

El espacio expositivo como laboratorio arquitectónico: la Endless House de Frederick Kiesler

The exhibition space as an Architectural Laboratory: Frederick Kiesler's Endless House

LUZ PAZ AGRAS

Luz Paz Agras, "El espacio expositivo como laboratorio arquitectónico: la Endless House de Frederick Kiesler", *ZARCH* 24 (junio 2025): 134-145. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. Doi: https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20252411135

Recibido: 17-10-2024 / Aceptado: 13-03-2025

Resumen

La maqueta del proyecto de la Endless House de Frederick Kiesler formó parte de la exposición *Visionary Architecture* del MOMA de Nueva York celebrada en 1960. Esta propuesta, no construida, desarrolla el concepto de *endless* (*continuidad/sin fin*) en el espacio doméstico a partir de las ideas de su autor, definidas en el Manifiesto del Correalismo, donde arquitectura, biología y tecnología van de la mano. Su concepción, como una segunda piel para el cuerpo humano, biomórfica y continua, alberga un espacio que rechaza las premisas funcionalistas del Movimiento Moderno en favor de la consideración de la influencia psicológica de la arquitectura en sus habitantes. Este artículo demuestra como la Endless House es resultado de un proceso creativo desarrollado por Kiesler en sus proyectos en el espacio expositivo, entendido como un laboratorio de ideas arquitectónicas en el que las/os visitantes interactúan con este y con el objeto artístico. La Endless House, sintetiza los hallazgos de esta búsqueda a través de la construcción de una membrana que surge de: la integración de las artes, de la relación psicológica con el espacio y como una segunda piel para el cuerpo, dando lugar a una arquitectura pionera desde un enfoque multidisciplinar que incluye lo biológico, lo artístico, lo tecnológico y lo humano.

Palabras clave: Interacción Arte-Arquitectura; espacio expositivo; arquitectura experimental; Crítica a la Modernidad; Endless House; Frederick Kiesler

Abstract

The model of Frederick Kiesler's Endless House was part of the MOMA's exhibition *Visionary Architecture*, organised in New York, in 1960. This project, not built, developed the concept of endless in domestic space from ideas defined by the author in the Manifesto of Correalism, where architecture, biology and technology are together. Conceived as a second skin to human body, biomorph and continuous, creates in the interior a space that reject the premises of Modern Movement in favour to the consideration of architecture psychological influence in its inhabitants. This article proves how the Enless House is the result of a creative process developed by Kiesler in his exhibition space projects as architectural ideas laboratories where spectators interact with it and with the object of art. The Enless House summarises these finds through the construction of a membrane from: the integration of arts, the psychological relationship with the space and as a second skin to the body. This proposal is an example of a pioneer architecture from multidisciplinary perspectives that includes biology, art, technology and human behaviour.

Keywords: Art-Architecture interaction; Exhibition space; experimental architecture; Critique of Modernity; Endless House; Frederick Kiesler

Luz Paz Agras (Xermade – Lugo, 1977). Arquitecta por la ETS de Arquitectura de la Universidade da Coruña en el año 2003, Doctora por la misma Universidad en el 2013 y Master en Crítica, Museología y Arte Contemporáneo por la de Santiago en 2009. Ha realizado estancias internacionales en la Bartlett School of Architecture (University College of London), la Fundación Kiesler en Viena, el Sprengel Museum en Hannover, el Art Institute en Chicago o la CUJAE en La Habana, trabajando sobre sus dos líneas de investigación: interacción entre Arte y Arquitectura e intervención en el patrimonio. Inicia su labor docente en el año 2009 en la Escuela de Arquitectura de A Coruña donde, desde el año 2021, es Profesora Titular en el Área de Composición. Forma parte del Grupo de Investigación en Composición Arquitectónica y Patrimonio [GICAP] y es miembro del Centro Internuniversitario das Paisaxes Atlánticas Culturais [CISPAC]. ORCID: 0000-0002-1414-9418



Fig. 1. Maqueta de la Endless House de Frederick Kiesler en la exposición *Arquitectura Visionaria*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1960.

Introducción

La Endless House (Fig. 1) es un proyecto de vivienda experimental, no construido, realizado por el arquitecto austríaco Frederik Kiesler (1890-1965) como una arquitectura biomórfica, una segunda piel para sus habitantes con los que este establece una relación física y psicológica con el espacio. Se expone por primera vez en forma de maqueta de unos dos metros y medio de largo¹ en la exposición *Arquitectura Visionaria*², celebrada en el MOMA entre el 29 de Septiembre y el 4 de Diciembre de 1960. En esta muestra, comisariada por el Director del Departamento de Arquitectura y Diseño, Arthur Drexler, se seleccionaron 30 propuestas arquitectónicas experimentales de arquitectos como Mies van der Rohe, Louis Kahn o Le Corbusier que habían sido “demasiado revolucionarios para ser construidos”, tal como figura en la nota de prensa³. La maqueta de la Endless House había sido realizada un año antes para ser expuesta en el jardín del museo bajo el comisariado de Philip Johnson.

Este artículo aborda como, este proyecto singular, lejos de tratarse de una propuesta aislada, representa la culminación de toda la obra del autor. Parte de la hipótesis de cómo este proyecto sistematiza en el espacio doméstico los resultados espaciales de las experiencias previas de Kiesler en los proyectos escenográficos y, especialmente, en los expositivos. A través del análisis sobre la materialización de esta membrana como una segunda piel biomórfica, resultado de la integración de las artes y de la consideración de la influencia psicológica del espacio, se rechaza una lectura formalista de la propuesta en favor de una propuesta pionera

1 Juan Antonio Ramírez, *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones* (Madrid: Siruela, 2003), 74.

2 *Visionary Architecture*.

3 MOMA, “Nota de Prensa: Too revolutionary to build”. 29 de septiembre de 1960. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2554> (consultada el 6 de mayo de 2018, traducción de la autora).

Interferencias:
nuevos escenarios para
el proyecto de arquitectura

Interferences:
New Scenarios for
the Architectural Project

LUZ PAZ AGRAS

El espacio expositivo como
laboratorio arquitectónico:
la Endless House de Frederick Kiesler

The exhibition space as
an Architectural Laboratory:
Frederick Kiesler's Endless House

crítica con la arquitectura del Movimiento Moderno y que sienta las bases de nuevas exploraciones para el espacio doméstico contemporáneo.

Cuando el autor austríaco, asentado en los Estados Unidos desde el año 1926, recibe la invitación para exponer en el MOMA, escribe a André Breton: “El Museo de Arte Moderno está construyendo, para el comienzo de la primavera, una “Endless-House” mía a escala real, un proyecto de tiene treinta y cinco años. Así que, aparentemente, cuando nosotros vamos envejeciendo, nuestros proyectos se hacen más jóvenes”⁴. Esto se confirma cuando en el año 1961, Thomas Creighton le entrevista y le pregunta: “¿Cuándo has creado la Endless House? y Kiesler responde: “Comencé a crear la Endless House para el Festival Internacional del Teatro de Viena, que se inauguró en mayo de 1924, incluso antes que el Optophon y que la Ciudad en el Espacio”⁵.

Comienza este recorrido cuando, con motivo de la celebración del Festival Internacional del Teatro de Viena, Kiesler construye, en el Konzerthall de la ciudad, un espacio escenográfico y una exposición sobre las innovaciones teatrales. En el Endless Theatre crea un escenario en rampa circular por el que los actores subían y bajaban rompiendo las limitaciones de la caja teatral cúbica y plana e iniciando la propuesta del concepto de continuum⁶. En paralelo, un montaje expositivo también aludía a esta idea con la construcción de unas estructuras independientes con barras tensionadas que figuraban flotando en el espacio e independientes de la arquitectura de la institución. Es, con esta propuesta conjunta, cuando Kiesler inicia la conformación del endless space, que continúa con sus proyectos para la Sección Austríaca de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925⁷. Sin embargo, son propuestas formalmente abstractas. El paso del concepto a la forma biomórfica de la Endless House no se produce hasta los años treinta.

Kiesler fija la fecha del proyecto, tal como se finalizó, entre el 1949 y el 1960, coincidiendo su origen con la publicación del *Manifiesto del Correalismo en L'Architecture d'aujourd'hui*, donde el autor hace un recorrido por todos sus proyectos. Sin embargo, una lectura cuidadosa nos permite interpretar que no se trata de un catálogo *raisonné* de obras del pasado, sino que todo el manifiesto apunta a la justificación de una evolución proyectual hacia un proyecto síntesis: la Endless House. Enuncia su propósito de esta forma: “La cuestión es saber qué forma y qué expresión tendrán las nuevas viviendas que tienen que adaptarse a ayudar a inspirar nuestros estados psicológicos sucesivos”⁸.

En el Manifiesto, la Endless House aparece representada como un esferoide. En unos croquis no publicados que conserva la Fundación Kiesler de Viena, datados en 1948, el arquitecto presenta la Endless House como un esferoide dividido en dos mitades. En una de estas, indica: “The Space-House New York” y en la otra: “My Endless-House (inside)” y “París”⁹. La primera referencia, la Space-House (Casa-Espacio), es una maqueta a escala real construida para la exposición de la Modernage Furniture Company en Nueva York en el año 1933. La segunda, se refiere a la Sala de las Supersticiones, un espacio creado por Kiesler para la Exposición Internacional del Surrealismo en París en el 1947.

La Endless House, por tanto, es el resultado de experiencias previas llevadas a cabo, fundamentalmente, en espacios expositivos o en piezas mostradas en estos y responde a las ideas teóricas del Correalismo, que se basa en la interrelación de todos los elementos que dan lugar a la arquitectura, incluidos sus propios habitantes. En la exposición de *Arquitecturas visionarias*, la propuesta se describe como una mezcla entre escultura y arquitectura en la que se desarrolla una “superficie como una retorcida, continuamente curvada enrollada sobre sí misma”¹⁰.

Esta membrana, ahora generadora del espacio doméstico, se analiza a continuación, rastreando su origen en el espacio expositivo a partir de tres conceptos: la

4 Correspondencia entre Kiesler y Breton, 10 de julio de 1959. Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation (no publicadas, traducción de la autora).

5 Thomas Creighton, “Kiesler's pursuit an idea”, *Progressive Architecture*, vol 42, n 7, octubre 1961, 110 (Traducción de la autora).

6 Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: Arquitectura y Utopía en el período de entreguerras* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015).

7 Luz Paz Agras, *Explorar los límites. Arte y arquitectura en las exposiciones de las Vanguardias* (Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015).

8 Frederick Kiesler, “Manifeste du Correalisme”, *Art d'Aujourd'hui* (París, 1949).

9 Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.

10 MOMA, “Nota de Prensa. Too revolutionary to build”.

integración de las artes, el espacio psicológico y la arquitectura del cuerpo. El análisis se lleva a cabo a partir del estudio de material de archivo, parte inédito, trazando relaciones evolutivas entre las propuestas estudiadas y con la elaboración de material gráfico analítico de alguno de estos proyectos.

La membrana resultante de la integración de las artes

Kiesler publica una serie de cinco artículos bajo el título genérico de “Design-Correlation” en la revista *Architectural Record* a partir del año 1937. En el último, de septiembre del 39: “On Correalism and Biothechnique. Definition and a new approach to building design”, define este concepto del siguiente modo: “A este intercambio de fuerzas interactivas lo llamo CO-REALITY, y a la ciencia de leyes de interrelaciones, CORREALISMO. El término “correalismo” expresa las dinámicas de continuo entre la persona y su ambiente tecnológico”¹¹.

En ese ambiente de co-relación entre todos sus elementos, Kiesler sitúa la integración de las artes en un primer plano. En este proceso, las distintas disciplinas artísticas llegan a perder su independencia. Así lo explica: “En el mundo correalista pueden transformarse (los elementos de la arquitectura: Superficie, Color, Forma, Luz, Sombra, etc..) sin perder su integridad: el cuadro al convertirse en arquitectura, la escultura al convertirse en cuadro y la arquitectura al convertirse en color. Para realizar transformaciones tan extraordinarias no necesitamos un ciclotrón sino dos Magos y un Objeto: el artista, el espectador y la obra. De la infraestructura de estos tres elementos en el espacio atómico nace entonces esta transformación de lo Visual: la nueva creación del Correalismo”¹².

La integración de las artes es enunciada como una premisa por muchos de los movimientos de Vanguardia de principios del siglo XX, retomando la idea de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) de estilos críticos con los historicismos de finales del siglo XIX. La Viena de Kiesler no es ajena a este propósito. El Pabellón de la Secession de Joseph Maria Olbrich (1897) es fruto de la colaboración del arquitecto con artistas como Gustav Klimt y Koloman Moser y, en su fachada, a modo de manifiesto, se refleja en un relieve la unión de las tres disciplinas: la arquitectura, la escultura y la pintura. Esta es una aspiración de Kiesler desde sus primeros trabajos expositivos.

En la Sala Surrealista de Art of This Century (Fig. 2.1), construida en Nueva York en 1942 para albergar la colección artística de Peggy Guggenheim, plantea la integración de todos los elementos, aunque aún son claramente diferenciables las piezas expuestas y el proyecto expositivo¹³. En el Manifiesto del Correalismo, Kiesler explica cómo en esta propuesta extrae los marcos a las pinturas dejando que estas floten libremente en el espacio¹⁴. Dispone unos brazos articulados de madera que, anclados en los muros curvos, hacen que el cuadro que muestran avance hacia la/el visitante, liberándose de la referencia a los soportes e integrándose en el espacio. Esta co-relación entre las pinturas y la sala ya se producía en las cuevas primitivas, contribuyendo a la creación de un ambiente para la vida construido por sus habitantes de forma instintiva y natural y del que formaban parte¹⁵.

El proyecto para la Sala de las Supersticiones (Fig. 2.3 – 3), propuesto por Marcel Duchamp y André Breton para formar parte de la Exposición Internacional de París de 1947, lleva al extremo esta idea de integración, siendo, en este caso, imposible independizar las piezas expuestas - de Joan Miró, David Hare, Max Ernst, Duchamp y del propio Kiesler - de la envolvente de la sala. Croquis y fotografías de este espacio constituyen una parte importante de las hojas del manifiesto. Kiesler lo presenta como la culminación de sus ideas hasta el momento y siempre aludiendo a su aplicación en el ámbito doméstico, confirmando de esta forma su carácter experimental como ensayo para el espacio de la Endless House. En el catálogo, bajo el título: “La arquitectura mágica de la Sala de las Supersticiones”, plantea la

11 Frederick Kiesler, “On Correalism and Biothechnique. Definition and a new approach to building design”, *Architectural Review* (1939): 61 (Traducción de la autora).

12 Kiesler, “Manifeste du correalisme”.

13 Art Of This Century, “Comunicado de Prensa sobre los Aspectos Arquitectónicos de la Galería” (texto mecanografiado, 1942). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.

14 Kiesler, “Manifeste du Correalisme”.

15 Kiesler, “Note on designing gallery” (texto mecanografiado, 1942). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.

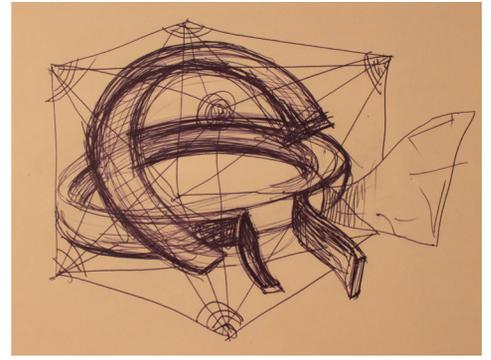
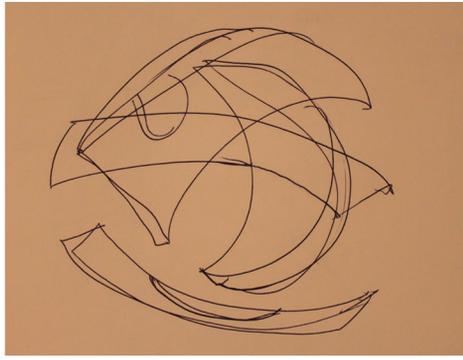
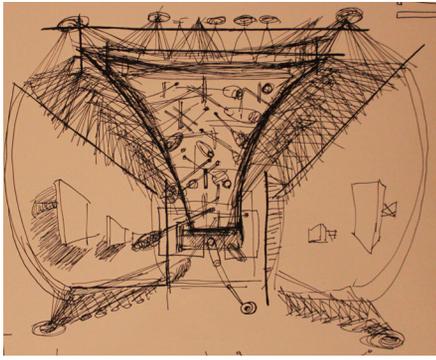


Fig. 2. Croquis realizados por Frederick Kiesler sobre la Sala Surrealista de Art of This Century, Nueva York, 1942 – Raümluten (Florecimiento del espacio), 1947 – Sala de las Supersticiones en la Exposición Internacional del Surrealismo, París, 1947. Composición evolutiva realizada por la autora.

Fig. 3. Sala de las Supersticiones, sala diseñada por Frederick Kiesler en la Exposición Internacional del Surrealismo, París, 1947.

unión de las artes como una de las principales herramientas para la creación del espacio psicológico: “El problema es doble: 1º Crear una unidad; 2º Cuyos constituyentes pintura-escultura-arquitectura se metamorfoseen uno en otro”¹⁶.

A través de los croquis realizados para estos dos proyectos, separados cinco años, y actuando como nexo los dibujos *Raumblüten* (Florecimiento del espacio) (Fig. 2.2)¹⁷ de 1947, se puede entender la evolución de esta idea. En Art of This Century, la sala se construye con dos muros curvos en los laterales como soportes para los brazos a los que se sujetan las pinturas surrealistas como piezas que flotan y una superficie plana que cierra el espacio en altura e integra la iluminación, fundamental en el proceso de percepción y, posteriormente, en el espacio doméstico de la Endless House. A continuación, estos muros curvos “eclosionan”¹⁸, creando una envolvente independiente y amorfa, muy próxima a la forma de la Endless House. Finalmente, en París, esta envolvente se desarrolla libremente en la sala, creando un nuevo espacio e integrando todos los objetos artísticos en la propia membrana. En los primeros croquis de esta sala se puede apreciar el cuadro separado del muro con forma de envolvente continua. En la configuración final, los cuadros y las esculturas se han fundido dando lugar a una nueva piel¹⁹.

En el ámbito de lo doméstico, la Space House (Casa Espacio) es el primer proyecto de espacio doméstico de Kiesler. Expuesta a escala 1:1 en Nueva York en 1933, el arquitecto plantea la integración de las artes a través de la construcción de un gran mural, al que acompaña con la siguiente reflexión: “[...] anticipo que tanto la pintura de caballete como el llamado “mural” recibirán una nueva concepción en el refugio del futuro, sea un apartamento para una familia, una casa o un edificio comunitario”²⁰.

16 Frederick Kiesler, “La arquitectura mágica de la salle des superstitions”, Marcel Duchamp (ed.), *Prière de toucher* (París: Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo, 1947). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.

17 Monika Pessler, “Le modèle de l’espace artistique. Les révisions spatiales de Frederick Kiesler”, *Lieja. Dossiers sur l’art. Art et espace*, 73-76, París (2007): 108.

18 *Raumblüten* en alemán.

19 Kiesler, “Manifeste du Correalisme”.

20 Kiesler, “Manifeste du correalisme”.

En el siguiente proyecto de vivienda, la Endless House, todas las artes se integran en el resultado arquitectónico final. El Correalismo de todos los elementos incide de forma directa en la percepción psicológica de sus ocupantes. El objeto artístico sale del espacio museístico y pasa a formar parte de la vida cotidiana impulsando la relación de sus habitantes con la arquitectura.

La membrana del espacio psicológico

La premisa de la que Kiesler parte en el Manifiesto del Correalismo plantea una versión crítica de la máxima Moderna que vincula forma y función: “La Forma no resulta de la Función. La Función resulta de la Visión. La Visión resulta de la Realidad”²¹.

La visión nos remite a la teoría de la Vision Machine, desarrollada en el Laboratorio del Diseño del Correalismo, fundado por Kiesler en la Universidad de Columbia en el año 1937. Su objetivo, tal como lo define Dieter Bogner, es el de realizar “una observación precisa de los comportamientos humanos, del movimiento y de las condiciones psicológicas que debe conducir a una mejora de los objetos que las personas usan cotidianamente o de los que se sirven para el acondicionamiento”²².

En este laboratorio, que estaría en funcionamiento durante cuatro años, Kiesler desarrolla con su alumnado varios proyectos, entre ellos, el de la Vision Machine. El objetivo de este estudio era el de dar una respuesta *científica* a la creación artística. La Vision Machine, en el fondo, pretende ser la base del entendimiento de la creación plástica con el objetivo de poder aplicar sus bases al propio proceso creativo.

El proyecto plantea el estudio riguroso sobre la relación entre arte y percepción, continuando estudios previos como *Materia y forma*, de Henri Bergson²³, publicado en 1896, y en un momento en el que aún no habían salido a la luz otros estudios muy relevantes como *Arte y percepción visual*, de Rudolf Arnheim, publicado en 1954 por la Universidad de California, aunque como el propio autor afirma, su trabajo comienza en el año 1941²⁴, o la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, que se publica en París en el 1945²⁵.

“La Visión resulta de la Realidad”, afirma Kiesler. Esta es la base de partida de la Vision Machine, analizando el proceso de percepción a partir de la realidad: el objeto. En primer lugar, distingue entre distintos tipos de imágenes que se van produciendo en el proceso de visión. La imagen final que se forma en nuestra mente no se corresponde exclusivamente con los estímulos provenientes del objeto real, sino como consecuencia de un proceso creativo y no de un resultado objetivo o mecánico²⁶. Es esta la razón por la que, en cada contexto, el estilo es distinto porque la/el artista traslada su propia percepción subjetiva, su manera de ver, a su obra.

Kiesler propone la construcción de un aparato mecánico que muestra el proceso de percepción y que se situaría en el centro de una exposición explicativa del proceso perceptivo. Este aparato contaría con los elementos que intervienen: el objeto, el ojo, la partición que divide exterior e interior y un circuito de fisiología de la persona. A esto se suma el filtro de la “herencia-tradición” que interviene en la percepción²⁷.

En este estudio, el autor establece una relación directa entre el contexto de cada época y su producción artística, vinculados por la forma de percibir²⁸. En su propuesta, selecciona una serie de obras representativas de distintos movimientos artísticos que serán objeto de análisis en el proyecto y las incorpora a un esquema espacial (Fig. 4). En paralelo, solicita informes científicos a diversos especialistas en neurología, realiza consultas sobre avances tecnológicos en mecanismos de reproducción de imágenes, etc.²⁹.

21 Kiesler, “Manifeste du correalisme”.

22 Dieter Bogner, “Frederick Kiesler et la Vision Machine”, VV.AA., *Vision Machine* (Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, Somogy. Éditions d’Art, 2000), 138.

23 Henri Bergson, *Materia y forma* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006).

24 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza Forma, Alianza Editorial, SA, 1984), 21.

25 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (París: Gallimard, 1945).

26 Frederick Kiesler, “Brief description of Vision Machine” (texto mecanografiado), Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.

27 Kiesler, “Brief description of Vision Machine”.

28 Frederick Kiesler, “The Vision Machine” (texto mecanografiado, no publicado), Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.

29 Documentación inédita sobre la Vision Machine. Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.

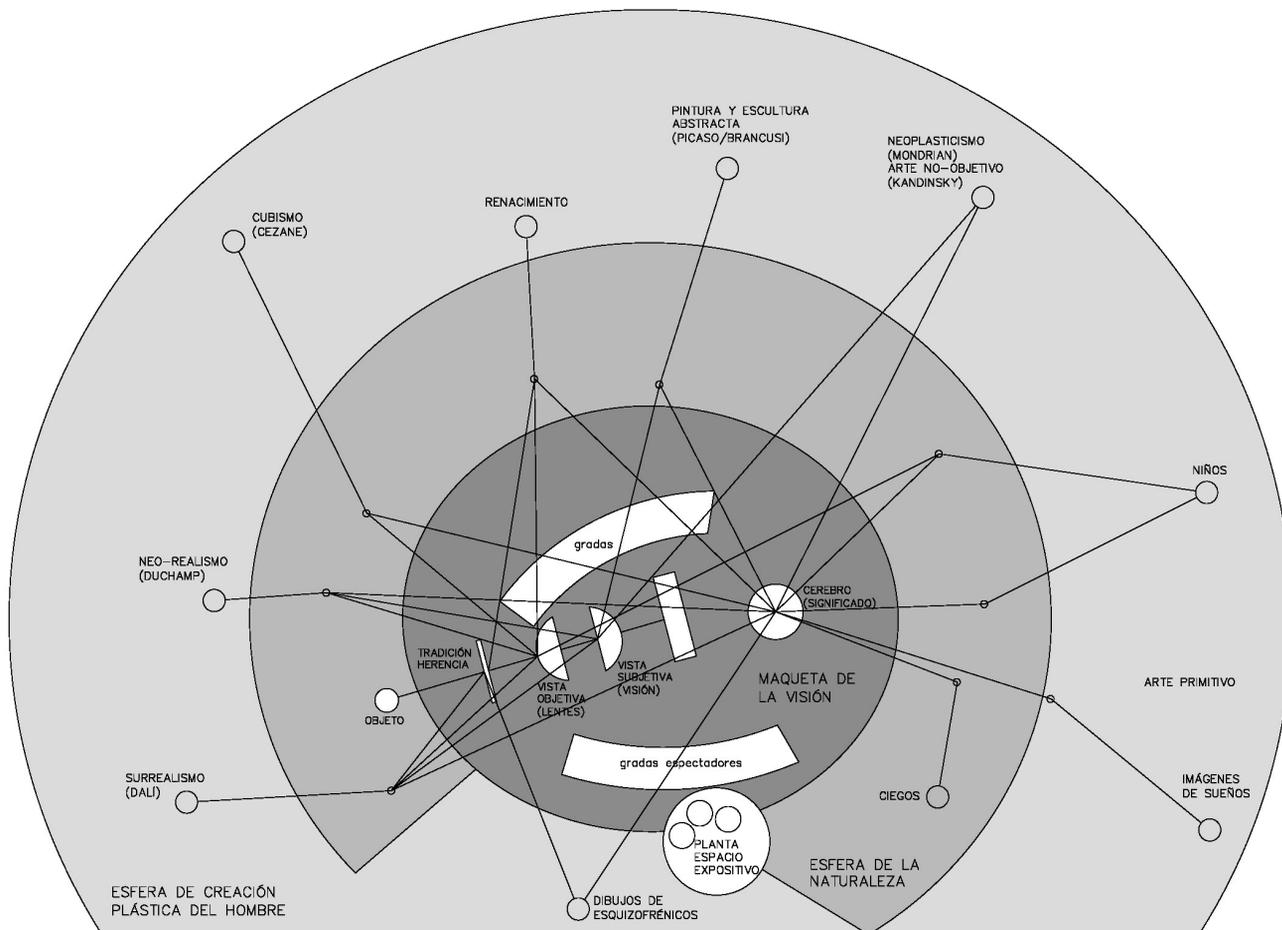


Fig. 4. Interpretación del esquema de la Vision Machine a partir de documentación inédita consultada en la Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, en Viena. Elaboración gráfica de la autora.

Por motivos económicos, la exposición y el mecanismo de la Vision Machine no llegaron a construirse en la Universidad de Columbia, pero cuando Peggy Guggenheim se pone en contacto con Kiesler para realizar los espacios de Art of This Century, encuentra aquí la oportunidad de desarrollar unos mecanismos para ver obras de arte - las Vision Machines - y aplicar estos recursos perceptivos en la construcción del espacio de la Sala Surrealista.

Uno de estos dispositivos se diseña para la muestra de la *Boîte-en-Valise* de Duchamp, otro para pinturas de Paul Klee y, un tercero, muestra el *poema-objeto* de André Breton. Este se publica en la revista *VVV* explicando su funcionamiento³⁰ (Fig. 5). Un diafragma que se abre accionado por el espectador permite ver la obra de André Breton durante unos segundos en que la pieza está iluminada. La/el espectador/a toma consciencia de su propia mirada a través de su reflejo en la superficie de vidrio negro en la parte frontal de la caja y en el reflejo de los siete espejos cóncavos de tamaños distintos³¹. En el proceso de visión, se ve mirando y activa el proceso intelectual de percepción y, por tanto, su papel activo en la creación del objeto artístico. Esta actitud activa por parte de las/os visitantes se traslada también al propio espacio de la Sala Surrealista³².

Otro de los recursos que activan el proceso es la modulación de intervalos de luz y oscuridad que permite que el cerebro vaya formando los distintos tipos de imágenes. La iluminación, denominada *fuero* en esta teoría, es uno de los tres elementos fundamentales en la percepción, junto al *ojo* y el *cerebro*. Su relevancia queda reflejada en la importancia que cobra el diseño de la iluminación en los proyectos expositivos de Kiesler y, en un futuro, también en la *Endless House*.

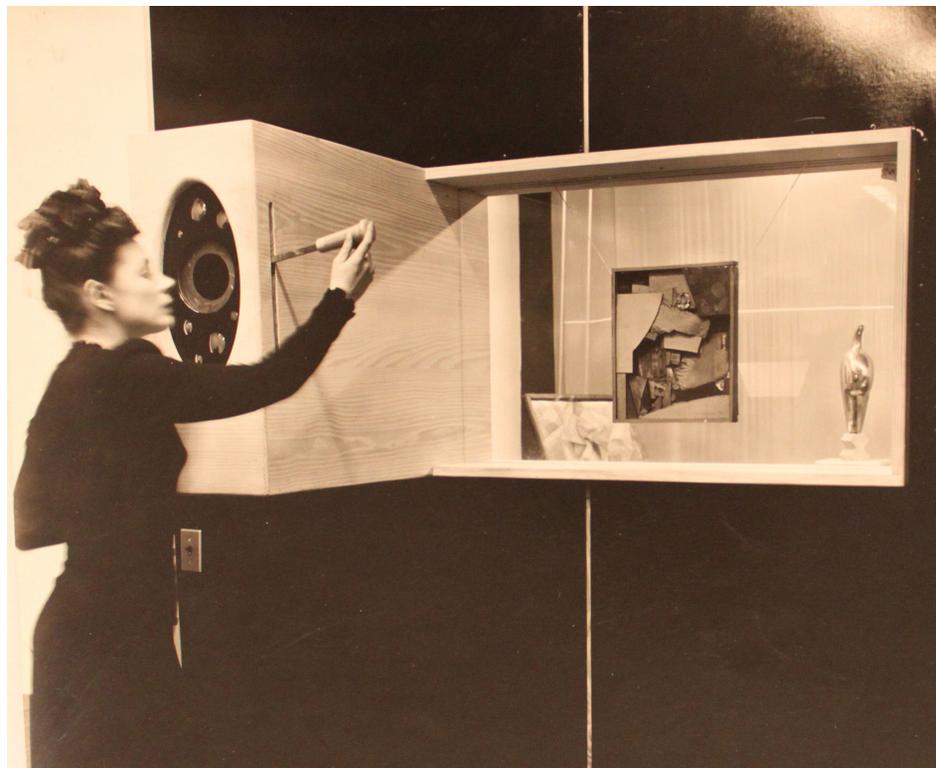
Los otros dos componentes sitúan al cerebro como el órgano en el que recae el proceso perceptivo, siendo el ojo el principal receptor, aunque no el único. Todos

30 Frederick Kiesler, "Design-correlation as an approach to architectural planning", *VVV* 213, (Marzo 1943): 77.

31 Kiesler, "Design-correlation as an approach to architectural planning", 77.

32 Kiesler, "Nota sobre el diseño de la galería".

Fig. 5. Vision Machine construida en la exposición Art of This Century, Nueva York. Frederick Kiesler, 1942.



los sentidos contribuyen a condicionar la interpretación de la realidad a través de las diversas sensaciones del ambiente: desde sonidos, como el de un tren acercándose en la Sala Surrealista de Art of This Century, al tacto de los diversos materiales que conforman los espacios.

La membrana como una segunda piel para el cuerpo

Kiesler expresó su rechazo a la arquitectura funcionalista en distintos momentos: por ejemplo, en el artículo publicado en *Architectural Record*: “Animals&Architecture”³³, focaliza su crítica en los proyectos que Lubetkin desarrolla para el zoo de Londres, tachándolos de formalistas. Su crítica a los arquitectos modernos se basa en que el funcionalismo no tiene en cuenta “la inter-relación del cuerpo con su entorno: espiritual, físico, social, mecánico”³⁴. Aludiendo de forma directa a Le Corbusier, afirma: “La casa no es una máquina para vivir. ¡No, señor!”³⁵.

En contraposición a estos planteamientos, propone un acercamiento “Biotécnico” como medio de aproximación al diseño en el artículo “On Correalism and Biothechnique. Definition and a new approach to building design”³⁶. Esta idea le lleva a asimilar la arquitectura a un organismo vivo, cuando afirma: “La casa liberada de la estética tradicional se había convertido en una criatura viva”³⁷.

Los proyectos de Kiesler, a partir de su etapa americana, rechazan el ángulo recto en favor de una arquitectura biomórfica, que introduce el aspecto psicológico como premisa a considerar. La forma base de la Space House (Fig. 6), como en la Endless, es el esferoide. El espacio interior nos aproxima al concepto de *Raumplan* de Adolf Loos. La relación de Kiesler con este arquitecto no está muy clara. Monika Pessler hace referencia a la colaboración de Kiesler con Loos en las propuestas de los años veinte para la Viena Roja, pero pone en duda este hecho ya que nunca ha podido ser confirmado³⁸. Loos trabaja en este concepto desde la construcción de la Casa Sheu en Viena en 1912. El *Raumplan* implica la abolición de la división estricta de espacios, singularizando zonas a través de recursos como la variación en altura y la cualificación de los espacios a través de distintos materiales. En todo caso, la componente psicológica del espacio en la que Kiesler basa sus propuestas ya está presente en Loos cuando afirma: “El espacio que ha de provocar

33 Frederick Kiesler, “Design-Correlation. Animals&Architecture”, *Architectural Record* (April-1937), Nueva York.

34 Frederick Kiesler, *Notes on Architecture. The Space-House. Annotations at Random*, Hound&Horn, Marzo 1934, 292. Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Foundation Private Foundation (Traducción de la autora).

35 Frederick Kiesler, “Continuity new principle of architecture” (texto mecanografiado, traducción de la autora). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Foundation Private Foundation.

36 Kiesler, “On Correalism and Biothechnique. Definition and a new approach to building Design”.

37 Kiesler, “Manifeste du Correalisme”.

38 Pessler, “Le modèle de l’espace artistique. Les révisions spatiales de Frederick Kiesler”, 98.

Interferencias:
nuevos escenarios para
el proyecto de arquitectura

Interferences:
New Scenarios for
the Architectural Project

LUZ PAZ AGRAS

El espacio expositivo como
laboratorio arquitectónico:
la Endless House de Frederick Kiesler

The exhibition space as
an Architectural Laboratory:
Frederick Kiesler's Endless House

efectos y despertar emociones en el hombre: la tarea de la arquitectura consiste en precisar estas emociones”³⁹.

Otra referencia fundamental en la obra de Kiesler es el Surrealismo, movimiento al que pertenece hasta el 1947, y en el que encontramos las raíces de la arquitectura antropoformizada. Juan Antonio Ramírez hace un recorrido por la obra de Matta, Dalí, Giorgio de Chirico, etc, desde este punto de vista en su libro “Edificios-cuerpo”⁴⁰. También en este ensayo, cita las “arquitecturas viscerales” del expresionista Finsterlin, fechadas en 1919-21, como precedentes para la Endless House de Kiesler.

Además de la piel antropomórfica, la maqueta de la Endless House incorporaba materiales orgánicos en su construcción, continuando la exploración iniciada en el año 1933 con la Space House, construida con paja, esponja de caucho, etc, y apelando a su influencia psicofuncional⁴¹.

La Vision Machine considera el cuerpo como actor de la percepción, estableciéndose un diálogo entre cerebro y musculatura que actúa en ambas direcciones, cuando el cuerpo envía estímulos al cerebro y este responde frente a lo recibido e interpretado⁴². Para Art of This Century (Fig. 7), diseña el “mobiliario correalista”, que responde a este planteamiento: “La correlación conscientemente realizada entre el muro, la imagen y el espectador tiene otras consecuencias: poder apreciar verdaderamente una obra, el cuerpo no debe agotarse estacionado o en vaivén. Hay que poder sentarse delante, inclinarse hacia atrás o incluso tenderse completamente. Por eso he buscado una especie de forma de asientos que ha podido cumplir estas condiciones. Formas- Reposo”⁴³. Estas se formalizan en una serie de piezas construidas en madera y linóleo con formas orgánicas y que permiten, por su flexibilidad de uso, múltiples funciones. Por ejemplo, el *rocket* puede colocarse como soporte de piezas o asiento de personas, llegando a cubrir 18 funciones diferentes. Su flexibilidad le permitiría improvisar un auditorio de 150 personas en las galerías. Sus posibilidades de colocación conducen a la disposición del cuerpo de distintas maneras, de acuerdo a la diversidad de actitudes de la persona: reposo, actitud interpretativa, etc.

La disposición de estos elementos conforma el suelo de la Sala Surrealista. Frederick Kiesler no trata este plano como parte de la envolvente que configura los muros y el suelo, pero coloca estas piezas que pueden entenderse como un precedente del mobiliario integrado en la propia envolvente de la Endless House, donde la propia piel se va adaptando formalmente a la posición idónea del cuerpo humano ante la diversidad de posibles comportamientos.

El cerramiento de la Endless House también tiene propiedades biomórficas y se plantea como una piel más de nuestro organismo. Incluso la maqueta, construida con hormigón sobre una malla metálica, introduce materiales orgánicos con diversas texturas y cualidades. Afirma Kiesler: “La casa no es una máquina. Ni la máquina una obra de arte. La casa es un organismo vivo y no solamente un conjunto de materiales muertos: vive en su totalidad y en sus detalles. La casa es una piel del cuerpo humano”⁴⁴.

La Endless House como conclusión

A raíz del análisis realizado, se confirma la hipótesis de partida en la que se planteaba el estudio del proyecto de la Endless House de Frederick Kiesler (Fig. 8) a partir, fundamentalmente, del proceso creativo llevado a cabo en el espacio expositivo.

La Endless House es resultado de las ideas planteadas en la Space House en Nueva York en 1933 y en la Sala de las Supersticiones en París en 1947, tal como explica el autor en el Manifiesto del Correalismo de 1949 pero, también, de forma

39 Hanno-Walter Kruff, *Historia de la teoría de la arquitectura*, vol. 2, *Desde el siglo XIX hasta nuestros días* (Madrid: Alianza Forma, 1990), 628.

40 Ramírez, *Edificios-cuerpo*.

41 Ramírez, *Edificios-cuerpo*, 72.

42 Frederick Kiesler, “Vocal explanation to accompany model” (texto mecanografiado), Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Foundation Private Foundation.

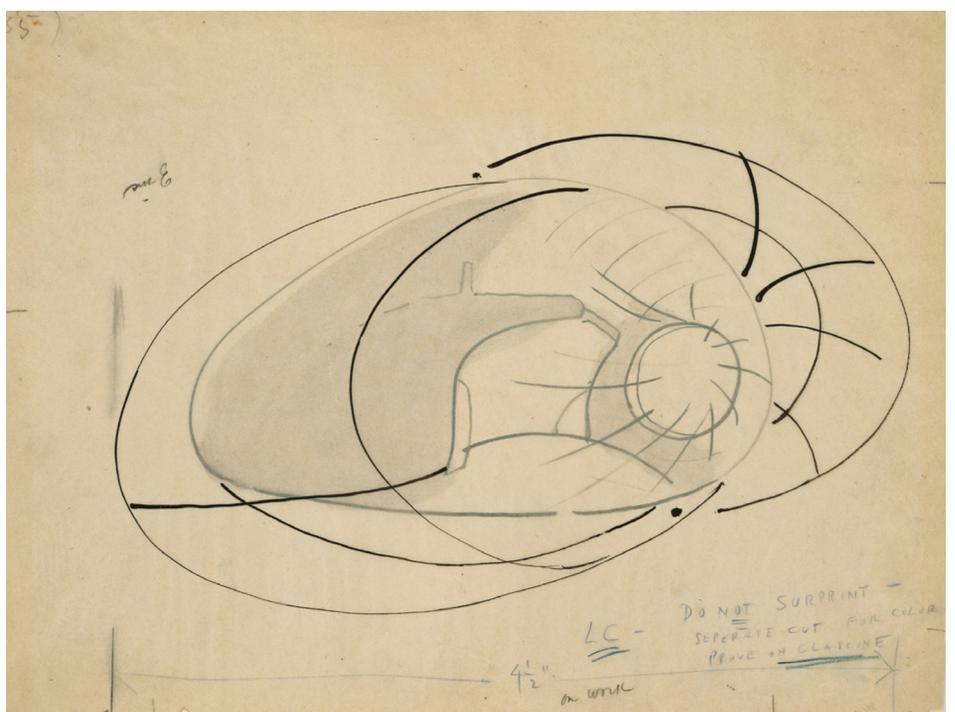
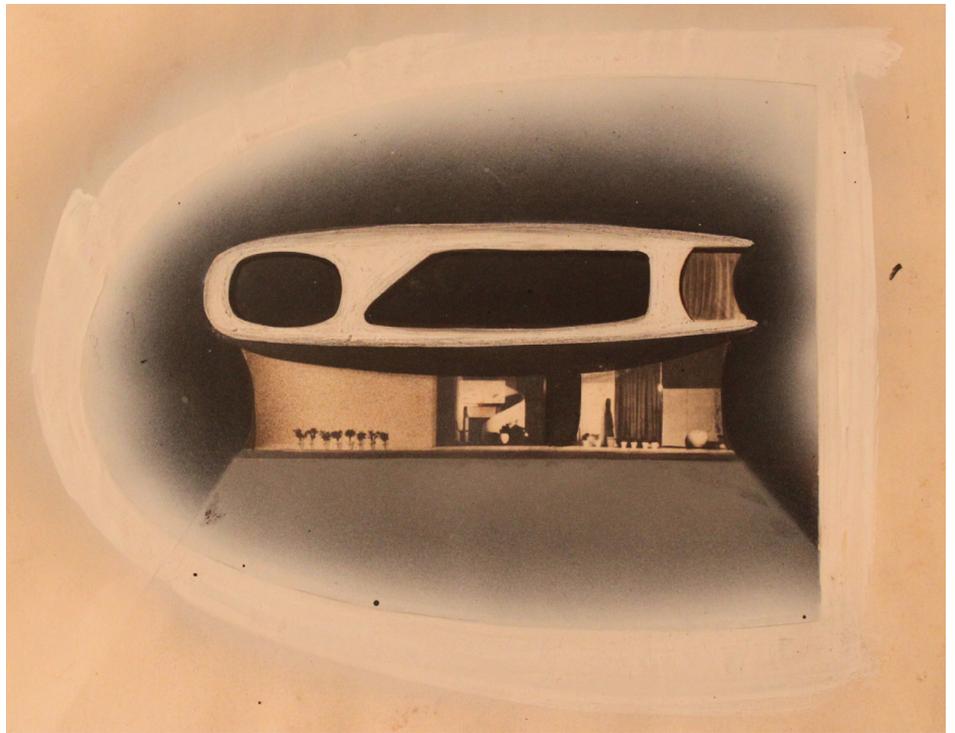
43 Don Quaintance, *Modern Art in a Modern Setting. Frederick Kiesler's Design of Art of This Century*, 210.

44 Kiesler, “Manifiesto del Correalismo”.

Fig. 6. Space-House (Casa-Espacio),
Nueva York. Frederick Kiesler, 1933.

Fig. 7. Sala Surrealista de Art of This Century,
Nueva York. Frederick Kiesler, 1942.

Fig. 8. Croquis del interior de la Endless
House. Frederick Kiesler, 1951.



Interferencias:
nuevos escenarios para
el proyecto de arquitectura

Interferences:
New Scenarios for
the Architectural Project

LUZ PAZ AGRAS

El espacio expositivo como
laboratorio arquitectónico:
la Endless House de Frederick Kiesler

The exhibition space as
an Architectural Laboratory:
Frederick Kiesler's Endless House

muy directa de los planteamientos llevados a cabo en *Art of This Century*, en 1942 en Nueva York y, sobre todo, de los hallazgos sobre la percepción en su proyecto de investigación sobre la *Vision Machine*, desarrollado en la Universidad de Colombia entre 1937 y 1941.

Las/los visitantes juegan un papel activo y protagonista en estas propuestas a través de su experiencia de percepción, permitiendo asimilar su experiencia a la de verdaderos habitantes de estos espacios. Su crítica al funcionalismo puro del Movimiento Moderno incide en la no consideración de la influencia psicológica de la arquitectura y propone un espacio experiencial en el que interaccionan todos los elementos que la conforman.

A partir del estudio de la evolución del concepto de *endless* en los espacios expositivos, en la interacción con el objeto de arte y la consideración activa del espectador, se explica la propuesta de la *Endless House* como conclusión final y resultado directo de estas experiencias previas. La membrana resultante, una segunda piel corporal, se origina a partir de la co-relación de todos los elementos que constituyen su arquitectura. Este organismo vivo, que es la casa, se origina a partir de la integración de las artes, la consideración de la interacción de habitantes y espacio con sus implicaciones psicológicas y, finalmente, la construcción física de esa membrana entendida como una segunda piel para el cuerpo humano.

Se puede concluir, por tanto, que la *Endless House* es un proyecto de vivienda desarrollado en el espacio expositivo y determinado por las posibilidades de experimentación que este posee. Su materialización, lejos de responder a aspectos formalistas, se apoya en la creación de una piel exterior que da forma al espacio de la experiencia, siendo la conclusión final de un proceso creativo que se inicia en Viena en 1924 y que finaliza en Nueva York en 1960.

Su carácter experimental hace que ese punto final se convierta en el arranque de una nueva manera de entender la arquitectura, crítica con la asumida ortodoxia del Movimiento Moderno y pionera de propuestas contemporáneas que se asientan en la experimentación multidisciplinar, la interacción con sus habitantes o la consideración de la arquitectura como un organismo vivo, abriendo líneas de investigación de enorme interés desde la perspectiva de la arquitectura contemporánea.

Procedencia de las figuras:

Figuras 2-3,5-7: © 2025 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna.

Figura 4: Interpretación gráfica de la autora a partir de la documentación inédita sobre la *Visión Machine*. © Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna.

Figura 1: © Nueva York: MOMA <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2554> (consulta 8 de octubre de 2024).

Figura 8: © Nueva York: MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/91> (consulta 8 de octubre de 2024).

Agradecimientos

La documentación base para llevar a cabo esta investigación procede de una estancia en la Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Vienna, llevada a cabo en el año 2010, becada parcialmente por la Universidade da Coruña. La autora agradece su trabajo y generosidad a todo el personal de la Fundación.

Bibliografía

- Arhneim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, Alianza Editorial SA, 1984.
- Art Of This Century. "Nota de Prensa: Too revolutionary to build", 1942 (texto mecanografiado). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- Bergson, Henri. *Materia y forma*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- Bogner, Dieter. "Frederick Kiesler et la Vision Machine". AA.VV. *Vision Machine*. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, Somogy. Éditions d'Art, 2000.
- Creighton, Thomas. "Kiesler's pursuit an idea". *Progressive Architecture*, vol 42, n 7 (julio 1961).
- Don Quaintance. "Modern Art in a Modern Setting. Frederick Kiesler's Design of Art of This Century". Rylands, Philip; Davidson, Susan (ed.). *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*. Berlín: Hatje Cantz, 2004.
- Kiesler, Frederick. *Notes on Architecture. The Space-House. Annotations at Random*. Hound&Horn (Marzo 1934). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- _____. "Design-Correlation. Animals&Architecture". *Architectural Record* (Abril 1937), Nueva York.
- _____. "On Correalism and Biothecnique. Definition and a new approach to building design". *Architectural Review* (1939): 61.
- _____. "Note on designing gallery" (texto mecanografiado) 1942. Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- _____. "Design-correlation as an approach to architectural planning". *VVV*, 213, (Marzo 1943).
- _____. "L'Architecture Magique de la Salle des Superstitions". *Marcel Duchamp (ed.), Prière de toucher*. París: Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo, 1947. Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- _____. "Manifeste du Correalisme". *Art d'Aujourd'hui* (París, 1949).
- _____. "Brief description of Vision Machine" Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- _____. "Continuity new principle of architecture" (texto mecanografiado). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- _____. "Vocal explanation to accompany model" (texto mecanografiado) Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- _____. "The Vision Machine" (texto mecanografiado). Viena: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation.
- Kruft, Hanno-Walter. *Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, vol. 2 de *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 1990.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.
- MOMA. "Visionary Architecture". Comunicado de Prensa, 29 de septiembre de 1960. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2554> (consulta 6 de mayo de 2018).
- Paz Agras, Luz. *Explorar los límites. Arte y arquitectura en las exposiciones de las Vanguardias*. Buenos Aires: Editorial Diseño, 2015.
- Pessler, Monika. "Le modèle de l'espace artistique. Les révisions spatiales de Frederick Kiesler". AA.VV. *Lieja. Dossiers sur l'art. Art et espace*, n 73-76. París, 2007.
- Prieto López, Juan Ignacio. *Teatro Total: Arquitectura y Utopía en el período de entreguerras*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015.
- Ramírez, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela, 2003.