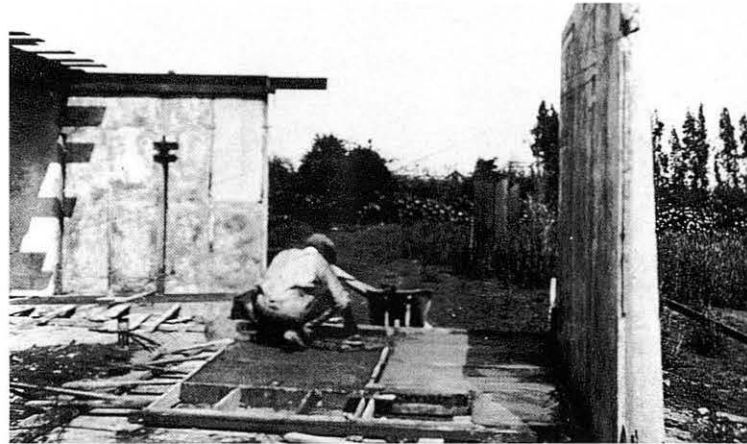


Enric Miralles

Schindler - Chase Residence



Construcció de la casa, abril del 1922

La solera de formigó (els fonaments i també el sòl acabat) va servir de superfície per a la fabricació in situ de les parets

Construction, April 1922

The concrete pad, both foundation and finished floor, served as the surface for on-site fabrication of the walls in the "slab-tilt" method

En una carta a la redacció de la revista *Architectural Forum* –“Houses USA”, agost del 1947– Schindler insisteix en afirmar l'originalitat d'alguns pensaments del seu projecte: “Vaig construir la meua pròpia casa l'any 1922 i ha esdevingut el prototip de la majoria de les cases californianes que ara estan de moda. Aquesta casa introduïa els trets característics següents:

Un edifici baix, d'una sola planta, sense soterrani, laberíntic, on el terra s'estén, sense esglaons, cap al jardí.

Un tancament de vidre protegit sota un gran ràfec i que, del terra al sostre, s'obre mitjançant unes grans portes corredisses sobre el pati.

Una coberta plana amb finestres altes.

Un mur posterior cec per a la intimitat i divisions mòbils que permeten un ús flexible de l'espai.

La construcció dels murs es realitza a partir d'un mòdul estàndard de formigó, la qual cosa s'avançava a experiments contemporanis amb parets prefabricades d'una sola peça, amb finestres convencionals incorporades”.

Aquestes definicions corresponen a una arquitectura buidada de tots els seus secrets. Són pensaments llunyans a la casa. Són aquelles paraules que queden a l'autor després d'insistir, d'explicar i repetir el mateix, buscant no allunyar-se de les primeres intuïcions d'un projecte.

A. Sarnitz ha editat una antologia de textos, que és a la vegada una cronologia de les seves obres: *R.M. Schindler Architekt 1887-1953* (Viena, 1986), on podem llegir totes les seves notes sobre aquest pensament que identifica l'arquitectura amb el lloc, l'espai amb el desplaçament del cos..., la seva sèrie d'articles publicats a “Care of the Body” dedicats al “Mobiliari”, “El paper del terra”, “Els refugis”, “Les àrees d'esbargiment”... Entre aquests textos apareix un terme que haurà de quedar indeterminat, que no podrà reduir a cap enumeració precisa: *Space Architecture*¹. En aquest sentit seria equivalent als seus projectes. Intenta que en les seves paraules no es perdi l'entusiasme del descobriment, fins afirmar que “l'obra contemporània és arquitectònicament important només en la mesura que amplia la nostra consciència d'aquest (espai) nou medi”, encara que només pugui definir aproximacions a aquest terme fent esment de records personals:

“L'estiu del 1911, assegut a l'interior d'una d'aquestes cases de camp ancorades a terra en un port de muntanya a Síria, vaig comprendre sobtadament el significat de l'espai en arquitec-

*tura...”*². Després, el text es dilueix: “Allà hi havia la llar, les seves parets pesants construïdes amb la pedra de la muntanya” i, deixant enrera aquest interior tallat en pedra, “només escultura”. Recorda, tot aturant-se: “I, sortint a través de la porta d'aquest interior voluminós” –obscuritat al darrera nostre, desaparició sobtada de la penombra en el llindar–, “vaig aixecar la mirada cap al cel assolellat” –mig enlluernat–. “Allà vaig veure l'autèntic medi de l'arquitectura: l'espai”. És a dir, allò que existeix al davant nostre, que suporta darrera nostre la construcció. Més endavant el text es dilueix per descriure el mobiliari com una relació íntima que segueixi qualsevol intenció, que movent un braç pugui moure's cap a un costat, sempre deixant-nos veure. Així, els mobles es van arraconant. Adopten la posició d'objectes lleugerament desplaçats amb un moviment precís: “El mobiliari es disposarà de manera que faciliti la contemplació del centre d'interès des de tots els punts de l'habitació”. Aquesta possibilitat, que més endavant oferirà també les diferents superfícies del terra, li fa pensar en “zones per a les distintes postures dels usuaris”. Un canvi de posició, o realitzar un gest o un altre, ens permet passar d'una acció a l'altra, sense deixar d'ocupar aquest espai d'una manera idèntica.

Encara que Schindler no ho defineix, *space architecture* (l'arquitectura de l'espai) no és, seguint els seus textos, sinó un medi en el qual és possible trobar resposta a les nostres accions. Així, tranquil·lament, pot explicar com el sostre desapareix en les construccions: “El sostre ha desaparegut totalment sobre la nostra línia de visió i ja no necessitem concentrar el nostre talent decoratiu sobre la seva superfície... la nostra intensitat d'acció ha incrementat la necessitat d'espai per moure's lliurement... L'horitzó imaginari ha descendit des de l'alçària de la porta fins a la del colze. Això divideix l'habitació a un nivell més baix i n'augmenta l'espaiositat... El típic quadre al damunt de la llar de foc es troba molt per damunt del nostre horitzó, i si volem veritablement estudiar un quadre el col·loquem sobre el terra”.

Ara, tornant enrera, cap a la seva primera casa a Kings Road: “Una de les forces importants que subconscientment afecten els nostres dissenys de mobiliari prové del terra”. Si continuem amb la descripció, apareix una manera d'estar, “una posició més activa dels dits del peu que apunta cap endavant”, que substitueix altres formes d'estar assegut més equilibrades. Davant d'aquesta manera d'ocupar l'habitació, molt a prop del terra, els mobles que apa-

In a letter to the editor of the journal "Architectural Forum Houses USA", August 1947, Schindler lays especial emphasis on the originality of some of his ideas in the project: *"I built my own house in 1922, and it has become the prototype for most of the now fashionable California houses. It introduced the following characteristic features:*

A cellarless, rambling, one-story building, low on the ground, the floor extending without steps into the garden.

A full-height glass wall with large sliding doors on the patio side, under ample overhangs.

A flat shed roof with clerestory windows.

A solid back wall for privacy, and movable partitions for flexibility.

The wall construction uses a prefabricated standard concrete wall unit, which also was a step ahead of contemporaneous experiments with precast, full-length walls containing conventional window openings."

These definitions correspond to an architecture emptied of all its secrets. They are thoughts at a far remove from the house.

They are the words left to the author after having insisted, recounted and repeated the same thing over and over again in an attempt not to lose the first intuition of a project.

A. Sarnitz has published an anthology of texts-cum-chronology of works: *R.M. Schindler Architekt 1887-1953* (Vienna, 1986), in which it is possible to read all his notes on his way of thinking, which identifies architecture with place, space with the movement of the body... his series of articles published in "Care of the Body" devoted to "Furniture", "The Role of the Floor", "Shelters" and "Playgrounds". Among these texts appears a term that should remain undetermined, that cannot be reduced to any precise enumeration: space architecture¹. In this sense it would be the equivalent of his projects. He attempts to make his words retain the enthusiasm of discovery, to the point of stating that *"contemporary work is architecturally important only as it enlarges our consciousness of this (space) new medium"*, although he can define only the edges of this term by recalling personal memories: *"Summer 1911. Sitting in one of the earthbound peasant cottages on top of a mountain pass in Syria, a sudden realization of the meaning of space in architecture came to me..."*². Then the text dilutes: *"Here was the home, its heavy walls built of the stone of the mountain"*, and,

leaving behind the interior carved out of the stone *"nothing but sculpture"*. Coming to a halt, he recalls: *"And stooping through the doorway of the bulky interior"* –darkness to our backs, sudden disappearance of the half-light at the threshold– *"I looked up into the sunny sky"* –hardly able to see– *"Here I saw the real medium of architecture: space"*. That is, what exists in front of our eyes, supporting construction at our backs. Later the text further dilutes in order to describe the sense of furnishing as an intimate relationship that follows any intention, that with the sweep of an arm can be moved aside, always allowing us to see. Thus furniture is moved into a corner.

They take up the position of slightly displaced objects with a precise movement: *"The furniture will be arranged in such a way as to facilitate the contemplation of the center of interest from all points of the room"*. This possibility, which was later to be offered also by the different floor surfaces, leads him to think of *"areas for the different postures of the users"*. Only a change of position, or a particular gesture or other, allows us to pass from one action to the other, without ceasing to occupy the space in an identical way.

Although Schindler does not define it, if we closely follow his texts "space architecture" is none other than a milieu in which it is possible to find a reply to our actions. Thus he can calmly relate how the ceiling disappears in constructions: *"The ceiling has completely disappeared above our line of vision and we no longer lavish our decorative talent on its surface... our intensity of action has increased the necessity for elbow room... The imaginary horizon in the room has dropped from door to elbow height. This divided the room at a lower level and increases its spaciousness... The conventional picture above the fireplace is high above our horizon, and if we really want to study a painting we set it on the floor..."*.

Now, looking backwards, to his first house in Kings Road: *"One of the important forces which subconsciously affect our furniture designs is supplied by the floor"*. Following this description, appears a no way of being, *"a more active position of the toes pointing straight ahead"*, which substitutes other more balanced ways of sitting. Given this way of occupying the room, very close to the floor, the pieces of furniture that appear before our eyes *"must be small and light enough to respond to our intentions"*.

reixen davant dels nostres ulls *“han de ser suficientment petits i lleugers com per respondre a les nostres intencions”*. Així, doncs, ens trobem asseguts, amb l’esquena reclinada cap enrera, a un pam de la superfície del terra. Les cames creuades al davant, els dits del peus i els genolls formen el primer perfil del paisatge davant dels nostres ulls... aquest horitzó del colze.

Així seran les cadires de Ray i Charles Eames del començament dels anys 50³. La possibilitat del moviment lleuger, en el qual el suport on ens trobem gira com ho feia el nostre coll. D’això parla Schindler, encara que sense haver definit d’una manera clara aquesta postura d’equilibri que posa en relació una acció, la més petita i més subtil, amb l’horitzó, com ho farà anys després Craig Elwood en els seus habitatges a la mateixa zona. Schindler, en els seus projectes, dóna la possibilitat que això s’esdevingui. Es preocupa de definir allò que hi ha al darrera, allà on ens recolzem per reflexionar.

A la seva casa de Kings Road encara es conserva aquella primera intuïció. No és una altra cosa que la construcció d’un llindar, una sèrie d’instantos on aquest pensament –el que hi ha al darrera– permet que m’aturi i que faci un pas endavant.

Vaig pensar, de primer, explicar la casa com un laberint. Ara, finalment, la vegetació ha crescut. Les tanques s’identifiquen amb les particions. Schindler sempre va prohibir fer fotografies de la casa fins que el jardí l’acompanyés, fent veure la innecessarietat de les particions. Per veure-la així només cal prendre un llapis de color verd i ratllar totes les parets, els envans, etc. Gràficament apareixerà aquest laberint. Aquesta és la primera impressió en una visita: la sorpresa, el silenci, la intensitat a cada llindar, sota un cel i un terra plans i extrems. No obstant això, la intensitat i el gruix d’aquests traços amb prou feines té res a veure amb la delicadesa de les particions: murs lliscants de fusta, teles semi-transparents, fins i tot la presència de l’àrid gratat en els prefabricats de formigó.

El terra i les parets s’assemblen a les d’una tenda. Una de les fotografies clàssiques de la construcció, que mostra l’aixecament mitjançant una politja d’un dels plafons de formigó prefabricat, recorda la manera com s’aixeca un tipí. Això mateix diu la seva definició del projecte: *“Cada habitació de la casa representa una variació sobre un tema estructural i arquitectònic. Aquest tema satisfà les*

necessitats bàsiques del refugi de qui acampa: una espatlla protegida, un front obert...”. Mentrestant, el terra *“es cobreix amb teles i hom pot seure-hi al damunt”*. A la casa aquesta delicadesa es porta a les particions, com si totes excusessin la seva permanència.

Encara que només sigui observant les fotografies, el foc en el terra explica millor que res la lleugeresa de la partició: reunir unes branques per encendre-les i al damunt d’elles tallar una propietat...

És un foc que no constitueix cap interior.

La força d’aquestes divisions neix de la decisió de dividir una propietat. El matrimoni Schindler finalment decideix quedar-se a Los Angeles i proposen compartir el solar i la construcció amb el matrimoni Chase⁴. La construcció es decideix durant un període de vacances de totes dues parelles a Yosemite Valley.

La lectura de la planta l’hem de fer preguntant-nos per la definició d’unes normes de conducta, d’uns moviments i uns límits clarament definits. Invisibles com les fronteres entre Estats: línies invisibles sobre un paisatge idèntic. És un espai de divisió algebraica: “La llum es pot filtrar a l’interior de l’espai de l’habitació sense emfasitzar la seva font”.

Totes aquestes operacions són només una realitat intuïda per l’arquitecte. La casa només recull marginalment aquests pensaments. Només en allò que tenim davant dels ulls si estem dempeus, a les superfícies frontals. Aquí el laberint desdibuixa els seus límits, esborra les portes...

També amb llapis de colors podríem ratllar cada habitació, un color per a cadascuna. Apareixeran zones de fricció real en els límits. Aquesta habitació es desdibuixa, el mapa en moviment⁵, un laberint que ha quedat allà formant part d’un sistema de divisions molt més gran. ■

1. “Furniture and the Modern House”, *ARCHITECT AND ENGINEER*, 1935, San Francisco.

2. “Space Architecture”, *DUNE FORUM*, febrer de 1934.

3. 1956 - Lounge Chair & Ottoman, Ray & Charles Eames. Herman Miller Furniture Company. Prototip 1940 a “Organic Design in Home Furnishings”.

4. “A Cooperative Dwelling”, *T-SQUARE*, Filadèlfia, febrer de 1932.

5. Jasper Johns.

Thus we are seated, leaning backwards, a handspan above the surface of the floor. Our legs crossed before us, our toes and knees form the first outline of the landscape before our eyes... the horizon of the elbow.

This would be Ray and Charles Eames' chairs³ of the mid fifties: the possibility of light movement in which our headrest swivels as our neck can do. This apparently is to what Schindler refers, though without having clearly defined the posture of equilibrium which places the tiniest and most subtle action in a relationship with the horizon, as Craig Elwood was to do years later in his housing projects for the same area.

In his projects, Schindler creates the circumstances that would allow this to occur. He is concerned with defining what there is at our backs, behind us, upon which we can rest and gather our thoughts.

In his Kings Road house that first intuition is still preserved: it is no more or less than the construction of a threshold, a series of instants in which this thought – what lies behind – allows me to stop and take a step forward.

At first it occurred to me to describe the house as a labyrinth. Now, at last, the vegetation has flourished. The hedges identify with the partitions. Schindler always forbade photographs to be taken of the house until the garden had matured and the partitions had therefore become unnecessary. In order to see it thus, all one has to do is take a green pencil and shade in all the walls, partitions, etc. The labyrinth will appear graphically. The visitor's first impression is one of surprise, silence, the intensity in each threshold, beneath a sky and above a ground that are flat and extreme. Nonetheless, neither the intensity nor the thickness of these lines have hardly anything to do with the delicacy of the partitions: sliding walls of timber, semitransparent fabrics, even the presence of arid scrapemarks on the prefabricated concrete sections.

Both ground and walls are like those of a tent. One of the classical photographs of the building process, showing a pulley hoisting one of the prefabricated concrete panels, recalls the pitching of a tepee. Schindler suggests the same in his own definition of the project: *"Each room in the house represents a variation on one structural and architectural theme. This theme fulfils the basic requirements for a camper's shelter: a protected back, an open*

front...", while the ground *"...is covered with textiles and serves as a place to sit upon"*. In the house such delicacy is extended to the partitions, as if they apologized for being permanent.

Although seen only in photographs, the fire on the ground explains better than anything the lightness of partition: gather up a few sticks, set them alight and with them mark out a property...

It is a fire that constitutes no interior.

The force of these divisions is born from the decision to divide a property. The Schindlers finally decided to stay in Los Angeles and proposed sharing the plot and the construction with the Chases.⁴ The construction was decided during a holiday period that both couples spent in Yosemite Valley.

The floor plan must be interpreted on the basis of asking oneself questions about rules of conduct, of clearly defined movements and limits. These are as invisible as the frontiers between states: invisible lines on an identical landscape. It is a space of algebraic division: *"Light is able to filter into the room space without emphasising its source"*.

All these operations are only a reality that the architect intuitively perceives; the house only marginally absorbs these thoughts. Only in what we have before our eyes when standing, on the frontal surfaces. Here the labyrinth blurs its limits, erases its doors... With coloured pencils we could also line each room, using one colour for each. Areas of real friction would appear at the limits. This room becomes blurred, the map in movement,⁵ a labyrinth that has remained there forming part of a much greater system of divisions. ■

1. "Furniture and the Modern House", *ARCHITECT AND ENGINEER*, 1935, San Francisco.

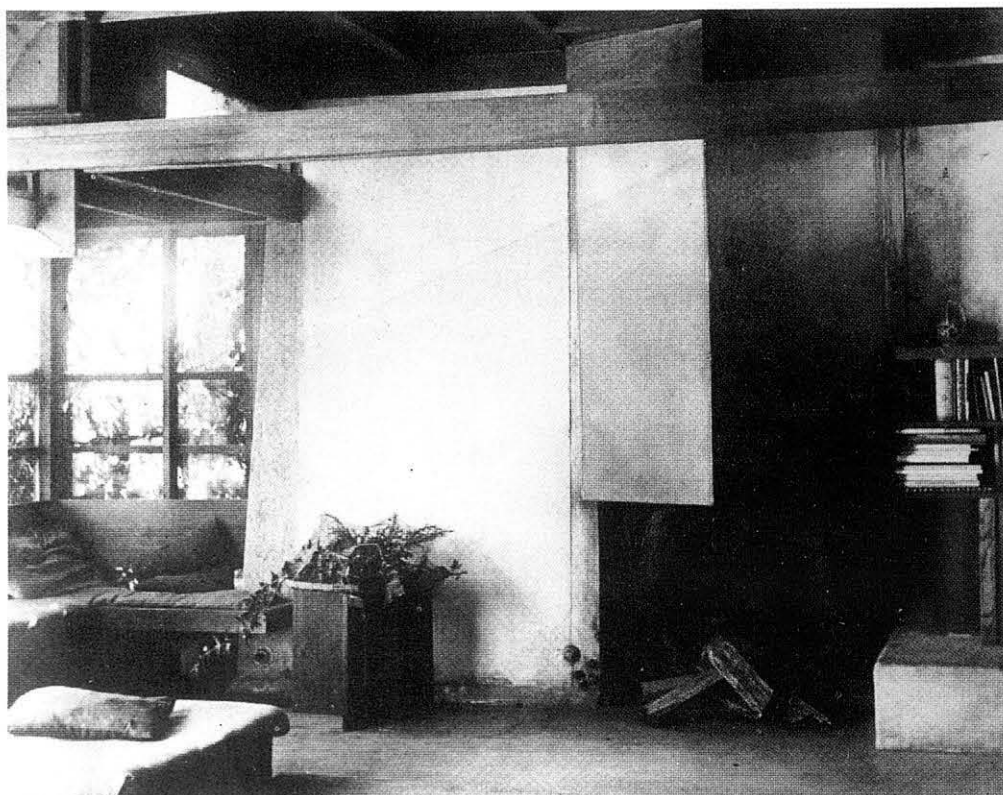
2. "Space Architecture", *DUNE FORUM*, February 1934.

3. 19566-Lounge Chair and Ottoman, Ray and Charles Eames. Herman Miller Furniture Company.

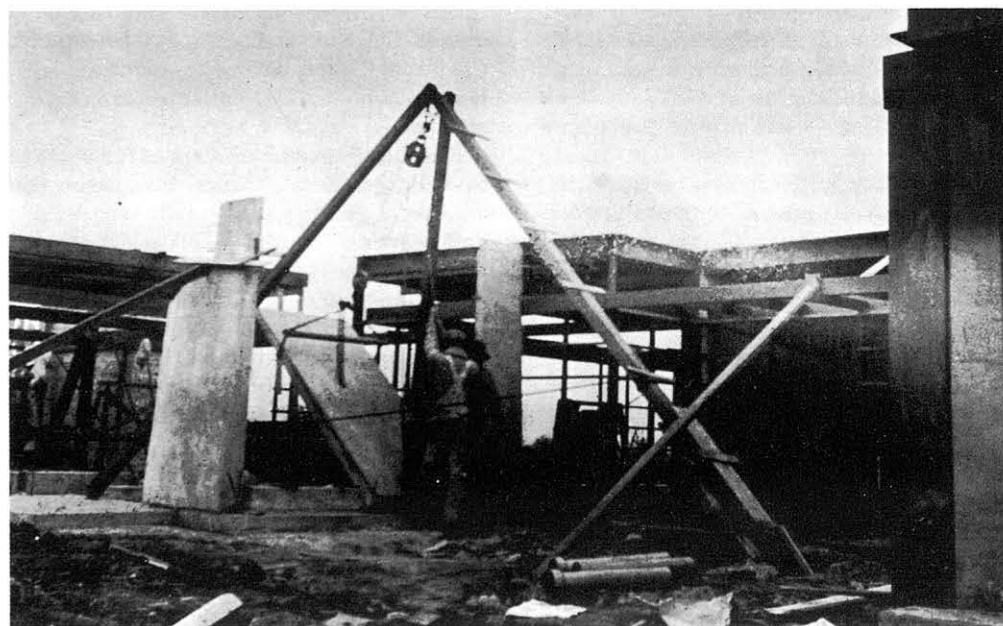
Prototype 1940 in "Organic Design in Home Furnishings".

4. "A Cooperative Dwelling", *T-SQUARE*, Philadelphia, February 1932.

5. Jasper Johns.



Estudi de M.D. Chase
Studio of M.D. Chase



La casa de Kings Road en construcció, Hollywood, 1922

Els plafons trapezoïdals d'1,2 m d'alçada van ser fets de formigó abocat sobre una superfície horitzontal i posteriorment aixecats.

Les juntes entre els plafons van ser completades amb formigó o vidre.

Kings Road House, Hollywood, 1922, under construction.

Four-foot tapered slabs were poured in a horizontal position and lifted into place. The joints between the slabs were filled with concrete or glass

