



Communiqué de presse

Frederick Kiesler Artiste- architecte

exposition
3 juillet - 21 octobre 1996
Galerie nord / mezzanine

La rétrospective de Frederick Kiesler (1890-1965) est la première exposition française consacrée à cet artiste - architecte, d'origine autrichienne, émigré aux Etats-Unis dès 1926, et qui est conçue sous le signe de la pluridisciplinarité, au plus près de la complexité de sa démarche.

Singulière et radicale, foisonnante et plurielle, l'œuvre de Frederick Kiesler est restée encore relativement confidentielle. Figure énigmatique et atypique, artiste et / ou architecte, hanté par la Vienne de Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein et Arnold Schönberg, Frederick Kiesler s'est formé autant à cette modernité viennoise où les frontières entre les disciplines s'annulaient - on était physicien et écrivain, philosophe et architecte - qu'à la tradition européenne des interférences entre les champs artistiques.

Conçue sous le signe de la pluridisciplinarité, l'exposition rend compte au plus près de la complexité de sa démarche.

A côté de ses projets et utopies architecturales - chez Frederick Kiesler, auteur de deux seuls bâtiments, le *Film Guild Cinema* à New York, 1929, et le *Sanctuaire du Livre* à Jérusalem (1959-1965), la fiction théorique, dessins et écrits, a souvent supplanté le passage à l'acte et la réalité de la construction - se juxtaposeront peintures et sculptures, installations, scénographies d'expositions et théâtrales, mobilier...

Partant de l'idée de l'œuvre d'art total, reprenant l'idée d'unité entre l'art et la vie, de continuité entre l'architecture et les arts plastiques défendue entre autres par le Constructivisme et De Stijl, mouvements dont il fut proche, Frederick Kiesler s'est attaché à développer une pensée de l'espace transgressive «l'Endless Space», en opposition radicale à l'hégémonie du fonctionnalisme et du Style International. Il a d'ailleurs écrit en 1949 un manifeste anti-fonctionnaliste ainsi que le *Manifeste du Corréalisme*, publié par la revue *Architecture d'Aujourd'hui*.

Deux thèmes majeurs traversent la trajectoire vagabonde et polymorphe de l'œuvre de Frederick Kiesler et constituent les deux pôles conceptuels de ses recherches : l'espace sans fin et la vision. La continuité, partant de la spirale, prendra la forme paradigmatique de l'oeuf, la vision, elle démultipliera dispositifs et machines à voir. L'un et l'autre se croiseront dans des «architectures de la vision».

Venu du théâtre Frederick Kiesler sera reconnu en Europe dès 1923 par trois œuvres fondamentales : sa scénographie exceptionnelle de «*R.U.R.*», une pièce de Karl Čapek, montée à Berlin, où il utilise des éléments mécaniques et filmiques, inventant même une sorte de T.V avant la lettre, la conception visionnaire en 1924 d'un théâtre sans fin, «*Endless Theater*», pur ovoïde élaboré à partir de l'idée d'une scène en spirale, et enfin en 1925 par sa célèbre «*City in Space*» (ville dans l'espace), projet créé dans la mouvance de De Stijl.

Son nomadisme intellectuel comme sa complexité avec des artistes comme Van Doesburg, Hans Arp et Marcel Duchamp plutôt qu'avec les architectes assez hostiles à cette indiscipline, l'ont amené à travailler dans le milieu surréaliste. Il réalise en 1942 la galerie «*Art of this Century*» de Peggy Guggenheim, à New York, en 1947 la «*Salle des Superstitions*» dans le cadre de l'exposition internationale du surréalisme à Paris et l'installation de l'exposition «*Blood Flames*» à New York.

Au début des années 50, il élabore son œuvre emblématique «*l'Endless House*», puis développe une architecture informelle, fondée sur le schéma spatial de l'ovoïde, irrégulier et biomorphe et l'usage de coques monolithiques, dont l'actualité n'est plus à démontrer. Les projets se succèdent alors mais n'aboutissent pas (*Endless House pour Mary Sisler, Steifel Building, Universal Theater...*), excepté la *World House Gallery* et son grand œuvre «*Le Sanctuaire du Livre*» à Jérusalem, réalisés avec Armand Bartos. Simultanément, il croise sa pratique architecturale à celle des arts plastiques, où il propose dès 1947 avec les «*Galaxies*» une sculpture à l'échelle environnementale et une peinture éclatée dans l'espace.

Cet architecte de la dissidence a affirmé une position critique et alternative tout à fait singulière dans le champ de la modernité, ouverte à des interprétations multiples. Dès les années 60, Archigram, l'architecture radicale italienne ou Hans Hollein, et plus récemment encore Rem Koolhaas ont repéré ce qui constitue toujours la pertinence de son œuvre aujourd'hui.

Scénographie : Zvi Hecker

Commissaire de l'exposition :
Chantal Béret

Direction de la communication
Service presse
Carol Rio
assistée de Bénédicte Baron
tél : (1) 44 78 42 16
fax : (1) 44 78 13 02

(...) Fils d'Ariane dans le labyrinthe kieselrien, œuf et œil seront indissociablement liés comme ils l'ont été par Georges Bataille dans *Histoire de l'œil*. Toute son œuvre tendra à les combiner dans la gènèse de ce que j'appellerai des «architectures de la vision», vision comprise dans tous les sens du terme et dont Kiesler fera son aphorisme : «La forme ne suit pas la fonction, la fonction suit la vision, la vision suit la réalité».

D'un côté l'ovoïde, tel un pur concept, adopté dès 1924, aboutira aux architectures informes, molles même, formes en défaut, défaites et sans histoire, déclassées au regard du modernisme dominant. Ces actions-architectures que sont les poches, coques, coquillages, grottes, antres, cavernes, matrices, enveloppes de cohérence ou de cohésion, évoquent tout autant ces «mondes du ventre», ventres féminins dans tous leurs états, masses fluides et débordantes, ouvertes à la perte du sens qu'elles ne s'apparentent de par leur inachèvement infini à la topologie des rubans de Moebius ou de la bouteille Klein.

(...) «Il prônera l'utilisation des tensions, des membranes, des voiles, des enveloppes continues, que les calculs informatiques actuels développent et multiplient, de plus en plus performantes. Dans ce sens, l'*Endless House* est certainement le projet emblématique de Frederick Kiesler, point nodal où, à la fois aboutissent et se relancent ses recherches sur la notion sans-fin : à partir de là, il déploie une pensée fusionnelle, le Corréalisme, associant architecture/ peinture/sculpture dans un espace qui tend à l'indifférenciation, et qui finira par englober à ses yeux une théorie de l'environnement.

L'œil, lui, l'œuf de la vision, sera sans cesse convoqué dans ces différentes chambres optiques que représentent pour Kiesler les lieux d'observation, les lieux où on ne fait qu'exercer son regard, où il est essentiellement question du visible, de points de vue;

salles et décors de théâtre - objets privilégiés et constants de ses recherches les plus novatrices, matrice symbolique de son œuvre - cinéma (Film Guild Cinema), lieux d'exposition (Galery Art of This Century), espace muséal (Sanctuaire du Livre) et installations (Salle des superstitions, exposition «Blood Flames»).

(...) C'est à partir d'une analyse scénographique du nouveau statut de la scène qu'il a conçu et dessiné le visionnaire *Endless Theater* (1924-1926), destiné à recevoir 100 000 spectateurs : à l'intérieur d'un ovoïde composé d'une double coque d'acier et de verre, exploitant le principe de construction en tension continue, il fait s'entrelacer un vaste jeu de rampes, la spirale sans fin de la scène, les structures en tension, les réseaux de câbles, de passerelles, d'ascenseurs, de plates-formes mobiles.

Si l'in-fini a commencé pour Kiesler à partir d'une idée théâtrale, une scène en spirale, il s'achèvera avec une autre, architecturale, celle-là, la spirale de la coupole du *Sanctuaire du Livre* : un vaste ruban, mobile et continu, qui se déploie, converge et tend vers le sommet arrondi, percé d'un orifice ouvert à l'extérieur, à la lumière, à l'eau, à l'air. Ce dôme transpose en quelque sorte le pinacle, nom donné à la coupole du Temple de Jérusalem, percé par un trou en son sommet, associant encore et toujours œuf et œil.

(...) Sans histoire, ces projets, aussi forts soient-ils, restent des spéculations, de pures idées, des visions. Ils apparaissent comme des propositions conceptuelles et donnent lieu, par contre, à un abondant commentaire de la part de leur auteur, qui s'est attaché à les faire publier dans les revues les plus importantes comme *Architectural Record*, *Architectural Forum*, *Interiors* ou encore *Shelter Magazine*...

Frederick Kiesler

L'in-discipline fondamentale de ce chercheur invétéré et architecte inactif est sans doute aussi l'une des raisons de son rejet par l'establishment architectural américain : par les architectes eux-mêmes, malgré quelques tentatives de collaboration auprès de William Harvey Corbett, Wallace Harrison, Buckminster Fuller ou Knud Lonberg-Holm, comme par les critiques assez philistins, à l'exception et, pour des raisons différentes, de Lewis Mumford et Philip Johnson. Ce dernier, dès 1932, l'avait d'ailleurs intégré dans son exposition «The International Style». Ce milieu, bien évidemment, ne pouvait rien attendre d'un tel hors-la-loi. Cette exclusion fit de Frederick Kiesler une figure d'«architecte maudit» jusqu'aux années cinquante. Sa position hérétique, et sa critique sans concession du fonctionnalisme et du style international, loin d'être isolées, participaient de ce moment réactif de l'après-guerre où l'on retrouve des figures singulières comme Paul Rudolph, Louis Kahn, Eero Saarinen, Hans Scharoun, Bruce Goff. C'est aussi le moment où ses «anti-formes» advinrent enfin à une certaine reconnaissance. Ainsi, en 1952, Arthur Drexler l'associe et le confronte à Buckminster Fuller dans l'exposition «Two Houses : New Ways to Build» qu'il présente au MoMA.

Il est évident, qu'à l'inverse, son attitude et ses positions ont été mieux acceptées par les milieux artistiques.

(...) C'est donc bien plutôt du côté du monde de l'art que se repèrent ses filiations et figures tutélaires. Très tôt, dès 1923, il fut particulièrement complice de Theo Van Doesburg, Hans Arp et Hans Richter; il participa sur le tard à De Stijl, et introduit dans le milieu dada-constructiviste, partagea les idées de ces iconoclastes qui, après avoir peint *Le Dernier Tableau* (Taraboukine) et pour échapper à l'objet, se confrontèrent à la dissolution ou à l'implosion de la métropole, à sa métamorphose moderne.

Comme Kazimir Malevitch, El Lissitsky, Tristan Tzara et Theo Van Doesburg, ces autres architectes sans architecture, Frederick Kiesler formule avec la *City in Space* (1925) l'utopie d'une ville imaginée sans programme, sans pesanteur, sans ancrage, sans sol : structure ouverte et architecture sans entrave, fiction d'une ville de peintres.

«Le peintre est devenu urbaniste», écrivait Gilles Deleuze à propos du Baroque, «et l'on assiste au prodigieux développement d'une continuité des arts. Cette unité extensive des arts forme un théâtre universel... Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer «entre» deux arts, entre peinture et sculpture, entre peinture et architecture pour atteindre à une unité des arts comme «performance».» Cet entre-deux comme point de mire de Frederick Kiesler ?

Enfin vint Marcel Duchamp et la planète surréaliste - d'ailleurs son étonnant aménagement de la *Place de la Concorde* (1925) ne serait-il pas l'une des «possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville», évoquées par Breton ? L'attraction de Duchamp, ce grand pourfendeur de Le Corbusier, figure encore marginale à l'époque, mais déjà et toujours stratège, occupe une place à part, intense et toujours mystérieuse, dans l'histoire de Frederick Kiesler. Leur amitié dura vingt ans, de 1927 à 1947, et s'interrompit brusquement, laissant en suspens la question de leur complicité comme celle de leur mimétisme.

Les énigmes de Kiesler auraient-elles un halo de mystère duchampien ? Ce sont précisément les résonances conceptuelles de son travail qui furent tout d'abord reconnues, dès le début des années soixante, et qui exercèrent même une influence évidente, entre autres, sur les tenants d'une architecture conceptuelle. Hans Hollein, après avoir rencontré Kiesler, conçoit ses premiers photomontages : «Vienne en excroissance» (1963) est pratiquement la transposition d'une *Endless House* flottant au-dessus du skyline viennois,

Frederick Kiesler

et son exclamation, bien viennoise : «Tout est Architecture» n'est pas sans réminiscence corréaliste. On retrouve encore des traces kieselriennes dans les visions utopiques et alternatives de l'architecture radicale italienne, notamment chez Ugo La Pietra ou dans les scénarios imaginaires du groupe Superstudio («Il Monumento continuo»), comme d'ailleurs chez Archigram ou plus récemment chez Coop Himmelblau, qui a présenté une nouvelle version de l'*Endless House* à la dernière Biennale de Venise. Une autre filiation kieselrienne, plus formelle celle-ci, apparaît dans la reprise de l'ovoïde, comme masse monolithique, que ce soit chez Future System, par exemple, ou plus manifestement chez Rem Koolhaas, grand amateur d'oeufs : il en est ainsi au Sea Trade Center de Zeebrugge (1989), qui est aussi parcouru par une spirale, à la Bibliothèque de France où il compose un jeu dialectique entre les galets suspendus et le cube, et encore au Palais des Congrès, à Euralille, où il en reprend et l'horizontalité et la virtuelle continuité.»

In cat. : Chantal Béret, «De l'oeuf à l'œil : des architectures de la vision». Mnam/ Ccl. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

The City in Space

(...) Responsable de la contribution autrichienne à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, Josef Hoffmann confie à Kiesler le stand consacré au théâtre.

(...) Afin de préserver le précieux décor des lieux, la direction avait demandé qu'aucun élément d'exposition ne soit accroché aux parois. Faisant de nécessité vertu, Kiesler développe alors un système de supports s'appuyant sur l'assemblage de longrines et de planches verticales et horizontales de formes et de largeurs variées, et sur lesquels peuvent être posées des maquettes et accrochés des des- sins, des titres, des photographies

et des légendes. A propos de ces supports, Kiesler dira avoir mis au point «un système d'encoches et de traverses» de son invention. En effet, par leur mode d'assemblage, ces supports rappellent de très près les meubles néoplasticiens de Rietveld, et plus précisément, la combinaison des jointures du type chaise *Rouge - bleu* (1925) et de la chaise dite «berlinoise». Les quatre longrines, et les planches qui débordent largement les intersections, affirment le caractère tridimensionnel des supports, autour et à travers desquels circulera le public.

Le dispositif parisien met magistralement à contribution l'expérience tentée à Vienne, et la radicalise.

Si déjà à Vienne, les murs des salles d'exposition avaient perdu leur fonction de cimaise pour les raisons exposées plus haut, à Paris, Kiesler décide de neutraliser parois et plafonds par d'immenses panneaux de tissu noir : «J'ai neutralisé la boîte avec le noir et dilaté les surfaces à l'infini», écrit-il dans ses notes rétrospectives. Voilà l'exposition, soudain «réduite» au seul support et aux objets exposés flottant dans un espace nocturne et dilaté à l'infini. A Paris, les visiteurs circulent parmi les objets exposés et sont en même temps enveloppés, submergés et entourés par le support d'exposition. La nouveauté n'échappe pas à Van Doesburg qui parle dans ses écrits d'une «forme d'exposition centripète» en opposition au mode «centrifuge» des expositions traditionnelles, qui utilisent les parois comme cimaises.

Avec ce support tout à fait disproportionné par rapport à la taille et au nombre des objets présentés, «L'Art du théâtre en Autriche» innove dans l'art d'exposer et propose au public une véritable expérimentation spatiale.

Frederick Kiesler

Rétrospectivement, Kiesler dira qu'il a transformé «sans le vouloir» les tableaux de Mondrian et de Van Doesburg en un espace tridimensionnel et que «la force d'attraction magique de la cité dans l'espace consistait en l'union indissoluble de la peinture, de la sculpture et de l'architecture».

In cat. : Bruno Reichlin, « The City in Space ». Mnam/ Cci. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Kiesler et le théâtre

(...) Grâce à l'installation scénique réalisée pour le drame du robot «R.U.R.» de l'auteur tchèque Karel Čapek, connu pour ses thèmes de science-fiction, Kiesler parvient à créer une œuvre-clé du théâtre moderne.

(...) La première représentation en langue allemande de *R.U.R.* eut lieu à Berlin, le 29 mars 1923, au Theater am Kurfürstendamm; le public manifesta son enthousiasme pour l'installation scénique de Kiesler, qui avait transposé sur un plan esthétique, les signes et les symboles de la technique. La symbiose dont tant d'artistes rêvaient, à l'époque, entre l'aspect fonctionnel et esthétique de la technique, a trouvé dans la «coulisse électromécanique», pour employer le terme de Kiesler – qui était aussi un inventeur verbal – son expression aboutie. La fonctionnalité de la machine qui, dans la vie quotidienne, est purement pragmatique, revêt à travers le travail artistique de Kiesler une dimension esthétique. Il se sert des propriétés électromécaniques de tous ces appareils optiques, acoustiques et cinématographiques, aussi bien que de miroirs déformants (il introduit sur la toile de fond un théâtre de Tanagra) pour construire une scénographie cinétique et acoustique d'une grande beauté abstraite.

In Cat. : Barbara Lesak, « Kiesler et le théâtre ». Mnam/ Cci. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

«*R.U.R.* fut pour moi l'occasion d'utiliser pour la première fois au théâtre un film à la place d'un fond peint, et même la télévision, dans le sens où j'avais un grand carreau de fenêtre disposé au milieu du décor qui pouvait s'ouvrir par commande automatique. Lorsque, dans la pièce, le directeur de la fabrique humaine appuyait sur un bouton de son bureau, le panneau s'ouvrait et les spectateurs voyaient deux êtres humains réfléchis par un jeu de miroir en coulisses. Les acteurs qui apparaissaient à cette fenêtre semblaient mesurer cinquante centimètres de haut. Ils bougeaient et parlaient : leurs voix étaient retransmises par un haut-parleur dissimulé. C'était une illusion d'autant plus remarquable, qu'une minute plus tard, on voyait les mêmes acteurs entrer sur scène avec leur taille normale. Il y avait inévitablement un concert d'applaudissements à ce moment-là. Alors, survenait une autre innovation : en l'occurrence, un énorme diaphragme en fond de scène. Lorsque le directeur de la fabrique voulait montrer à ses visiteurs à quel point son usine était moderne, il ouvrait le diaphragme, qui révélait un film projeté du fond de la scène sur un écran rond, et l'on y voyait l'intérieur d'une énorme usine avec des gens s'affairant en tous sens. Il s'agissait d'une illusion, car la caméra pénétrait à l'intérieur de l'usine, et le spectateur avait l'impression que les acteurs présents sur scène se déplaçaient également dans la perspective du film. Je ne le mentionne que parce que ces dispositifs de présentation de l'interaction entre la réalité et l'illusion amenèrent au théâtre de nombreux artistes.»

In Cat. : Frederick Kiesler, « Utilisation du cinéma en 1922, dans *R.U.R.* de Karel Čapek ». Mnam/Cci. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Frederick Kiesler

Le Space Theater

(...) En 1926, le travail de Kiesler connut un tournant décisif à la suite d'une commande dans le domaine théâtral. On lui confia l'organisation et la conception de l'International Theater Exhibition, à New York.

(...) Les esquisses de Kiesler pour un théâtre expérimental à Woodstock, N. Y., constituent une alternative au théâtre monumental d'apparat auquel on voulait confiner l'architecture théâtrale. Dans ce projet pour lequel il avance déjà le concept de *Space Theater*, il n'existe plus de forme unitaire mais trois corps de bâtiment différenciés selon leur fonction et articulés selon un procédé de montage. Kiesler imagine un long bâtiment rectangulaire destiné à l'administration, au stockage des décors et à l'espace scénique, tandis que deux bâtiments adjacents arrondis contiennent une grande et une petite salle. Le bâtiment rectangulaire s'ouvre à son extrémité par deux portes sur une scène divisée en deux. Autour de cet espace scénique bipolaire s'articulent, à gauche et à droite, le grand et le petit auditorium. Selon le principe du Meccano, Kiesler songe à employer des matériaux préfabriqués pour ce théâtre d'été presque transparent, en forme de tente. Ceci implique autant un montage facile qu'un démontage rapide. Il prévoit comme support un socle en béton sur lequel doivent reposer ces matériaux légers, facilement transportables : tubes et filins en acier inoxydable, toile imperméable et ignifugée. Pour cette architecture théâtrale, Kiesler se sert des techniques et des matériaux les plus modernes qu'il utilise de manière non orthodoxe, comme s'il s'agissait d'une construction industrielle détournée sous la forme d'un «théâtre». Son théâtre de Woodstock, qui se veut non ostentatoire et non hiérarchisé, a influencé certains projets modernes comme le théâtre en rond de Andor Weininger.

Toutefois, Kiesler s'engage entièrement du côté des nouvelles exigences de l'architecture, à savoir la flexibilité et la fonctionnalité. Il articule les structures principales et les corps de bâtiment selon leur fonction dans l'espace. La grande salle est un modèle de flexibilité car elle permet toute une variété de scènes possibles, adaptées à différents types de spectacles, de la scène classique à l'italienne jusqu'à l'arène. On peut donc y monter toutes sortes de spectacles, du café-théâtre jusqu'à la manifestation sportive. Avec ce projet de construction théâtrale hyperfonctionnaliste, qui lui vaudra la reconnaissance de Buckminster Fuller, Kiesler prend congé du fonctionnalisme radical, une des tendances architecturales importantes de son temps. Ensuite, il suivra un chemin très personnel, à l'écart des courants dominants de l'architecture, qui lui permettra de développer avec ténacité sa vision singulière d'«une architecture sans fin». Dans ses projets pour l'*Universal Theater*, conçus entre 1959 et 1961, il se servira pour la construction théâtrale de l'idée d'«inachèvement».

In cat. : Barbara Lesak, «Kiesler et le théâtre». Mnam/ Cci, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Film Guild Cinema

(...) Aujourd'hui, le Film Guild Cinema est surtout connu par les photographies commandées par Kiesler lui-même au moment de son achèvement, et qui sont publiées à la fois dans la presse périodique de l'époque, et dans son ouvrage *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* (1930). Kiesler présente habituellement ce projet comme une vitrine, non seulement créée pour la présentation provocante d'images-marchandises (c'est le premier bâtiment «exclusivement conçu pour la projection de films»), mais elle-même constituée d'images projetées entre ses murs.

Frederick Kiesler

(...) Dans un entretien qu'il donne à l'occasion de l'ouverture du cinéma, il rationalise l'innovation spatiale que représente son Film Guild Cinema en critiquant l'habitude de concevoir des salles selon les canons dépassés des anciens théâtres «aristocratiques» – avec leur champ de vision standard – conventions incarnées par le projet de Savignano. Il défend l'idée selon laquelle le cinéma ne peut respecter ces normes à cause de la nature même du spectacle spécifiquement cinématique, de ses images plus grandes et donc plus détaillées que la vision offerte par une scène de théâtre. En conséquence, les sièges d'une salle de cinéma ne doivent plus être rangés de manière à assurer une meilleure vision, mais peuvent être répartis de façon uniforme. Pour illustrer sa thèse, Kiesler fait appel à un principe qu'il baptise «*stadium seating*» (disposition de sièges en stade). Grâce à cette approche, la salle n'utilise plus que deux des trois niveaux qui lui avaient été réservés. En conséquence, l'espace vertical dégagé peut être consacré à un plafond élaboré, un énorme cône conçu par Kiesler comme un ensemble de trois écrans additionnels recevant les images issues des trente-six projecteurs d'un fantastique appareil, le *Projectoscope*, qu'il a imaginé.

In cat. : Richard Bechecher, « Le Film Guild Cinema », Mnam / Cci. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Space House

(...) La *Space House* de la Modernage Furniture Company a pour but de mettre en scène deux principes architecturaux modernes, en plus de la solution qu'elle apporte au logement d'une famille : (a) le concept de *Time Space Architecture* (b), la construction d'une coque en tension continue. (...) Les trois phases de la théorie architecturale appliquées à la *Space House* sont :

1. Le social
2. Le tectonique
3. Le structurel

Le social

Le premier élément à prendre en compte dans la *Space House* est la nécessité sociale. Principale considération : surmonter les limitations liées à la vie familiale, déterminée par la tradition et les conditions d'existence.(...)

Le tectonique

Que la maison soit urbaine, de banlieue ou rurale, elle a besoin d'un maximum d'espace habitable pour un minimum de terrain. Les surfaces sont calculées en VOLUME MINIMUM PAR PERSONNE, et non en pièce PAR PERSONNE. (...) Les séparations intérieures sont en matériau léger, faisant de l'ensemble une maison facile à monter, à faire fonctionner et à démonter. En d'autres termes, la mobilité d'une telle construction est bien plus grande qu'auparavant. Ainsi, le site peut-être plus facilement changé.

Le structurel

(...) La *Space House* tente, par élimination et simplification, de construire à partir d'un seul matériau, au lieu de deux ou plus. Elle tend à remplacer le conglomerat par l'uniformité. En d'autres mots : l'objectif est celui d'un seul matériau. (...) J'appelle une telle construction une «coque monolithique». Facilement érigée. Poids minimisé. Mobile. Séparation entre le sol, les murs, les poteaux de support du toit éliminée. Le flux continue dans le mur (simple élément de contact), le mur se continuant dans le plafond, le plafond dans le mur, le mur dans le sol. Une telle solution au problème de la continuité structurelle pourrait-être appelée «conversion de la compression en tension continue».

In cat. : Frederick Kiesler, La *Space House*. Mnam / Cci. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Frederick Kiesler

La galerie de Peggy Guggenheim

(...) La galerie de Peggy Guggenheim, *Art of This Century*, fut sa réalisation la plus réussie d'un espace d'exposition organique et continu. En février 1942, Peggy Guggenheim, sur la recommandation de son assistant, Howard Putzel, avait chargé Kiesler de «reconvertir deux boutiques de tailleurs en galerie d'art». La galerie comprenait quatre salles et devait servir à abriter sa collection, ainsi qu'à accueillir des expositions temporaires. La galerie destinée aux expositions temporaires était la plus conventionnelle, avec des peintures « à exposer dans des cadres sur des murs blancs unis». Cet espace incluait également la Salle de consultation des peintures, proposant des casiers à tableaux et des supports mobiles flanqués de sièges, permettant au visiteur «d'ajuster lui-même chaque peinture aux angles les plus appropriés à l'étude qu'il voulait en faire».

La prise en compte par Kiesler, dans son projet, des exigences ergonomiques et psychologiques confirme la persistance de son intérêt original pour la fonctionnalité, l'efficacité et la flexibilité. Les chaises biomorphiques qu'il dessina pour les galeries, par exemple, pouvaient être utilisées comme tables, servir à la présentation de sculptures et à bien d'autres usages. Les lignes organiques de ces chaises à usages multiples, de même que la continuité de l'espace, étaient le fruit de ses longues recherches sur les besoins physiologiques et psychologiques de l'être humain et sur leur corrélation complexe avec l'environnement naturel et technologique.

Dans la Salle abstraite d'*Art of This Century*, peintures et sculptures étaient suspendues à des structures triangulaires faites de corde et équipées d'un système qui permettait d'incliner les tableaux dans tous les sens souhaités. Les murs véritables disparaissaient derrière «un drap de toile bleu marine semblable à une toile de tente de cirque, fixé au plafond et au plancher

par des cordes, s'étirant tout autour de la salle en diverses sinuosités. Le plancher était peint en turquoise». Dans cet environnement fluide, bleu marine, les visiteurs étaient directement confrontés à des peintures semblant être en état d'apesanteur; l'art et l'observateur partageait le même espace.

La présentation la plus cohérente et la plus spectaculaire était celle de la Salle surréaliste, long espace en forme de boyau, aux murs courbes et au plafond suspendu. Les peintures étaient montées sur ce que Peggy Guggenheim appelait des «battes de base-ball» – bras réglables, s'avancant d'environ cinquante centimètres dans l'espace. Kiesler avait supprimé les cadres des tableaux, de manière à abolir toute barrière entre art et observateur : «Aujourd'hui, le tableau encadré et mis au mur est devenu une nullité décorative, sans vie et sans signification (...). Son cadre est à la fois le symbole et l'agent d'une dualité artificielle entre «vision» et «réalité», ou entre «image» et «environnement». L'installation novatrice était destinée à concentrer l'attention sur chaque peinture en particulier, avec le concours d'un éclairage indirect qui pouvait être réglé séparément pour chaque œuvre.

Art of This Century offrait toute une série de techniques et de modes de perception différents, qui était le résultat des longues recherches «scientifiques» de Kiesler sur la psychologie de la vision. Il intégrait et adaptait des systèmes empruntés au cinéma, au théâtre, aux parcs d'attraction (Coney Island était mentionné par l'un des critiques), aux étalages commerciaux («les étalagistes devraient aller voir Peggy Guggenheim», recommandait le journal professionnel *Women's Wear Daily*) et à l'Exposition universelle organisée, en 1939-1940, à New York qui était elle même une gigantesque démonstration des techniques d'installation les plus sophistiquées.

Frederick Kiesler

Une participation volontaire des visiteurs était par exemple exigée par le dispositif en «*peep-show*» qui, lorsqu'on tournait une roue, laissait voir à la file quatorze reproductions en miniature extraites de la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp. Le mécanisme de «*peep show*» suscitait un retour nostalgique à la perception individuelle, en un temps où la consommation d'images était depuis longtemps devenue un rituel collectif. Les critiques faisaient ressortir l'étroite relation entre le «*peep-show*» et certaines formes précoces de présentation cinématographique, lorsque les films étaient consommés individuellement, à travers deux lentilles fixées dans une boîte : «les surréalistes semblent nourrir une jalousie perpétuelle à l'égard du cinéma. Kiesler utilise plusieurs fois le dispositif du «*peep-show*», montrant des peintures au lieu de femmes nues.» Kiesler alliait la fascination des surréalistes pour le démodé et le suranné aux modes contemporains de divertissement de masse, révélant l'impulsion voyeuriste originelle que dissimulaient ces activités. Ainsi, se trouvait subverti le lien que le musée contemporain cherchait à maintenir avec le spectateur individuel contemplatif.

A bien d'autres égards, la Salle surréaliste jouait le rôle d'un lieu de perception cinématographique. L'avancée agressive des tableaux dans l'espace et leur apparence étrangement lumineuse, due à l'éclairage au projecteur, les rapprochaient d'images photographiques ou cinématographiques. L'espace obscur, équipé de sièges confortables ressemblait à l'intérieur d'un cinéma où aurait été suggérée l'exploration vagabonde des rêves telle qu'elle était préconisée par les surréalistes. Dans un couloir, sept peintures de Paul Klee étaient exposées sur une roue tournante que les visiteurs actionnaient en traversant un rayon lumineux.

La Salle cinétique semblait elle-même entrer en mouvement quand, toutes les deux minutes, l'éclairage de l'espace changeait : «Pendant que l'assistance jouit du spectacle, on entend comme le grondement d'un train qui approche; les lumières s'éteignent d'un côté de la galerie, s'allument brutalement de l'autre.» Les effets de son et lumière, dans la galerie, révélaient le rapport intrinsèque entre deux modes de perception apparemment étrangers l'un à l'autre : l'impression du paysage urbain ou campagnard défilant derrière la vitre d'un train en marche, et l'expérience cinématographique d'images en mouvement visionnées dans une position statique. Dans les voyages en train tout comme au cinéma, les images prennent vie, transcendant les limites du temps et de l'espace. Dans la galerie Art of This Century, peintures et sculptures étaient perçues dans un état de distraction imposée, qui est très prononcé dans la réception cinématographique et n'est pas sans ressemblance avec le regard éveillé du flâneur dans la rue métropolitaine, avec ses impressions multiples et ses rencontres surprenantes.»

Int cat. : Christoph Grunenberg, « Espaces spectaculaires : l'art de l'installation selon Frederick Kiesler. », Mnam/ Cci Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Endless House

De l'*Universal Theater* en passant par la *Space House*, jusqu'à la première petite maquette de l'*Endless House*, réalisée en 1950, la forme géométrique parfaite du sphéroïde s'est trouvée continuellement modifiée - sans que l'idée constructive de la coque soit abandonnée - par l'orientation de Kiesler vers des formes biomorphes. Ce processus amorcé au début des années trente avec le design aérodynamique de la *Space House* aboutit dans les années cinquante à une série de dessins où l'*Endless House* acquiert la forme frappante d'un rein.

Frederick Kiesler

C'est dans les projets de meubles des années trente et quarante que cette forme apparaît pour la première fois, avec la table en aluminium bipartite de 1935-1936 et le siège multifonctionnel conçu pour la galerie Art of This Century de Peggy Guggenheim, en 1942. A travers cette métamorphose d'une forme simple - table, siège, maison- Kiesler exprime sa conviction d'une adaptabilité des structures primaires à des fonctions multiples et extrêmement variées. «Elles sont, écrit Kiesler dans son Manifeste du Corréalisme», contenues dans la structure primaire de la cellule initiale (...) comme les multiples fonctions spécialisées des organes sont d'ores et déjà contenues dans l'embryon biomorphe du corps humain.» Dans l'univers du Corréalisme, telle est la thèse de Kiesler, le tableau devient architecture, la sculpture tableau, et l'architecture couleur sans qu'aucun de ces éléments ne perde son intégrité. A travers cette métamorphose en forme de rein, il suggère la capacité de transformation de l'espace intérieur, de la pièce et, finalement, puisque - comme l'affirme Kiesler - tout est lié, de tous les éléments de la maison. *L'Endless House* a pour fonction «d'abriter «les mutations continues» de la force vitale qui semble participer du «pratique» autant que du magique».

A partir des années quarante, le concept d'*Endless House* s'enrichit de manière croissante de connotations symboliques. Allusion à l'infinitude de la sphère céleste, l'*Endless House* est conçue comme cosmos créé par l'homme. Enfin et surtout, Kiesler y développe le concept d'architecture magique né sous l'influence du surréalisme et qui culmine dans la Salle des Superstitions parisienne.

(...) *L'Endless House*, ainsi, n'est pas une œuvre d'art total au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire une création artistique rassemblant l'architecture, la peinture, la sculpture et des objets d'ameublement et dans laquelle

l'habitant joue plus ou moins le rôle de «spectateur»; il s'agit bien d'avantage d'une sorte de théorie corréaliste élargie, d'un système complexe de relations mutuelles, matérielles et idéelles, naturelles et culturelles, englobant l'habitant avec ses modes psychiques, physiques et sociaux, comme avec ses représentations mythiques et magiques.

In cat. : Dieter Bogner, « Une architecture corréaliste : Inside the Endless House. »

Le Sanctuaire du Livre

Le Sanctuaire du Livre (The Shrine of the Book), était inauguré le 20 avril 1965, à Jérusalem. Le 28 décembre de la même année, Frederick Kiesler s'éteignait à New York. C'est ainsi que cet édifice spécial, destiné à accueillir les parchemins découverts dans le désert de Judée et à souligner leur signification, devint une pièce maîtresse dans l'itinéraire artistique, architectural, conceptuel et idéologique de Kiesler.

(...) Sous le titre *Dead Sea Scrolls* («les manuscrits de la mer Morte»), Kiesler décrit lui-même la situation particulière à laquelle il s'est trouvé confronté avec la construction d'un édifice pour ces manuscrits :

«Les manuscrits de la mer Morte me révèlent une nouvelle vie qui, sur le plan architectural, fait appel à la réalité brute et non à la théorie».

Il décrit aussi les circonstances de la commande et l'évolution du projet qui, au départ, est une idée plutôt modeste :

«Le *Sanctuaire du Livre*, tel qu'il était désigné à l'origine, en 1957, par la faculté et le président de l'université de Jérusalem, était une vaste salle carrée, dans la nouvelle bibliothèque qui, il y a sept ans, était encore en construction. Il était destiné à abriter des vitrines pour y exposer sept parchemins de la mer Morte et quelques précieux manuscrits bibliques.

J'avais immédiatement rejeté cette proposition car j'étais convaincu que ces manuscrits bimillénaires ne pouvaient être étudiés dans une salle d'exposition, au milieu d'une foule de visiteurs. Ils ne seraient qu'un objet de curiosité, ce qu'ils n'étaient vraiment pas : ils contenaient des postulats qui étaient encore au cœur du débat qui agitait, et agite encore, les théologiens. Il fallait une autre approche architecturale pour exprimer l'espace transversal de ces documents. Mes arguments furent acceptés, et le résultat est l'actuel Sanctuaire du Livre».

(...) Les projets du *Sanctuaire du Livre* ont été conçus d'emblée comme un défi à la tradition moderniste du Bauhaus, ou pour être plus précis, au style international et à la conception fonctionnaliste.

(...) «Les manuscrits de la mer Morte ont été découverts en 1947, à Qumran, après 1881 années où ils sont restés enfouis près des rives de la mer Morte. La même année et la même semaine, les Nations Unies ont voté à New York l'indépendance d'Israël. Jusqu'à cette date, la Palestine vivait depuis 2000 ans dans l'oubli tout comme les manuscrits. Cette merveilleuse coïncidence d'une double renaissance - événement des plus fascinants - est devenue pour moi le contenu même du sanctuaire qu'il fallait concevoir. C'est ainsi qu'il a été créé et construit avec l'aide cordiale de mon associé, Bartos.»

(...) « Je me demande si on peut trouver une expression plastique à l'idée de «renaissance», je veux dire un concept architectural qui ferait éprouver à chaque visiteur la nécessité de se régénérer tant qu'il est encore sur cette terre.»

La première idée qui lui vient à l'esprit est la suivante : «Peut-être un sanctuaire du silence, avec le flux et le reflux de l'eau.»

Kiesler exprime déjà, ici, ce qu'il dira plus explicitement ailleurs : «L'eau est l'élément vital du *Sanctuaire*. Dans un certain sens, l'architecture n'est là que pour accueillir l'eau.»

(...) «Préoccupé par le coût d'un cône aussi large et haut, l'idée m'en vint soudain de décapiter le sommet et de laisser la lumière du jour éclairer la rotonde au-dessous. Mon crayon s'agita de droite à gauche au dessus du cône comme une scie à main qui découperait un tronc. Lorsque je levais mon crayon, le corps du bâtiment avec son sommet guillotiné paraissait correct malgré la quantité de lignes dont le papier était hachuré. Il me semblait inévitable et final. Je m'arrêtai.»

In cat. : Michaël Sgan Cohen, « Le Sanctuaire du Livre et l'art de transformer le superflu en nécessaire.»

Frederick Kiesler

1890

Naît le 9 décembre à Cernauti, Roumanie (aujourd'hui Chernovtsy, Russie) du Dr Julius Kiesler et Maria Meister Kiesler.

1908-1909

Inscrit à la Weimer Technischen Hochschule, Vienne.

1911-1912

Reçoit le prix Therese Dessauer et la bourse du Kaiser Franz Josef.

1920

Epouse Stefanie Frischer, à la synagogue de Vienne. Déclare avoir travaillé avec Adofl Loos, à un projet de réhabilitation des taudis d'après guerre, bien que cela n'ait jamais été confirmé.

1923

Scénographie de la pièce de Karel Čapek, *R.U.R.*, dont la première a lieu à Berlin le 29 mars. A l'occasion d'une représentation, rencontre Hans Richter, Theo Van Doesburg, Laslo Moholy-Nagy et El Lissitzky. Est invité à rejoindre le groupe De Stijl dont il est le plus jeune membre. En octobre, *R.U.R.* est inaugurée à Vienne.

1924

Réalise l'Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, pour le Festival de musique et de théâtre de Vienne. Y présente le Raumbühne (scène espace), pour le Konzerthaus de Vienne, ainsi que le système *Leger und Träger*. Entrepren le projet de l'*Endless Theater*.

1925

Invité en tant qu'artiste par Josef Hoffmann, directeur de la section autrichienne de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, à Paris, à organiser une manifestation sur le théâtre : conçoit la *City in Space* et publie un «manifeste» dans la revue *De Stijl*.

1926

Frederick Kiesler et Jane Heap sont chargés de l'organisation de l'International Exhibition of New Theatre Techniques, à Steinway Hall, New York (du 27 février au 22 mars). Kiesler réalise le catalogue et l'affiche ainsi que la mise en espace. Rédige l'article intitulé «The Theater is Dead» pour le catalogue, donne des conférences sur l'*Endless Theater*, dont une maquette figure dans l'exposition, et expose son concept d'un théâtre à quatre dimensions. Au mois d'août, fonde l'International Theatre Arts Institute, 102 remsen Street, à Brooklyn, avec la princesse Matchabelli (l'actrice Maris Carmi).

1928

Symon Gould annonce que Kiesler travaille aux plans d'un bâtiment pour le Film Guild Cinema, à New York. Les discussions entre Gould et Kiesler ont débuté en 1926.

1929

Le Film Guild Cinema ouvre le 1er février, après neuf mois de travaux. Connaît un grand succès critique. Commence à dessiner des meubles.

1932

Participe à l'International Exhibition of Modern Architecture, présentée au MoMA, avec des photographies du Film Guild Cinema.

1933

Le projet appelé *Space House*, est exposé le 16 octobre, dans les vitrines de la compagnie, sur East 33rd Street. Commence à travailler comme scénographe à la Juilliard School of Music de New York.

1934

Nommé directeur de la scénographie à la Juilliard School of Music, poste qu'il occupera jusqu'en 1957.

1936

Stefi et Frederick Kiesler obtiennent la nationalité américaine. Rencontre fréquemment Marcel Duchamp, qui se trouve à New York, en juin, pour préparer son *Grand Verre*. Enseigne la scénographie à la Columbia University School of Architecture, en collaboration avec la Juilliard School of Music.

1937

Collabore comme critique d'architecture à la revue *Architectural Record*, où il publie une série de six articles sur «Design Correlation» dont celui consacré au *Grand Verre* de Marcel Duchamp. Nommé professeur associé à la Columbia University School of Architecture; crée le laboratoire de Design Correlation.

1939

Renforce ses liens avec les surréalistes - beaucoup d'entre eux ayant émigré aux Etats-Unis - et avec les milieux d'avant-garde.

1941

L'exposition organisée par le New York Public Library «Ten Years of America Opera Design at the Juilliard School of Music» inclut de nombreuses productions de Kiesler.

Frederick Kiesler

1942

Commande de Peggy Guggenheim pour sa nouvelle galerie Art of This Century, 30 West 50th Street, New York. Ouverture de la galerie cette même année qui fermera en 1947.

1947

Conçoit l'exposition surréaliste «*Blood Flames*» à la Hugo Gallery, organisée par Nicolas Calas. Installation à Paris de l'Exposition internationale du surréalisme, à la galerie Maeght, organisée par Marcel Duchamp et André Breton où il conçoit la Salle des Superstitions, et présente ses deux premières sculptures, le *Totem des Religions* et la *Figure Anti-Tabou*.

A Paris, premiers dessins de l'*Endless House*, intitulés *Paris Endless*, croquis de mobilier et portraits de ses amis, Jean Arp, Marcel Duchamp, André Breton et autres.

Écrit «Le Manifeste du Corréalisme», publié par l'*Architecture d'Aujourd'hui* (juin 1949)

1950

«The Muralist and the Modern Architect», à la Kootz Gallery. L'exposition explore les possibilités de collaboration entre peintres, sculpteurs et architectes. Kiesler expose une petite maquette de l'*Endless House* en forme d'œuf. Les autres artistes présents sont David Hare, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, William Baziotès, Philip Johnson, Marcel Breuer et Georges Howe.

1951

Acquisition par le MoMA de la petite maquette de l'*Endless House* et les dessins la concernant.

1954

Première exposition personnelle à la galerie Sidney Janis.

1955

Exposition des *Galaxies* au Museum of Fine Arts, Houston.

1957

A Jérusalem, rencontre le président de l'université de Jérusalem, Mazar Ben Zvi. Entrepren le projet du *Sanctuaire du Livre* qui abritera les *Manuscrits de la mer Morte*, récemment découverts, achetés par D.S Gottesman et offerts à Israël.

1958

Par l'intermédiaire d'Arthur Drexler, Kiesler reçoit une somme de 12 000 dollars de la fondation D.S et R.H Gottesman pour réaliser les plans préliminaires afin d'ériger l'*Endless House* dans le jardin du MoMA.

A l'automne, reçoit une bourse de la fondation Graham pour l'*Endless House*.

1960

Dans le cadre du concours pour «The Ideal Theater», la fondation Ford lui alloue 15 000 dollars pour les plans et une maquette de *The Universal Theater*.

Participe au MoMA à l'exposition «Visionary Architecture», avec la grande maquette de l'*Endless House*, prévue pour le jardin du musée et jamais réalisée. D'autres architectes présents : Bruno Taut, Frank Lloyd Wright, Buckminster Fuller et Le Corbusier.

1963

Rassemble des notes de journal et d'autres écrits en vue d'une publication (édition posthume par Simon & Schuster, en 1966, sous le titre *Inside the Endless House*)

1964

Le 26 mars, épouse à l'hôpital Lillian Olinsey. Ouverture au Salomon R. Guggenheim Museum de l'exposition organisée par Thomas Messer : «Frederick Kiesler : Environmental Sculpture».

1965

Inauguration du *Sanctuaire du Livre*. Kiesler et sa femme se rendent à Jérusalem pour les cérémonies d'ouverture. Kiesler reçoit une médaille d'or de l'Architectural League of New York pour son bâtiment. Meurt le 27 décembre.

Frederick Kiesler

1

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
Le Sanctuaire du Livre, Jérusalem. 1965.
Vue d'ensemble.
Photo : R.M. Kneller, Jérusalem

2

City in Space («ville dans l'espace».)
Exposition internationale des Arts décoratifs
et industriels modernes,
Section de l'Autriche, Grand Palais, Paris, 1925.
Archives Frederick Kiesler, New York

3

City in Space («ville dans l'espace»), 1925
Exposition Internationale des Arts Décoratifs
et Industriels Modernes, Grand Palais, Paris
Archives Frederick Kiesler, New York

4

Endless House
Maquette, 1950
The Museum of Modern Art, New York

5

Universal Theater, 1960-1961,
maquette en aluminium, 63,5 x 127 x 124,5 cm.
Collection : The Ford Foundation
Photo : J. Alex Langley, Ford Foundation

6

Universal Woodstock Theater, 1932.
Photographie de la maquette.
Archives Frederick Kiesler, New York

7

Bibliothèque mobile, conçue et construite
par le Laboratoire de *Design Correlation*,
sous la direction de Frederick Kiesler, 1937-1939.
Photo : J.C. Panchet, Centre Georges Pompidou,
Paris, Mnam-Cci.

8

Frederick Kiesler, *Goya and Kiesler*, 1963-1964.
Bronze, feuille d'or, bois, huile, pastel et fusain,
270 x 128 x 130 cm.
Galerie Michael Werner, Cologne.

9

Frederick Kiesler, *Wall Bone III*, 1963.
Bois, bronze, pierre, feuille d'or,
177,5 x 40 x 69 cm.
Galerie Michael Werner, Cologne.

10

Nesting Table, deux éléments, 1935-1936.
Aluminium.
Collection Rowshanak et Firouz Vakil, Paris.
Archives Frederick Kiesler.

11

Muti-use Chairs et Rockers.
Art of This Century Gallery, New York, 1942
Collection Ron Warren, New York

12

Totem for all Religions et mannequin portant
le *Prière de ne pas Toucher* de Marcel Duchamp,
Exposition internationale du surréalisme :
Le Surréalisme en 1947, Galerie Maeght, Paris
Photo : Claude Gaspari, Galerie Maeght, Paris

13

Art of this Century Gallery, New York, 1942
La Salle Abstraite, détail du système d'accrochage
et siège multifonctionnel.
Archives Frederick Kiesler, New York

14

Robert Rauschenberg
Homage to Frederick Kiesler, 1966
Lithograph, printed in color, composition 33,
The Museum of Modern Art, New York,
John B. Turner Fund,
Photo : The Museum of Modern Art, New York

Frederick Kiesler

0

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
Le Sanctuaire du Livre, Jérusalem, 1959-1965.
Vue générale.
The Israel Museum, Jérusalem.

1

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
Le Sanctuaire du Livre, Jérusalem, 1959-1965.
Intérieur de la coupole.
The Israel Museum, Jérusalem.

2

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
Le Sanctuaire du Livre, Jérusalem, 1959-1965.
Archives Frederick Kiesler, New York.

3

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
Le Sanctuaire du Livre, Jérusalem, 1959-1965.
Vue générale.
The Israel Museum, Jérusalem.

4

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
Le Sanctuaire du Livre, Jérusalem, 1959-1965.
Photo : R.M. Kneller, Jérusalem.

5

Die Raumbühne («scène-espace»)
Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik,
Konzerthaus, Vienne, 1924.
Archives Frederick Kiesler, New York.

6

City in Space («ville dans l'espace»)
Exposition Internationale des Arts Décoratifs et
Industriels Modernes, Grand Palais, Paris, 1925.
Archives Frederick Kiesler, New York.

7

Endless Theater. Plan, 1924.
Tirage monté sur bois, 210,8 x 213,3 cm.
The Museum of Modern Art, New York.

8

Endless Theater. Coupe, 1924.
Tirage monté sur bois, 118,7 x 256,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York.

9

Endless Theater.
Maquette exposée à l'International Exhibition
of New Theater Techniques, New York, 1926.
Archives Frederick Kiesler, New York.

10

Film Guild Cinema, New York, 1929.
Archives Frederick Kiesler, New York.

11

Space House, façade, New York, 1933.
Archives Frederick Kiesler, New York.

12

WGN Broadcasting Auditorium Theater, 1930.
Étude pour une salle de spectacle.
Encre, crayon, photo et collage sur carton,
104,1 x 83,8 cm.
Harvard Theatre Collection, Cambridge, Mass.

13

Décor pour *R.U.R.*, de Karel Capek,
Theater am Kurfürstendamm, Berlin, 1923.
Harvard Theatre Collection, Cambridge, Mass.

14

Film Guild Cinema, vue de la salle,
New York, 1929.
Archives Frederick Kiesler, New York.

15

Universal Theater, 1960-1961,
maquette en aluminium, 63,5 x 127 x 124,5 cm.
Collection : The Ford Foundation.
Photo : J. Alex Langley, Ford Foundation

16

Universal Woodstock Theatre, 1932.
Photographie de la maquette. New York, 1932,
Archives Frederick Kiesler.

17

Dispositif conçu pour regarder la Boîte-en-valise
de Marcel Duchamp, Art of This Century Gallery,
New York, 1942.
Archives Frederick Kiesler, New York.

18

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
World House Gallery, New York, 1956-1957.
Archives Frederick Kiesler, New York.

19

Frederick Kiesler et la Figure *Anti-Tabou*
à côté du *Rayon vert*. Exposition internationale
du surréalisme, Galerie Maeght, Paris, 1947.
Photographie de Denise Bellon, Paris.

20

Frederick Kiesler, dispositif conçu pour le Portrait de l'acteur A.B. d'André Breton, Art of This Century Gallery, New York, 1942, détail. Publié dans VVV, n°2-3, 1943.

21

Hommage à Tanguy, Trois-Plan-Plan, Esquisse pour la Salle des Superstitions, Exposition internationale du surréalisme, Galerie Maeght, Paris, 1947.
Encre et gouache sur papier, 37,6 x 50,4 cm.
The Museum of Modern Art, New York
(Legs Kay Stage Tanguy)

22

Endless House. Étude de plan, 1951.
30,4 x 41,9 cm.
The Museum of Modern Art, New York.

23

Endless House. Intérieur de la maquette, 1959.
Archives Frederick Kiesler, New York.

24

Endless House, maquette, 1950.
Plâtre, 15,2 x 53,3 x 25,5 cm.
The Museum of Modern Art, New York.

25

Endless House
Plans et élévations, New York, 1959
Fonds Frederick Kiesler, New York

26

Nesting Table, 1935-1936.
Aluminium.
Collection Rowshanak et Firouz Vakil, Paris.
Archives Frederick Kiesler

27

Étude de mobilier, New York, 1935.
Crayon sur papier.
Collection Barbara Pine, New York.

28

Tooth House, 1948.
Encre sur papier.
Fonds Frederick Kiesler, New York.

29

Frederick Kiesler
Mobilier pour le living-room d'Alma Mergentine
(à l'exception de la chaise Mies Van Der Rohe),
New York, 1936
Archives de Mrs Bayer, New York

30

Frederick Kiesler et Armand Bartos.
World House Gallery, New York, 1956-1957.
Archives Frederick Kiesler, New York.

31

Grotto for Meditation, New Harmony, Indiana,
1963-1964.
Plan et élévation, crayon sur papier, 92 x 188 cm.
Courtesy of André Emmerich Gallery, New York.

32

Galaxy, 1947-1948, base refaite en 1951.
Bois et corde, 363,2 x 421,6 x 434,3 cm.
The Museum of Modern Art, New York
(don de Mrs. Nelson Rockefeller).
Photo : The Museum of Modern Art, New York.

33

Exposition *Blood Flames*, Hugo Gallery,
New York, 1947.
Archives Frederick Kiesler, New York.

34

Art of this Century Gallery, New York, 1942
La Salle Abstraite, détail du système d'accrochage
et siège multifonctionnel,
Archives Frederick Kiesler, New York

35

Film Guild Cinema,
élévation de la façade, New York, 1929
Archives Frederick Kiesler, New York

36

Totem for all Religions et mannequin portant
le *Prière de ne pas Toucher* de Marcel Duchamp,
Exposition internationale du surréalisme :
Le Surréalisme en 1947, Galerie Maeght,
Paris, 1947
Photo : Claude Gaspari, Galerie Maeght, Paris

Tarifs

Plein tarif : 27 Frs
Tarif réduit : 20 Frs

Accès

Pour le public, le seul accès possible au Centre Georges Pompidou se fait dorénavant, par la Piazza uniquement.

En raison des travaux des abords du Centre Georges Pompidou, l'entrée par la rue Beaubourg/rue du Renard sera fermée au public jusqu'en janvier 1997.

Métros : Chatelet, Les Halles ou Hôtel de Ville.

Horaires

Ouvert du lundi au samedi : 12h - 22h
samedi et dimanche : 10h - 22h
Fermé le mardi

Visites conférences

Pour les visiteurs individuels :
vendredi 18h30 - dimanche 15h
(Visite gratuite sur présentation du billet d'entrée)

Visites de groupes : (1) 44 78 46 73

Direction de la Communication

Attachée de Presse : Carol Rio, assistée de Bénédicte Baron et Laurence Joignerez
tél : (1) 44 78 42 16
fax : (1) 44 78 13 02

Pour informations complémentaires
3615 Beaubourg

Catalogue

Collection Monographie

Frederick Kiesler

sous la direction de Chantal Béret

Format : 23,5 x 30 cm
- 260 pages env.- 300 illustrations noir et blanc
Prix : 400 Frs

Edition du Centre Georges Pompidou
Service de Presse : Danièle Alers
tél : (1) 44 78 41 27
fax : (1) 44 78 12 05

Architecte autrichien (1890-1956), provocateur et magicien, proche du néoplasticisme puis de la mouvance surréaliste. Une démarche qui intègre architecture, espace théâtral, scénographie, design, arts plastiques. Auteur prolifique, il a publié notamment en 1949 un manifeste anti-fonctionnaliste ainsi que le manifeste du corréalisme. Cet ouvrage édité dans la «Collection Monographie», regroupera une série de contributions inédites, demandées à des historiens internationaux tels que Bruno Reichlin, Barbara Lesak, Richard Becherer, Christophe Grunenberg, Herbert Molderings, Dieter Bogner, Kenneth Frampton, Béatriz Colomina, Michael Sgan-Cohen, Yehuda Safran, Yvonne Brunhammer.

Ces interprétations porteront sur les moments particulièrement pertinents de la trajectoire de Frederick Kiesler, tels que la *City in Space* (1925), la *Space House* (1933), Théâtre, les relations Duchamp/ Kiesler, les installations, la *Endless House* (1950-60) L'ouvrage comprendra un portfolio avec une centaine d'illustrations, une anthologie de textes et correspondance de Kiesler, une chronologie riche avec des photos anciennes du Fonds Kiesler ainsi qu'une bibliographie.

Frederick Kiesler