprendió la reforma de la escena y del teatro de una forma todavía más radical que como ya lo hiciera con el escenario espacial. En un texto de 1924 exigía el "Railway-Theater", una compleja estructura teatral en la que debía encontrar también su lugar el escenario espacial: "El escenario espacial del Railway-Theater, del teatro de nuestro tiempo, flota en el espacio [...]. El auditorio, con movimientos electro-motorizados, gira en bucles en torno al núcleo esférico del escenario [...] el juego del movimiento es polidimensional, es decir, esférico"⁵. La energía cinética que impregnaba toda su concepción del teatro procedía de las imponentes montañas rusas de acero que por aquel entonces eran la sensación en los parques de atracciones; como esas arquitecturas de atracciones técnicamente bien equipadas procedían de Estados Unidos, en Europa se las conocía como *railways*.

En 1925 Kiesler fue invitado a hacerse cargo del diseño de la presentación del teatro contemporáneo de Austria en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París. Aunque él mismo no estaba representado como escenógrafo con ninguna obra, creó para París una versión refinada y optimizada de su diseño de la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales de Viena: una estructura de andamios que parecía flotar en el aire y cuya función original era presentar las maquetas de escenarios y los diseños de los escenógrafos austriacos. Pero a esa primera función se unía una segunda, completamente novedosa. Para lograr su objetivo, el prestidigitador Kiesler puso en marcha un mecanismo de transformación que convertía su creación en algo completamente distinto, pues Kiesler veía representada en su estructura una idea mucho más amplia: la posibilidad de una ciudad del futuro que bautizó con el gráfico nombre de "ciudad espacial". Inmediatamente después de esa ocurrencia genial, la ciudad espacial se

⁴ Karl Kraus, "Serpentinedankengänge", *Die Fackel*, 668-675 (diciembre de 1924), p. 39.

⁵ Frederick Kiesler, "Das Railway-Theater", en Frederick Kiesler (ed.), *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, cat. exp., Viena, Loecker & Woegenst, 1924, p. II.

—
14 proclamó públicamente en una octavilla redactada conjuntamente por Kiesler y Maurice Raynal que se repartió entre los visitantes de la exposición. Ese mismo año aparecía en la revista holandesa de arte *De Stijl* el manifiesto de Kiesler “Construcción vital-ciudad espacial-arquitectura funcional”⁶.

Como consecuencia de la importancia que otorgaba al espacio, Kiesler también trasladó esa idea a la casa unifamiliar. Así, en 1933 desarrolló la Space House, la “casa espacial”, de la que se expuso un prototipo en una conocida tienda de muebles de Nueva York. Pronto se planteó la cuestión de si la casa espacial era un concepto pleonástico e innecesario. El propio Alfred Kerr, famoso crítico de teatro berlinés, se había escandalizado ante el concepto kiesleriano de escenario espacial, pues no podía concebir un “escenario no espacial”, como escribió en una crítica en 1924⁷. Pero Kiesler aprovechó ese concepto de escenario espacial, ese pleonismo casi genial, para dejar claro que a lo que hacía referencia era a un tipo de escenario completamente novedoso. Se trataría de un tipo de escenario en el que el “espacio” podía experimentarse, en contraposición al escenario tradicional de tipo prosenio, en el que el espacio propiamente dicho era una ilusión gráfica.

⁶ Frederick Kiesler, “Manifest: Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur”, *De Stijl*, 10-11 (1925). Reeditado en Ámsterdam y La Haya, 1968, pp. 435-437.

⁷ Alfred Kerr, “Eugene O'Neill: Kaiser Jones”, *Berliner Tageblatt*, 9 de enero de 1924.

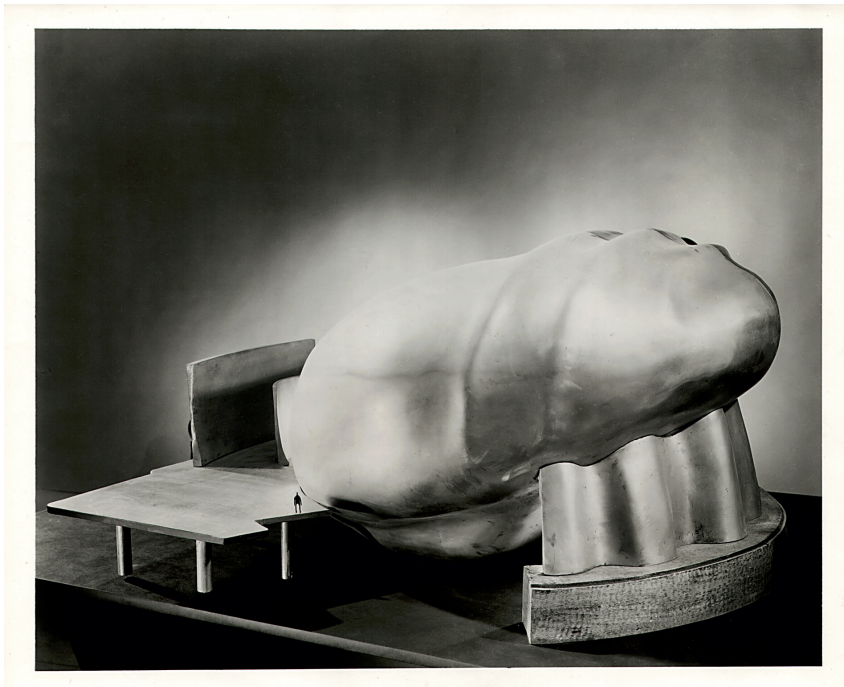
El paso del escenario a los grandes almacenes

Jane Heap descubrió a Kiesler para Estados Unidos en 1925, cuando éste proclamaba en París su “ciudad espacial”. Heap, editora de la revista vanguardista *The Little Review* y directora de una galería en Nueva York, invitó a Kiesler a diseñar conjuntamente con ella una tercera versión de su exposición de teatro, que se mostraría en 1926 en Nueva York. El encuentro fue proverbial, pues, como consecuencia de él, Kiesler y su mujer Stefi se establecerían definitivamente en Nueva York. Tras llegar a la ciudad en la primavera de 1926, Kiesler diseñó la Exposición Internacional de Teatro en poco tiempo, según su proceder habitual, y con escasos recursos financieros limitados. En la exposición estaban presentes los escenógrafos europeos más conocidos y toda la escenografía norteamericana moderna, que contaba con sus propios héroes, como Norman Bel Geddes o Edmond Jones. Kiesler no sólo mostró en la exposición sus acreditados inventos teatrales —como los dos escenarios electromecánicos y el escenario espacial, que mostró en imágenes—, sino que ofreció al público neoyorquino un tipo de teatro completamente novedoso que se adentraba en el reino de lo utópico y lo visionario. Para Nueva York creó expresamente el Endless Theater without Stage, un teatro de forma ovoidal del que exhibió una gran maqueta en yeso junto a algunas plantas y alzados de gran formato, como si el inicio de su construcción fuera algo inevitable. La idea de *endless* (sin fin o infinito) se convertiría para Kiesler en un concepto central de su creación tanto arquitectónica como teórica y gráfica. Donde más claramente persiguió la idea de infinitud fue en sus fantasías arquitectónicas. El grupo de obras, tan admirado en nuestros días, que conforman las casas a modo de cavernas que crecen vegetativamente también surgió y se desarrolló a partir de una chispa teatral. Su primer Endless Theater fue concebido en 1926 como una impoluta forma ovoidal que representaba idealmente el infinito: una forma constructiva fluida sin principio ni fin. En la exposición, Kiesler acompañó este nuevo tipo de teatro con un segundo proyecto teatral, que denominó Railway Stage for Department Store (The Endless Stage). Se trataba de una acción increíblemente provocadora, pues en un ataque de furia destructiva, acoplaba el escenario eliminado previamente de su Endless Theater without Stage a una construcción profana, unos grades almacenes. En Estados Unidos Kiesler no había tardado en darse cuenta de que la lujosa puesta en escena de los artículos de los grandes

16 almacenes escondía un gran potencial teatral que merecía ser explotado. En las rampas helicoidales que giraban en torno al eje central de los grandes almacenes hacían su entrada en escena los clientes y transeúntes, mientras que los artículos constituían el escenario decorativo y el acto de la compra la acción teatral. El teatro había sido superado pues por la realidad y se había vuelto superfluo. Kiesler subrayó esta radical concepción con un manifiesto que lleva el significativo título de "The Theater Is Dead"⁸, un texto que presentó en el catálogo de la exposición de 1926 como idea directriz de todo el contenido de la misma.

No obstante, la delicada situación económica de Kiesler pronto pondría fin a sus visionarios vuelos de altura, volviéndole más pragmático. Así, en 1928 construyó un cine con condiciones ideales para ver películas y entre 1929 y 1931 diseñó los edificios de dos teatros funcionalistas que denominó "teatros dobles", uno en Brooklyn y otro en Woodstock. En ninguno de los dos casos llegaron a acometerse las obras.

⁸ Frederick Kiesler, "The Theater Is Dead", *The Little Review*, Special Theater Number (invierno de 1926), p. 1.



Maqueta del Universal Theatre, 1959-1961

Mundos surrealistas y galácticos

A partir de 1933 se produjo una impactante transformación en el credo del diseño kiesleriano. Kiesler abandonó el diseño de inspiración constructivista y absorbió las ideas del surrealismo, que había arraigado en Nueva York debido a la incipiente ola de inmigración de artistas surrealistas europeos. En su nueva actividad como diseñador de decorados para la renombrada Juilliard School of Music, consiguió que la arrebatadora fuerza imaginativa del surrealismo entrara a raudales en el mundo de la ópera, hasta entonces muy conservador, liberando el espacio escénico en el que se representaban las óperas de la servidumbre de unos decorados tan realistas como banales. Ejemplos muy logrados de escenografías de inspiración surrealista son *Helen Retires* (1934), del compositor estadounidense George Antheil, y *The Poor Sailor* (1948), de Darius Milhaud. Para el tema arcaizante de *Helen Retires*, con libreto de John Erskine, Kiesler creó máscaras abstractas, tras las que se ocultaban los rostros de los cantantes, y formas suaves, vegetativas, casi de estilo arpiano, que simbolizaban el juego entre el mundo terrenal y el submundo, entendido como acontecer onírico. Para la ópera *The Poor Sailor* utilizó material arrastrado a la costa por las mareas —como conchas, espinas de peces, raíces y ramas—, conformando un mundo de formas que recuerdan las de los cuadros surrealistas. Kiesler construyó la cabaña del pescador, un lugar central en la representación operística, al modo de un entramado extremadamente liviano formado por piezas que asemejaban huesos y recordaban a ramas. Una vez terminadas las representaciones, sacaría la cabaña del contexto del escenario y la extrapolaría, declarándola instalación autónoma. Kiesler denominaría *Galaxies* a su serie de grandes y voluminosas esculturas; una vez más, la idea original procedía de una concepción teatral que Kiesler retomó, reprocesó y transformó en una nueva aplicación, hasta el punto de hacer desaparecer por completo los rasgos teatrales.

El último trabajo teatral de Kiesler fue el Universal Theater, o Endless Theater, en el que trabajó desde 1959 hasta 1961. En 1959, el Theater Guild de Nueva York encargó a Kiesler y a otros siete artistas el diseño de un teatro. De ahí surgió un gran proyecto que Kiesler denominó lacónicamente The Universal y del que existen numerosos bocetos y planos, así como una gran maqueta en aluminio que actualmente se encuentra en el Museo del Teatro de la Universidad de Harvard. Con este proyecto Kiesler lograría la nada sencilla conjunción entre visión y pragmatismo. A espaldas del solitario y espacioso edificio del teatro, biomórfico y con formas redondeadas, colocó un edificio de diez plantas. En el texto que acompañaba el proyecto⁹, el utópico Kiesler explica que no era rentable plantear un teatro como edificio independiente y aislado, como había sido habitual hacerlo hasta entonces, pues el espacio era demasiado caro y precioso. Su teatro tenía una forma poco habitual: una caverna de forma uterina. Pero, por cuanto albergaba –era un teatro polivalente con un escenario flexible–, estaba perfectamente ideado: era funcional y eminentemente práctico.

Por **Barbara Lesák**

Comisaria de la exposición

⁹ Frederick Kiesler, "The Universal", en Margaret Cogswell (ed.), *The Ideal Theater: Eight Concepts*, Nueva York, The American Federation of Arts, 1962, pp. 93-94.

Frederick Kiesler: cara a cara con la vanguardia

Exposición fotográfica
(del 4 de octubre al 4 de noviembre)

Un recorrido por la vida, la obra y el entorno del autor a través de la colección fotográfica de la Fundación Kiesler de Viena.

Hay muchas formas diferentes de explorar la biografía de Frederick Kiesler: a través de su obra; del gran número de publicaciones y artículos de los que Kiesler fue autor a lo largo de su vida; de su correspondencia, increíblemente extensa; o de diversos documentos biográficos. Entre estos últimos destacan las agendas de Stefi Kiesler, la primera mujer del artista y arquitecto, que recogen prácticamente todos los encuentros y contactos que ambos mantuvieron con sus conocidos, colegas y amigos entre 1930 y 1952¹. Otra alternativa consiste en examinar los documentos fotográficos que abundan en el legado de Kiesler. Entre ellos, las fotografías de Kiesler junto a amigos artistas conforman una colección que destaca por derecho propio, complementada y coronada por los retratos fotográficos de colegas reunidos por Kiesler. Un examen detenido de estas fotos revela que son mucho más que meras ilustraciones para catálogos o resúmenes biográficos destinados a describir la vida de Kiesler, pues en

muchos casos constituyen un elocuente testimonio, más claro que las palabras, de la naturaleza y la intensidad de sus amistades y sus trabajos. También son relevantes como documentos históricos, ya que nos ofrecen un retrato de la vanguardia internacional del siglo xx.

Frederick Kiesler no sólo fue un arquitecto y artista visionario, sino que su personalidad como artista fue igualmente moderna: consciente de la importancia de su trabajo y de su propia persona, a Kiesler le entusiasmaban las apariciones extravagantes y actuar de cara a la galería. Siempre tuvo una buena relación con lo más granado de las vanguardias artísticas, tanto de Europa como de Nueva York, y fue lo que hoy denominaríamos un “trabajador en red” o un “multiplicador”; un “artista de artistas”, siempre dispuesto a ayudar a otros amigos artistas, que nunca, ni siquiera durante su vejez, perdió el contacto con la generación más joven de creadores. Kiesler fue pues un nodo importante en la red de la “comunidad estética”, primero en Europa y posteriormente en Nueva York.

¹ En el curso de un proyecto de investigación subvencionado por el Fondo Aniversario del Banco Nacional Austriaco, la Fundación Kiesler de Viena pudo realizar una revisión científica de las agendas de Stefi Kiesler y la correspondencia de Frederick y Stefi Kiesler. Ver la cronología elaborada por Dieter Bogner y Matthias Boeckl en Dieter Bogner (ed.), *Friedrich Kiesler 1890-1965*, Viena, Löcker, 1988, pp. 9-177.

22 Kiesler saltó literalmente a la escena de la vanguardia europea en 1923, cuando diseñó los decorados de la obra *R.U.R.* de Karel Čapek para el Teatro en Kurfürstendamm de Berlín, ganándose la admiración y la amistad del cofundador del movimiento De Stijl, Theo van Doesburg². Muchos de los amigos que hizo en aquella época lo serían durante toda su vida. Aunque el material del periodo que Kiesler pasó en Europa es escaso, han llegado hasta nosotros varios documentos fotográficos que muestran a Kiesler con colegas de renombre. Su amistad de aquel entonces con Hans Arp, Van Doesburg y Hans Richter está especialmente bien documentada en las fotografías.

Un año después de su éxito en Berlín, Kiesler organizó la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales como parte del Festival de Música y Teatro de la Ciudad de Viena, celebrado en 1924. En las fotografías de este evento le vemos junto al artista y realizador Fernand Léger, que estrenó su *Ballet Mécanique* en el “escenario espacial” que Kiesler diseñó para aquella exposición. En una foto le vemos delante de la arquitectura que diseñó para la muestra, el Sistema L+T (expositor más soporte), junto a Van Doesburg y al pintor y escenógrafo futurista Enrico Prampolini.



Kiesler y Theo van Doesburg, entre otros, junto al Sistema L+T en la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales, Viena, 1924

² Ver “Kiesler’s Pursuit of an Idea”, entrevista realizada por Thomas H. Creighton a Frederick Kiesler, en *Progressive Architecture*, 42-7 (julio de 1961), p. 109; y Hans Richter, *Köpfe und Hinterköpfe*, Zürich, Arche, 1967, p. 77f. Sobre la amistad entre Van Doesburg y Kiesler, ver Barbara Lesák, “Friedrich Kiesler und Theo van Doesburg – Stationen einer Künstlerfreundschaft”, en *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte, 1923-1925*, Viena, Löcker, 1988, pp. 185-199.

El siguiente proyecto de Kiesler le llevó a diseñar la sección teatral de la contribución austriaca a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en 1925. Una serie de fotografías de esta maqueta de la “ciudad espacial” le muestra con varios miembros de la vanguardia de París, como Auguste Perret, Juan Gris, Tristan Tzara y Van Doesburg. En las fotos vemos también a Jane Heap, directora de la publicación neoyorquina de arte y literatura *The Little Review*, que invitó a Kiesler a viajar a Nueva York para diseñar una nueva exposición teatral.

Los primeros años de los Kiesler en Nueva York estuvieron salpicados de reveses y penurias, pues los proyectos en los que se involucró resultaron ser promesas vacías o quedaron en nada. Hasta que, gracias al buen hacer de Katherine Dreier, conoció a Harvey Wiley Corbett, uno de los arquitectos más influyentes de la ciudad, y empezó a trabajar en su estudio de arquitectura. Kiesler se vinculó en Nueva York a la American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) y entabló relación, entre otros, con arquitectos emigrados de Austria; el retrato del famoso diseñador Paul T. Frankl con una dedicatoria para Kiesler es un buen ejemplo de ello. También mantuvo el contacto con otros diseñadores y arquitectos a los que ya conocía de Europa: en una foto de 1937, por ejemplo, vemos a Mies van der Rohe en la terraza de los Kiesler. En 1934, Kiesler empezó a trabajar para The Juilliard School of Music. Además de ofrecer una extensa documentación de las escenografías que Kiesler diseñó durante aquel periodo, algunas fotografías lo relacionan con directores de orquesta y actores como Dimitri Mitropoulos, director de la New York Philharmonic Orchestra y la Metropolitan Opera, y Frederic Cohen, director del departamento de ópera de The Juilliard School of Music.

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la rendición de Francia, un gran número de intelectuales y artistas se vio obligado a emigrar del país. Muchos surrealistas parisinos se trasladaron a Nueva York, donde vivieron exiliados durante los años cuarenta³; circunstancia ésta que cambiaría progresivamente los círculos que frecuentaba Kiesler en dicha ciudad. Desde el inicio de la década de 1940, pero sobre todo después de diseñar la galería Art of This Century para Peggy Guggenheim en 1942, su contacto con los exponentes del movimiento surrealista se volvió más estrecho; Stefi Kiesler anotó en su agenda un encuentro casi a diario con amigos artistas de este círculo y hay numerosas imágenes que dan fe de la cercana relación de Kiesler con este grupo. Entre las fotografías históricamente relevantes de esta época existe una de la cena de despedida organizada para el fundador del surrealismo, André Breton, en 1945, en la que podemos ver reunidos a todos los protagonistas del “surrealismo en el exilio”. La intimidad de Kiesler con los surrealistas también queda patente en una serie de imágenes captadas en una fiesta en honor al pintor y escultor Max Ernst, donde vemos a Kiesler coronando a Ernst con unas hojas de parra o bromeando con su hijo Jimmy Ernst y con la artista Dorothea Tanning, la última esposa de Ernst. Otras fotos de relevancia son la del exterior de la granja que los artistas surrealistas Kay Sage e Yves Tanguy tenían en Woodbury, Connecticut, y los retratos de amigos como Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, André Breton y Arshile Gorky. En 1947 Kiesler diseñó la exposición Blood Flames en la Hugo Gallery de Nueva York en colaboración con el escritor y crítico de arte surrealista

³ Ver Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.

—
24 Nicolas Calas. Particularmente estrecha fue la relación de Kiesler con el artista Marcel Duchamp durante aquel periodo: en enero de 1945 le pidió a Percy Rainford que hiciera fotos de su amigo Duchamp y del estudio de éste, que luego usaría para ilustrar un artículo al que dio forma de tríptico desplegable⁴.

La culminación de su colaboración con los surrealistas fue la Salle de Superstition, diseñada por Kiesler para la exposición organizada por Breton y Duchamp en la galería Maeght de París en 1947; en el conjunto de fotografías que Kiesler pidió que le enviaran para documentar la arquitectura de la muestra, se incluyen también varias fotos de grupo con los artistas participantes. Del mismo periodo son varias interesantes instantáneas en las que el escultor y poeta lírico Hans Arp aparece con Kiesler, que visitó a su viejo amigo en su estudio durante su estancia en París.

Cena de despedida organizada en honor de André Breton, 1945



⁴ Ver Frederick Kiesler, "Les Larves d'imagie d'Henri Robert Marcel Duchamp", *View*, 1 (marzo de 1945).



Hans Arp y Kiesler en el taller de Arp, París, 1947



Kiesler con Salvatore Scarpitta y su mujer en la galería de Leo Castelli, Nueva York, 1963

—
26 Kiesler también mantuvo buena relación con la generación más joven de artistas de Nueva York durante los años cincuenta y sesenta⁵. De esa época datan las fotos de Kiesler con el artista pop Andy Warhol y la actriz Baby Jane Holzer, así como los dobles retratos, asombrosamente artísticos, de Kiesler y el pintor expresionista abstracto William de Kooning, tomado por Irving Penn, y de Kiesler con el compositor Edgard Varèse, tomado por Duane Michals. Otra curiosa serie nos muestra a Kiesler delante de las jaulas de los animales en el zoológico de Nueva York; el pintor expresionista abstracto Mark Rothko, del que era un gran amigo, consta en el reverso como autor de estos retratos.

Kiesler fue también un miembro activo de la comunidad artística de Long Island, donde acostumbraba a alquilar un estudio, ya fuera en East Hampton o en Amagansett, durante los meses de verano. De estos veranos se conservan, entre otras, fotos de Kiesler en la playa con la crítica de arte Dore Ashton, el galerista Leo Castelli y el artista Salvatore Scarpitta, así como con el fotógrafo Hans Namuth y el caricaturista Saul Steinberg. Al igual que Penn, el famoso fotógrafo de artistas Hans Namuth no sólo documentó la obra de Kiesler, sino que también le retrató en numerosas ocasiones durante la última década de su vida.

Por **Gerd Zillner**

Responsable del archivo de la
Fundación Kiesler de Viena



Kiesler con Andy Warhol y Baby Jane Holzer,
mediados de la década de 1960

⁵ Ver las numerosas anécdotas sobre sus amigos artistas en Frederick Kiesler, *Inside the Endless House. Art, People and Architecture: A Journal*, Nueva York, Simon and Schuster, 1966.

100% Cinema (del 8 de octubre al 26 de noviembre)

Este ciclo toma su nombre del manifiesto que Frederick Kiesler escribió en 1928 y que se incluye en este cuaderno. Así, el programa rinde homenaje a las actividades cinematográficas del arquitecto vienés: desde su pulsión cinéfila, que le llevó a programar el estreno mundial de *Ballet Mécanique* en Viena en 1924, hasta su posterior contacto con la vanguardia neoyorquina y su activa participación en la cultura cinematográfica de la época.

El ciclo se estructura en tres ejes. En primer lugar, recoge las actividades de Kiesler como programador, como impulsor del Film Guild Cinema e incluso como actor ocasional en la producción *8x8: A Chess Sonata in 8 Movements*, dirigida por Jean Cocteau y Hans Richter. Posteriormente, se especula sobre el legado de Kiesler y el interés del documental contemporáneo por la arquitectura: a partir de la atención de Heinz Emigholz a las ideas y las formas de la kiesleriana “Endless House” y de su *Santuario del Libro*, se incluyen acercamientos audiovisuales a arquitectos

como Rem Koolhaas, Affonso Eduardo Reidy y Eduardo Souto de Moura. Por último, el ciclo dibuja una posible relación de las vanguardias cinematográficas de postguerra con los postulados estéticos de Kiesler. El cine métrico de Peter Kubelka y las experimentaciones cósmicas de Stan Brakhage y Michael Snow ofrecen nuevas aproximaciones a la “optofonética” ideada por Kiesler. El ciclo se cerrará con la *performance* en directo de Bruce McClure, arquitecto y cineasta que investiga las posibilidades espaciales de la luz y del sonido.

100% Cinema

1928

Texto publicado originalmente en la revista *Close Up*, 2
(agosto de 1928), pp. 35-41

El Film Arts Guild, pionero en el “little cinema movement” de Estados Unidos, de cuya serie de presentaciones de películas extranjeras y norteamericanas, celebradas en el Teatro Cameo de Nueva York entre 1926 y 1927, podría decirse que lanzaron formalmente el cine de arte y ensayo, ha consumado sus planes para edificar en el barrio neoyorquino de Greenwich Village su propia sala de cine, que abrirá sus puertas al público en el mes de septiembre de 1928.

Consciente de que el cine de autor, para llegar a tener un mínimo de influencia, además de ser distintivo en su concepción, su forma y su contenido, debe presentarse en una estructura que encarne un nuevo tipo de arquitectura y que esté inspirada por las necesidades fundamentales del cine puro, Symon Gould, el director del Film Arts Guild, ha contratado a Frederick Kiesler, de Viena, París y Nueva York, un conocido arquitecto y escenógrafo que estuvo vinculado a la Exposición Internacional de Teatro.

El Film Arts Guild ha dado al señor Kiesler libertad plena para concebir, planificar y diseñar el exterior y el interior del Film Guild Cinema, así como para poner en práctica las innovadoras ideas de proyección inventadas por él. Desde 1920 Kiesler ha dedicado al cine y a sus necesidades propias una labor intensiva de investigación y estudio. Ha desarrollado una nueva ciencia denominada “optofonética”, que es un tratamiento radical del color, el sonido y la visión desde la perspectiva del cine. Presta especial atención a lo que denomina “acústica visual”, una pantalla que permite emplear nuevos métodos de proyección, un nuevo esquema de decoraciones atmosféricas de naturaleza camaleónica y otras ideas que enfatizan radicalmente la quintaesencia del cine.

El Sr. Kiesler recoge sus sugerencias e ideas en el siguiente “Manifiesto cinematográfico”:

MANIFIESTO CINEMATOGRAFICO

Por Frederick Kiesler

Todos sabemos que los cines o salas de proyección de películas actuales no son realmente cines, sino simples imitaciones de los viejos teatros europeos en los que se colgaba una pantalla. Pero no todos somos conscientes de que el cine ha madurado lo suficiente como para crear su propia forma arquitectónica, que podríamos denominar como “100% Cinema”.

La nuestra es una época *óptica*. La velocidad de los acontecimientos y su breve duración exigen un aparato receptor que pueda registrarlos con la mayor rapidez posible. Es el ojo.

La velocidad de las ondas de luz es superior a la de cualquier otra onda.

La película es la máquina voladora óptica de nuestra era.

Repetiré lo que ya publiqué en 1922: la diferencia elemental entre el cine y el teatro radica en el hecho de que el cine es una obra que se desarrolla en una superficie, mientras que el teatro es una obra representada en el espacio.

Hasta la fecha, esta diferencia no se ha plasmado de forma palpable ni en la arquitectura teatral ni en la cinematográfica.

En París creé en 1925 un proyecto ideal para el teatro: el “Endless Theater”. Ahora, como contraste, también he adaptado el Cine Ideal a las Leyes Americanas de Edificación, Nueva York, 1926.

Mientras que el teatro ideal está dedicado a la palabra hablada, la sala de cine ideal es “el espacio del silencio”, “el espacio sin palabras” o, mejor, “el espacio de las vibraciones sonoras”.

El teatro debe dejar atrás el actual “formato de cosmorama”, que pasará, en un estado purificado, a la sala de cine como sala de proyección ideal de películas. Esta nueva forma de cine permitirá llevar al límite sus posibilidades artísticas y económicas, en mucha mayor medida que cualquiera de las salas actuales.

Los experimentos constructivistas de decoración realizados por los rusos (Tairoff, Meyerhold y otros), los intentos futuristas de los italianos y la obra expresionista de los alemanes (Jessner, Poelzig y demás) no han obtenido resultados para el nuevo escenario ni, en general, para la nueva arquitectura teatral. Se estancaron en una simple decoración y, tras una breve existencia de tan sólo unos años, perecieron en la reacción artística que tuvo lugar entre 1926 y 1927.

Mientras que en el teatro cada espectador es un átomo de la masa de espectadores y pierde su individualidad para fusionarse en una unidad completa con los actores, el cine que yo he diseñado es el espacio ideal del espectador inactivo, del espectador pasivo, del espectador individual, el espacio de la individualidad absoluta.

La cualidad más importante del auditorio es, por una parte, su poder para sugerir una concentración de la atención. Aún más relevante es su capacidad para destruir la sensación de confinamiento que podría derivarse de la concentración focal del espectador en la pantalla. Quiero decir que el reflejo que la película crea en la psique del espectador debe hacer posible que éste se pierda en el espacio infinito imaginario para sentirse solo en el espacio uni-

versal, aunque la superficie de proyección, la pantalla, implique lo contrario: todo hacia un punto, la PANTALLA.

La forma arquitectónica de la sala de cine ideal, a diferencia de la del teatro, debe variar en función del tamaño de la audiencia. Cada capacidad conlleva su correspondiente forma arquitectónica elemental. Una sala de cine para trescientos espectadores tendrá una forma especial (que influirá, por supuesto, en el tamaño del solar) que será esencialmente diferente de la de un cine pensado para mil personas. Este último será distinto de otro para dos mil que, a su vez, lo será de otro con capacidad para cuatro mil, seis mil o diez mil espectadores. A partir de diez mil espectadores, la forma arquitectónica será la misma.

El siguiente factor en importancia es la acústica.

La música mecanizada difiere de la música ordinaria en sus resultados acústicos. Se ha demostrado que una película no puede existir por sí misma. Una “película muda” es una película muerta, una película sin música es agotadora, inviable sea cual sea su duración, especialmente si se prolonga toda una velada.

Las películas son agotadoras porque concentran todas sus exigencias en un único sentido, el de la vista. Esto va en contra de las leyes del organismo humano. Cada uno de los cinco sentidos debe estar reforzado por uno de los otros para alcanzar su máxima capacidad. *Vemos mejor mientras oímos y oímos mejor mientras vemos. Debemos ser capaces de ver música, al igual que debemos poder oír un espectáculo o un cuadro.*



Vista de la fachada de un restaurante del complejo cinematográfico Film Guild Cinema

Por esta razón, existe un claro malentendido de los hechos elementales y un error de concepción artística en la negativa total a aceptar la película sonora o la película en color. No debemos dejarnos engañar por los primeros intentos, absolutamente insatisfactorios. Algún día la MÚSICA, combinada con el COLOR y la PELÍCULA, alcanzarán una unidad perfecta en un nuevo arte que he denominado OPTOFONÉTICA.

Pero en tanto el cine se exprese en blanco y negro, y a causa de la falta misma de color, es de partida no una imitación de la naturaleza, sino una nueva forma de creación artística. Sin embargo, cuando la película en color es una mera reproducción de una fotografía, una copia del paisaje, la división entre la naturaleza y el arte, entre el espectador y la naturaleza, se reduce. Y así, en una obra de imitación pura, el efecto artístico y todos los efectos en la psique del espectador fracasan por completo. Toda sensación de ilusión se pierde, porque falta la separación entre la naturaleza y el arte.

En el cine, como en cualquier otro arte, todo depende de *cómo* se usan los medios y no de *los medios que se utilizan*, y en el cine del futuro todo dependerá del modo en que el color, el blanco y negro y el sonido se puedan fusionar en una unión optofonética.

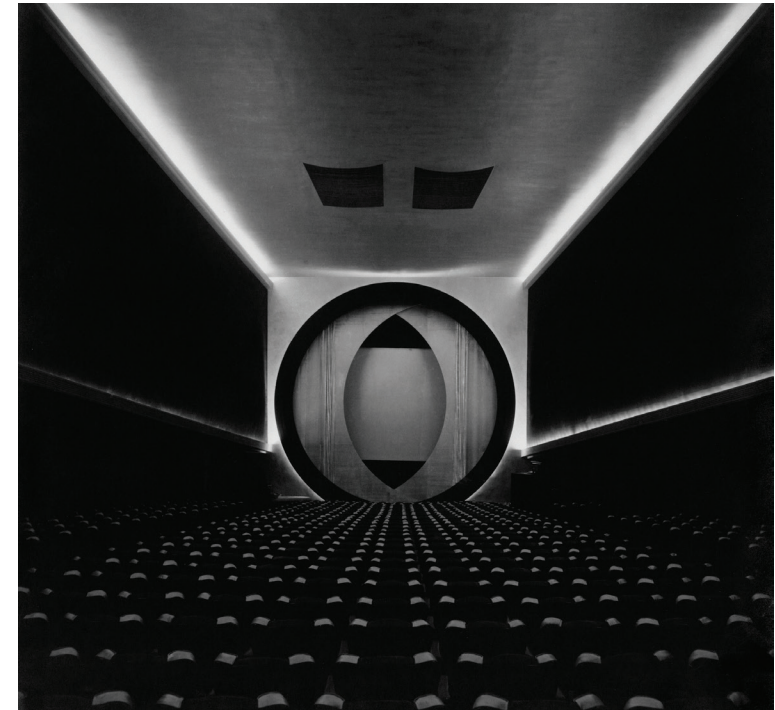
Los intentos de hacer películas sonoras han fracasado rotundamente en el cine. Hablar es una parte demasiado natural y concreta de una individualidad como para pasar de ser algo natural a transformarse en arte abstracto. El canto, por el contrario, como la música instrumental, se utilizará como acompañamiento para el drama óptico, porque el canto, la forma abstracta del habla, se puede combinar de forma inmediata con el drama óptico en el ámbito del arte. La reproducción del habla, sin embargo, entra en el terreno de la radiofonía y de la televisión, una transferencia al espacio del material de los hechos (noticiarios).

La acústica y la forma general del cine dependen esencialmente del establecimiento de estos hechos, al igual que de la posición de la orquesta y del órgano y de todos los detalles relacionados.

No hay duda alguna de que el cine no es un objetivo final, sino una transición a un nuevo arte que yo he bautizado como OPTOFONÉTICA. El espacio que alberga la optofonética, entendido como la sala de cine ideal, es el OPTÓFONO.

Los problemas que determinaron mis planes y a los que he dado una solución totalmente original fueron:

1. La diferencia elemental entre la arquitectura del teatro y de la sala de cine.
2. Las posibilidades de utilizar las salas de cine cuando no hay nada en la pantalla.
3. La variedad de formas arquitectónicas en función de la capacidad de la sala.
4. El problema de controlar al público en la sala de cine (el problema del tráfico en el cine).
5. Los intervalos de luz (método de presentación continuo y discontinuo).
6. El auditorio (más asientos y más comodidad).
7. La decoración.
8. La pantalla ideal.
9. La cabina de proyección ideal.
10. La nueva acústica.
11. Los músicos y la música mecanizada.
12. El problema del color.
13. El vestíbulo.
14. La entrada al auditorio.
15. La taquilla.
16. La fachada.
17. La entrada.



Sala del Film Guild Cinema con "screen-o-scope", Nueva York, 1929

Ciclo 100% Cinema

**Del 8 de octubre
al 26 de noviembre de 2013**

**Martes 8 de octubre
22.00 h. Patio**

Kiesler programador/descubridor

En 1975, Lillian Kiesler, viuda de Frederick, encontró en su casa de campo una serie de latas con películas de Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann y la copia original de *Ballet Mécanique*, de Fernand Léger y Dudley Murphy. Con la ayuda de Jonas Mekas y de los Anthology Film Archives, las latas se pudieron restaurar y volver a proyectar. Esta sesión es un homenaje al papel como programador y divulgador cinematográfico de Kiesler, e incluye una colección de películas que Kiesler programó en Europa y Estados Unidos. Cierra el pase *Witch's Cradle*, película filmada por Maya Deren en la galería Art of This Century de Peggy Guggenheim, diseñada por Kiesler.

Der Sieger

de Walter Ruttmann. Alemania, 1922. 5 min.

Ballet Mécanique

de Fernand Léger y Dudley Murphy. Francia, 1924. 16 min.

One A.M.

de Charles Chaplin. EE.UU., 1916. 21 min.

The Fall of the House of Usher

de James Sibley Watson y Melville Webber. EE.UU., 1928. 13 min.

Witch's Cradle

de Maya Deren. EE.UU., 1943. 12 min.

Las películas se proyectarán en 16 mm con acompañamiento musical en directo de Abel Hernández (El Hijo).

**Martes 15 de octubre
20.00 h. Sala audiovisual**

Kiesler y las vanguardias

Ambiciosa película episódica que cuenta con el mejor reparto que un vanguardista podría soñar: Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder, Darius Milhaud y Fernand Léger. Una serie de secuencias oníricas sirven como despliegue plástico de algunos de los mejores artistas del siglo xx, que mezclan las atmósferas oníricas con pasajes propios del cine negro o el fantástico. Producida por Art of This Century Corporation, de Peggy Guggenheim.

Dreams that Money Can Buy

de Hans Richter. EE.UU., 1947. 99 min. VOSE.

**Martes 22 de octubre
20.00 h. Sala audiovisual
Kiesler in Film**

Profundamente involucrado en los movimientos de vanguardia, y con evidente sentido lúdico, Frederick Kiesler se prestó a participar como actor en la película de Cocteau y Richter junto a nombres prominentes del arte del momento como Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Max Ernst o Alexander Calder. Descrita por el propio Richter como "parte Freud, parte Lewis Carroll", la película es una exploración de los misterios del subconsciente aplicado a la creación basándose en el juego del ajedrez.

**8x8: A Chess Sonata
in 8 Movements**

de Hans Richter y Jean Cocteau. EE.UU., 1957. 80 min. VOSE.

**Martes 29 de octubre
20.00 h. Sala audiovisual**

Herencia Kiesler

Continuando con su serie *Fotografía y más allá*, Heinz Emigholz trata de entender, a través de las imágenes, el trabajo visionario de Frederick Kiesler. Para ello Emigholz filma dos de sus proyectos: la maqueta para la "Endless House", nunca construida, y el *Santuario del Libro*, ubicado en el Museo de Israel, en Jerusalén. Espacios en proyecto y espacios reales que culminan en la película de Ila Bêka y Louise Lemoine dedicada a uno de los arquitectos más reputados, Rem Koolhaas, realizada siguiendo el trabajo diario de la encargada de limpieza de un edificio diseñado por Koolhaas.

Two Projects by Frederick Kiesler

de Heinz Emigholz. Alemania, 2009. 16 min.

Koolhaas HouseLife

de Ila Bêka y Louise Lemoine. Francia, 2008. 60 min. VOSE.

**Martes 5 de noviembre
20.00 h. Sala audiovisual**

Arquitecturas utópicas

¿Qué fue de las arquitecturas utópicas? ¿En qué se han convertido los espacios con los que la arquitectura soñó mejorar la vida del ser humano? La película de Raphaël Grisey, *Minhocão*, recorre el Conjunto Habitacional Pedregulho, un complejo de viviendas sociales edificadas en 1946 en Rio de Janeiro y diseñadas por Affonso Eduardo Reidy. Por otra parte, Thom Andersen filma diecisiete edificios y proyectos de Eduardo Souto de Moura. Dos acercamientos cinematográficos a dos imposibles: el de la arquitectura como espacio de transformación social y el del cine como vehículo para retratar el espacio arquitectónico.

Minhocão

de Raphaël Grisey. Francia/Brasil, 2010. 31 min. VOSE.

Reconversão

de Thom Andersen. Portugal, 2012. 65 min. VOSE.

**Martes 12 de noviembre
20.00 h. Sala audiovisual**

Un infinito espacio imaginario

En 1970, Peter Kubelka diseñó la sala Invisible Cinema del Anthology Film Archives, con unos patrones cercanos a las ideas de Kiesler, quien afirmaba que "el cine ideal es la casa del silencio". En sus películas, Kubelka despliega sus teorías sobre el cine métrico, según las cuales el cine es una proyección de imágenes fijas, siendo el fotograma la unidad mínima de significado. Acompaña la sesión una de las películas más alucinantes de Stan Brakhage, una demostración del poder emotivo de la música en el cine.

Adebar

de Peter Kubelka. Austria, 1957. 2 min.

Arnulf Rainer

de Peter Kubelka. Austria, 1960. 7 min.

Passage Through: A Ritual

de Stan Brakhage. EE.UU., 1990. 49 min.

**Martes 19 de noviembre
20.00 h. Sala audiovisual**

Juegos en la superficie, juegos en el espacio

Michael Snow construyó para esta película un brazo retráctil con la intención de poder mover la cámara 360º y explorar el espacio. El resultado es una de las experiencias cinematográficas más radicales que puedan verse, que se ha convertido en una película de culto, raramente proyectada. En palabras de Snow, se trata de "la conversación de la materia en energía". Sin duda, una película que conecta, a su manera, las teorías de Kiesler sobre el espacio y su atención a los movimientos cinematográficos más avanzados.

La Région Centrale

de Michael Snow. Canadá, 1971. 180 min.

**Martes 26 de noviembre
21.00 h. Patio
Expanded cinema**

Kiesler solía hablar del cine como de una máquina voladora óptica. Hoy en día, seguramente sea el arquitecto y cineasta Bruce McClure uno de los artistas que está investigando las posibilidades sónicas y lumínicas del cine de manera más radical. Las *performances* de McClure se han convertido en un acto brutal de energía cinematográfica. Un acontecimiento único.

**Performance: Los Disparates;
¿Quién pondrá el cascabel
al gato?**

de Bruce McClure

Exposición

**Frederick Kiesler:
el escenario explota**

Del 3 de octubre de 2013
al 12 de enero de 2014

Espacios A, B y C

Exposición

**Frederick Kiesler:
cara a cara con la vanguardia**

Del 4 de octubre
al 4 de noviembre de 2013

Torreón 1

Coproducción con

österreichisches
theater
museum

VILLA
STVCK

Ciclo

100% Cinema

Del 8 de octubre
al 26 de noviembre de 2013

Taller

**La dimensión espacio-temporal
en la obra de Frederick Kiesler**

Del 4 al 8 de noviembre
de 17.00 a 20.00 h

Dirigido a arquitectos, estudiantes de arquitectura, artes escénicas y artes plásticas y a artistas, además de a todas aquellas personas que, en general, estén interesadas en la obra de Kiesler, este taller de contenido teórico-práctico plantea adentrarse en el universo kiesleriano desde todas las claves contemporáneas. Se impartirán conferencias en paralelo a la realización de un taller de fabricación digital en torno a la obra de Kiesler.

Taller

**La reunión: With what end in
view?/¿Con qué fin en mente?**

Del 18 al 21 de noviembre
de 11.00 a 14.00 h y el 22 de
noviembre de 18.00 a 21.00 h

Inspirándose en el trabajo arquitectónico de Kiesler, que concibió una sala de cine como una "casa sin fin", y en diálogo con las utopías de Superstudio, Bruce McClure plantea una práctica artística en la que el cine cobra vida. El taller explorará las relaciones del cine con el espacio, así como el potencial de los juegos lumínicos y la distorsión sonora, a partir del contraste entre la luz y la sombra, el ruido y el silencio.

Taller

En torno a las exposiciones

Sábados 19 de octubre,
16 de noviembre y 14 de
diciembre de 11.00 a 13.30 h.
Para niños de 6 a 9 años

¡Bienvenidos a la casa sin fin!
Bienvenidos al taller que no acaba... al espacio que fluye, a la casa sin esquinas... a la utopía que Friedrich Kiesler quiso hacer realidad al diseñar la "casa sin fin", un espacio de desarrollo infinito, con una increíble capacidad de adaptación, sin fronteras que limiten la mente o la imaginación. El artista, diseñador y arquitecto creía firmemente en la elasticidad del espacio, cualidad que le permitiría adaptarse a las circunstancias cambiantes del entorno. ¿Cómo es el espacio que te rodea? ¿Flexible? ¿Podrías habitar una casa con formas infinitas que fueran variando según tus necesidades? Son mil y una las preguntas que nos surgen al conocer sus planteamientos. En este taller experimentaremos con los lugares que acogen nuestros sueños, intentando describirlos... Quizá tengan algo de "espacio sin fin".

La Casa Encendida

Ronda de Valencia, 2
28012 Madrid
T 902 430 322
www.lacasaencendida.es



Horario

De lunes a domingo,
10.00 a 22.00 h
Cierre de Salas de Exposición
a las 21.45 h

facebook.com/lacasaencendida
twitter.com/lacasaencendida
youtube.com/lacasaencendida
vimeo.com/lacasaencendida
blog.lacasaencendida.es/