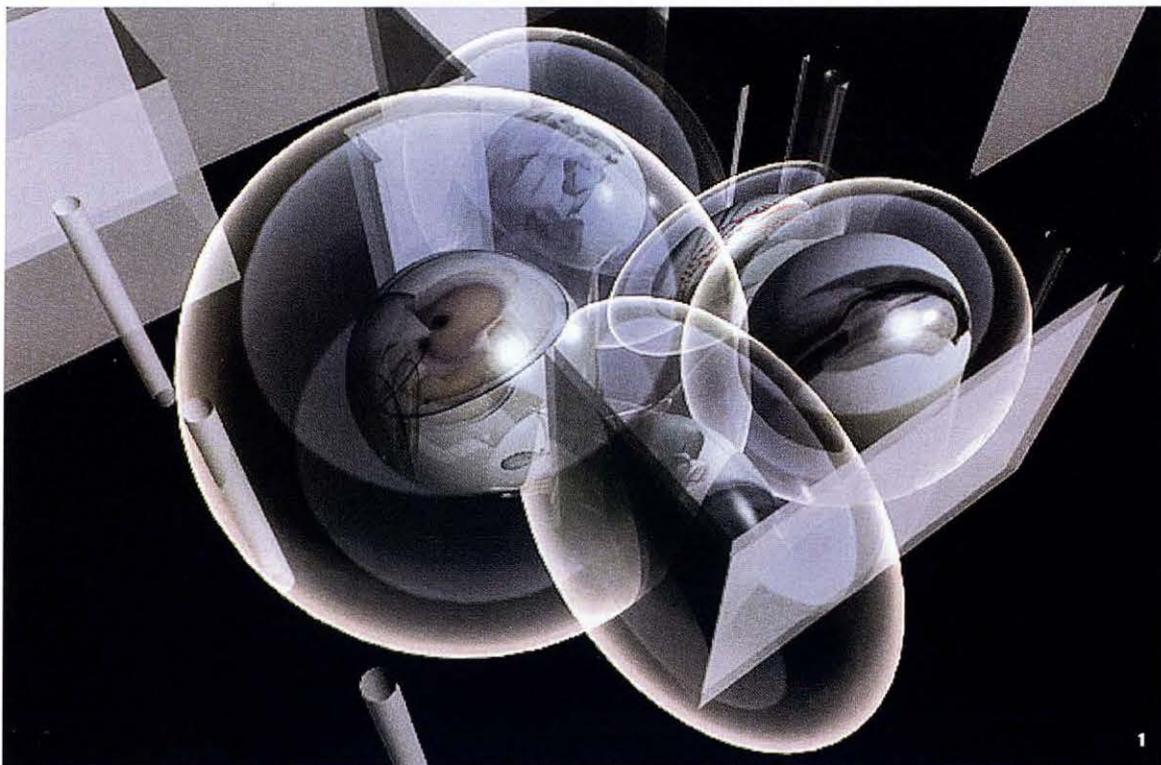


Presentaré aquí uns apunts que recuperen algunes cronopaties suposadament superades, tot i que en els nostres dies gaudeixen d'un inesperat reverdiment, i que intenten llegir l'espai com un mitjà continu, dinàmic i infinit, no necessàriament acotat per uns límits físics, sino més aviat temporals.

Per això utilitzaré alguns dels processos que fan acostar tant l'elementarisme o neoplasticisme amb l'arquitectura orgànica (processos que són paral·lels a la línia heroica que alguns presenten com a únic discurs) i trajectòries tan inquietants o incòmodes com les de T. van Doesburg, F. Kiesler, M. Duchamp, F.Ll. Wright... Més enllà d'aquells que han volgut veure en l'arquitectura moderna un procés èpic, un camí impol·lut, singular, de pensaments lineals en la trajectòria de l'arquitectura d'aquest segle, cosa difícilment comprensible en la complexitat dels fets humans i físics.



APROXIMACIONES A L'ESPAI-TEMPS

APPROXIMATIONS A L'ESPACE-TEMPS

JOSÉ JUAN BARBA

Je présenterai quelques notes qui récupèrent certaines chronopathies soi-disant dépassées, même si de nos jours elles bénéficient d'une seconde jeunesse, et qui tentent de lire l'espace comme un moyen continu, dynamique et infini, pas nécessairement réduit par des limites physiques, mais plutôt temporelles.

C'est pourquoi j'utiliserai certains des processus qui rapprochent tant l'élémentarisme ou le néoplasticisme de l'architecture organique (processus qui sont parallèles à la ligne héroïque que certains présentent comme discours unique) et de trajectoires si inquiétantes ou inconfortables comme celles de T. Van Doesburg, F. Kiesler, M. Duchamp, F. Ll. Wright... Nombreux sont ceux qui ont adopté une perspective déjà dépassée et ont voulu voir dans l'architecture moderne un processus épic, un chemin non pollué, singulier, de pensées linéaires dans la trajectoire de l'architecture de ce siècle, chose difficilement compréhensible dans la complexité des faits humains.

ESPACE CONTINU On considère que l'Architecture moderne est née avec l'exposition *The International Style: Architecture since 1922*, organisée en 1931 par H.R. Hitchcock et P. Johnson. Le fait que cette exposition ait lieu au MOMA et que ce siècle ait fini par être « le siècle américain » a éclipsé dans une certaine mesure la véritable répercussion de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, organisée au Grand Palais de Paris en 1925.

Les rencontres les plus importantes eurent lieu à l'exposition de Paris. Au Pavillon autrichien, F. Kiesler présente sa *Raumstadt* (Ville de l'Espace), un développement théorique du concept spatial constructiviste, structuré sous les paramètres « d'art universel » proposés par De Stijl². L'impact dans le groupe et en particulier sur Theo Van Doesburg a donné naissance à une grande amitié qui s'est traduite par une étroite collaboration ; le projet fut publié cette même année³ et la collaboration et la participation continuèrent les années suivantes⁴.

Une analyse plus pausée du projet de F. Kiesler nous permet de voir en lui une pensée d'une cohérence extrême, une fidélité conceptuelle qu'il développera au cours des décennies suivantes jusqu'à la conception de la *Endless House* (Maison sans fin). Il s'agit d'un processus dans lequel le « continuum » spatial, dynamique et interminable, infini, se maintient comme référent constant depuis les années vingt. La syntonie établie avec De Stijl repose essentiellement sur des facteurs élémentaires.

ESPAI CONTINU L'Arquitectura Moderna va tenir el seu tret de sortida amb l'exposició *The International Style: Architecture since 1922*, del 1931, organitzada per H. R. Hitchcock i P. Johnson. El fet que aquesta exposició es fes al MOMA i que aquest segle hagi acabat sent "el segle americà" ha eclipsat en certa mesura la veritable repercussió de l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, que es va fer al Grand Palais de París, el 1925.

A l'exposició de París hi va tenir lloc una de les trobades més significatives. Al pavelló austríac, F. Kiesler presenta la seva *Raumstadt* (Ciutat de l'Espai), un desenvolupament teòric del concepte espacial constructivista, estructurat sota els paràmetres "d'art universal" plantejats per De Stijl². L'impacte en el grup i concretament en T. van Doesburg va fer que naixés una forta amistat que es va traduir en una estreta col·laboració; el projecte es va publicar aquell mateix any³ i la col·laboració i participació van continuar en els anys següents⁴.

Una anàlisi més pausada del projecte de F. Kiesler ens permet veure-hi un pensament d'una coherència extrema, una fidelitat conceptual que desenvoluparà al llarg de les dècades posteriors fins arribar a la *Endless House* (Casa sense fi). Es tracta d'un procés en el qual el "continuum" espacial, dinàmic i interminable, infinit, es manté com a referent constant des dels anys vint.

La sintonia establerta amb De Stijl es fonamenta bàsicament en factors elementals.

Per una banda, la concepció d'un "art universal" que T. van Doesburg ja feia anys que desenvolupava i que F. Kiesler anomena "unificació de les arts"⁵.

Per altra banda, una estructura que representa una "estètica-activa" (com plantejava T. van Doesburg a la seva concreció de l'elementarisme), un espai que vincula els elements arquitectònics i els seus observadors en una relació de tensió entre ells. Una estructuració de l'espai arquitectònic dinàmic, "actiu-creatiu".

Finalment, l'espai com a mitjà comú a tots els elements, essent no allò que es defineix sinó allò que defineix les pautes precises i recíproques entre els elements que intervenen. Els objectes s'interrelacionen com les mònades de Leibniz en un "continuum espacial".

Algunes propostes projectuals posteriors estan influïdes per aquests plantejaments, com les de l'arquitecte novaiorquès G. Lynn. Lynn ha fet una sèrie de projectes per ordinador de formes que flueixen per un espai continu, generades per la síntesi de desenvolupaments tecnològics d'informàtica i de models biològics basats en la geometria i en les matemàtiques amb què es defineix la teoria de les mònades de Leibniz, estructures invisibles que componen l'univers en el sistema de Leibniz⁶.

ESPAI DINÀMIC *Raumstadt* era una estructura que sostenia i en la qual s'integraven maquetes d'escenaris, plans de teatre i dissenys de vestuaris realitzats per A. Roller, H. Fritz, O. Strnad...⁷ un ambient que li era especialment conegut a F. Kiesler.

Anteriorment, Kiesler havia projectat el *Space Stage* (Escenari-Espai) dissenyat entre 1924 i 1925,

¹ Desenvolupament infogràfic d'espai-temps basat en la teoria de les mònades de Leibniz. Artists space installation design, Greg Lynn, 1995. Développement infographique de l'espace-temps basé sur la théorie des monades de Leibniz. Artists space installation design, Greg Lynn, 1995.

D'une part, la conception d'un « art universel » que T. Van Doesburg développait depuis des années et que F. Kiesler appelle « unification des arts ».

D'autre part, une structure qui représente une « esthétique active » (comme proposait T. Van Doesburg dans sa concrétisation de l'élémentarisme), un espace qui lie les éléments architecturaux et leurs observateurs dans une relation de tension entre eux. Une structuration de l'espace architectural dynamique, « actif-créatif ».

Enfin, l'espace comme moyen commun à tous les éléments, étant non quelque chose qui se définit mais plutôt quelque chose qui définit les règles précises et réciproques entre les éléments qui interviennent. Les objets se relationnent entre eux comme les monades de Leibniz dans un « continuum spatial ».

Certaines propositions de projet postérieures sont influencées par ces optiques, comme celles de l'architecte new-yorkais G. Lynn. Lynn a conçu une série de projets par ordinateur avec des formes qui fluent par un espace continu, produites par la synthèse de développements technologiques informatiques et de modèles biologiques basés sur la géométrie et sur les mathématiques à partir desquelles la théorie des monades de Leibniz se définit, des structures invisibles qui composent l'univers dans le système de Leibniz⁶.

ESPACE DYNAMIQUE *Raumstadt* était une structure qui soutenait et dans lequel s'intégraient des maquettes de scènes, des plans de théâtre et des dessins de vestiaires réalisés par A. Roller, H. Fritz, O. Strnad...⁷ un milieu que F. Kiesler connaissait bien.

Antérieurement, Kiesler avait conçu le *Space Stage* (Scène-Espace) entre 1924 et 1925, une proposition sur le thème de la spirale, dans laquelle il imaginait un développement dans le temps et dans l'espace, une recherche des possibilités du mouvement. Un espace-scène formé par deux larges rampes ascendantes qui conduisent à une plate-forme circulaire, le centre de l'action. Les rampes (utilisées par les acteurs ou les unités locomotrices) avaient un large espace de point de départ droit. Les niveaux inférieur et supérieur étaient reliés par un ascenseur ouvert qui traversait le centre ; on cherchait ainsi à accentuer l'effet flottant des rampes.

Il s'agit d'un espace dynamique d'ascension, vertical, et la relation de cet espace avec le spectateur s'établit par des tensions à travers le mouvement. Un espace qui est l'objet d'une recherche et d'une analyse constantes de la part des avant-gardes des années vingt, desquelles il faut rappeler les propositions du constructivisme russe concrétisées par le monument à la Troisième Internationale de V.E. Tatlin, et desquelles il ne faut pas oublier non plus des personnalités comme M. Duchamp, qui dans son court-métrage « Anemic Cinéma »

una proposta sobre el tema de l'espiral, en la qual plantejava un desenvolupament en el temps i en l'espai, una investigació de les possibilitats del moviment. Un espai-escenari format per dues amplies rampes ascendents que porten a una plataforma circular, el núcli de l'acció. Les rampes (utilitzades per actors o unitats locomotores) tenien un llarg espai d'arrencada recte. Els nivells inferior i superior estaven connectats mitjançant un ascensor obert que travessava el centre, així es buscava accentuar l'efecte flotant de les rampes.

Es tracta d'un espai dinàmic d'ascensió, vertical, i la relació d'aquest espai amb l'espectador s'estableix per mitjà de tensions a través del moviment. Un espai que és objecte de constant investigació i anàlisi per part de les avantguardes dels anys vint, de les quals cal recordar les propostes del constructivisme rus significades amb el monument a la Tercera Internacional de V.E. Tatlin, i de les quals cal no oblidar tampoc figures com M. Duchamp que al seu curtmetratge *Anemic Cinéma* fa aparèixer una sèrie d'hipnòtiques espirals amb les quals pretén analitzar el moviment i la imatge.

Els espirals són un dels espais més antics, però no per això ha generat menys propostes durant aquest segle: des d'A. Gaudí, que ja hi va recórrer freqüentment per desenvolupar i fer envolar-se els seus

conoïdes, fins a l'espiral invertida del Museu Guggenheim de F.L.I. Wright. A l'inici de l'espiral de Wright s'hi accedeix amb un ascensor per facilitar i mantenir la continuïtat del recorregut de l'espectador. La disposició al voltant de la rampa i la inclinació cap a l'exterior dels murs del museu (buscant una millor perspectiva de l'observador i una millor il·luminació de l'obra exposada) recorden els processos d'investigació de F. Kiesler sobre els espais expositius i concretament l'exposició *Art of This Century* que va tenir lloc a la galeria de Peggy Guggenheim, el 1942. Aquest projecte de Kiesler va ser com un assaig per afavorir sistemes de coordinació entre arquitectura, pintura i escultura, així com entre espai expositiu i observador mitjançant el mètode de l'exposició espacial (que incorpora efectes d'il·luminació indirecta, estudis sobre el cansament durant la visita, etc), que s'investigava des del 1923 i del qual el projecte de Wright en va ser un clar exponent.

Es tracta d'estructures que produeixen moviment, dinamisme i inestabilitat en l'espai; conceptes que s'intenten aplicar en projectes posteriors com els pavellons de l'aigua del grup d'arquitectes NOX i de K. Oosterhuis arquitects per a la H2O-Expo2.

ESPAI SENSE FI Les relacions que F. Kiesler va tenir amb De Stijl no van ser només circumstancials com es va veure en les realitzacions posteriors. La primera obra americana després de l'èxit de la *Raumstadt* i els seus desenvolupaments escenogràfics a Viena, va ser el Cine de la societat cinematogràfica, Film Guild Cinema a Nova York (1929), la façana del qual és un record atent al Cafè De



2 Waterpaviljoen. NOX, 1998

fait apparaître une série de spirales hypnotiques avec lesquelles il prétend analyser le mouvement et l'image. Les spirales sont un des espaces les plus anciens, mais elles n'ont pas pour autant moins produit de propositions durant ce siècle : d'A. Gaudí, qui les a fréquemment utilisées pour développer et faire s'envoler ses conoïdes, à la spirale inversée du Musée Guggenheim de F.L.I. Wright. On accède au début de la spirale de Wright par un ascenseur, ce qui permet de faciliter et de maintenir la continuité du parcours du spectateur. La disposition autour de la rampe et l'inclinaison vers l'extérieur des murs du musée (en cherchant une meilleure perspective pour l'observateur et un meilleur éclairage de l'oeuvre exposée) rappellent les méthodes de recherches de F. Kiesler sur les espaces d'exposition et concrètement l'exposition *Art of this century*, qui eut lieu à la galerie de Peggy Guggenheim en 1942. Ce projet de Kiesler fut comme un essai pour favoriser des systèmes de coordination entre architecture, peinture et sculpture, ainsi qu'entre espace d'exposition et observateur avec la méthode de l'Exposition spatiale (qui incorpore des effets d'éclairage indirect, des études sur la fatigue pendant la visite, etc.), qui faisait l'objet de recherches depuis 1923 et de laquelle le projet de Wright est un exemple clair.

Il s'agit de structures qui produisent mouvement, dynamisme et instabilité dans l'espace ; des concepts que l'on tente d'appliquer dans des projets postérieurs comme les pavillons de l'eau du groupe d'architectes NOX et de K. Oosterhuis, architectes pour la H2O-Expo2.

ESPACE SANS FIN Les relations que F. Kiesler a eues avec De Stijl n'ont pas été seulement circonstancielles comme on a pu le constater dans les réalisations postérieures. La première oeuvre américaine après le succès de la *Raumstadt* et leurs développements scénographiques à Vienne a été le Cinéma de la Société cinématographique Film Guild à New York (1929), dont la façade est un clin d'oeil attentif au Cafè de Unie de J.J.P. Oud à Rotterdam (1925) même si son développement intérieur est plus élaboré en ce qui concerne le traitement de la lumière et de l'espace:

Le spectateur doit être capable de se perdre dans un espace imaginaire et infini, même quand l'écran implique le contraire »⁸.

Un espace rendant éloquent cette absence de limites, la possible ambiguïté entre intérieur et extérieur, nous le retrouvons dans la Fondation Cartier de J. Nouvel, 1991-1994/12. La double façade favorise un espace urbain et un ensemble d'espaces privés de différente intensité, non pas en marge, mais simplement en tension devant la référence et la perméabilité des murs rideau et concrètement du mur rideau qui se trouve au-delà du bloc

Unie de J.J.P. Oud a Rotterdam (1925) encara que el seu desenvolupament interior té una elaboració superior pel que fa al tractament de la llum i de l'espai: "l'espectador ha de ser capaç de perdre's en un espai imaginari i infinit, fins i tot encara que la pantalla impliqui el contrari"⁸.

Un espai que faci eloqüent aquesta manca de límits, la possible ambigüitat entre interior i exterior, el retrobem a la Fundació Cartier de J. Nouvel, 1991-1994. La doble façana afavoreix un espai urbà i un conjunt d'espais privats de diferent intensitat, no pas acotats, sinó simplement tensionats davant de la referència i permeabilitat dels murs cortina i concretament del que se situa més enllà del volum d'oficines. Es tracta d'un mur transparent que per la seva pròpia situació i independència del nucli d'oficines, no és un pla de reflexos, sinó de tensió de penetracions en totes direccions⁹. Un dels espais més singulars d'aquest segle, potser un dels que sintetitza millor l'indissociable binomi espai-temps és el pavelló finlandès d'A. Aalto per a la Fira Mundial de Nova York del 1939, ja que també és un espai entès com a pura matèria prima fluent: una proposta d'espai en brut el resultat de la qual respon a una estructura secundària desenvolupada dins d'un paral·lelepípede. No hi ha diàleg possible entre estructura preexistent i estructures resultants. L'espai preexistent, comprimit, que en trencar-se horitzontal i verticalment genera un nou espai continu, dinàmic, sense límits.

AQUEST CONJUNT D'APROXIMACIONS EN LA DISSOCIACIÓ DEL BINOMI ESPAI-TEMPS A FAVOR DEL TEMPS ENS PORTEN A UNA SIMPLE CONCEPTUALITZACIÓ, A UNA ESTRANYESA DE L'ARQUITECTURA TANGIBLE I NOMÉS A UNA APROXIMACIÓ SOMNIADA o, com comentava entre d'altres R. Koolhaas, "cada vegada el nostre estil de construir és menys i menys permanent, més frívol i insubstantial" aleshores potser no estem parlant d'"arquitectura", potser parlem d'una altra cosa, de "pop-tectura", potser.

José Juan Barba. Arquitecte

1 Bruno Zevi, *Espacios de la Arquitectura Moderna*, Ed. Poseidon, Barcelona, 1980.

2 Una de les realitzacions més significatives del grup havia estat l'any anterior, el 1924: la casa Rietveld-Schöder, a Utrecht.

3 *De Stijl*, vol. 6, núm. 10-11, 1924-1925, pàgs. 137-148.

4 José Juan Barba: "Desde Theo van Doesburg hasta Reima Pietila y Jorn Utzon", *Arquitectura*, núm. 310, 2º trimestre 1997, pàgs. 22-28.

5 *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*, Catàleg de l'Exposició al IVAM, València, 6-11/27-IV 1997, pàg. 15.

6 Unes propostes que pretenen superar, segons Greg Lynn, que històricament els arquitectes hagin entès el moviment com el viatge de l'ull a través de l'espai i generar tècniques per a l'evolució d'una arquitectura dinàmica i flexible. "They differ from the processional models of architecture as multiply framed and therefore dynamic" (L'exposició dels treballs es troba a Greg Lynn FORM (<http://205.184.250.102/aspacespace>) i els textos esmentats pertanyen a *Injertos* 11, p. 3, conferència a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo a Santander, dirigit per L. M. Mansilla, L. Rojo y E. Tuñón)

7 Dieter Bogner: *Frederick Kiesler 1890-1965*, Exposició al Museum Moerner Kunst, Ed. Löcker Verlag, Viena, 26 d'Abril - 19 de Juny de 1988.

8 *Op. cit.* 5, "Notas sobre el diseño de la Galería", 1942, pàgs. 80-82.

9 Jean Nouvel ha comentat en diverses ocasions la seva preocupació per a l'anàlisi del concepte de desmaterialització, establint tensions entre contingent i contingut. El fet que en aquest cas la tensió es provoqués de manera senzilla amb un mur transparent, em recorda una entrevista que li van fer a Octavio Paz a Nova York després que publicàs un estudi sobre Marcel Duchamp i el concepte d'art, durant la qual va afirmar: "Against the lucidity of instinct he opposed the instinct for lucidity. The invisible is not obscure or mysterious, it is transparent...". Entrevista realitzada per Pincus-Witten, Robert New York, 14 d'Octubre de 1983, amb motiu de la publicació del llibre Marcel Duchamp: *Appearance Stripped Bare*.

de bureaux. Il s'agit d'un mur transparent qui par son emplacement et son indépendance du centre de bureaux, n'est pas un plan de reflets, mais plutôt de tension de pénétrations dans toutes les directions¹⁰. Un des espaces les plus originaux de ce siècle, peut-être un de ceux qui synthétise le mieux l'indissociable binôme espace-temps, est le pavillon finlandais d'A. Aalto pour l'Exposition Mondiale de New York de 1939, car il s'agit aussi d'un espace compris comme une pure matière fluente: une proposition d'espace brut dont le résultat répond à une structure secondaire développée dans un parallépipède. Il n'y a pas de dialogue possible entre structure préexistante et structures résultantes. L'espace qui s'échappe à travers les feuilles en bois, un espace dont on ne devine pas la limite entre l'intersection de la lumière artificielle et le peu de lumière naturelle. Un espace préexistant, comprimé, qui en se rompant horizontalement et verticalement produit un nouvel espace continu, dynamique, sans limites.

CET ENSEMBLE D'APPROXIMATIONS, DANS LA DISSOCIATION DU BINÔME ESPACE-TEMPS EN FAVEUR DU TEMPS, NOUS CONDUIT À UNE CONCEPTUALISATION, À UNE ÉTRANGETÉ DE L'ARCHITECTURE TANGIBLE ET SEULEMENT À UNE APPROXIMATION RÊVÉE – comme le disait entre autres R. Koolhaas « notre style de construction est de moins en moins permanent, plus frivole et insubstantiel » –, alors il se peut que nous ne parlons pas d'architecture, peut-être parlons nous d'autre chose, que nous pourrions appeler de peut-être « pop-tecture ».

José Juan Barba. Architecte.

1 Bruno Zevi: *Espacios de la Arquitectura Moderna*, Ed. Poseidon, Barcelone, 1980.

2 Une des réalisations les plus importantes du groupe avait été celle réalisée l'année précédente, en 1924: la maison Rietveld-Schöder, à Utrecht.

3 *De Stijl*, vol. 6, n° 10-11, 1924-1925, pp. 137 à 148.

4 José Juan Barba: « Desde Theo van Doesburg hasta Reima Pietila y Jorn Utzon », *Arquitectura*, n° 310, 2ème trimestre 1997, pp. 22-28.

5 *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*, catalogue de l'Exposition à l'IVAM, Valence, 6-11/27-IV 1997, p. 15.

6 Des propositions qui prétendent aller au-delà de l'idée, selon Greg Lynn, qu'historiquement les architectes aient compris le mouvement comme le voyage de l'oeil à travers l'espace et produire des techniques pour l'évolution d'une architecture dynamique et flexible. « They differ from the processional models of architecture as multiply framed and therefore dynamic » (L'exposition des travaux peut être consultée sur Greg Lynn FORM (<http://205.184.250.102/aspacespace>) et les textes cités appartiennent à *Injertos* 11, p. 3, conférence à l'Université internationale Menéndez Pelayo à Santander, dirigée par L.M. Mansilla, L. Rojo et E. Tuñón).

7 Dieter Bogner: *Frederick Kiesler 1890-1965*, Exposition au Musée Moerner Kunst, Ed. Löcker Verlag, Vienne, 26 Avril - 19 Juin 1988.

8 *Op. cit.* 5, « Notes sur le dessin de la Galerie », 1942, pp. 80 à 82.

9 Jean Nouvel a souvent parlé de sa préoccupation pour l'analyse du concept de dématérialisation, en établissant des tensions entre contenant et contenu. Le fait que dans ce cas, la tension est provoquée de manière simple par un mur transparent me rappelle un entretien d'Octavio Paz à New York après la publication d'une étude sur Marcel Duchamp et le concept d'art, au cours duquel il affirmait: « Against the lucidity of instinct he opposed the instinct for lucidity. The invisible is not obscure or mysterious, it is transparent... » Entretien réalisé par Robert Pincus-Witten, New York, 14 Octobre 1983, à l'occasion de la publication du livre Marcel Duchamp: *Appearance Stripped Bare*.