

RCR ARQUITECTES:



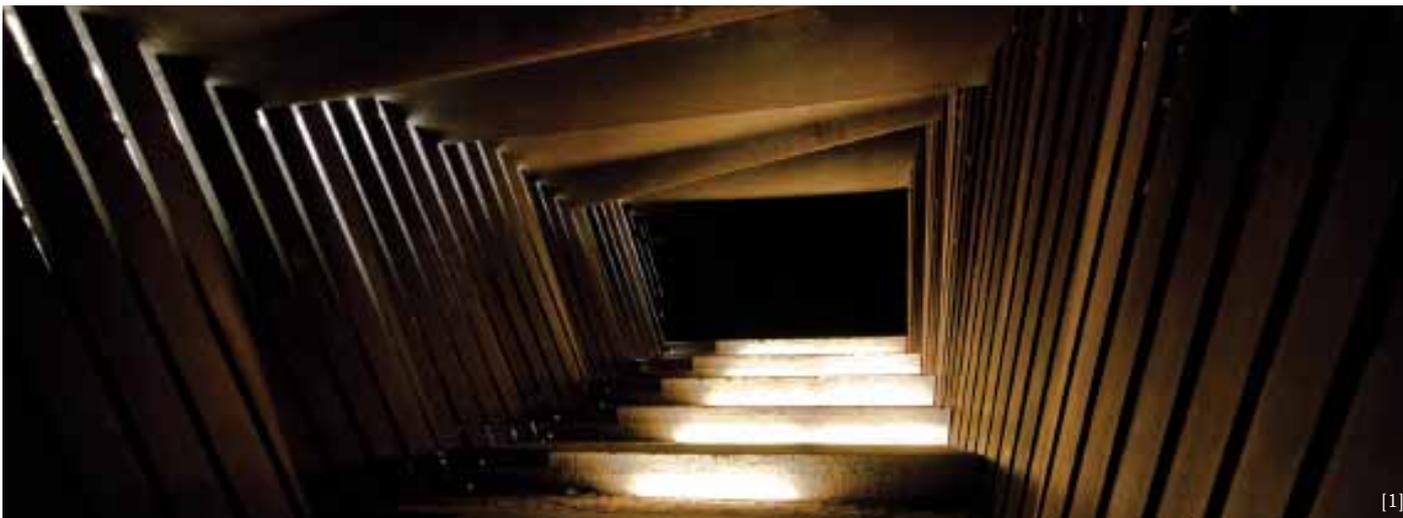
Essências Atmosféricas, entre a Abstracção Poética e a Autenticidade Geométrica.

Sandra Raquel Abreu Boloto

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
Ano Lectivo de 2011 | 2012.

Palavras-Chave: Arquitectura Catalã; RCR Arquitectes; Abstracção Poética; Autenticidade Geométrica; Processo Criativo; Linguagem; Fotografia de Arquitectura; Interpretação de Contexto.

RCR ARQUITECTES:



Essências Atmosféricas, entre a Abstracção Poética e a Autenticidade Geométrica.

Sandra Raquel Abreu Boloto

Dissertação Orientada por Arq.º António Madureira.

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Ano Lectivo de 2011 | 2012.

Imagem de Capa:

[1] Anfiteatro da Adega de Bell-Lloc (RCR Arquitectes).

À minha mãe,
a força de um amor incondicional.

Ao meu pai,
um gesto e um caminho.

Ao meu irmão,
distância sentida.

Um profundo e sincero agradecimento ao atelier **Aranda Pigem Vilalta RCR ARQUITECTES** pela sua amabilidade, pelo apoio fundamental e pela contribuição e inspiração neste mundo de sonhos e de números.

Um profundo agradecimento repleto de amizade pelo apoio e presença fundamental no meu percurso académico ao **Arq. Arménio Sabença**, colega entusiástico da obra dos RCR, entre outros.

Um profundo e sincero agradecimento pela constante paciência, apoio e companhia a **Fábio Pinto**.

Um profundo agradecimento repleto de admiração pelo constante acompanhamento e interesse mostrado ao meu docente orientador, **Arq. António Madureira**.

RESUMO

Tomou-se como premissa basilar desta proposta para a obtenção do Mestrado Integrado em Arquitectura, um enorme interesse manifestado na linguagem e estética de um atelier de arquitectura em expansão – RCR ARQUITECTES – consolidando, deste modo, a oportunidade de aprofundar o conhecimento sobre o mesmo e contribuir para o seu reconhecimento e consequente estudo dentro da classe académica portuguesa.

Perante a premente procura de analisar, viver, sentir e transmitir em palavras o tema seleccionado, foi estabelecido o horizonte/projecto, enquanto investigadora, de visitar todas as obras construídas deste atelier, de modo a obter um conhecimento mais completo e genuíno, através da observação directa do contexto e da obra, incluindo a visita ao atelier e contacto directo com os arquitectos. As reportagens fotográficas tomaram-se como elemento fundamental para melhor ilustrar e comunicar a experiência observada e vivida, possibilitando a narratividade singular e mais precisa das obras, explorando a contribuição mútua entre estes dois mundos de criação: Arquitectura e Fotografia.

Durante o desenvolvimento da investigação sentiram-se contudo, outras necessidades, nomeadamente a fundamentação da filosofia estética adoptada e da consequente linguagem arquitectónica. Desenvolveu-se assim, um plano de estudo focado em compreender e cartografar, acima de tudo, a sua génese criativa e o modo como esta se desenvolve e define. Pretendeu-se inclusive contextualizar as origens do atelier: o percurso biográfico individual e colectivo dos arquitectos; a visão crítica (externa e interna) e o processo criativo em que se sustentam (filosofia ideológica e método de trabalho).

A sua arquitectura exclui o supérfluo para tentar desvelar o essencial, o autêntico, definindo e fundando-se no conceito inicial (filosófico, objectivo, imagético) do objecto/obra a produzir, onde o recurso à abstracção procura captar a sua essência formal, produzindo um sentido atmosférico e sensorial verdadeiramente singular.

ABSTRACT

As the fundamental premise of the proposal to obtain the Integrated Master Degree in Architecture, it was considered an enormous interest expressed in the language and aesthetics of a growing architecture studio – RCR ARQUITECTES – which consolidated the opportunity to deepen the knowledge about that subject and to contribute to its recognition and subsequent study within the Portuguese academic class.

Given the pressing demand to examine, experience, feel and convey into words the selected theme, it was established, as a researcher, the horizon/project of visiting all the infrastructures built by this studio in order to obtain a more complete and genuine knowledge, through direct observation of the context and its architecture, including a visit to the actual place of work and direct contact with the concerning architects. The photographic reports were taken as a fundamental element to better illustrate and communicate the observed and lived experience, enabling a more precise and unique narration from those works, by exploiting the mutual contribution between these two creation worlds: Architecture and Photography.

During the development of the research there were felt, however, other needs, namely the grounding, the substantiation of the adopted aesthetic philosophy and the resulting architectural language. This way, a study plan focused on understanding and mapping, above all, its creative genesis and how it is defined and developed. It was intended to also contextualize the origins of the studio: the individual and collective biographic route of the architects; the critical view (external and internal) and the creative process in which they are supported (ideological philosophy and working method).

Their architecture excludes the superfluous to try to uncover the essential, the authentic, defining and basing themselves in the initial (philosophic, objective, imagistic) concept of the object/work to produce, where the use of abstraction tries to capture its formal essence, producing a truly unique atmospheric and sensorial feeling.

- 1 HELDER, Herberto, poema *Prefácio* de “A Colher na Boca” in: *Poesia Toda*, ed. Assírio e Alvim, Março, 1996, pp. 9-11.
- 2 BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, ed. Martin Fontes, Fevereiro, 2000, p. 236.

*“Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.*

*Estes são os arquitectos, aqueles que vão morrer,
sorrindo com ironia e doçura no fundo
de um alto segredo que os restitui à lama.
De doces mãos irreprimíveis.*

*– Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
as casas encontram seu inocente jeito de durar contra
a boca subtil rodeada em cima pela treva das palavras.*

(...)

*Estas são as casas. E se vamos morrer nós mesmos,
espantamo-nos um pouco, e muito, com tais arquitectos
que não viram as torrentes infindáveis das rosas, ou as águas permanentes,
ou um sinal de eternidade espalhado nos corações
rápidos.*

*– Que fizeram estes arquitectos destas casas, eles que vagabundearam
pelos muitos sentidos dos meses,
dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,
para que se faça uma ordem, uma duração,
uma beleza contra a força divina?*

(...)

*Falemos de casas como quem fala da sua alma,
entre um incêndio,
junto ao modelo das searas,
na aprendizagem da paciência de vê-las erguer
e morrer com um pouco, um pouco*

de beleza.”¹

“Não nasceram de uma vontade de espantar. Por mais extraordinárias que sejam, trazem a marca de uma primitividade. (...) Essas imagens apagam o mundo e não têm passado. (...) Estamos certos de que são metapsicológicas. Dão-nos uma lição de solidão. É preciso, por um instante, tomá-las apenas para nós (...).”²

Nenhuma parte desta dissertação pode ser copiada ou reproduzida sem os respectivos créditos, apoiando-se numa ética de autoria e valorização expressa numa investigação inédita. No caso de utilização de imagem e/ou texto, deverá apresentar esta fonte bibliográfica: "BOLOTO, Sandra, *RCR Architectes: Essências Atmosféricas, entre a Abstracção Poética e a Autenticidade Geométrica*", Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - FAUP, Porto, 2011/2012 (texto policopiado). Em caso de dúvida ou esclarecimento poderá contactar o email: boloto.arq@gmail.com.

ÍNDICE

Pág.	009.	RESUMO
	011.	ABSTRACT
	017.	INTRODUÇÃO
	021.	GÉNESE REFERENCIAL [1]
		023. Contexto histórico e sócio-cultural
		027. Enquadramento biográfico e formativo
	033.	VISÃO CRÍTICA E PROCESSO CRIATIVO [2]
		035. Reflexão sobre crítica relevante
		043. Referências e analogias conceptuais
		061. Filosofia ideológica do atelier
		065. Método de trabalho colectivo
	069.	LINGUAGEM ARQUITECTÓNICA [3]
		071. Reflexão sobre obra observada
		291. Expressão Arquitectónica e Materiais
	295.	CONCLUSÃO
	301.	FONTES BIBLIOGRÁFICAS
		303. Fontes da Bibliografia Fundamental
		303. Fontes da Bibliografia Periódica
		304. Fontes da Bibliografia Complementar
		305. Fontes da Referência Electrónica
		306. Fontes das Imagens
		311. Créditos das Imagens
	313.	ANEXOS
		315. Anexo I: Cronologia Biográfica
		325. Anexo II: Críticos Relevantes
		327. Anexo III: Cronologia da Obra Construída
		329. Anexo IV: Ficha Técnica das Obras Construídas
		333. Anexo V: <i>Essencias Atmosféricas: Una conversación con RCR Arquitectes</i>
		357. Anexo VI: Uma Conversa com Arménio Sabença e Tiago Oliveira
		367. Anexo VII: Entrevista a Isabel Azevedo
		369. Anexo VIII: Evolução Estética e Conceptual

INTRODUÇÃO

“What makes people feel comfortable on a metal chair and table? Well. The atmosphere does it, neither chairs nor tables.”³

No âmbito da dissertação para a obtenção de Mestrado Integrado em Arquitectura, a temática escolhida para a realização da investigação incide no estudo e reflexão sobre a obra de um trio de Arquitectos Catalães: **RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes**.

Esta opção justifica-se maioritariamente devido à sua linguagem e filosofia arquitectónica, distinta, rigorosa e conceptual, que gradualmente se vem impondo no panorama arquitectónico mundial, e que cuja obra mais significativa se encontra no nordeste de Espanha, em Olot, sua terra natal e lugar de atelier. A relevância desta proposta justifica-se também pela escassez de informação disponível sobre o atelier em questão (nomeadamente em Portugal), proporcionando-se assim condições únicas para a oportunidade e pertinência da investigação e reflexão sobre este tema.

O conteúdo deste trabalho e sua estruturação desenvolveu-se num horizonte de estudo sobre a linguagem arquitectónica da obra construída e sua evolução, definindo-se fases com expressões distintas ou em comum, ou seja, pretendendo entender e definir esta linguagem tão característica destes três arquitectos que, muito particularmente, se perspectivam numa arquitectura intemporal e universal, mantendo-se em simultâneo extremamente ligados às suas raízes e origens.

De modo a alcançar este objectivo e poder reflectir-se sobre as ferramentas fundamentais de descodificação e interpretação desta linguagem arquitectónica, verificou-se à partida a necessidade de uma investigação biográfica para um desvelar de propósitos e intenções antigas nascidas de uma localidade e contexto muito particulares; de um estudo sobre a visão crítica de individualidades importantes no mundo da arquitectura em que se pudesse estabelecer um fio condutor de compreensão e, se for caso disso, um distanciamento crítico; a inventariação das influências assumidas pela obra dos RCR, gestos e intenções analógicas artísticas e arquitectónicas

3 RCR, “Place, Experience and Architecture”, in: *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, p. 22.

na procura de uma linguagem singular; a filosofia ideológica e fundamentação conceptual na criação e “transmissão” da ideia; o método de trabalho colectivo do atelier, onde a definição de um horizonte de criação, de um poder de escolha e manutenção de sistemas é vital para a continuidade qualitativa da arquitectura produzida.

Quanto à descrição estrutural do trabalho destaca-se no primeiro capítulo a **Génese Referencial**, onde é abordado o contexto biográfico, social e geográfico onde cresceram, se formaram e estabeleceram, concluindo noções essenciais para se compreender a importância das suas raízes particulares na consumação de uma obra. No segundo capítulo aborda-se a **Visão Crítica e Processo Criativo**, cujo objectivo é inserir no estudo a crítica externa sobre esta arquitectura em geral, feita através da interpretação de teóricos relevantes, coincidindo-a com uma reflexão pessoal baseada na visita às obras, procurando descodificar referências e analogias conceptuais que apelam à inspiração artística do grupo assim como a sua posição crítico-filosófica adoptada. Considera-se inclusive fundamental apreender o método de trabalho do atelier. Por sua vez, o terceiro capítulo incide-se sobre a **Linguagem Arquitectónica** do atelier, onde a narrativa dos textos críticos sobre a obra visitada se articulam com material gráfico disposto e essencial (fotografias, plantas, cortes, alçados, imagens tridimensionais e aguadas), não descurando uma reflexão sobre a diversidade dos materiais utilizados e respectivas fases distintas e consequente evolução estética e conceptual.

Para além de um método de investigação e pesquisa extensivos (recolha de informação através de livros, monografias, revistas, catálogos e artigos, dados informativos em fontes electrónicas (*internet*), pesquisa em livrarias e bibliotecas Portuguesas e Catalães, e inclusivamente ao próprio atelier dos arquitectos), procurou-se através de diversas visitas de estudo a observação directa a trinta e sete obras construídas, registadas em reportagens fotográficas. Entende-se que este paradigma visual entre observador e objecto observado, estabelecido no espaço e tempo, reflecte de um modo único a dimensão arquitectónica da obra em vários níveis de percepção, complementar para o exercício em construção. De modo a completar a informação, é pontualmente adoptada a metodologia de inquérito, semi-formal ou informal.

Após uma primeira visita de estudo a Barcelona, procedeu-se à reflexão sobre uma eventual

definição desta linguagem e do domínio de alcance desta prova perante uma obra expressando-se em formas abstractas, respirando ritmos estruturados e denunciando uma beleza e atmosfera⁴ inconfundíveis, entre uma serenidade *zen* e uma sedução inquietante. A linguagem dos RCR surge de um refinamento geométrico, uma sensibilidade aos pormenores da qual a sua estética define mundos de originalidade e conquista, questionando os próprios limites da arquitectura.

Seria então que, partindo das premissas enunciadas se balizou o objecto desta tese no título proposto: “RCR Arquitectes: Essências Atmosféricas, entre a Abstracção Poética e a Autenticidade Geométrica”, focados, como anteriormente referido, sobre a obra construída deste trio que actualmente comemora vinte e cinco anos de união profissional. Essências atmosféricas implícitas na filosofia ideológica do atelier, de fundamentação conceptual, etimológica e prática dos espaços e do programa, e recriação em obra das atmosferas definidas nas imagens virtuais. Tudo acontece “*entre*”. Entre mundos opostos, o racional e o lírico, em que os arquitectos acreditam atingir o equilíbrio intemporal.

“¿Dónde ocurre?”

Siempre ‘entre’

¿‘Entre’ qué?”

*En el umbral de las cosas, entre los opuestos, las dualidades, los complementarios”.*⁵

4 Segundo a visão de Peter Zumthor, o significado de atmosfera não é apenas o ambiente visual mas também o som, a temperatura, o corpo físico, as suas formas e texturas que apelam à percepção emocional de cada ser humano: “*A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa, se devemos ou não saltar e fugir. Existe algo em nós que comunica imediatamente connosco*”, in: ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2006, p. 13.

5 RCR, “Test para un examen de arquitectura”, in: *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 8.

GÉNESE REFERENCIAL

“A implantação espanhola, que reúne toda a sabedoria da urbanística dos tempos mais antigos até hoje, sofreu múltiplas transformações, e contudo ainda hoje funciona, e constitui, na prática, o traçado dos novos desenvolvimentos abusivos nas periferias das cidades”.⁶



[2] Rafael, Carme e Ramon em 1988.

Contexto Histórico e Sócio-Cultural

Catalunha, comunidade autónoma de Espanha, localizada a nordeste da Península Ibérica, vincula laços fronteiriços a Norte com França e Andorra, a Este prevalece embebida pelo mar Mediterrâneo, a Sul delimitada pela Comunidade Valenciana e a Oeste por Aragão. O seu território estende-se por 32.113km² e seus idiomas oficiais são dois: Catalão e Castelhana. Economicamente, é a região mais competitiva de Espanha, contribuindo com 25% para o PIB industrial.

Barcelona, capital da Catalunha, é a segunda maior cidade Espanhola, logo após Madrid. Arquitectonicamente abrange diversos estilos e períodos históricos, adaptando-se harmoniosamente ao surgimento de novas linguagens, formas, atmosferas e contextos e ávida de vanguardismo como é exemplo o plano de extensão e requalificação da malha urbana por Cerdà. Entre outros períodos artísticos, destacam-se o Gótico, o Modernismo e o Contemporâneo. Da sua cultura artística emergiram nomes como Salvador Dalí, Joan Miró, Pablo Picasso e Antoni Gaudí. Iconizada pelos edifícios deste último é intensificada pelo seu Modernismo Catalão materializado no seu expoente máximo *Temple Expiatori de la Sagrada Família* afirmando-se na sua monumentalidade perante o seu vizinho medieval, o *Barri Gòtic*, no centro histórico da cidade.

Por seu turno, no jardim da *Font Màgica del Montjuïc*, perto da *Plaça d'Espanya*, repousa o mais célebre pavilhão de Arquitectura Moderna – o *Pavelló Alemany* de Ludwig Mies van der Rohe⁷, no contexto da *Exposició Internacional de Barcelona* de 1929.

Desde os jogos Olímpicos de 1992, Barcelona investiu em grandes projectos e intervenções urbanísticas, transformando-se com relevância no panorama arquitectónico mundial contemporâneo. Estas novas abordagens tentaram resolver de um modo coerente as questões actuais de fluxo entre veículos motorizados e de duas rodas, percursos pedonais e acessos de metro, adquirindo novas avenidas numa expansão espacial oposta à cidade consolidada. Recentemente, emergiram edifícios de contextos e correntes arquitectónicas variadas, tais como a *Torre Agbar*

⁷ Aachen, 27 de Março de 1886 – Chicago, 17 de Agosto de 1969.

(1999-2004, Jean Nouvel), o *Edifici Fòrum* (2000-2004, Herzog & de Meuron), e o *Hotel Porta Fira* (2009-2010, Toyo Ito), entre outros.

Essencialmente, fora este o contexto de formação dos RCR, imersos desde cedo numa forte e múltipla cultura arquitectónica, repleta de referências artísticas e urbanas, contrapondo-se à ruralidade de uma realidade diametralmente oposta como era a de Olot, cidade natal a que retornaram após formação para iniciarem actividade profissional.

Olot é a capital do distrito de *la Garrotxa*, pertencente à província de Girona (Catalunha). Este distrito situa-se a nordeste de Espanha, ponto de confluência entre as montanhas dos pré-Pirinéus, a região litoral da Costa Brava e a zona sísmica mais jovem da Península Ibérica. Demarcada pelas suas cinco serras (*Sant Valentí*, *Aiguanegra*, o planalto de *Batet*, *Marboleny* e *Sant Valentí de la Pinya*), é atravessada pelo rio *Fluvià* (companheiro íntimo e fiél da morfologia Olotina) entre outras ribeiras e fluxos de água. Esta região permanece envolvida pelo *Parc Natural de la Zona Volcànica de la Garrotxa*, com cerca de 15.300 hectares, cujos quarenta cones vulcânicos, adormecidos (mas em estado sísmico activo) registaram a sua última erupção no início do período Holocénico, provocada pelo *Volcà Croscat*⁸, há 11.000 anos atrás. O Parque contém 1.180 hectares em estado de reserva natural⁹, classificado como o mais significativo e preservado território vulcânico da Península Ibérica. Por todo o território existem percursos de terra inseridos nos bosques, sublinhando a sua interacção com o ser humano. Devido à abundância de terrenos agrícolas privados, torna-se possível uma leitura contígua ordenadora do espaço natural.

Historicamente, o primeiro aglomerado da *Vila d'Olot* iniciou a sua edificação recorrendo a uma linha de caminhos antigos (formada desde a época da Romanização), prevalecta pela ligação entre Ripoll, Santa Pau e Besalú (vilas de estrutura medieval relevantes em relação a Olot).

Segundo documentos oficiais, Olot foi fundada no século IX (dominada pela política de ocupação de condes francos), cujo crescimento populacional aumentou significativamente no século XIII originando as primeiras muralhas fortificadas.

Após os terramotos de 1427¹⁰ e 1428, causadores da destruição quase total da cidade,

8 Croscat é um dos mais significativos vulcões de La Garrotxa.

9 Em 1982 é admitida a declaração oficial do Parque, determinando a protecção do seu estado natural, devido às consecutivas extracções de pedra para consumo construtivo.

10 O terramoto do dia 15.05.1427 em Olot pertence à lista dos terramotos mais significativos em Espanha.

foi iniciada uma transição para novo território que, após a decisão do Rei *Alfons IV el Magnànim*, foram constituídos direitos aos Olotinos para urbanizarem uma nova malha traçada pelas normas do Renascimento, dividindo Olot em *Vila Vella* e *Vila Nova*.

Na viragem do século XX, o Movimento Moderno afirma-se paulatinamente na cidade, através do aparecimento de casas com cores vibrantes e formas aliciantes (ainda hoje em excelente estado de conservação). Entre estas encontram-se: a *Casa Escubós* (1906, Josep Azemar), a *Casa Pujador* (1911-1912, Josep Azemar), a *Casa Gaietà Vila* (1901-1905, Alfred Paluzie), a *Casa Solà Morales* (1913-1916, Lluís Domènech i Montaner) que a partir do ano 2000 foi integrada na *Ruta Europea del Modernisme* e a *Casa Gassiot* (1911-1912, Alfred Paluzie). Ao longo do séc. XX, Olot é alvo de um planeamento urbanístico importante, proposto por *Manuel Malagrida i Fontanet*¹¹, que revitaliza a economia local proporcionando a expansão e requalificação da cidade. Este plano prevê construções de edifícios importantes a nível cultural – bibliotecas, escolas, sociedades artísticas e culturais – afirmando-se como cidade de forma significativa durante a *II República Española*¹². No entanto, esta prosperidade termina com a chegada da *Guerra Civil Española*¹³, devido à sua posição geográfica de Olot (muito próxima de França), despoletando a chegada de centenas de refugiados – Aragoneses, Madrilenos e Asturianos. Só após a morte de Francisco Franco em 1975, Olot debate a liberdade e democracia, incluindo o seu passado longínquo e questionando o seu futuro imediato. Apresenta-se então uma metamorfose regional da indústria para o sector terciário (de sua maior importância o turismo e comércio) e com o aumento da densidade populacional formando-se novos aglomerados urbanísticos.

Actualmente o distrito da Garroxta apresenta 40.000 habitantes, nos quais 33.000 vivem em Olot, confirmando o seu forte aglomerado central, onde os principais serviços de sector terciário estão situados unicamente no centro – hospital, correios, biblioteca, etc. Com um clima mediterrânico de montanha (disfrutando de um micro-clima com semelhanças ao clima Atlântico), a matinal neblina habitual em Olot revela a sua elevada humidade, contemplando um Verão fresco e um Inverno seco e muito frio (devido à proximidade com os Pirinéus), com abundância de chuva na Primavera e Outono e quedas de neve em Janeiro e Fevereiro.

11 20 de Abril de 1864, Olot – 15 de Maio de 1946, Barcelona.

12 14 de Abril de 1931 – 1 de Abril de 1939.

13 18 de Julho de 1936 – 1 de Abril de 1939.

É de conhecimento geral que a Catalunha foi “casa-mãe” de artistas que marcaram épocas relevantes, atribuindo novas e determinantes tendências no panorama artístico-mundial. Como cidade integrante do espírito e da região, Olot não renega a importância da arte para a sociedade. A pintura representava a magnificência económico-cultural da burguesia na época da *restauració*. Exigiam-se pinturas realistas mas pictorescas: a luz e os elementos cromáticos que se destacavam através da paisagem de Olot foi celebrada como nunca antes.

Em 1783, *Tomàs de Lorenzana*¹⁴ (1727-1796) fundou a *Escola d' Art d'Olot*, actualmente designada por *Escola d'Art i Superior de Disseny d'Olot*, que viria a suportar novos cursos, nomeadamente *Disseny d'Interiors* e *Disseny Gràfic*. Na segunda metade do séc. XIX surge a *Escola Paisatgística d'Olot*, fundada pelo pintor *Joaquim Vayreda i Villa*¹⁵ e a *Escola Pública de Dibuix* (desde 1939 nomeada *Escola de Belles Arts i Oficis*).

Anualmente celebra-se no dia 18 de Outubro (dia de *Sant Lluc*) a *Fira del Dibuix*, cuja tradição progrediu sob a especialidade dos desenhos sobre papel, onde ultimamente se denota o surgimento de novas técnicas artísticas contemporâneas e artistas oriundos de outras localidades.

¹⁴ Bispo de Girona.

¹⁵ Girona, 1843-Olot, 1894.

Enquadramento Biográfico e Formativo

Ramon Vilalta Pujol nasce a 25 de Abril de 1960 em Vic, na província Catalã de Girona, Espanha. Em 1973, inicia a sua formação artística na *Escola d'Arts d'Olot*, até 1976. Em 1985 ganha uma bolsa de estudos oferecida pela *Demarcació de Girona del COAC*, pelo trabalho *Estudi Paisatgístic i Territorial de la Conca del Riu Fluvià*. No mesmo ano recebe uma menção honrosa no *Premi d'Arquitectura i Jardineria N. M^a Rubió Tudurí*, pelo trabalho *El Fluvià com a Pretext: Estudi i Investigació en el Paisatge*, e em 1988 o prémio mencionado, com o projecto *Itinerari al Volcà Croscat* (em colaboração com Rafael Aranda). Em 1987 obtém o grau de Bacharel em Arquitectura pela ETSAV¹⁶ e passados dois anos o Mestrado em *Arquitectura del Paisaje* na ETSAB¹⁷. Usufruindo de bolsa de investigação concedida pelo FPPI, finaliza o doutoramento em *Arquitectura del Paisaje* na ETSAB em 1990. Torna-se docente de *Urbanismo y Arquitectura del Paisaje* na ETSAV, cargo que abandona em 2001.

Rafael Aranda Quiles nasce no dia 12 de Maio de 1961 em Olot, Girona. Em 1985 ganha bolsa de investigação pelo trabalho *Estudi Paisatgístic i Territorial de la Conca del Riu Fluvià*, uma menção honrosa com o trabalho *El Fluvià com a Pretext: Estudi i Investigació en el Paisatge* e em 1987 obtém o grau de Bacharelato em Arquitectura pela ETSAV. Em 1988 seria galardoado com o *Premi d'Arquitectura i Jardeneria N. M^a Rubió Tudurí*, com o projecto *Itinerari al Volcà Croscat* (em colaboração com Ramon Vilalta).

Carme Pigem Barceló nasce a 18 de Abril de 1962, em Olot. Em 1977 inicia estudos na *Escola d'Arts d'Olot*, finalizando-os em 1979. Em 1987 obtém juntamente com Ramon e Rafael o grau de Bacharel em Arquitectura pela ETSAV. Em 1988 torna-se representante da ETSAV em ILAUD¹⁸, docente da cadeira de *Projectos* no mesmo instituto e na ETSAB até 2003. No mesmo ano inicia a docência da cadeira de *Paisajismo* e em paralelo torna-se membro do *Tribunal de Projectos Fin de Carrera* na ETSAV. De 2005 a 2007 exerce o cargo de professora convidada no

16 Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès.

17 Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

18 International Laboratory of Architecture and Urban Design.

Departamento de Arquitectura do ETHZ¹⁹, na Suíça.

Como se pode verificar, os três colegas partilharam um percurso comum na *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès*, no início da década de 80. O método de ensino desta escola contribuiu efectivamente para uma particular educação da visão artística e processual do trabalho colectivo, oriundo de uma metodologia cuja prática prevalece na aprendizagem, atenuando a importância de exemplos teóricos e históricos. Estudaram geografia, geologia e as camadas de terrenos sedimentares locais, inspirando-se pela condição crua e primitiva do solo, pela sua textura e cor, pelos fósseis das escarpas de basalto e a nudez dos estratos rochosos, oriundos de elevações e depressões formadas pela fenomenologia vulcânica. Todas estas características manifestadas pela natureza tornar-se-iam reflexos intemporais nos projectos de Aranda Pigem Vilalta Arquitectes.

Apesar da conexão de Carme e Ramon à escola ETSAV como docentes, estes decidiram regressar até às suas origens, em Olot. Com a chegada de Rafael, formalizaram a união do trio em 1988. As siglas iniciais dos seus nomes constituíram o nome do Atelier, denunciando desde aí um jogo musical ritmado e com duplo sentido, idealizado desde logo na sua filosofia colectiva: RCR (Rafael, Carme e Ramon).

Uma viagem de automóvel entre Barcelona a Olot contempla intervalos entre universos distintos. Barcelona, cidade cuja arquitectura está extremamente vincada à sua dinâmica cultural, estabelece um contexto arquitectónico que é subtilmente abandonado, sendo pontualmente apresentados edificios envolvidos por paisagens naturais. Antes de chegar a Olot, erguem-se montanhas que separam abruptamente os restantes territórios, respirando-se um clima húmido, e de uma natureza que subtilmente invade. Olot permanece tranquila, planície irregular entre vulcões adormecidos. Esta ligação com a natureza vive enraizada na sensibilidade dos arquitectos, e na filosofia do atelier, nomeadamente na intenção declarada de preservar a naturalidade do território na proposta de intervenção. Este vínculo com a terra e o seu percurso em paralelo, desenvolveram neles a capacidade de união e valorização artística e ética que delinearam ao longo de vinte e cinco anos.

A primeira intervenção arquitectónica dos RCR surge com a **Nave Comercial num Conjunto**

¹⁹ Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (Instituto Federal de Tecnologia de Zürich).

Industrial (1986-1987, Olot). Esta intervenção inicia o percurso de distinções e reconhecimento público do atelier, culminando em 2001 com a sua selecção como finalistas do Prémio Mies van der Rohe com a obra **Espaço para o Ofício e a Cultura**, em Riudaura.

Seguem-se duas obras com programas distintos mas simultaneamente desenvolvidos no mesmo intervalo temporal: a Casa Margarida (1988-1992, Olot), e o Hotel *Albons Calm* (1988-1992, Albons). A **Casa Margarida** é o primeiro projecto construído, cujo programa se baseia numa habitação unifamiliar. Esta obra não foi divulgada em publicações de fácil acesso, factor esse que impulsiona a escassez de informação, sendo base fundamental de trabalho a visita ao local. A casa é marcada por tendências da Arquitectura Catalã, demonstrando influência de Carlos Ferrater e do Estudio PER, ocupando uma parcela integrante numa urbanização do Vulcão Montsacopa, com vista para o centro de Olot. Através da fachada virada para a rua pode-se constatar uma peça arquitectónica que se insere numa estética denominada “arquitectura branca”²⁰. Os materiais utilizados na fachada são reboco pintado, madeira e granito. O volume principal contém dois pisos, cuja cobertura é firmemente inclinada. Apesar de ser a casa mais convencional que o atelier construiu, revela uma grande sensibilidade na relação fronteira exterior/interior, questionando o diálogo entre o público e o privado. Esta exploração de limites surge também por uma metamorfose intencional provocada essencialmente pelas janelas, utilizando persianas rotativas. Definindo, quando encerradas, um volume compacto e hermético, e quando abertas em tiras finas, um volume translúcido e fluído. Revela-se aqui também uma aptidão indelével para o jogo da assimetria e geometria. Esta obra contou com algumas distinções dignas de destaque, entre elas o prémio *Muestra de Arquitectura Española 1991-1993* em Madrid, os *Premis FAD 93 d’Arquitectura i Interiorisme* e uma Menção Especial *Euro-Belgian Architectural Awards 1995*, em Bruxelas.

O **Hotel Albons Calm** (1988-1992, Albons), cujo programa consiste essencialmente nos serviços de hotel e nos seus trinta e dois quartos, é o primeiro equipamento construído. Este projecto resulta de um concurso restrito, conquistado em 1988. Actualmente devido à mudança de proprietário, esta obra, alvo de profundas alterações interiores e exteriores, foi apenas submetida a uma análise fundamentada em publicações (nomeadamente na monografia da obra publicada pelo atelier). Pode-se verificar novamente uma diversidade de materiais e linguagens distintas,

20 Referida pelos arquitectos na entrevista realizada (anexo V, p. 337).

destacando-se a utilização do mármore verde com veios largos, material semelhante ao que Mies van der Rohe utilizou no *Pavelló Alemany* em Barcelona. A obra reveste-se de uma linguagem relativamente convencional, cuja fachada é revestida por pedra e vidro transparente e os caixilhos são, surpreendentemente, em madeira. Destaca-se o reconhecimento da obra na *Muestra de Arquitectura Española 1991-1993* em Madrid e seleccionada no *Euro-Belgian Architectural Awards 1995*, em Bruxelas.



[3] [4] [5] Casa Margarida.
[6] [7] Hotel Albons Calm.

VISÃO CRÍTICA E PROCESSO CRIATIVO

Reflexão Sobre Crítica Relevante

Entende-se que qualquer crítica teórica interpretada através destas leituras, em nada equivale à análise absorvida através do contacto directo (*in locus*) com as obras, possibilitando ao visitante a experiência vivencial e a absorção das diferentes componentes e dimensões da obra. Este subcapítulo pretende introduzir no tema de estudo a crítica publicada, considerada relevante. Seguindo critérios de ordem cronológica e possibilitando uma visão panorâmica sobre a obra dos RCR, a estrutura distende-se por diferentes análises efectuadas por críticos relevantes da obra e reflexão sucinta sobre os mesmos²¹.

Josep Maria Montaner, inicia a sua análise breve sobre a obra dos RCR, com o artigo: *L'arquitectura d'Aranda Pigem Vilalta*, produzido a propósito de um catálogo para uma exposição²², e posteriormente publicado na “*El Croquis 96/97 En proceso-fin de siglo*”, em 1999. Este texto influenciaria de uma forma indelével a maioria dos textos críticos realizados sobre a obra dos RCR. Montaner começa por referir-se ao discurso arquitectónico dos RCR enfatizando a relevância da relação primordial que este tem com o lugar em concreto e com a natureza no seu carácter global conectando-o com a cultura da contemplação (nomeadamente a Japonesa), acrescentando: “(...) una relación que no es literal ni inmediata sino que se aproxima a la estética contemplativa japonesa – especialmente al budismo Zen – y a los mecanismos interpretativos del minimalismo.”²³ Para além disso, reforça a ambição da perfeição integradora por parte do atelier, obtida pelo conhecimento das peças artesanais e reflectida através do tratamento anti-industrial (resultante da espontaneidade, texturas e rugosidades): “(...) demostrando que el platonismo minimalista es conciliable con el engarce de piezas singulares y reconocibles (...)”²⁴, argumentando que um minimalismo que se presentifica na manifestação compacta e unitária das suas intervenções, convergidas em cada obra através de uma criação com carácter singular. Carácter esse, reflexo materializado dessas ideias platónicas elevadas (até a geometria), passíveis de serem tocadas e almejadas, acrescentado nesse horizonte de presentificação o facto de que a “(...) cultura universal puede equilibrarse con la singularidad del lugar”²⁵

21 Para apreciação global da estrutura e disposição consequente, consultar ficha presente no anexo II.

22 *Exfoliacions, 1988-99: Aranda Pigem Vilalta*, Catálogo de Exposição, Olot, Mayo, 1999, s/p.

23 MONTANER, Josep Maria, “*Rigor y Expresión de la Forma*”, in: *EL Croquis (96/97), fin de siglo, en Proceso*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 1999, p. 120.

24 *Ibidem*, p. 124.

25 *Ibidem*, p. 124.

devido à harmonia entre a minuciosidade artesanal e sofisticação construtiva contemporânea.

A crítica fundamental de Montaner é definida pela consideração de que: “*Estamos ante la obra de unos auténticos maestros en la conformación de la forma arquitectónica, que conocen las implicaciones y raíces de cada una de las geometrías a las que recurren, y que por su rigor y capacidad de conceptualización están en las antípodas de las arquitecturas de consumo pensadas como iconos transmisibles y consumibles, como mezcla de referencias heterogéneas.*”²⁶ Aqui a autenticidade arquitectónica deriva da depuração da forma e conceptualismo minimal, mas com detalhes elegantes e delicados, transformando materiais duros e robustos como se de uma jóia artesanal se tratasse.

Em 2010, sob o título *Facultat de Dret, Universitat de Girona*, Montaner debater-se-ia com questões de processo, nomeadamente sobre a Faculdade de Direito. Recorrendo a breves referências sobre a arquitectura global do trio, a intervenção mais profunda prende-se em relação às aguadas elaboradas pelos RCR Arquitectes, instrumento processual tão importante tanto no domínio criativo como no projecto. É opinião mútua quando Montaner qualifica que o objectivo destas aguadas é localizar e ordenar a intuição e a intenção, não pretendendo definir o resultado final do projecto mas funcionando como uma ferramenta de comunicação: “*Sirve para expresar en un dibujo básico, como si fuera un dibujo caligráfico oriental, la idea del proyecto. Aquello que no se puede expresar con palabras y que aún no tiene forma.*”²⁷ É verdadeiramente importante e verificável esta analogia à caligrafia oriental, além da convicção de que a filosofia do atelier expressa uma forte magnitude cultural oriental. De facto, esta ligação atravessa toda a sua ideologia e prática como será abordada no subcapítulo posterior. As aguadas produzidas são gestos abstractos e conceptuais extremamente ligados à pintura japonesa monocromática *Sumi-e*.

Carlos Martí Aris no artigo *Cristalizaciones*, afirma por seu turno a importância da envolvimento geográfica de Olot na mente criativa dos arquitectos, como uma semente a proporcionar uma fluência de critérios que se manifestariam por destacar com nitidez a paisagem, elogiá-la, e em simultâneo contrapô-la: “*Son como cristalizaciones de la propia geología; surgen del terreno pero carecen de pretensiones orgánicas. Poseen una estructura formal clara e inteligible y nunca rehuyen el diálogo con el entorno que las acoge.*”²⁸ Ou seja, através de uma busca de linguagem intemporal,

26 MONTANER, Josep Maria, “*Rigor y Expresión de la Forma*”, in: *EL Croquis* (96/97), *fin de siglo, en Proceso*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 1999, p. 124.

27 MONTANER, Josep Maria, *Facultat de Dret, Universitat de Girona, RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. Fundació Bunka, Espanya, 2010, p. 18.

28 ARIS, Carlos Martí, “*Cristalizaciones*”, in: *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 16.

nascida do lugar e da geologia sintetizada, da procura poética, das semelhanças das soluções apresentadas tanto no território rural como em território urbano, de uma atitude não invasiva com a natureza do conceito aplicado de edifícios como *dispositivos ópticos*²⁹ a convidar o exterior a *apresentar-se*, e do *vazio activo* das suas soluções formais, as obras dos RCR são entendidas como obras de síntese formal, autênticas na mensagem simbólica e significativa, proporcionando uma coexistência convidativa com a pré-existência, mas afirmando a sua estética depurada e de intenções intemporais “humanas” em inverso, como um equilíbrio alcançado através de conceitos opostos como um estado de *repouso tensionado*: “*Este conjunto de estrategias remite a la búsqueda de un difícil equilibrio entre las partes como virtud esencial de la arquitectura.*”³⁰ Ora, é no seguimento destas premissas que Aris aborda os Pavilhões Les Cols, descrevendo-os na exploração tectónica exaustiva do vidro, cujo objectivo implícito é o “visionamento do invisível”, pressupondo uma fusão entre corpo, mente e universo: “*Estos habitáculos o cápsulas espaciales a reacción poética, hechos para captar la luz del día y de la noche, oscilan con inquietante ambigüedad entre el aislamiento del mundo y la fusión panteista con el cosmos.*”³¹ e reforçando a ideia de que um dos pontos fundamentais da obra é revelado através da “*(...) concepción de la arquitectura como pura mediación entre el ser humano y la naturaleza.*”³²

Por sua vez, William Curtis surge como um dos críticos mais entusiastas da arquitectura dos RCR. No seu texto *Between abstraction and nature: the architecture of Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, reforça a subtilidade do detalhe e a imposição da forma sem negar a natureza e a hierarquia das ideias representadas: “*The buildings of RCR Aranda Pigem Vilalta arquitectes are bold in form, refined in proportion and elegant in detail. They establish a clear presence in the landscape and evoke a feeling of repose. (...) Finely made, they possess a compelling unity and give shape to a hierarchy of ideas. Beautiful in themselves, they interact with the natural or artificial surroundings*”³³, adicionando-se o facto da sensualidade transmitida ser intensificada não só pelos materiais utilizados mas também pela configuração muito particular das formas. Apesar das semelhanças com o minimalismo, esta linguagem não se limita a um conceito fechado e aprisionador do mesmo, tendo tal como Curtis afirma um valor objectivo transcendente à própria corrente como os privilegiados materiais de trabalho: “*The primary materials of their architectures are space, light and landscape, which they translate into geometrically refined architectural ideas.*”³⁴

29 ARIS, Carlos Marti, “*Cristalizaciones*”, in: *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 16.

30 Ibidem, p. 18.

31 Ibidem, p. 18.

32 Ibidem, p. 18.

33 CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 11.

34 Ibidem, p. 11.

Na visita às obras é latente uma forte musicalidade e uma intensidade sensorial, mutuamente partilhada por Curtis: “*Volumes compress and expand in a way that is felt by the body in motion. Details enhance construction and articulate underlying ideas, but they also attract the hand and intrigue the eye.*”³⁵ Tudo para que a experiência da arquitectura se torne memorável, e através desse fenómeno sejamos transportados para um arquétipo de sensações e ideias primordiais. Apesar do vínculo às raízes locais, a arquitectura deste atelier não se deve confundir com o regionalismo, e muito menos pretende recriar arquitectura vernacular. Aris e Curtis sublinham a pretensão de uma proposta e linguagem universais: “*(...) they think that it is valuable to possess roots and aspire to artistic universality at one and the same time.*”³⁶

William Curtis aborda também a recorrência do trio ao abstraccionismo, como método para clarificar e intensificar conceitos, maximizar o impacto das formas e evocar uma ordem para além das aparências: “*Aranda Pigem Vilalta compress their meanings in abstract forms. They use minimal gestures to maximum effect. They seek simplicity, but as the result of a complex route. They hope to achieve a static tension. They investigate and reinvestigate the properties of basics shapes at different scales, from furniture to buildings, to urban projects, to entire landscapes.*”³⁷ É através deste afastamento ao imediatismo da metrópole, cultura de massas e modas intelectuais e artísticas que se baseia para referir a respeito da “*(...) pursuit of their own conception of authenticity*”³⁸, assertivo sobre uma das temáticas abordadas nesta proposta académica. Ora, no seguimento destas premissas, Curtis atira um território de definição e de movimentação dos RCR entre a “*(...) critical retrospection and the élan of fresh invention*”³⁹, considerando a força de um objectivo restaurador como orientação suprema de todo o seu trabalho: “*(...) an old and recurrent dream: the need to establish harmony between people, technology and nature.*”⁴⁰

Além do mais, importa referir a reflexão atenta de W. Curtis em *The structure of Shadows: Bell-Lloc* sobre uma das obras mais icónicas dos RCR, a Adega de *Bell-Lloc*. Considerações essas completamente transversais a esta obra em particular e num manifesto arquitectónico como um todo, na definição da realidade criada e referências implícitas como mote de resolução projectual: “*They focus attention upon what is near yet release the eye towards the horizon, drawing the surroundings into their own reality. Combining function, structure and geometry, they open up new perspectives for their users.*

35 CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 11.

36 *Ibidem*, p. 17.

37 *Ibidem*, p. 35.

38 *Ibidem*, p. 32.

39 *Ibidem*, p. 31.

40 *Ibidem*, p. 37.

*These buildings appeal to all of the senses including touch and sound. (...) RCR explore both the material and the immaterial qualities of architecture. The feeling of gravity is contradicted by forms which float and dissolve, by reflections in water and glass, and by deep shadows. It is no accident that the architects are drawn to the steel blade sculptures of Richard Serra and to the layers of space and vegetation in traditional Japanese Zen gardens, for in both cases the aim is to stir emotions at a pre-conscious level, inviting the observer to appreciate the sensual qualities of natures while suggesting a hidden spiritual dimension.*⁴¹ Uma metafísica sensorial. Uma dimensão espiritual alcançada através da exploração máxima dos mecanismos de apreensão humana, introduzindo o observador num mundo de geometria silenciosa, entre reflexos e difusão de formas, o dramatismo atmosférico oscilando entre a luz e a sombra, intensificado por trajectos rigorosamente planeados como uma *promenade architectural*. Como uma ordem poética e rigorosa consumando o verdadeiro significado da etimologia da palavra grega *techné* perscrutada pelas livres pinceladas da intuição: *“The work of RCR gives shape to ideas and intuitions about the world and these are often explored initially in free-hand sketches or ink wash drawings. But the final works are disciplined by geometry and structure, and part of the appeal of this architecture lies precisely in the tension between the poetic and the intellectual, the organic and the systematic.”*⁴²

Por fim, o último teórico relevante em análise é Juan Antonio Cortés, e o artigo de sua autoria *Los atributos de la Naturaleza*. Neste texto, Cortés estabelece temáticas fundamentais ordenantes na obra dos RCR, abordando-se aqui as mais relevantes. Nas suas considerações sobre a questão do Enquadramento, Cortés refere: *“Uno de los aspectos fundamentales de las obras de RCR en su relación con el paisaje es la voluntad de crear una arquitectura que sea un marco para la contemplación y el disfrute de ese paisaje”*⁴³, sublinhando a relação directa com a natureza, hipervalorizada e convidativa à contemplação. Ora a Abertura e a Delimitação são conceitos charneira na obra em análise, desenhadas em dupla condição de continuidade, através de duplas aberturas opostas. Estas proporcionam a circulação do ar, luz e enquadramentos fluidos: *“(...) se abre a las dos orientaciones opuestas y el espacio fluye a través de la casa, creándose una continuidad exterior/interior/exterior.”*⁴⁴ Algumas vezes esta duplicidade é materializada pelo reflexo da chuva, pelo tratamento polido dos materiais, pela transparência e ainda pela utilização de vidros espelhados, como se verificou na visita à obra em geral, cuja atmosfera revitaliza através destes gestos apelativos.

41 CURTIS, William, *The Structure of Shadows: Bell-Lloc, RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. Fundació Bunka, Espanya, 2009, p. 67.

42 Ibidem, p. 67.

43 CORTÉS, Juan Antonio, “Los Atributos de la Naturaleza”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, RCR Arquitectes, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 10.

44 Ibidem, p. 10.

O trio explora todos os efeitos provocados pela absorção da transparência directa ou imediata obtida pelo vidro ou ausência material. Na sua reflexão sobre a temática do Filtro: Percurso e Detenção, Cortés define a sua concretização através das sobreposições de lâminas, faixas, membranas ou sucessão de estratos provocados pela sensação de profundidade. Os arquitectos transformam algumas obras em “portais” (como passagens entre dois mundos), onde o observador deambula no espaço, absorvendo um conjunto de elementos – formas geométricas, materiais opostos, cheios e vazios – criando o que Cortés qualifica de *um percurso faseado por uma estratificação espacial*. Inclusive, é facto comum a maioria das obras conterem uma sucessão de elementos transparentes, opacos, vegetais naturais (árvores), ou artificiais (barras de ferro) importantes na criação de filtros de quebra-luz. Para além destas temáticas, Cortés determina que os arquitectos utilizam a arquitectura para recriarem efeitos pertencentes ao mundo natural, tratando de tal forma a integração harmoniosa para que a arquitectura se torne ela própria paisagem: *“En un caso extremo, los atributos del mundo natural pasarían así a sustituir a los atributos de la arquitectura.”*⁴⁵ Nos Pavilhões Les Cols por exemplo, deparamo-nos com a evocação directa do mundo natural, onde as próprias transparências aumentam a ligação visual entre o céu e a terra. E isto, sempre intensificado pelo trabalho de sedução sensorial: *“Las sensaciones evocadas no son simplemente visuales, son también táctiles, olfativas, gustativas y sonoras, con una suave música que contribuye a completar la evocación sensorial.”*⁴⁶ Inclusive aplicam metáforas do mundo animal às suas intervenções, bem como metáforas geomorfológicas e vegetais, estas últimas apresentadas de um modo mais subtil.

Desde o início da sua união, os RCR fundamentaram-se sempre na premissa de que para permitir uma relação de afinidade aprofundada, entre o mundo da arquitectura e o mundo natural, tinham de recorrer a uma estrutura formal clara, estabelecendo como regra básica a Simetria. Ocasionalmente, os arquitectos recorrem a outro procedimento básico: a Repetição Rítmica. Cortés define-o como um factor volumétrico hierárquico, uma composição por afastamento e aproximação: *“La repetición rítmica se produce asimismo a escalas menores en el diseño de sus edificios.”*⁴⁷ É um factor forte a conotação de leveza na sua arquitectura através da sua linguagem composta por faixas de aço. A utilização das lâminas finas de aço dotam nesta arquitectura uma leveza que

45 CORTÉS, Juan Antonio, “Los Atributos de la Naturaleza”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, RCR Arquitectes, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 16.

46 Ibidem, p. 16.

47 Ibidem, p. 18.

não seria possível com a robusta técnica construtiva do betão, que no caso do aço-cortén: “(...) *lo más significativo es la condición laminar, superficial, de las planchas de acero.*”⁴⁸

Cortés refere também a redução de linhas estruturais, opção pela qual os arquitectos exploram a temática identificada, aprofundando-a pelos conceitos duais (Inversão Sólida/Vazio, Interstício/Intervalo) que levam a cabo todas as composições intervaladas e repetidas sistemática e ritmicamente. O intervalo apoia-se na qualidade espacial, mas igualmente na conexão temporal. Como anteriormente referido, a musicalidade obtida através de faixas, através do constante afastamento entre elas, é uma protagonista sinfónica: “*A pesar de la destacada presencia de la materialidad, lo que reina en sus obras es la ausencia de materia, es el intersticio o intervalo, la suspensión – ritmada y pausada – de esa materialidad.*”⁴⁹ Compreende-se que na Biblioteca de Barcelona, a fachada laminada (analogia naturalístico-artificial), entre a biblioteca e o centro de dia, não só transmite musicalidade (através do afastamento diversificado entre elas), mas permite ao visitante um percurso alternativo, inesperado e inconstante, devido à sua composição. No que toca à inspiração e referências conceptuais estéticas, Cortés admite que os arquitectos procuram preferencialmente a sua directa inspiração na Natureza, na Pintura e na Escultura. No respeitante à pintura em particular, Cortés evidencia a importância das pinceladas de Pierre Soulages através das quais estes arquitectos encontraram a reinvenção da luz, entendendo-as na sua dimensão abstracta como uma diversidade dentro da unidade, resultante em ritmos puros. Definindo um paralelismo entre os RCR e Soulages, Cortés afirma que: “*Como en los grandes cuadros de las últimas etapas del pintor, en los que la agrupación en polípticos y la organización rítmica imponen al espectador un desplazamiento paralelo al cuadro, en muchos de los proyectos de RCR los intervalos entre los elementos que se repiten crean un ritmo que anima el movimiento del visitante/habitante y que constituye – al igual que en la pintura – un punto de encuentro entre los términos opuestos (...)*”⁵⁰

Pode-se concluir assim que se trata de um atelier dotado de um estilo linguístico proveniente da natureza implícita nas suas formas geométricas puras: “(...) *esta obra establece un lenguaje para la arquitectura a partir de un intenso diálogo con el mundo natural, y pone en valor los atributos de ese mundo natural sin renunciar a los atributos de la propia arquitectura.*”⁵¹

48 CORTÉS, Juan Antonio, “Los Atributos de la Naturaleza”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, RCR Arquitectes, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 18.

49 Ibidem, p. 20.

50 CORTÉS, Juan Antonio, “Los Atributos de la Naturaleza”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, RCR Arquitectes, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 22.

51 Ibidem, p. 24.

Referências e Analogias Conceptuais

Para se compreender totalmente a arquitectura de Aranda Pigem Vilalta (RCR arquitectes) precisamos de nos despregar de preconceitos estabelecidos, devido ao seu carácter invulgar e afirmativo, principalmente no território em que normalmente se insere. Inconscientemente, a memória estabelece relações de experiências anteriores ressurgindo referências e analogias artísticas pré-existentes.

Este subcapítulo pretende descodificar gestos, formas, intenções, vontades que se entendem como influências ou descobertas formais entre artistas. Durante a investigação tornou-se evidente que os arquitectos efectuam no seu método processual criativo o estudo de obras de outros artistas e arquitectos, levando a cabo um processo de aprendizagem e selecção muito direccionado e preciso, tendo sempre como objectivo primordial as melhores ferramentas e referências para a obra a produzir.



[8]

Sumi-e (Séc. XIV)



[9]

[8] Aguada síntese da Piscina de Manlleu (RCR Arquitectes).
[9] Pintura japonesa monocromática *Sumi-e*.



Ludwig Mies van der Rohe (27.03.1886, Aachen - 17.08.1969, Chicago)



[10] Pavilhão do Banho, 1995-1998. (RCR Arquitectes)

[11] Maquete da Casa Resor, 1938. (Mies van der Rohe)



[12]

Alvar Aalto (03.02.1898, Kuortana - 11.05.1976, Helsinki)



[13]

[12] Casa Folle, 1997-2001. (RCR Arquitectes)

[13] Filandia Hall, 1962. (Alvar Aalto)



[14]

René Magritte (21.11.1898, Lessines - 15.08.1967, Bruxelas)



[15]

[14] Pista de Atletismo do Estádio *Tussols-Basil*, 1991-2001. (RCR Architectes)

[15] Pintura "*Le blanc-seing*", óleo s/ tela, 1965. (René Magritte)



[16]



[18]



[17]



[19]

Arne Jacobsen (11.02.1902, Copenhaga - 24.03.1971, Copenhaga)



[20]



[22]



[21]



[23]

[16] Adega de *Bell-Lloc*, 2002-2007. [17] Biblioteca *Sant'Antoni*, 2002-2007. [18] [19] Faculdade de Direito da UG, 1995-1999. (RCR Arquitectes)
 [20] Foyer no Parque *Herrenhausen*, 1946-1965. [21] Edifício *SAS*, 1955-1960. [22] *Rødovre City Hall*, 1952-1956. [23] Banco Nacional da Dinamarca. (Arne Jacobsen)

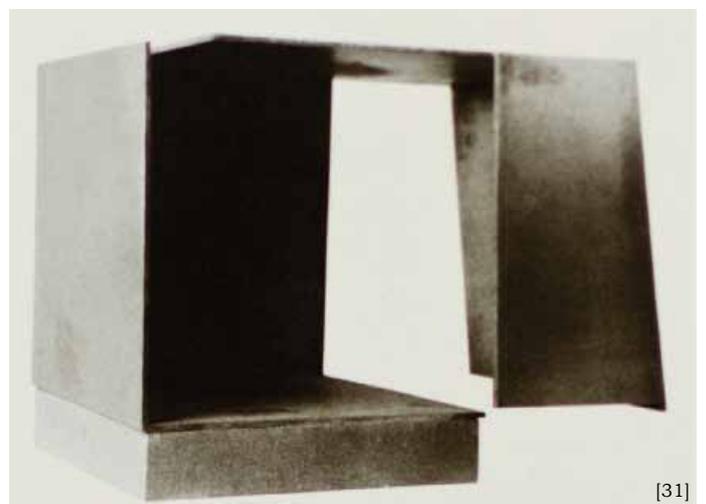
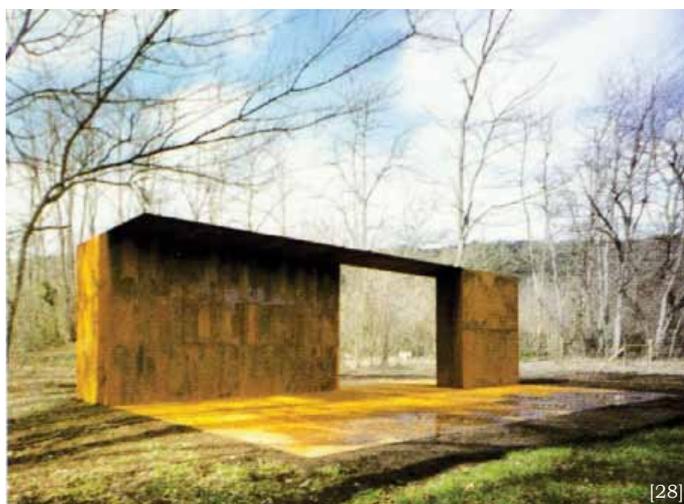
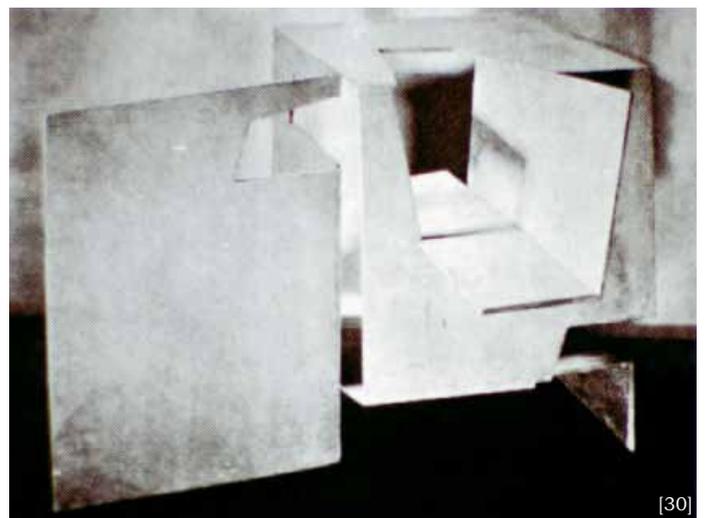


Luis Barragán (09.03.1902, Guadalajara - 22.11.1988, Cidade do México)



[24] Espaço Vulcânico Urbano, 2004-2010. (RCR Arquitectes)

[25] Jardins do *Pedregal*, 1945-1950. (Luis Barragán)

Jorge Oteiza (1908, Orion - 2003, San Sebastián)

[26] Edifício no Parque da *Arbreda*, 1998-2005. [27] Casa para um Carpinteiro, 2002-2007. [28] Pavilhão *2x1*, 1999-2000. (RCR Arquitectes)

[29] “*Estudios para caja metafísica*”, 1975. [30] “*Homenaje a Mallarmé*”, 1958. [31] “*Caja metafísica por conjunción de dos triedros*”, 1958-1959. (Jorge Oteiza)

Pierre Soulages (24.12.1919, Rodez)



[32]



[37]



[33]



[38]



[34]



[39]



[35]



[40]



[36]

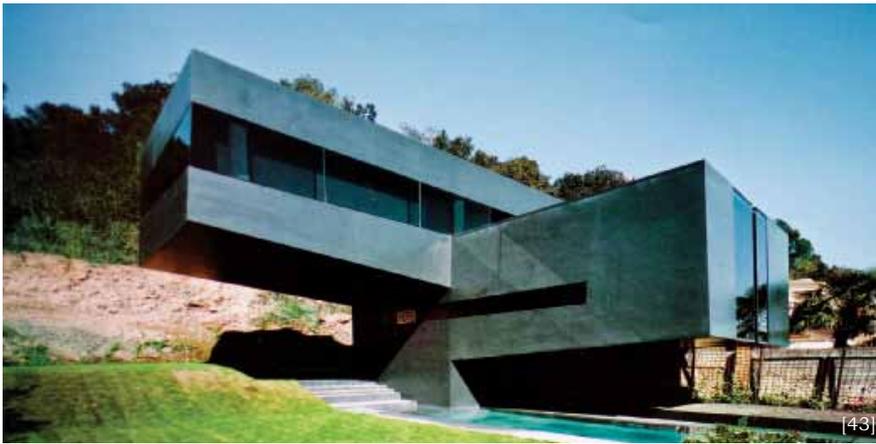


[41]

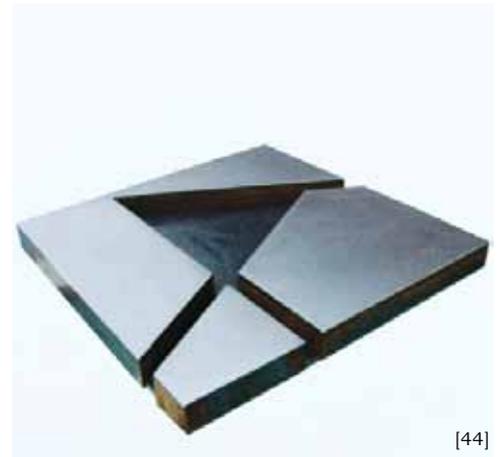
[32] Placagem de aço corten. [33] [34] Adega de Bell-Lloc, 2002-2007. [35] [36] Pavilhões Les Cols, 2002-2005. (RCR Arquitectes)
 [37] "Eau-forte n° 17", litografia. [38] Pintura, 03.10.1989 [39] Pintura, óleo s/tela, 16.08.1971. [40] Pintura, acrílico s/tela, 04.01.2005.
 [41] Pintura, óleo s/tela, 18.10.1984. (Pierre Soulages)



[42]



[43]



[44]

Eduardo Chillida (10.01.1924, San Sebastián - 19.08.2002, San Sebastián)



[46]

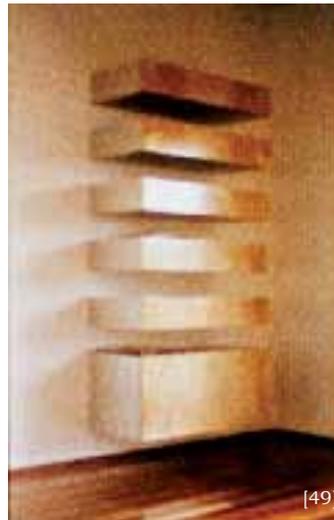


[45]



[47]

[42] Aguada para o Restaurante *Les Cols*, 2001-2002. [43] Casa para um Carpinteiro, 2002-2007. [44] Maquete de estudo para o Parque da Pedra *Tosca*, 1998-2005. (RCR Arquitectes)
 [45] S/título, 1957. [46] “*Homenaje a Rafael Elósegui*”, aço corten, 1970. [47] Mesa de Luca Paccioli, aço corten, 1986. (Eduardo Chillida)



Donald Judd (03.06.1928, Excelsior Springs - 1994, Nova Iorque)

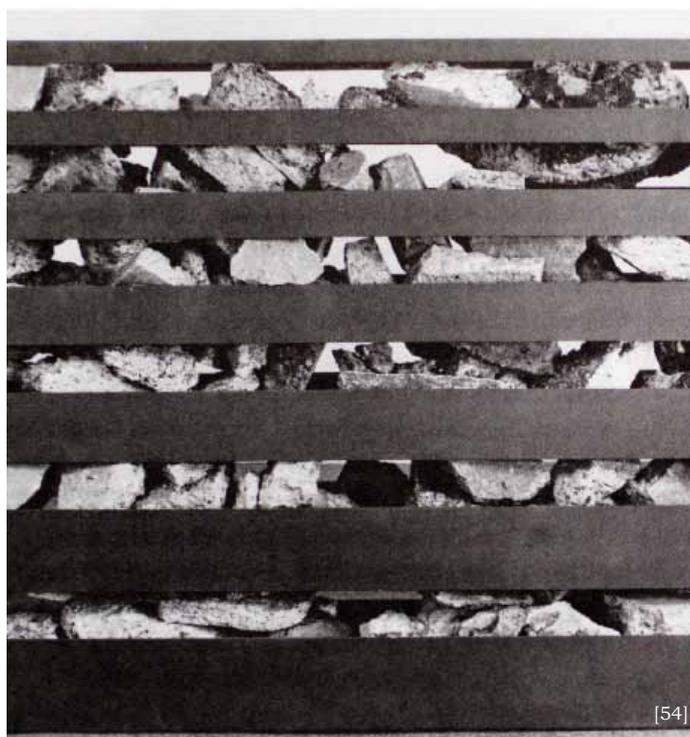


[48] Casa Rural, 2000-2007. [49] [50] Mobiliário para a casa Margarida, 1988-1992. (RCR Arquitectes)
 [51] S/título, aço corten, 1992. [52] S/título, aço inoxidável, 1992. (Donald Judd)



[53]

Robert Smithson (02.01.1938, Passaic - 20.07.1973, Texas)



[54]

[53] Adegas de *Bell-Lloc*, 2002-2007. (RCR Arquitectes)

[54] "*Line of Wreckage*", alumínio e betão lascado, 1968. (Robert Smithson)



[55]

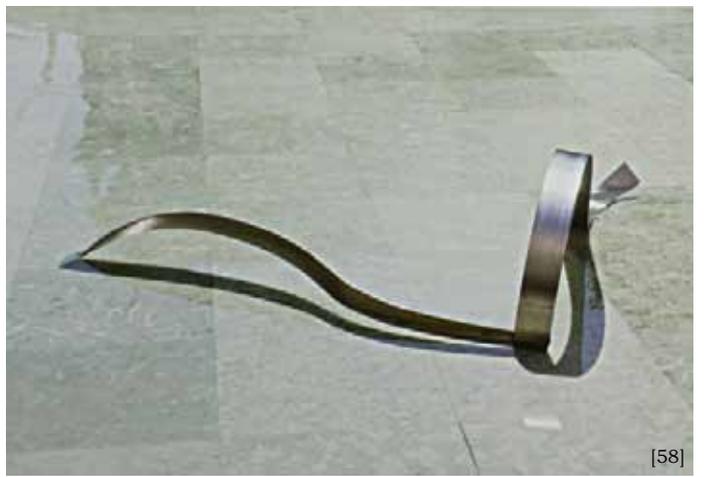


[56]

Ângelo de Sousa (02.02.1938, Maputo - 29.03.2011, Porto)

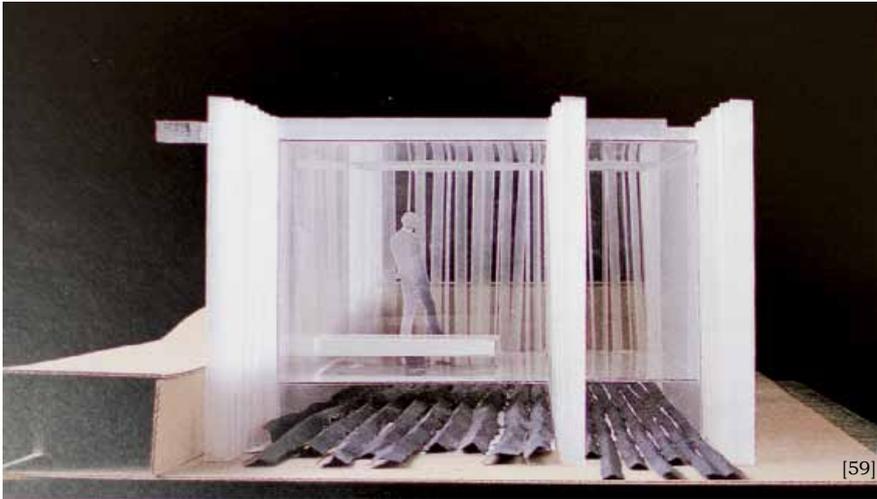


[57]

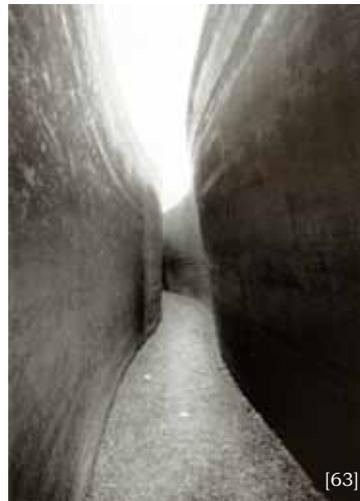


[58]

[55] Parque da Pedra Tosca. [56] Parque da Arboreda. (RCR Arquitectes)
 [57] [58] S/título, s/ data. (Ângelo de Sousa)



Richard Serra (02.11.1939, São Francisco)



[59] Maquete dos Pavilhões *Les Cols*, 2002-2005. [60] Edifício do Parque da *Arbreda*, 1998-2005. [61] Percurso na Adega de *Bell-Lloc*, 2002-2007. (RCR Arquitectes)
 [62] "Gutter Corner Splash: Night Shift", 1995. [63] "Serpentine", 1993. [64] "Schunemunk Fork", 1991. (Richard Serra)

Herzog & de Meuron (19.04.1950, Basel; 05.08.1950, Basel)



[65] Adega de *Bell-Lloc*, 2002-2007. [66] Casa para um Editor, 1997-2000. [67] Carpa *Les Cols*, 2007-2011. [71] Equipamento da Pista de Atletismo, 1991-2011. (RCR Arquitectes)

[68] Casa para um colecionador de arte, 1985-1986. [69] Adega *Dominus*, 1995-1998. [70] Galeria em Munich, 1989-1992. [72] Edifício *Ricola Storage*, 1986-1987. (Herzog & de Meuron)



[73]



[74]



[75]



[76]



[77]



[78]

Enric Miralles (25.02.1955 – 03.07.2000)



[79]



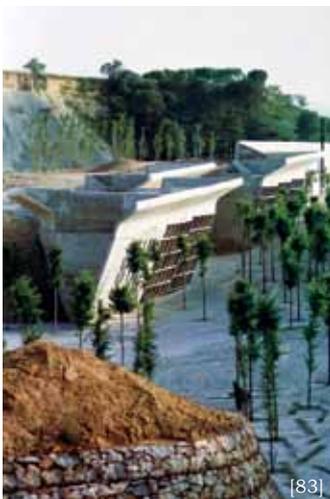
[80]



[81]



[82]



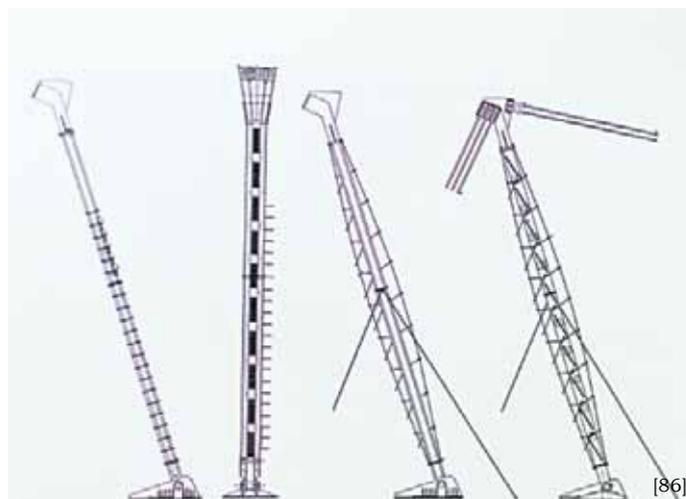
[83]



[84]



[85]



[86]

[73] [74] Pista de Atletismo, 1992-2001. [74] [76] [77] Aguadas da Pista. [78] Aguada dos Pavilhões *Les Cols*, 2002-2005. (RCR Arquitectes)
 [79] [80] [81] [82] [83] [84] [85] Aguadas de diversas cidades. [83] Cemitério de *Igualada*, 1985-1991. [86] Projecto Cobertura Tensionada, s/d. (Enric Miralles)



Fernando Carrascal e José Maria Fernández de la Puente (Séc. XX)



[87] Casa Margarida, 1988-1992. (RCR Arquitectes)

[88] Duas vivendas, s/d. (Fernando Carrascal e José Maria Fernández de la Puente)

Filosofia Ideológica do Atelier

Com o objectivo de conseguir definir a visão e filosofia ideológica dos arquitectos no seu mundo de criação, entende-se que os conceitos aqui apresentados congregam o cerne de princípios orientadores do método de trabalho e produção contínua dos RCR. São estes a base do processo fundamentador do subcapítulo seguinte (Método de Trabalho Colectivo).

Em cada projecto, os arquitectos pretendem definir a “*essência radical do conceito*”⁵² investigando, questionando, reflectindo entre os três o significado do que lhes é pedido, cuja filosofia consiste em aprofundar o sentido mais puro da sua origem⁵³: compreender a sua essência enquanto conceito mais cru e primordial. Isto entende-se desde a forma como transformam a geometria em peças autênticas, puras, entre diálogos e relações, seja a volumetria global do edifício, ou como por exemplo, o modo como a água flui no lavatório dos Pavilhões Les Cols, num gesto de criação metafórico aludindo ao mergulho das mãos num rio, evocador de um inactivo comportamento humano e das memórias a ele acopladas, suportando-se como veículo de transmissão no abstraccionismo procurando a intemporalidade conceptual e uma novidade na forma de expressão.

Na sua obra é evidente a fiel e íntima relação estabelecida entre a arquitectura, o Homem e a natureza, alvo também ela de reinterpretação, respeitada, valorizada e enfatizada em praticamente todos os seus atributos, criando-se novas paisagens e uma unidade harmoniosa⁵⁴. Desde cedo os arquitectos optaram por se distanciar da agitação e contaminação superficial da cidade, regressando às origens e estabelecendo-se na sua terra natal, concentrando-se na contemplação, criação e reinterpretação da fenomenologia da natureza. Quem os quiser contactar via *web*, de certo modo deparar-se-á com a perplexidade de um *site sui generis* suspenso, onde é surpreendido com uma mensagem algo misteriosa: “*Hemos cerrado esta ventana a la calle al tiempo que abrimos otra al patio interior*”⁵⁵. Compreende-se que esta expressão revela a intenção de se distanciarem do exterior,

52 Arménio Sabença, anexo VI, p. 359.

53 RCR, anexo V, p. 333.

54 RCR, anexo V, p. 334.

55 <http://www.rcrarquitectes.es/>

do artificial e do mundano, concentrando-se na sua criatividade e protegidos do ruído do excesso de informação. Para eles torna-se mais importante produzir uma arquitectura de qualidade do que a divulgação do seu trabalho⁵⁶.

É importante referir também a forma minuciosa como se dedicam ao projecto de arquitectura, onde o peso da forma global do edifício e o pormenor construtivo assumem o mesmo grau de atenção recorrendo-se à analogia do cosmos⁵⁷ sem descurar da máxima adoptada por Mies van der Rohe: *Deus está no detalhe*. Este conceito entre o global e o pormenor aliam-se a uma ideologia de síntese, onde: “(...) *la meta es alcanzar la armonia entre las partes y el todo*”⁵⁸ onde analogicamente tentam transportar os princípios fundamentais e de rigor do cosmos.

Em 1999, os RCR referiram que o seu processo, o seu projecto de arquitectura que tinham iniciado designar-se-ia *Arquitectura de Equilíbrio*. “*El que pensem. És la idea*”⁵⁹, primeiro fundamento apresentado que apoia a sua conduta ideológica: “*I un terme tan abstracte pot molt ben ser un terme arquitectònic. És així com pot construir-se l’arquitectura; mantenir l’equilibri enfront de la gravetat. És així com pot construir-se una obra d’art; modelar masses, llums i formes per a una composició en equilibri. És així com pot construir-se el paisatge; mantenir l’equilibri entre natures i llocs.*”⁶⁰

Por fim, “*El que fem. És a matèria*”⁶¹. A Arquitectura não como traço geométrico, nem traço construtivo, mas materialização metafórica de um sentimento, de um instante vital, uma ideia, a sensação que desde a vida se cria forma e valor. Os arquitectos pretendem dar forma, consistência e presença a um sentimento pessoal, frente às necessidades e ao lugar em específico, mas sem desejar que a sua arquitectura seja catalogada: o mais importante é seguir estes parâmetros e mantê-los na autenticidade de observar este mundo entre o sentimento e o raciocínio. “*No vol ser moviment modern, no vol ser minimal, no vol ser “high tech”, no vol anar a la moda. Vol ser l’arquitectura de l’equilibri (...)*”⁶², capturando a envolvimento através de massas que desafiam a gravidade, suspensas e dramatizadas pela luz, permitindo o vazio fluir, revelando o “vazio activo” protagonizado por Oteiza⁶³ entendendo-se como referência artística fundamental no modo como transformam a volumetria das suas obras.

56 RCR, anexo V, p. 336.

57 RCR, anexo V, p. 348.

58 CORTÉS, Juan Antonio, “*Los Atributos de la Naturaleza*”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, RCR Arquitectes, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 10.

59 RCR, *L’arquitectura de L’equilibri*, in: *Exfoliacions, 1988-99: Aranda Pigem Vilalta*, Catálogo de Exposição, Olot, Mayo, 1999, s/p.

60 Ibidem, s/p.

61 Ibidem, s/p.

62 Ibidem, s/p.

63 Isabel Azevedo, anexo VII, p. 367.

Estes comentários apoiam e expressam as diversas ideias e intenções que se reflectem oriundas de uma filosofia ideológica complexa, mas clara.

A temática da luz e sombra é extremamente explorada nas obras mais simbólicas, transportando-nos para uma penumbra e mistério intensificados entre o limiar do material e do imaterial. Estas temáticas são exploradas através dos materiais utilizados, onde os elementos da natureza se afirmam contíguos com a própria obra, ou seja, como um material da intervenção, compondo o espaço com o objectivo de promover relações de continuidade, reflexos, seduzir o espectador num cenário de encanto, através de um domínio de toda a composição, em todos os elementos. Normalmente os ritmos e luz originam momentos de modelação onde a sombra proporciona ecos oriundos da filosofia japonesa, considerada como factor cultural de referência e aplicada como principal fundamento na sua arquitectura: “(...) *en la estética tradicional japonesa lo esencial es captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra.*”⁶⁴

A dimensão musical na sua obra é induzida através de ritmos e jogos de luz/sombra:

“¿El tempo es sólo una cuestión musical?”

No; la creación, la sucesión de espacios, la vivencia, ... tienen su tempo

¿El silencio es música?”

*¡Sí!*⁶⁵, sentindo a arquitectura como um acto de pura intuição, indizível, compreendendo a importância do seu rigor técnico e da sua racionalidade, para a obtenção de um equilíbrio situado entre os opostos que compõem a sua arquitectura, como é o exemplo da sua carga metafísica e material, elevando um mundo matemático e um mundo onírico, um mundo de números e sonhos:

“¿Cómo se genera una arquitectura?”

*Desarrollando una intuición*⁶⁶, sensibilidade essa baseada na premissa de que o segredo do cosmos e da arquitectura ideal encontra-se na profundidade do nosso ser:

“Estas reflexiones ¿de dónde provienen?”

*De nuestros paisajes interiores.*⁶⁷

63 TANIZAKI, Junichiró, *El Elogio de la Sombra*, ed. Siruela, Madrid, Setembro, 2008, nota introdutória, s/p.

65 RCR, “Test para un examen de arquitectura”, in: *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 8.

66 *Ibidem*, p. 6.

67 *Ibidem*, p. 12.



[89]



[90]

[89] Maquete de ensaio à escala real para os Pavilhões *Les Cols*.

[90] Maquete de ensaio à escala real para o Espaço Urbano Vulcânico.

Método de Trabalho Colectivo

“They interact rather like a trio of jazz musicians: one player launches an improvisation which is then picked up by another and then by another until the main theme takes form.”⁶⁸

O método de trabalho explora na prática o discurso e conjunto de variantes do exercício da arquitectura onde se funde e materializa a filosofia ideológica do Atelier. Entende-se que se estes valores ideológicos fossem outros, também seriam outras as etapas que compõem o método de trabalho, o que levaria à concepção de uma obra e visão totalmente distintos. Neste caso particular, as etapas que compõem o método de trabalho podem variar dependendo das circunstâncias, da equipa de trabalho e do coordenador do projecto, mas normalmente seguem uma ordem de parâmetros bem definida e pelos próprios descrita.

O primeiro momento de reflexão, após a solicitação de um projecto, é passado entre os três arquitectos – Rafael Aranda, Carme Pigem e Ramon Vilalta – que se reúnem na sua sala (comum entre os três) alheios à interveniência de qualquer colaborador. Esta primeira reunião despoleta um conjunto de questões simples mas fundamentais, de forma a entender as possibilidades e a dimensão do pedido. A primeira questão que analisam é *“o quê”*⁶⁹, procurando significações amplas e antedécimas etimológicas, de modo a realçar o sentido mais puro e genesiaco do objecto, pretendendo descodificar a base da essência do programa. A segunda questão é *“onde”*, visitando o lugar da intervenção para absorverem do modo mais absoluto as suas necessidades e seus valores intrínsecos. A terceira questão é *“como pode ser isto”*, dando início a uma procura da expressão formal num primeiro estudo de aguadas, que pretende sintetizar e anunciar as suas primeiras intenções de obra⁷⁰.

O segundo momento do seu método de trabalho consiste na discussão colectiva do atelier, reunindo-se com parte dos seus colaboradores. Aqui são transmitidas as ideias mestras e ordenadoras do projecto, dirigindo tarefas aos colaboradores melhor enquadrados e aptos para a temática a desenvolver, em função da qualidade do trabalho apresentada⁷¹. Estes, absorvendo as reflexões e propósitos de abordagem dos arquitectos são convidados a darem início a uma

68 CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 13.

69 RCR, anexo V, p. 340.

70 RCR, anexo V, p. 340.

71 Arménio Sabença, anexo VI, p. 359.

investigação orientada em bases históricas⁷², onde analisam e exploram referências bibliográficas de artistas e arquitectos que já produziram e reflectiram os temas em questão, e integrando os colaboradores como parte fundamental do processo criativo do atelier⁷³. Ora, nesta etapa fundamental do processo colectivo em que começam a surgir e a serem apresentadas soluções às questões iniciais, o projecto avança claramente ao pulso de cada solução investida pelos elementos do atelier⁷⁴. A reflexão e intervenção colectiva permitem a autonomia dos colaboradores, num dinamismo interno baseado no diálogo e comunicação entre todos, adquirindo um sentido muito prático, numa filosofia de criatividade partilhada⁷⁵.

Os RCR referem-se a este processo de partilha como uma forma de exploração do discurso colectivo, justificando-se no facto de cada indivíduo poder entender melhor e a si mesmo ao expôr ideias e discuti-las em conjunto⁷⁶. Durante esta fase do trabalho são aprofundadas uma ou mais soluções, analisadas de acordo com os parâmetros ideológicos dos arquitectos. Quando a ideia toma contornos muito claros, estes exploram-na directamente, quando esta se apresenta complexa são delineados dois ou três caminhos de resolução, posteriormente excluídos até à solução mais viável⁷⁷.

A fase do processo criativo requer os instrumentos correctos para um resultado eficaz. São instrumentos ou ferramentas vulgares em qualquer gabinete de arquitectura, mas a sensibilidade e rigor dos RCR transformam-nos em representações contíguas das suas *paisagens interiores*. Os próprios referiram⁷⁸ que os desenhos técnicos, em Autocad, são representativos das relações e proporções da organização do espaço. As maquetes surgem como instrumentos de ensaio do modelo na sua matéria tridimensional. As perspectivas virtuais anunciam a sensação do espaço e a atmosfera pretendida, reflectindo a pretensão de captar as aguadas, a essência e o conceito da intervenção, presentes desde o início até ao fim do projecto, como elemento de síntese de todas as etapas desse processo. Apesar de assumir rigor e precisão na sua arquitectura, as suas aguadas são pinceladas rápidas e extremamente conceptuais que geram imagens esquemáticas, quase como ideogramas, símbolos gráficos que comunicam conceptualmente a sua mensagem, tendo

72 Arménio Sabença, anexo VI, p. 359.

73 Arménio Sabença, anexo VI, p. 360.

74 Tiago Oliveira, anexo VI, p. 360.

75 Isabel Azevedo, anexo VII, p. 367.

76 RCR, anexo V, p. 341.

77 RCR, anexo V, p. 341.

78 RCR, anexo V, p. 343.

como referência imediata a técnica do *Sumi-e*. Outra particularidade do seu método de trabalho são os ensaios e modelos à escala real, sempre que se justifique⁷⁹, com o objectivo de clarificar a expressão formal, espacial e uso material, antes da construção final da obra.

Outra característica fundamental no método dos arquitectos é a forma como se relacionam com os seus colaboradores e clientes. Partindo da premissa de que as melhores obras de arquitectura são aquelas em que foi possível estabelecer uma boa comunicação com os clientes⁸⁰, nos primeiros encontros e diálogos que têm com os mesmos, os arquitectos inquirem sempre sobre uma dimensão e intenção mais metafísica, fabular, espiritual do cliente⁸¹, considerando-os e aos âmbitos filosóficos como intimamente ligados ao exercício superior da arquitectura.

Ora, perante a análise do método de trabalho colectivo deste atelier pode-se verificar que, apesar de todas as dificuldades inerentes a um envolvimento de várias pessoas no poder de decisão projectual, estes arquitectos através de uma dinâmica de trabalho perfeitamente estruturada e hierarquizada, conseguem obra após obra, demonstrar como se pode explorar de uma forma única a prática da arquitectura, desde a sua dimensão mais transcendente até ao rigor geométrico, apoiando-se sempre nos benefícios oferecidos por cada elemento do grupo de trabalho (considerado como decisor interveniente) podendo interferir desde a consumação da ideia inicial até ao refinamento último do projecto.

79 Arménio Sabença, anexo VI, p. 363.

80 RCR, anexo V, p. 342.

81 RCR, anexo V, p. 342.

LINGUAGEM ARQUITECTÓNICA

“Entonces, ¿dónde reside la clave del misterio? Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra.”⁸²

- Pág. **071. REFLEXÃO SOBRE OBRA OBSERVADA**
073. Pista de Atletismo do Estádio *Tussols-Basil*, Olot (1991-2001).
079. Equipamento do Estádio *Tussols-Basil*, Olot (1991-2011).
085. Pavilhão de Acesso à *Fageda d'en Jordà*, Olot (1993-1994).
091. Casa *Mirador*, Olot (1994-1999).
097. Espaço para o Ofício e a Cultura, Riudaura (1994-1999).
103. Faculdade de Direito da Universidade de Girona, Girona (1995-1999).
109. Pavilhão do Banho, Tussols-Basil (1995-1998).
115. Instituto de Ensino *Vilartagues*, Sant Feliu de Guíxols (1995-1999).
121. Casa *Roser*, Sant Privat d'en Bas (1996-2000).
127. Casa para um Ferreiro e uma Cabeleireira, La Canya (1996-2000).
133. Esfera de Luz, Palamós (1996-2000).
139. Casa para um Editor, Esplugues de Llobregat (1997-2000).
145. Casa *Folle*, Les Preses (1997-2001).
151. Parque da *Arbreda* e Edifício de Serviços, Begur (1998-2005).
157. Parque da Pedra Tosca, Les Preses (1998-2005).
163. Pavilhão 2x1, Tussols-Basil (1999-2000).
169. Casa *Cuca de Llum*, Olot (2000-2005).
175. Casa M-Lidia, Montagut (2000-2003).
181. Casa Rural, La Vall de Bianya (2000-2007).
187. Restaurante *Les Cols*, Olot (2001-2002).
193. Creche *Els Colors*, Manlleu (2001-2004).
199. Pavilhão no Tanque, Llagostera (2001-...).
205. Alverca e Exteriores *La Vila*, La Vall de Bianya (2002-2003).
211. Radar Meteorológico *La Creu del Vent*, Panadella (2002-2003).
217. Pavilhões *Les Cols*, Olot (2002-2005).
223. Piscina Coberta, Manlleu (2002-2006).
229. Casa para um Carpinteiro, Olot (2002-2007).
235. Adega de *Bell-Lloc*, Palamós (2002-2007).
243. Biblioteca, Lugar para Idosos e Jardim, Barcelona (2002-2007).
253. Espaço Urbano Vulcânico, Olot (2004-2010).
259. Espaço *Barberí*, Olot (2004-...).
265. Creche *El Petite Comte*, Besalú (2005-2009).
271. Sede Corporativa *Layetana*, Hospitalet de Llobregat (2006-2012).
277. Espaços de Sombra *Lotus Blau*, Santa Coloma de Farners (2007).
283. *Carpa Les Cols*, Olot (2007-2011).

Reflexão Sobre Obra Observada

Visitar uma obra dos RCR é, em primeiro lugar, uma experiência sensorial complexa e profunda, remetendo imediatamente a uma ideia forte ordenadora e a uma conexão estreita a planos emocionais e metafísicos. E foi tendo consciência desta condição que se partiu aqui para uma análise criteriosa e objectiva sobre os trinta e cinco projectos construídos da autoria dos RCR Arquitectes, assumindo o mesmo conjunto de critérios formais em cada texto, de forma a homogeneizar a narrativa e a estabelecer as devidas hierarquias de reflexão estética.

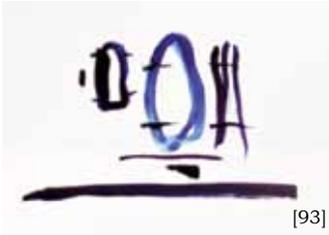
Apoiando-se nas visitas de estudo e na documentação gráfica encontrada, pretendeu-se gerar um sistema dinâmico de texto crítico e imagens das respectivas obras sujeitas a reflexão, de modo a que a clareza e objectividade da produção acompanhasse as exigências de uma apresentação pertinente da completa obra edificada.



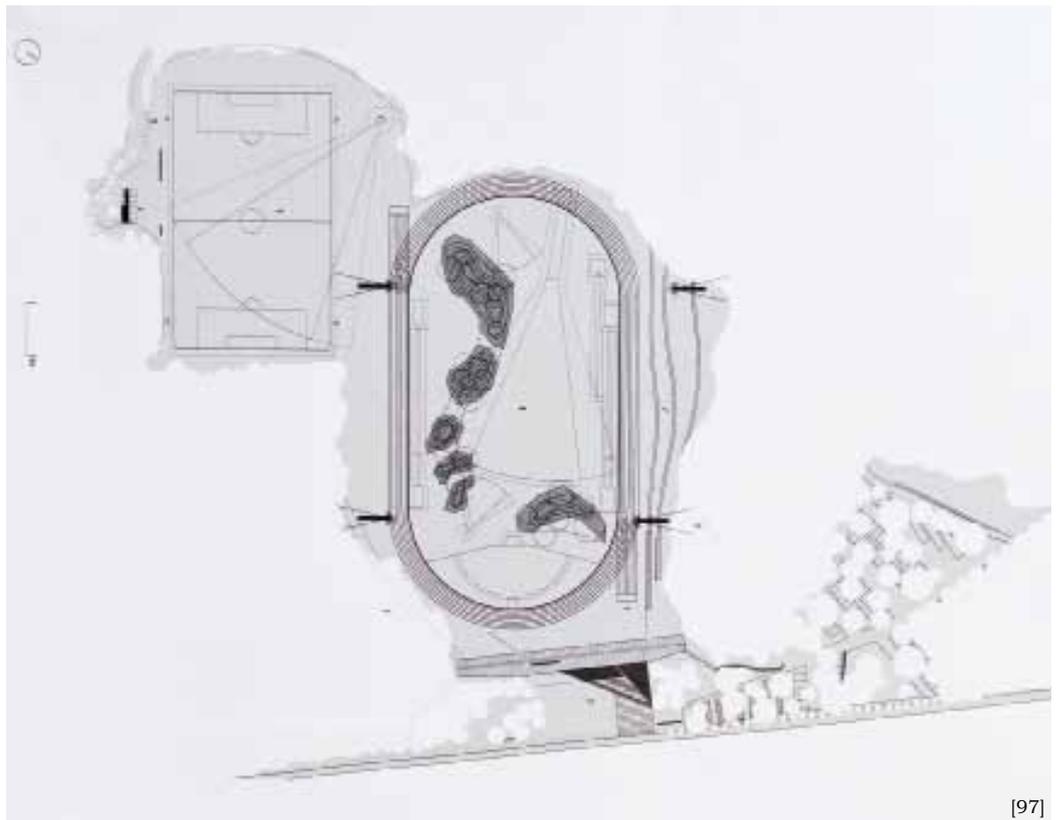
PISTA DE ATLETISMO



[92]



[93]



[97]



[94]



[95]



[96]



[98]

[92] [93] [94] [95] [96] Aguadas. [97] Planta da intervenção. [98] Corte longitudinal sobre a pista.
 [99] [100] [101] [102] Pista de Atletismo.

1991-2001

PISTA DE ATLETISMO DO ESTÁDIO TUSOLS-BASIL

A Pista de Atletismo do Estádio *Tusols-Basil* situa-se em Olot, nas proximidades da antiga linha ferroviária. Trata-se de uma área de bosque de carvalhos com caminhos pedonais e terrenos agrícolas. Toda esta ambiência natural permitiu aos arquitectos um desenvolvimento na intervenção paisagística que se relaciona em franca harmonia com o seu pré-existente. Aqui, o conceito de pista de atletismo sofreu uma forte reinterpretação, ampliando para novos sentidos e funcionalidades.

A decisão de inserir a pista no bosque, assumindo-o como presença declarada, permitiu definir um mundo dentro de outro mundo, a combinação íntima e harmoniosa entre natureza e homem. O visitante encontra-se protegido, numa dimensão telúrica e em simultâneo metafísica, patrocinada pela própria natureza. A opção consciente de deixar as árvores intocadas no interior da pista permitiu, entre outras coisas, reflectir sobre o tema de “filtro”. Os arquitectos pretenderam criar momentos de surpresa através das ramificações e montículos que suportam as árvores. Defendem que este tema não pretende mostrar de imediato o espaço senão proporcionar uma descoberta faseada, a surpresa. O sentido de uma revelação não totalmente disposta, que acaba sempre por escapar e a remeter a um necessário mistério. Este espaço contém um potencial social elevado e é utilizado para diferentes actividades desportivas que usufruem de bancos corridos com dupla função: corrigir o desnível topográfico e servir de plateia. Para além de acolher actividades desportivas, este espaço contém um carácter multifuncional, permitindo



[99]



[100]



[101]



[102]

também actividades de lazer tal como *pic-nics*, leituras ou apenas a contemplação da natureza. A pista contém quatro focos de iluminação artificial, cuja altura pretende ser referência visual a longa distância.

Entende-se que este projecto exemplifica objectivamente a relação que possuem com a natureza (implícita em todos os seus projectos). Relação essa enfatizadora das suas características fundamentais, sempre no sentido de obter um novo espaço perfeitamente integrado com o meio natural, e inclusivamente elogiando-o, tornando-se elemento indispensável para a pretendida dimensão estética, simbólica e prática da obra.



[103] Vista desde da esplanada do Equipamento.



[104] [105] Vista desde o interior da Pista.

Imagem à Direita:

[106] Equipamento do Estádio *Tussols-Basil*.



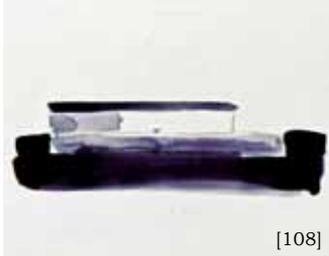
EQUIPAMENTO DO ESTÁDIO TUSOLS-BASIL



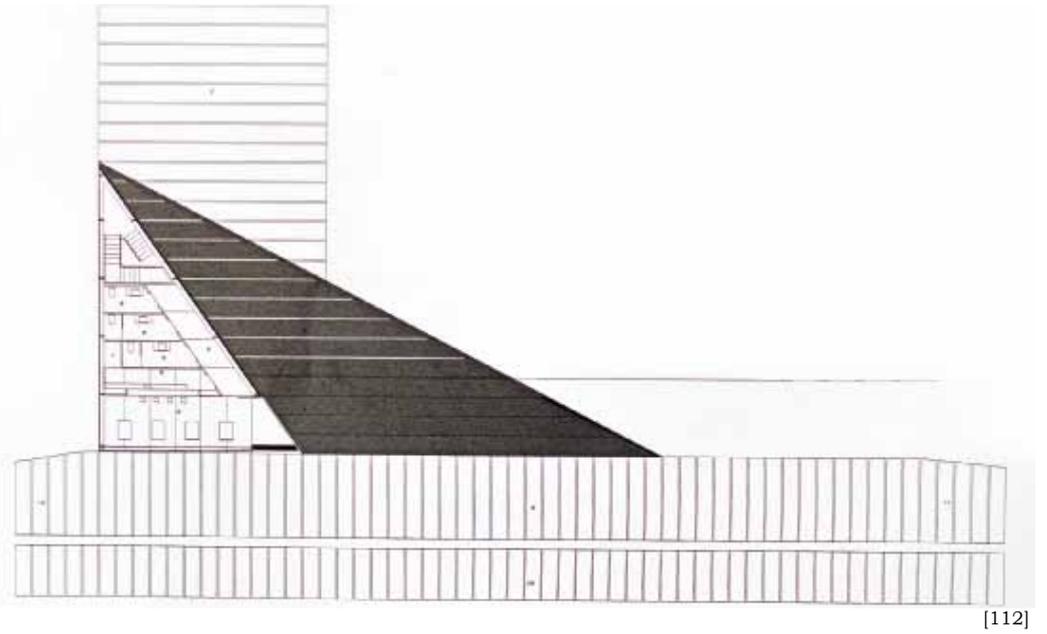
[107]



[111]



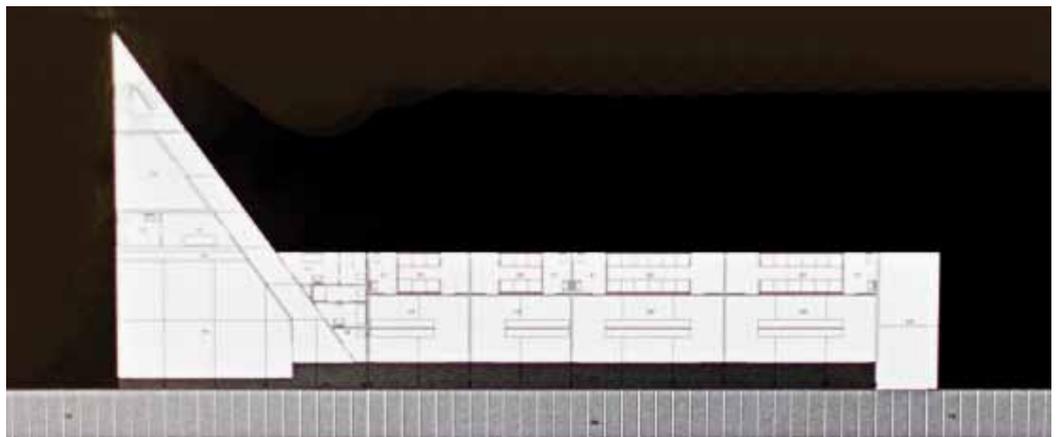
[108]



[112]



[109]



[113]



[114]



[110]



[115]

[107] [108] [109] [110] Aguadas. [111] Corte transversal. [112] Planta Piso 0. [113] Planta Piso -1. [114] Corte transversal. [115] Corte longitudinal sobre o equipamento e a pista. [116] [117] [118] [119] Equipamento do Estádio.

1991-2011

EQUIPAMENTO DO ESTÁDIO TUSOLS-BASIL

O Equipamento do Estádio *Tusols-Basil* pertence ao projecto global da pista, construído de 2009 a 2011, em Olot. Trata-se de um volume que apesar da sua morfologia triangular, integra-se perfeitamente com a sua envolvente, num jogo de planos que parece formar uma peça paralela a cada trajecto efectuado, desde a entrada à subida da pista.

O material utilizado é o aço corten, cuja linguagem arquitectónica são faixas que permitem uma relação visual para o exterior mantendo constante privacidade no seu interior (gesto este comum na arquitectura dos RCR).

No piso de acesso, a sua volumetria estabelece uma organização espacial ocupando a sua lateral pela esquerda. Libertando um espaço de esplanada e de percurso de entrada, é protegida por uma pala que orienta o fluxo pedonal até à rampa de acesso à pista. O programa no seu interior é constituído pelo bar, lavabos e escadas de acesso ao Piso -1 (cota da pista). Este piso inferior contém uma sala de musculação, enfermaria e vestiários femininos e masculinos, com duche que acedem directamente à pista. O mesmo sucede com o arrumo para os equipamentos utilizados pelos atletas, patrocinando um programa que se adequa às necessidades dos desportistas que frequentam o espaço. No itinerário global das obras dos RCR, esta intervenção permite compreender em grande profundidade a intensa e rica relação com a natureza, e muito particularmente observar o conhecimento e o domínio dos meios de intervenção no território de Olot.



[116]



[117]



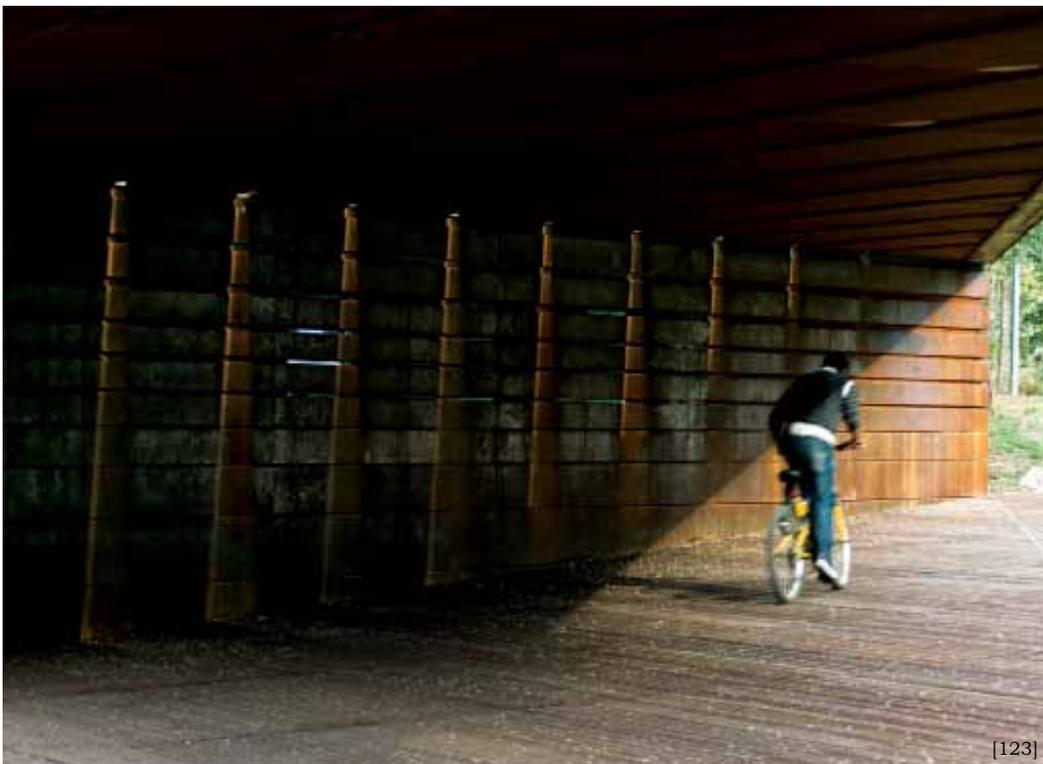
[118]



[119]



[120] [121] Equipamento do Estádio.



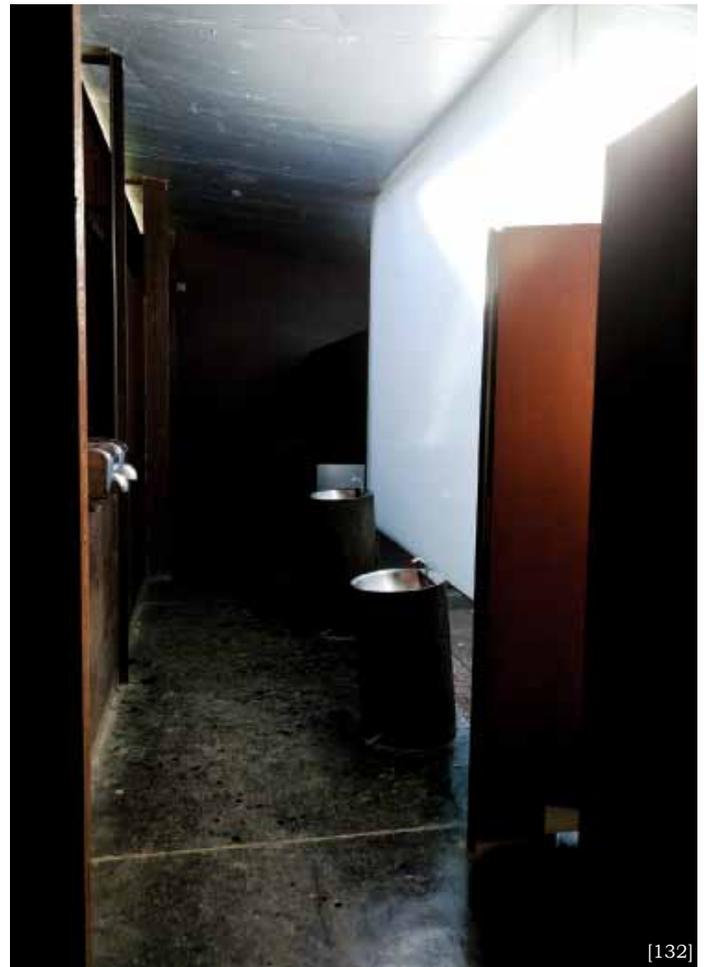
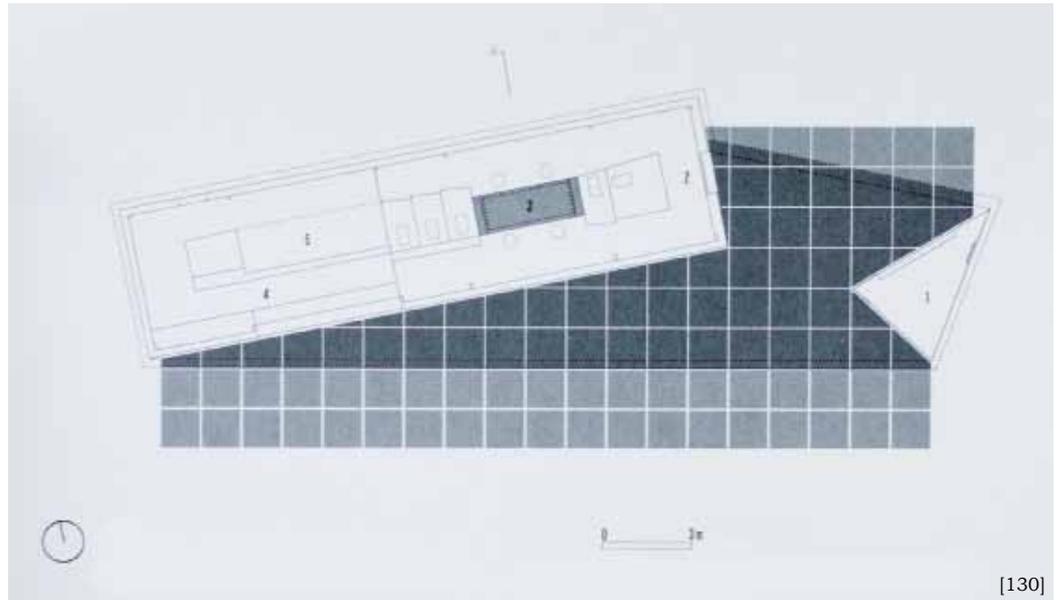
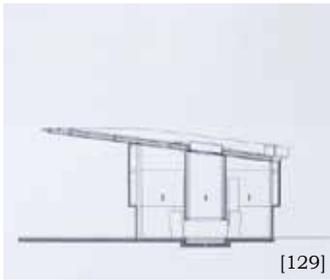
[122] [123] [124] [125] [126] [127] Equipamento do Estádio.

Imagem à Direita:

[128] Pavilhão de Acesso à *Fageda d'en Jordà*.



PAVILHÃO DE ACESSO À FAGEDA D'EN JORDÀ



[129] Corte transversal. [130] Planta. [131] [132] [133] [134] [135] [136] Pavilhão de Acesso à *Fageda d'en Jordà*.

1993-1994

PAVILHÃO DE ACESSO À FAGEDA D'EN JORDÀ

O Pavilhão situa-se em *La Fageda*, no caminho velho entre Olot e Santa Pau. Esta peça articula dois momentos: o parque de estacionamento e o bosque. É constituída por dois volumes de pequeno porte, um paralelepípedo e outro triangular, que marcam o momento de chegada através de torções diferentes entre si (o maior acolhe o centro de informação, bar e lavabos de serviço, e o mais pequeno o armazém) ambos cobertos por um plano ligeiramente inclinado. Este conjunto representa fragmentos característicos da natureza daquele local, manifestados através dessas peças dispersas, unidas em base por uma quadrícula métrica. Dotados de uma composição geometricamente harmoniosa no seu conjunto assemelham-se a um templo japonês. Representa um mundo encantado, fabular, a tranquilidade de um mistério ordenado, e o início do acesso ao bosque, uma espécie de túnel subterrâneo, que lentamente desvenda a densa e húmida particular vegetação existente. O desenho da planta é muito minucioso com alinhamentos nas divisões interiores, onde a expressão do aço imprime elegância e subtileza devido à sua fina espessura. Os lavabos ocupam grande área do volume principal, espaço muitas vezes relegado para um plano inferior de importância e cuidado no conjunto global da obra. Estes lavabos surgem com uma preocupação estética rara de ser observada, com uma conotação poética, incutida por uma clarabóia invertida em vidro opaco, situada no centro da divisão, que por sua vez cria uma invasão da penumbra pela luz natural que oscila de intensidade durante o dia, permitindo uma iluminação natural durante o seu horário de funcionamento. É pertinente questionar-se sobre este



[133]



[134]



[135]



[134]

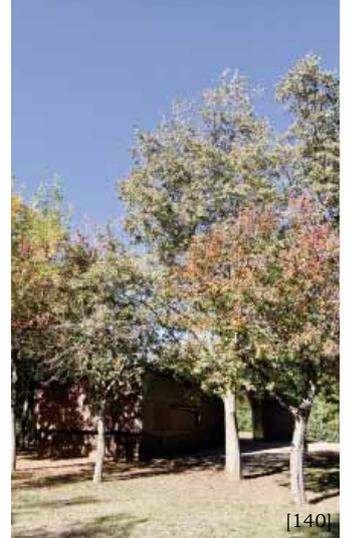
tema da sustentabilidade no presente, mas esta visão no ano de 1993 ultrapassa uma tendência. Apesar da escuridão provocada pelo aço oxidado, percebem-se com clareza todas as peças que compõem os lavabos, numa fronteira visual entre o limiar material e imaterial, evidenciando um respeito imenso pela própria intimidade. Entende-se também que este gesto reflecte a viagem a Kyoto⁸³ cuja atmosfera se assemelha à criada nos lavabos japoneses descritos por Tanizaki⁸⁴. A esplanada do bar é composta por bancos e mesas em madeira soldados à terra. O volume principal contém um recuo na sua base, acentuando a abertura do balcão de informação e adquirindo uma curiosa leveza geométrica. Os materiais – aço e madeira – pintados em óxido e pátina negra, entende-se serem uma alusão directa à escória vulcânica composta pelo subsolo do bosque.

Apesar do seu pequeno porte, este pavilhão é extremamente importante no trajecto dos RCR, identificado na entrevista realizada⁸⁵. Esta nova expressão estética é o primeiro passo que estabelece firmes gestos e ideologias no *fazer* da Arquitectura, iniciando uma nova fase na sua produção. Apesar do projecto datar-se do ano de 1993, este Pavilhão é o espelho de uma expressão estética amadurecida dos RCR, reflexo dos seus ideais de criação e incólume à passagem do tempo.

83 "It was a trip in the early 1990s to Kyoto, where they visited the Zen temples and gardens, which did much to influence their ideas about movement thought layers and about the juxtaposition of natural and artificial" CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição), p. 17.

84 "Siempre que en algún monasterio de Kyoto o de Nara me indican el camino de los retretes, construidos a la manera de antaño, semioscuros y sin embargo de una limpieza meticulosa, experimento intensamente la extraordinaria calidad de la arquitectura japonesa (...) añadiré que cierto matiz de penumbra, una absoluta limpieza y un silencio tal que el zumbido de un mosquito pueda lastimar el oído son también indispensables (...) Por lo tanto no parece descabellado pretender que es en la construcción de los retretes donde la arquitectura japonesa ha alcanzado el colmo del refinamiento. Nuestros antepasados, que lo poetizaban todo, consiguieron paradójicamente transmutar en un lugar del más exquisito buen gusto aquel cuyo destino en la casa era el más sórdido y, merced a una estrecha asociación con la naturaleza (...) hemos penetrado ahí, en verdad, hasta la médula del refinamiento" TANIZAKI, Junichiró, *El Elogio de la Sombra*, ed. Siruela, Madrid, Setembro, 2008, pp. 14-17.

85 RCR, anexo V, p. 334.



[137] [138] [139] [140] [141] [142] Pavilhão de Acesso à Fageda d'en Jordà.



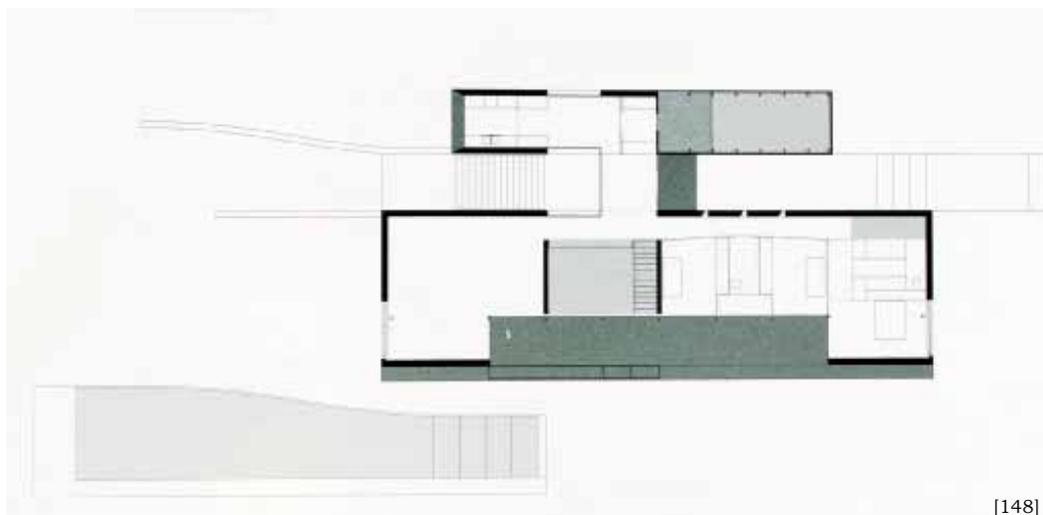
CASA MIRADOR



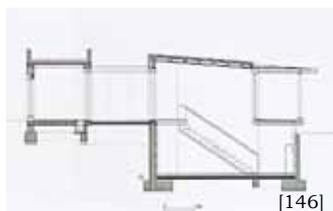
[144]



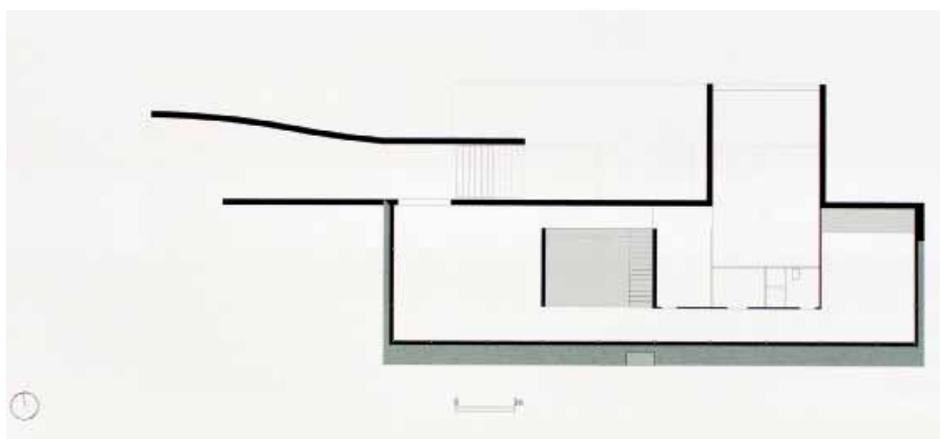
[145]



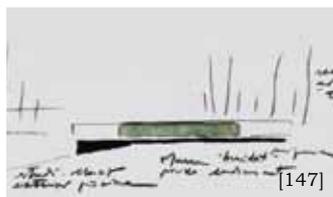
[148]



[146]



[149]



[147]



[150]

[144] [145] [147] Aguadas. [146] Corte transversal. [148] Planta Piso 0. [149] Planta Piso -1. [150] Fachada Principal. [151] [152] [153] [154] Interior da casa *Mirador*.

1994-1999

CASA MIRADOR

A Casa *Mirador* encontra-se oculta entre terrenos e caminhos privados de Olot. Situa-se sensivelmente no centro da cidade, muito perto do Atelier Barberí e de outras obras dos RCR. A aproximação à casa revela diferentes perspectivas dos seus distintos alçados. Pouco se pode visualizar pelo exterior, apenas duas fachadas. De forma a obter o máximo rendimento da sua situação privilegiada (onde a natureza e tranquilidade compõem o cenário), a fachada principal desenvolve-se pela longitudinal, onde os seus vãos e planos de vidro e cor dos materiais remetem à referência estética da *Farnsworth House*, em Ilinois, da autoria de Mies van der Rohe.

Esta casa é composta por dois volumes, paralelos entre si com um ponto central de acesso. O volume principal contém os quartos, o lavabo, a sala, o escritório e a garagem, enquanto que o volume mais estreito alberga a cozinha e o ginásio. A distribuição do programa é invertida, situando-se os quartos no piso da entrada e as zonas colectivas no piso inferior. Entende-se que esta atitude pretende com que prevaleça o contacto directo da zona de lazer – quartos e sala – com o seu cenário paisagístico, constituindo o conceito de miradouro, que contempla diariamente as montanhas de Olot, orientado para sul. A sua harmonia linguística mantém uma relação de equilíbrio com o terreno e sua envolvente, criando a ilusão de um paralelepípedo suspenso sobre um vasto território verde, evidenciando o pavilhão de cristal. A laje eleva-se acima do terreno, permitindo uma faixa de luz no piso inferior. Os



[151]



[152]



[153]



[154]

materiais da fachada são mármore branco e reboco pintado. Os vidros são translúcidos, com *blackout* nos quartos e estores laminados na sala e lavabo.

No percurso dos RCR esta obra afirma-se como estudo e reinterpretação da Arquitectura Moderna, cuja linguagem proveio do entendimento dos meios e referências que os arquitectos absorveram do referido período, sendo por demais evidente a influência de Mies van der Rohe, também ela confirmada pelos próprios⁸⁶.

86 Anexo V, p. 337.



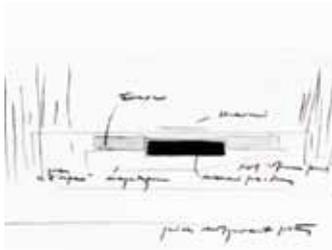
[155] Fachada Principal.



[156] Jardim da casa Mirador. [157] Entrada principal da casa.



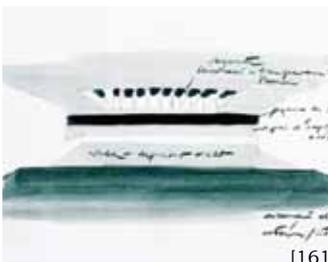
ESPAÇO PARA O OFÍCIO E A CULTURA



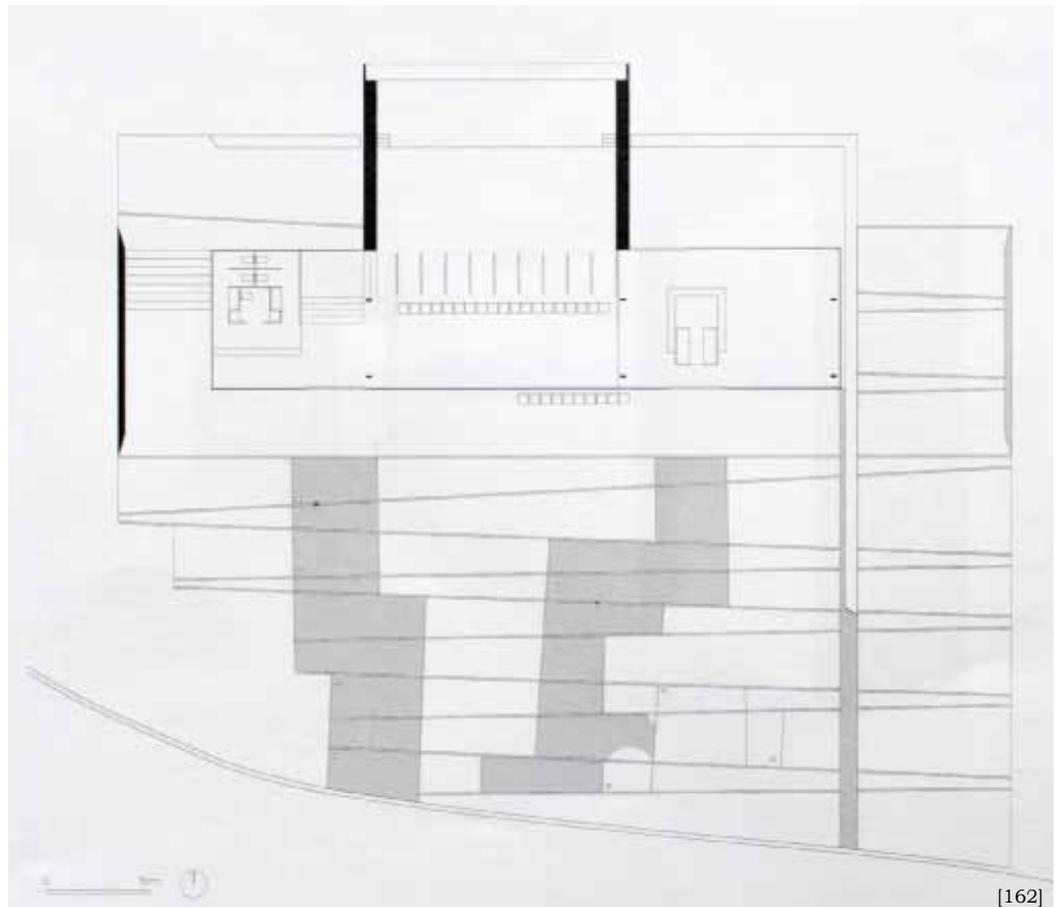
[159]



[160]



[161]



[162]

1994-1999

ESPAÇO PARA O OFÍCIO E A CULTURA

O Espaço para o Ofício e a Cultura é o Centro Cívico de uma pequena população estabelecida nas margens do *Riudaura*, nas proximidades de Olot. Esta obra encontra-se à entrada da vila, lateral à igreja local.

Formalmente é um volume rectangular que estabelece uma relação pacífica com a praça, ladeado por um edificado de modesta escala. É na fachada orientada para o campo desportivo que esta volumetria surpreende devido ao seu volume central em balanço. Esta fachada representa um apurado domínio formal na sua composição, demonstrando que independentemente do tamanho do volume, este pode causar impacto e representar simbolicamente o gesto de uma ideia forte. Esta, apesar de assimétrica, mostra a ilusão de simetria provocada pela peça central. É através de gestos opostos que os arquitectos tentam alcançar uma *Arquitectura de Equilíbrio* – a continuidade do plano da cobertura rematando nos seus extremos atribui à peça um carácter longitudinal, enquanto a estrutura em balanço provoca uma “tensão” central.

O espaço interior contempla uma pequena área para divulgar artigos locais, lavabos, espaço expositivo, um salão polivalente, bar e sala de reuniões. Especialmente são dotados de um ambiente generosamente iluminado. O salão é marcado por peças verticais de vidro opaco que contribuem para introduzir esta atmosfera de luz natural.



[163]



[164]



[165]



[166]

Os materiais são aço pintado, pedra calcária branca, xisto azul, vidro translúcido e opaco.

No percurso dos RCR esta obra constitui o primeiro contacto com um programa de carácter social, permitindo a reflexão sobre estes espaços e sua iluminação no seu sentido funcional. É uma peça de ensaio, o primeiro passo no conjunto das obras de serviço público.



[167]

[167] Fachada principal.



[168]

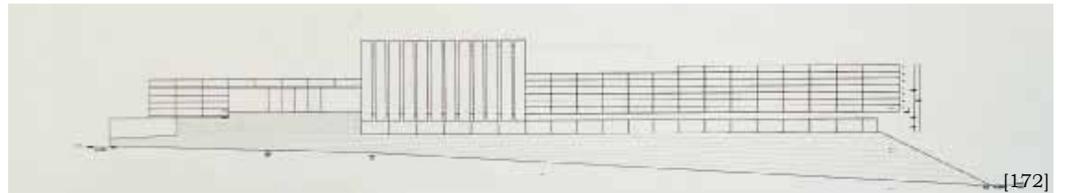


[169]

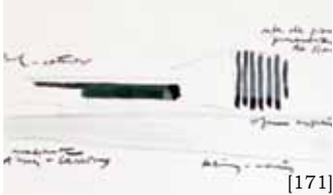
[168] Sala polivalente. [169] Fachada orientada para o campo desportivo.



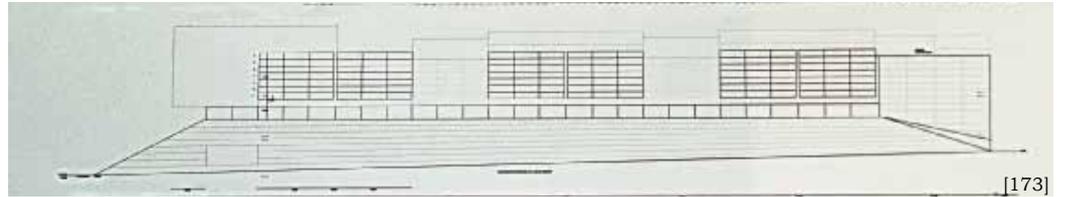
FACULDADE DE DIREITO DA UNIVERSIDADE DE GIRONA



[172]



[171]



[173]



[174]



[175]



[176]



[177]

1995-1999

FACULDADE DE DIREITO DA UNIVERSIDADE DE GIRONA

[178]

A Faculdade de Direito situa-se no *Campus Montilivi*, nas proximidades do centro de Girona, ocupando uma parcela da malha urbanada quadrangular destinada às Faculdades. Aqui os RCR testaram na volumetria global do projecto o seu grau de racionalidade e análise metódica, conferindo um paralelismo ao universo sistemático de leis e rigor no qual idealmente se rege o estudo de Direito.



[179]

A obra apresenta-se numa peça extremamente compacta e hermética erguendo-se sob uma base piramidal, compondo a parcela e acedendo-se pela cota mais alta. Os seus volumes apresentam-se desfragmentados em três paralelepípedos integrando-se de forma destacada os volumes da sala de actos e do pavilhão de entrada. Através da transparência deste último pode-se observar o jardim que acede ao parque de estacionamento lateral à faculdade, conferindo uma hierarquia de espaços (de percurso e lazer), baseada num sistema de ritmos, musicalidade e antagonismos entre “cheio e vazio”, materializando repetição entre volumes e pátios. O material utilizado é a Pedra Caliza, que se entende representar a pureza idealmente incorruptível da justiça, aliada ao vidro, translúcido ou opaco.



[180]

Na fachada principal, a entrada é formalmente acentuada pelo volume da sala de actos, trabalhado por faixas de vidro verticais separadas entre si. Este volume articula-se com a escadaria que nos indica a entrada principal definida por um pavilhão que se destaca do restante conjunto, assemelhando-se a um pavilhão de cristal que permite



[181]

uma fluência equilibrada de percursos. O interior da faculdade é complexo, repleto de hierarquias alimentado estruturalmente por três momentos: zona colectiva, zona de salas de aulas e zona de professores. A zona das salas de aula é acedida através da escada principal, ponto de união entre os principais espaços que compõem esta obra. Esta escada é delicadamente desenhada, permitindo pormenores de um visível refinamento estético, quase flutuante, nomeadamente o cobertor da escada e a guarda. A galeria de acesso às salas é ampla, num ritmo de ordenação: salas de aula/zona de espera/salas de aula. As portas das salas são indicadas pela ligeira torção vertical da parede. Cada porta ocupa parte em película opaca, libertando uma faixa de vidro translúcido que permite observar o interior da sala. Este interior é preenchido por fileiras de mesas corridas, com banco rebatidos. Todas as janelas são revestidas por película opaca, exceptuando as colocadas na linha horizontal da visão do aluno sentado.

Para aceder à zona de professores é necessário atravessar um passadiço, uma espécie de *promenade architecturale*, e ao mesmo tempo miradouro, possibilitando uma panorâmica global. Ao mesmo tempo, esta separação cria uma ambiência propícia ao trabalho dos professores. Devido aos dois passadiços nos pisos superiores, o átrio da zona colectiva no piso -2 é de pé-direito triplo, com ligação interna para a Biblioteca da Universidade. Este espaço é dinamizado através de serviços colectivos – bar, reprografia, zona de estudos, etc – onde os alunos podem socializar, principalmente na “piscina” que delimita uma pequena praça de apoio aos estudantes, acompanhada pela parede seccionada por faixas luminosas, um sistema construtivo de placas de pedra onde a junta é espaçada entre si, permitindo a entrada de luz natural.

A luz é um elemento fundamental nesta intervenção, dado que todos os espaços respiram através da sua presença, no entanto esta relação não é directa senão introduzida através de pátios e do vidro opaco, sendo pontualmente explorada na referida parede que se expressa por linhas de luz em constante transformação.

A obra surge no percurso dos RCR como um ensaio que explora diferentes qualidades físicas – do terreno, da morfologia, dos materiais, da luz, de relação espacial – mas também como representante da filosofia dos Arquitectos, de uma procura incessante da raiz dos conceitos, captando a essência do programa para conceptualizar de forma prática a função do objecto perante a sua história, carácter e identidade.



[182]



[184]



[185]



[183]



[186]



[187]

[182] [183] [184] [185] [186] [187] Espaços da Faculdade de Direito da Universidade de Girona.

Imagem à Direita:
[188] Pavilhão do Banho.



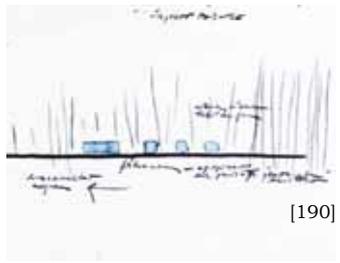
PAVILHÃO DO BANHO



[189]



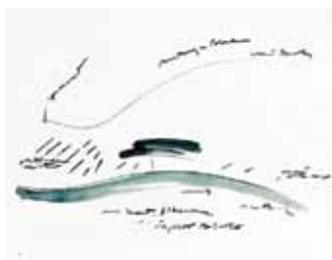
[192]



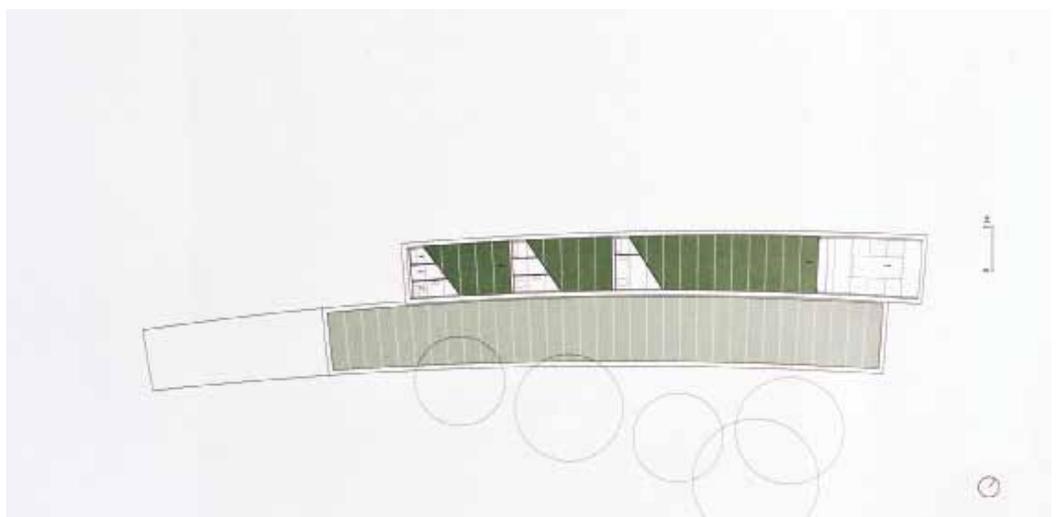
[190]



[193]



[191]



[194]

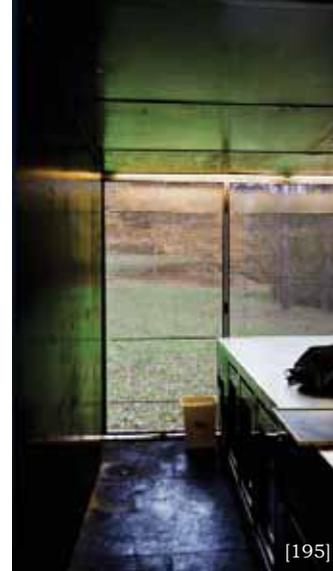
1995-1998

PAVILHÃO DO BANHO

O Pavilhão do Banho localiza-se em Tussols-Basil, numa área densa de choupos bravos, acompanhando subtilmente o rio *Fluviá*. Antigamente todos os anos iniciava-se a época balnear com um percurso a nado pelo rio. Este volume foi construído para servir os banhistas, mas eventualmente Olot perderia esse ritual devido à poluição crescente no *Fluviá*. Trata-se de um volume harmonioso e longitudinal que mimetiza a ligeira curvatura do rio que se eleva sob o solo, pousado num plano horizontal. Extremamente delicadas e subtis, as suas linhas minimalistas apresentam pormenores equilibrados, formando uma imagética de suspensão e flutuação, como o próprio rio.

O programa é composto por um pequeno bar e três lavabos com vestiário e duche. Todo este volume é uma composição de antagonismos (“cheio e vazio”), incorporando musicalidade provocada pelo ritmo e pela proporção. Os lavabos são seccionados pela diagonal, conferindo uma ligeireza estética na volumetria que por sua vez permite uma fluidez visual entre a peça e o rio. Apenas foram utilizados dois materiais: o aço-corten (bar e plataforma), e o aço-inoxidável (lavabos, vestiários e duche).

Entende-se que esta obra permitiu uma afirmação demarcada na arte conceptual e minimal, criando uma peça quase escultural, quase *land art*, extremamente integrada na atmosfera natural do bosque. Um refinamento conceptual que remete a uma conotação imediata a Richard Serra, evidenciando na visita qualidades da denominada “Arquitectura do Silêncio”.



[195]



[196]



[197]



[198]



[199]

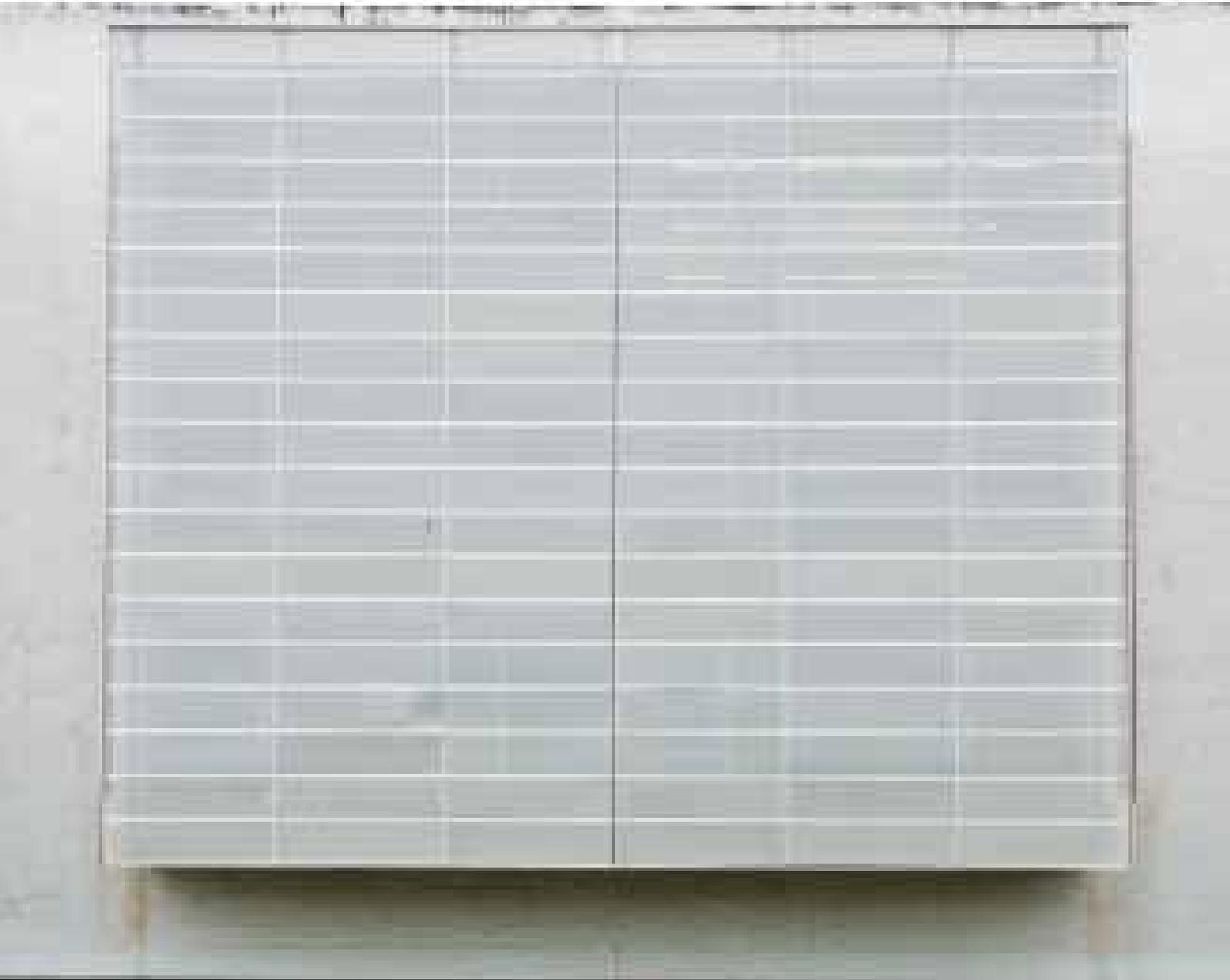


[200]

[199] Interior do bar. [200] Exteriores.



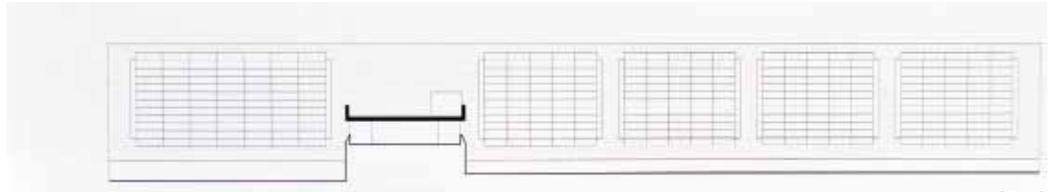
[201] [202] Exteriores.



INSTITUTO DE ENSINO VILARTAGUES



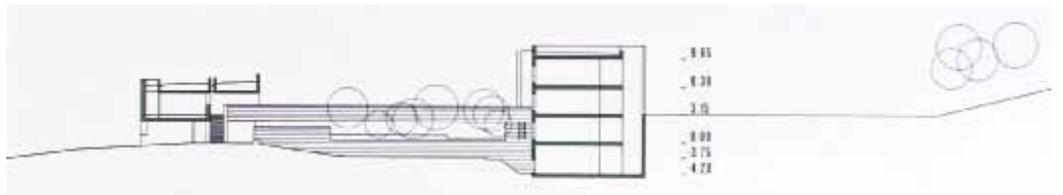
[204]



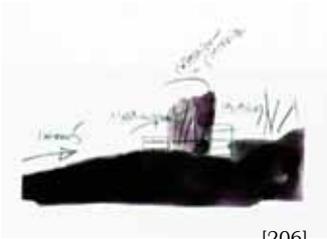
[209]



[205]



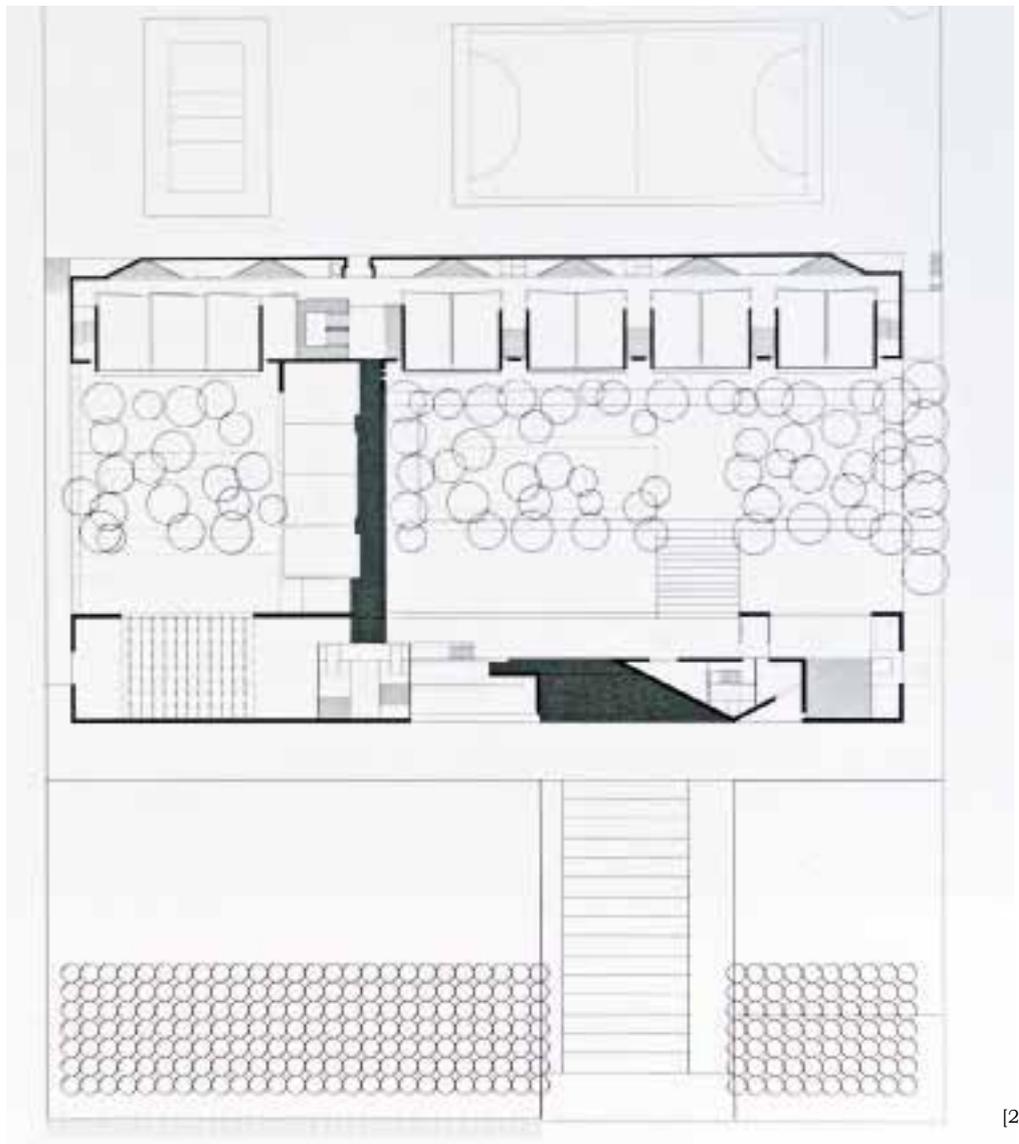
[210]



[206]



[207]



[211]



[208]

1995-1999

INSTITUTO DE ENSINO VILARTAGUES

O Instituto de Ensino *Vilartagues* situa-se perto do centro de Sant Feliu de Guíxols, na costa do mar mediterrâneo.

O percurso da entrada é enfatizado por uma rampa majestosa que encaminha o visitante até à porta principal. A porta original articula-se com a parede em torção, fluindo até um ponto de recolha no percurso. Os arquitectos, fiéis à sua forma conceptual, projectaram um plano de vidro que corre paralelo à porta, permitindo um fluxo razoável de pessoas a circularem em simultâneo. No entanto, a abertura manual como solução era impraticável na utilização diária. Actualmente optou-se por uma resolução mais vulgar, ocultando a poética inerente ao percurso originalmente traçado.

A escola expressa-se em dois volumes paralelos entre si, extremamente compactos e herméticos. Um terceiro pavilhão (de menor tamanho), perpendicular a estes dois volumes, é elemento de união e simultaneamente de acesso, servindo inclusive para estruturar o pátio central. As fachadas são revestidas a Pedra Caliza, metaforizando as ondas do mar. As salas de aula nos seus pisos superiores estão ocultadas por uma pele de chapa perfurada que permite a entrada de luz e em simultâneo impede a distracção do aluno, devido à sua opacidade. O primeiro volume é constituído pelo conselho directivo, secretaria, biblioteca, ginásio, sala de descanso e arrumos. O segundo volume pelas salas de aula. Este último tem a particularidade de ter um piso inferior semi-subterrâneo, onde o pavimento do pátio toca na fachada em talude,



permitindo a entrada de luz natural. Em determinadas alturas do dia, a luz é escassa atribuindo uma atmosfera sombria. Considera-se que estes espaços contêm ambientes diferentes para responder à multidisciplinaridade do ensino que a escola acolhe. Tendo como exemplo as salas para o estudo de cabeleireiro e estética, ambientes que habitualmente recorrem à luz artificial, e onde no lado oposto do edifício se encontram as salas da creche onde a oscilação entre luz e escuridão controlável é indispensável, nomeadamente à hora da sesta.

O desenho desta escola remete a uma linguagem minimalista, devido ao seu sentido geometricamente depurado, confirmando a atitude conceptual e abstracta dos arquitectos nesta fase.

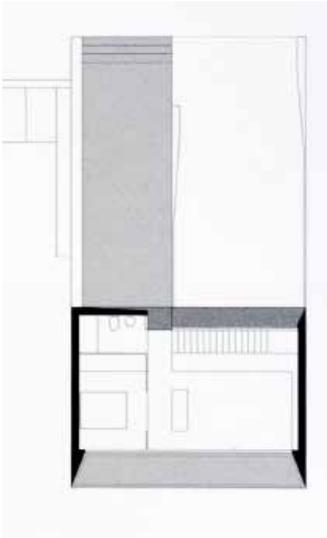


[216]

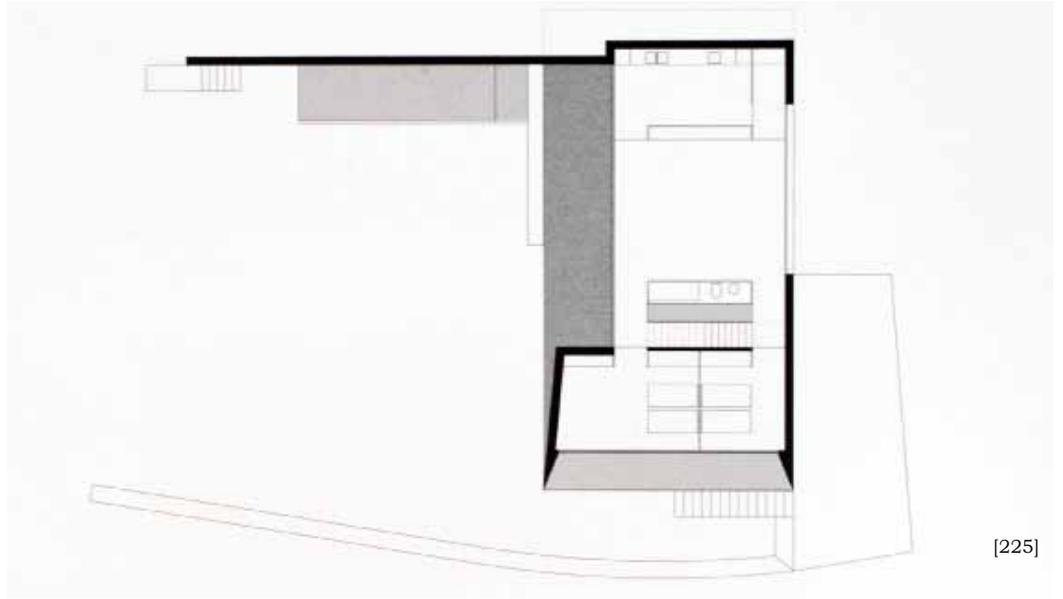


[217] [218] [219] [220] [221] [222] Espaços do Instituto de Ensino Vilartagues.

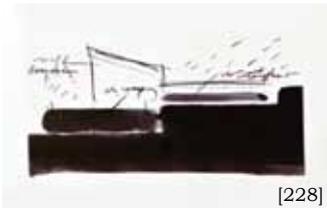




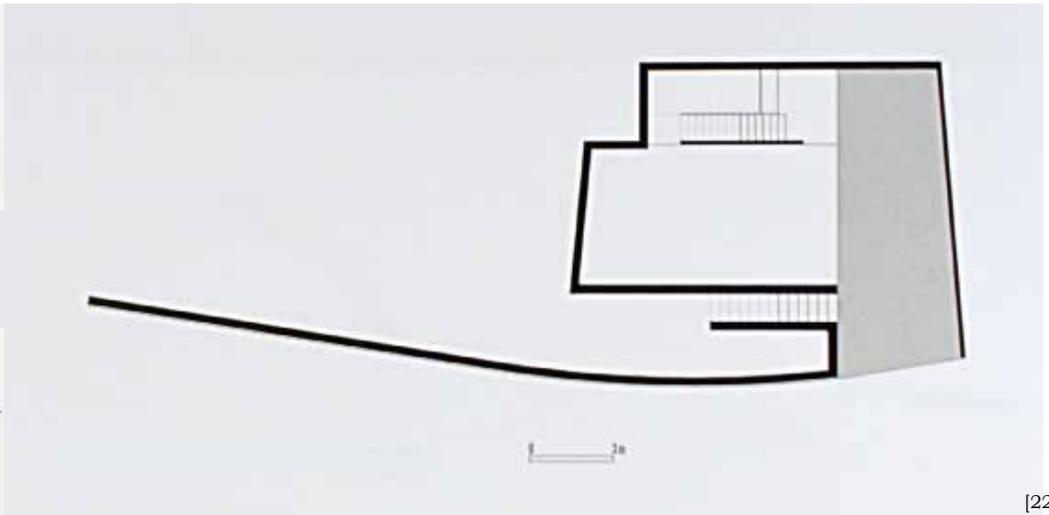
[224]



[225]



[228]



[226]



[229]



[230]



[227]

[224] Planta Piso 2. [225] Planta Piso 1. [226] Planta Piso 0. [227] Corte transversal. [228] [229] [230] Aguadas. [231] [232] [233] [234] Casa Roser.

1996-2000

CASA ROSER

A Casa Roser localiza-se numa urbanização privada próximo do centro de Olot, num ambiente rural denominado Sant Privat d'en Bas.

Trata-se de uma habitação unifamiliar cuja morfologia é extremamente peculiar. O volume ganha altura na fachada frente à rua, apresentando-se num jogo de ilusão através da sua falsa fachada. Nesta obra, volta-se a utilizar o sistema construtivo de fachada desenhada por uma sistematização das pedras com a junta espaçada entre si, possibilitando a introdução de luz controlada como na Faculdade de Direito. Este sistema protege os quartos, conferindo privacidade à sua relação com a rua (um gesto habitual nas casas dos RCR).



Questionou-se sobre a implantação da casa e quais as razões para a colocar numa extremidade do terreno a intervir. A memória descritiva refere que esta decisão é consciente, libertando um espaço verde desejado pelos clientes de forma a usufruir do jardim relvado. Entende-se que esta casa vincula relações entre a morfologia e perspectivas panorâmicas, adquirindo uma presença veemente perante o restante edificado e com uma relação profunda ao acto de contemplar a natureza. O Material utilizado é pedra calcária branca – Pedra Caliza – vidro translúcido e aço corten no muro de suporte respectivo, estereotomia da fachada.



A casa divide-se em três pisos. O Piso 0 é composto pelo acesso de veículos e peões – o acesso à habitação, garagem, jardim e armazém. O Piso 1 contém um lavabo, dois quartos para as crianças, sala de



jantar, cozinha, lavandaria, varanda coberta, acesso ao pátio relvado e espelho de água. O Piso 2 é composto pelo quarto de casal, lavabo, escritório e acesso ao terraço.

A peça surge no percurso dos RCR como um gesto claro de genuinidade, de domínio da forma e de diálogo íntimo com as pretensões dos proprietários, transformando-as num conceito plural com novo sentido. Através da entrevista no atelier foi possível entender essa ideologia de diálogo muito próximo entre os arquitectos e o cliente.



[235]



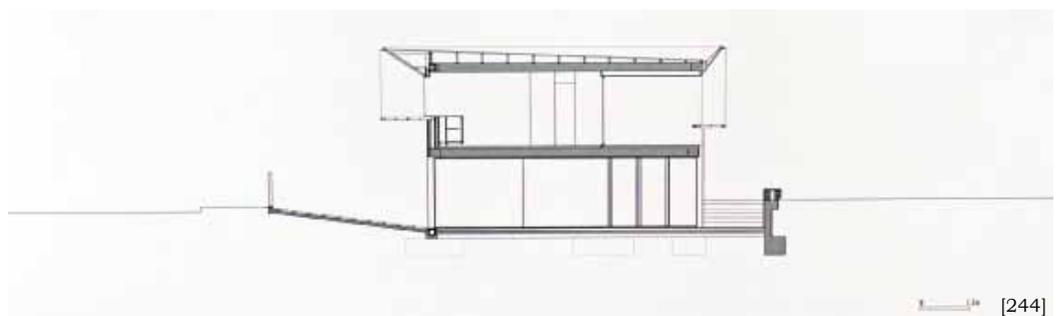
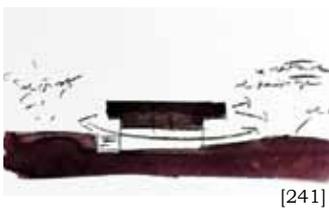
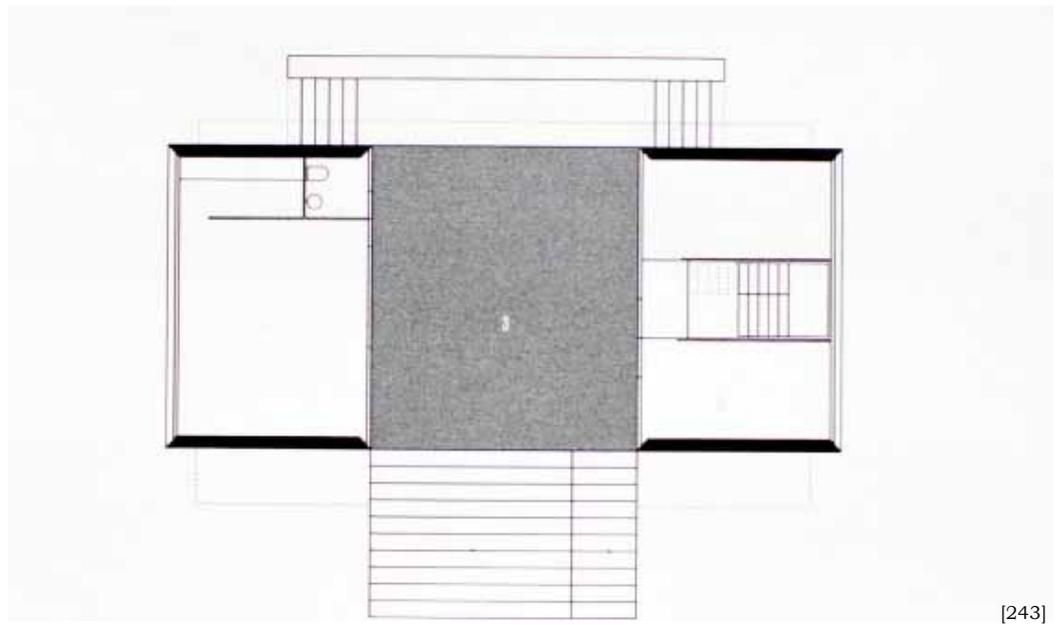
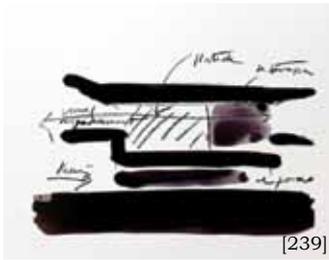
[236] [237] Casa Roser.

Imagem à Direita:

[238] Casa para um Ferreiro e uma Cabeleireira.

CASA PARA UM FERREIRO E UMA CABELEIREIRA





1996-2000

CASA PARA UM FERREIRO E UMA CABELEIREIRA

A Casa para um Ferreiro e uma Cabeleireira localiza-se numa urbanização em La Canya, nas proximidades de Olot.

Formalmente esta casa apresenta uma linguagem geometricamente conceptual com uma clara conotação escultórica: um prisma maciço branco perfurado por uma caixa de aço. O programa desenvolve-se em dois pisos. O piso inferior é zona de trabalho do casal e o piso superior acolhe a zona familiar. O Piso 0 contém um vazio central que define um espaço ambíguo de chegada ao salão do cabeleireiro e simultaneamente ao arrumo (inicialmente destinado à oficina de ferragem). Este vazio permite uma continuidade visual entre a casa e o jardim. O Piso 1 contém a cozinha, escadas de acesso, sala de jantar, três quartos (o quarto de casal com lavabo privado), lavabo comum e terraço.

Esteticamente forte, a casa capta a atenção de quem lá passa pela sua irreverência formal, patrocinada em alto grau pela sua linguagem, mas também pelos materiais escolhidos: Pedra Caliza, aço corten e vidro translúcido. A caixa de aço avança em balanço enfatizando uma demarcação horizontal e estabelecendo uma relação vincada com a natureza envolvente, ganhando imediatamente uma função de miradouro. Em suma, a casa constitui-se como uma peça simples, permitindo abordar questões temáticas como a abstracção, relações do espaço que se desenvolvem sob uma aura escultural, tal como o Pavilhão da *Fageda d'en Jordà*, assumindo uma atmosfera de contemplação, devido à harmonia, serenidade e empatia com a sua envolvente natural.



[245]



[246]



[247]



[248]



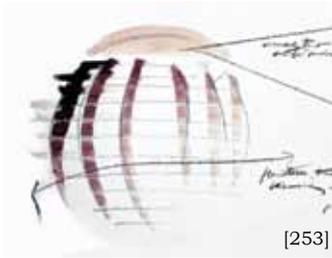
[249] Vista exterior Casa para um Ferreiro e uma Cabeleira.



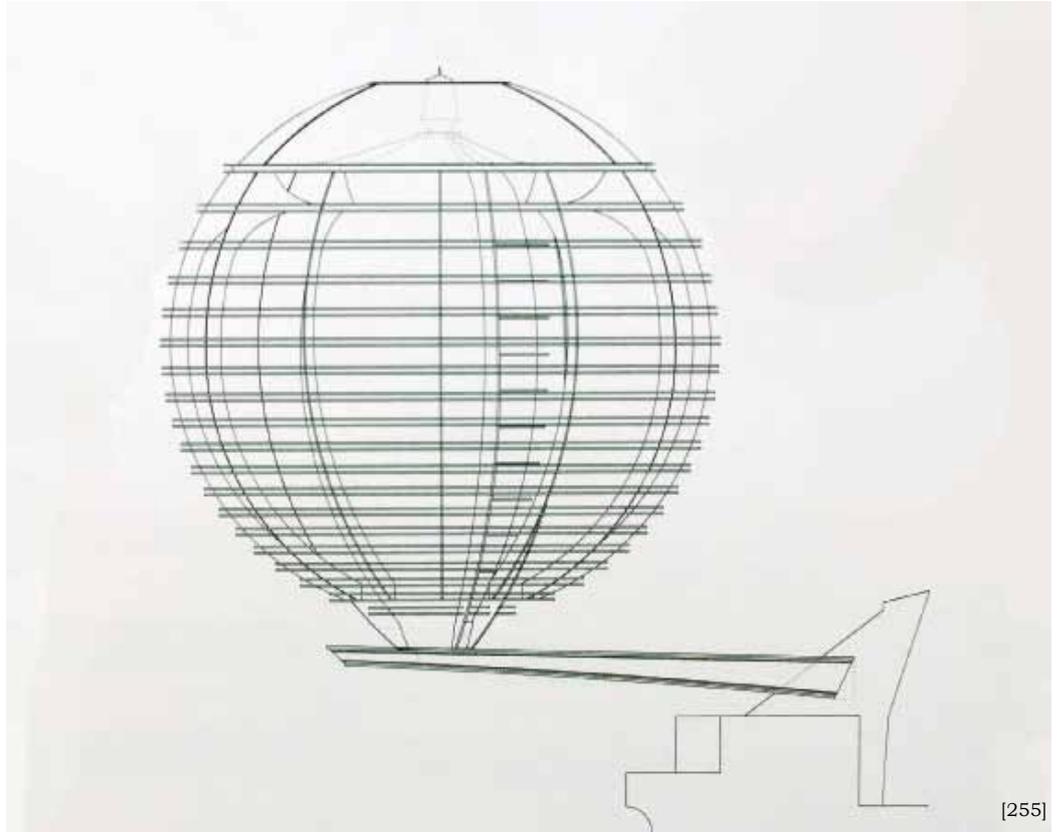
[250] [251] Vista exterior Casa para um Ferreiro e uma Cabeleira.



ESFERA DE LUZ



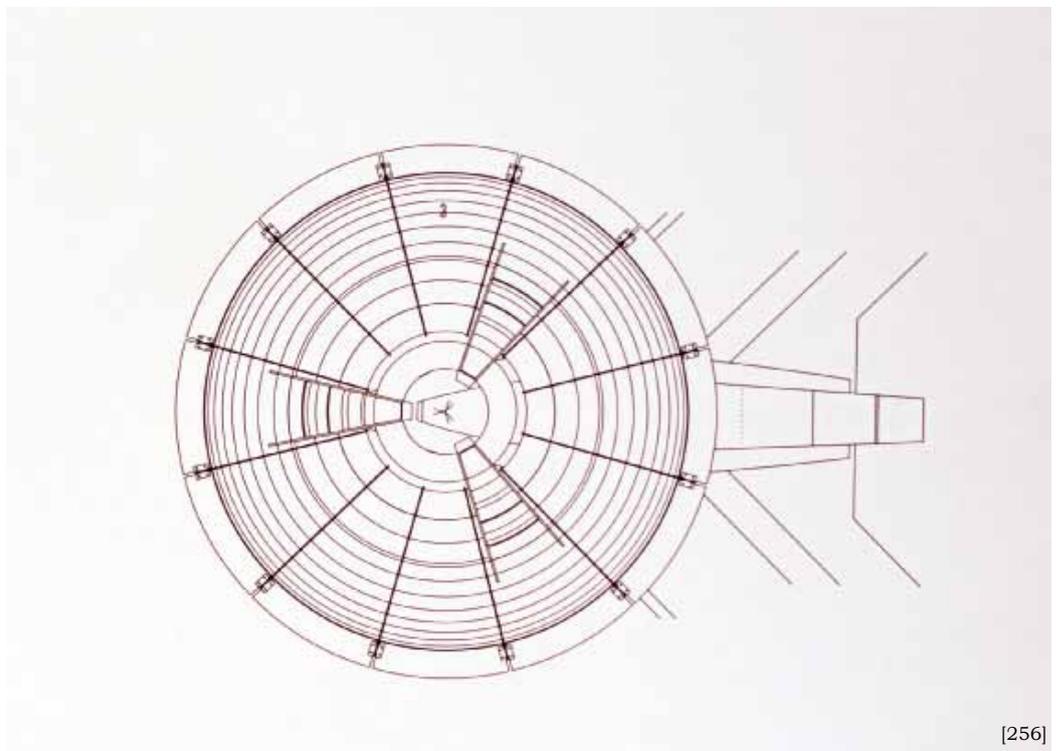
[253]



[255]



[254]



[256]

1996-2000

ESFERA DE LUZ

A Esfera de Luz é um farol que se situa na doca comercial do porto de Palamós, em pleno mar mediterrâneo.

Trata-se de uma esfera em vidro, trabalhada como se fosse uma peça de joalheria. O detalhe e a delicadeza enriquecem esta pequena “jóia” que durante o dia reflecte a luz natural e durante a noite ilumina e identifica o porto.

Formalmente esta esfera é um conjunto de lâminas de vidro translúcido dispostas na horizontal, em cor verde-água.

O sistema construtivo é interessante, demonstrando um equilíbrio e uma procura na fusão entre a linguagem estética e execução técnica, a união entre conceito e estrutura. A estrutura permite a leveza conceptual da peça, imprimindo-lhe uma suspensão luminosa sobre o mar, demarcando a sua importância funcional e simbólica nesse gesto de excepção. É interessante o modo como a esfera se insere no muro de betão do cais, através de uma peça em balanço constituída por aço que se estende como um braço, contrastando com a construção mais vulgar dos faróis, habitualmente mais sólidos e estáticos no seu corpo.

No percurso dos RCR esta peça manifesta delicadeza estética de um sentido claramente reinterpretado, apresentando o traço característico do atelier, capaz de compôr uma peça de pequena escala, sem ignorar as suas ideologias filosóficas e estéticas.







[263]



[265]



[266]



[264]



[267]



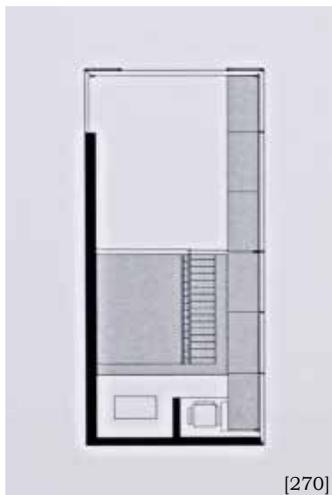
[268]

[263] [264] [265] [266] [267] [268] Esfera de Luz.

Imagem à Direita:
[269] Casa para um Editor.



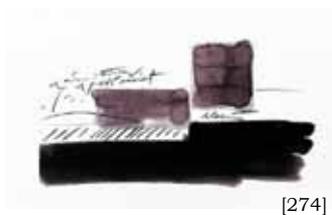
CASA PARA UM EDITOR



[270]



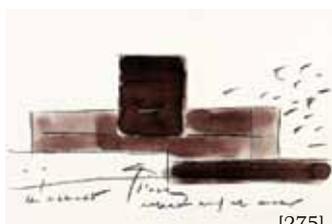
[271]



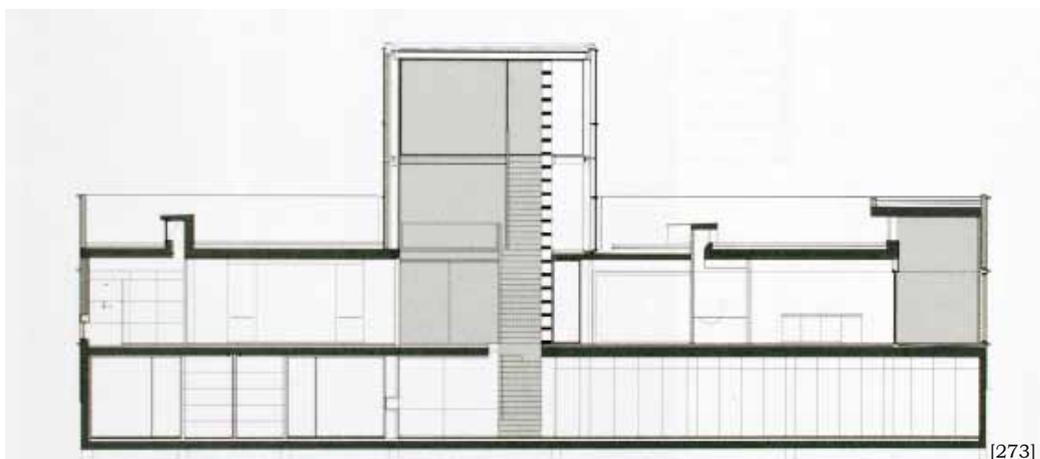
[274]



[272]



[275]



[273]

1997-2000

CASA PARA UM EDITOR



[276]

A Casa para um Editor situa-se perto de Barcelona, em Esplugues de Llobregat, numa urbanização privada. Formalmente é uma composição de três paralelepípedos brancos, dois paralelos entre si e um sobreposto por cima dos primeiros. As fachadas em contacto com a rua apresentam-se herméticas, enquanto que as do lado oposto, orientadas para o jardim, revelam pontualmente o interior da habitação, cujo último piso apresenta uma íntima relação de contemplação, ao fundo, com o mar mediterrâneo. A maneira como demarcam relevos horizontais na fachada remete para as soluções do Pavilhão do Banho. O pilar do jardim aparece-nos como uma reinterpretação do pilar típico utilizado por Mies van der Rohe.

A distribuição interior é curiosa, o programar familiar desenvolve-se na zona mais baixa, libertando os dois pisos superiores para a literatura, ou seja, para o editor. O Piso -1 contém dois quartos virados a norte, a garagem com acesso directo ao exterior por rampa e um *hall* de distribuição com elevador. O Piso 0 contém o quarto do casal (com acesso imediato à entrada principal), a sala de jantar (que simultaneamente é espaço de distribuição ao restante programa), lavandaria, cozinha e sala de estar. O Piso 1 é composto pela biblioteca e lavabo. No Piso 2 localiza-se o escritório com pavimento de vidro, possibilitando um jogo visual intenso entre pisos. Importa referir que os arquitectos também utilizam este gesto de laje em vidro noutras obras. Os materiais utilizados são o mármore branco e vidro translúcido e opaco, servindo-se destes para criarem planos opacos e controlarem de uma forma mais eficaz a relação entre exterior/interior.

Entende-se que esta obra demonstra um claro domínio da forma, que os arquitectos desenvolveram não só em planta mas inclusivamente em corte, numa cumplicidade única entre geometria e volumetria.



[277]

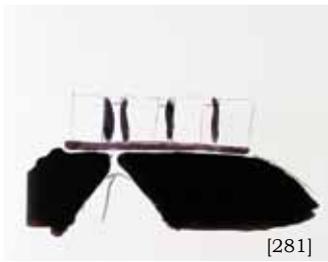
[277] Casa para um Editor.



[278] [279] Casa para um Editor.



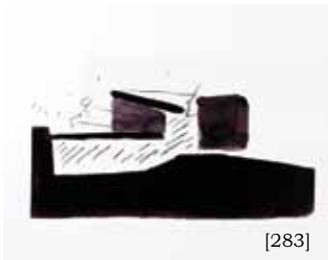
CASA "FOLLE"



[281]



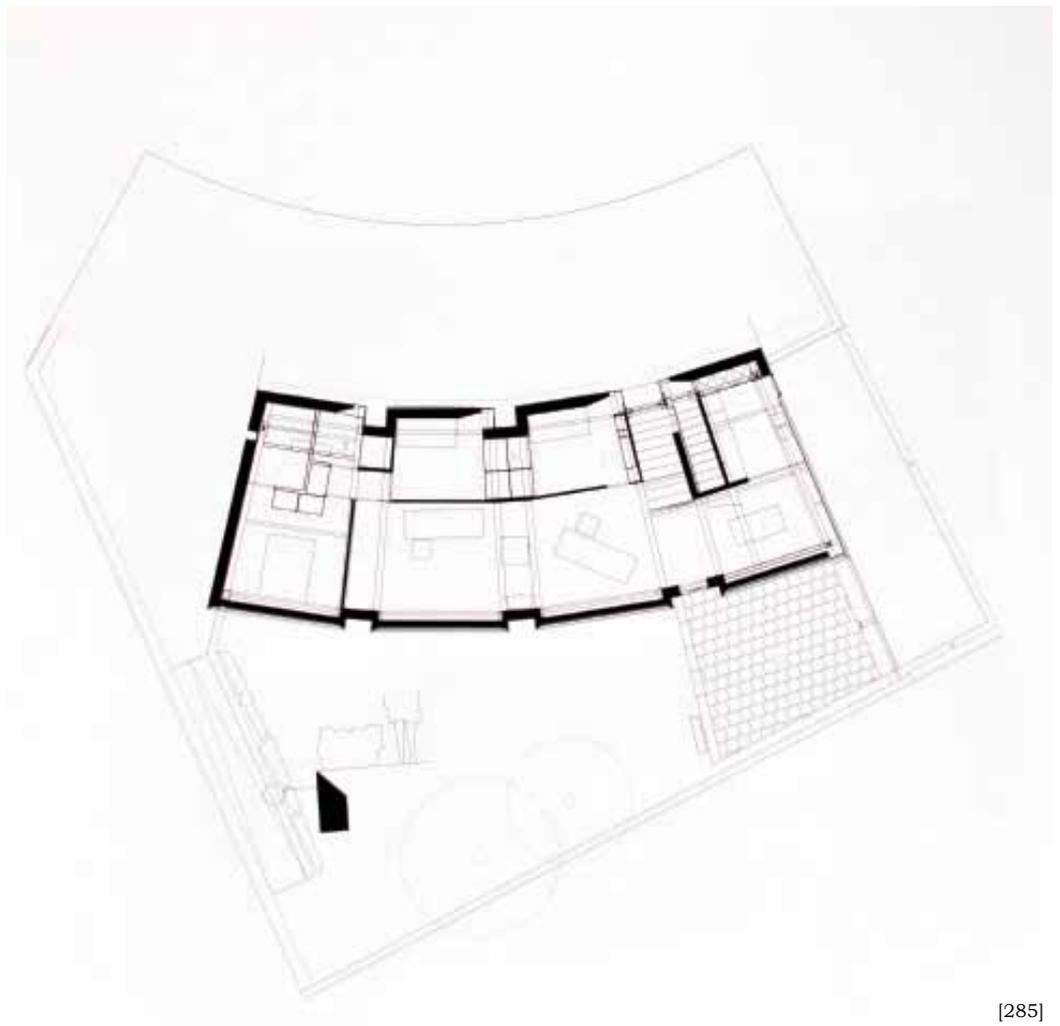
[282]



[283]



[284]



[285]

1997-2001

CASA "FOLLE"

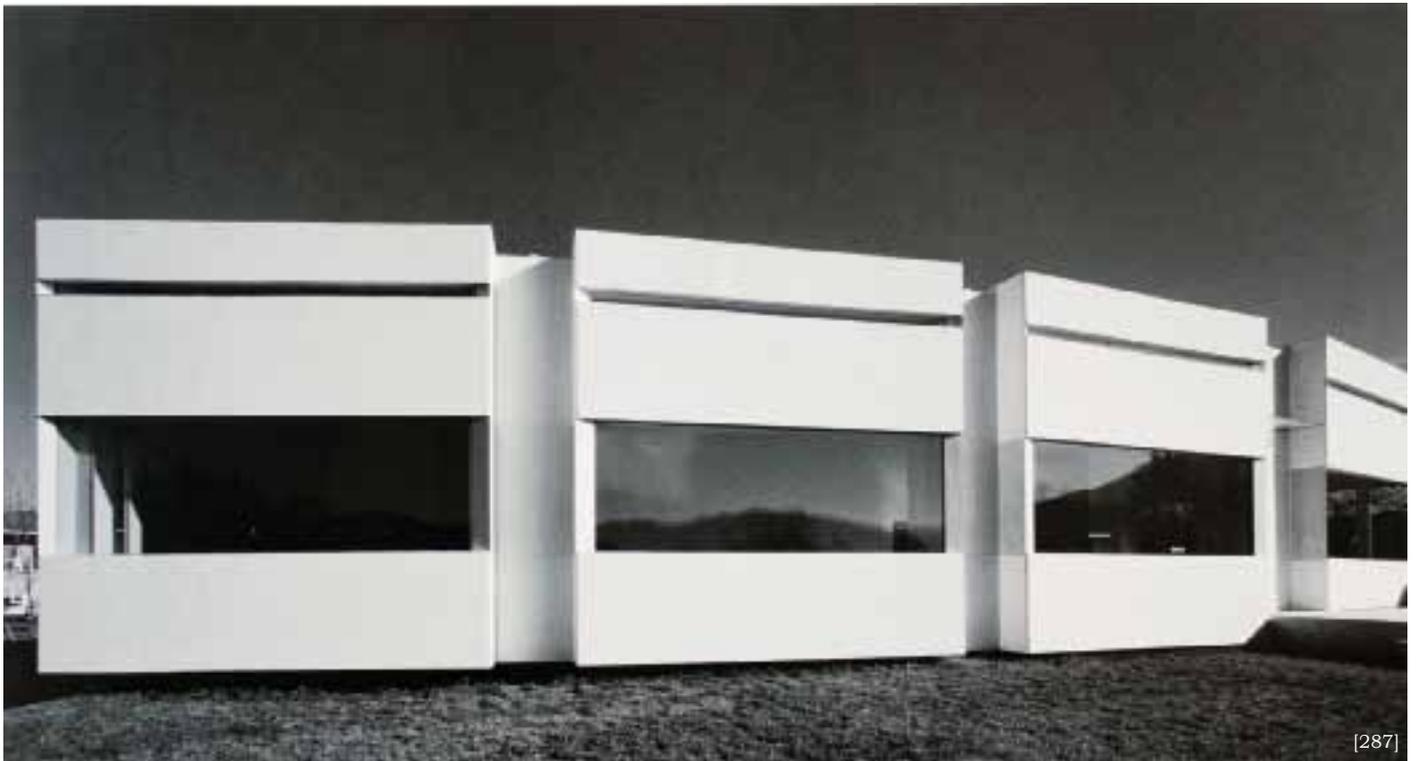
A Casa *Folle* situa-se em Les Preses, vila que está inserida na estrutura urbana contígua a Olot.

Morfologicamente, esta habitação adapta-se à curvatura da rua, adquirindo uma dinâmica através das suas quatro cápsulas insinuadas para o exterior, mas que se diluem no interior. A fachada principal é extremamente hermética, deixando escapar um vão lateral que denuncia a fachada generosamente aberta para o jardim (escondido na traseira). Este gesto orienta a vivência familiar para o seu interior, diminuindo a importância e a interferência do exterior e da rua, mas demarcando a importância de uma vivência da casa para o seio e privacidade da família integrada na natureza envolvente através do jardim da casa.

O programa desenvolve-se por dois pisos. No Piso -1 situa-se a rampa de acesso à garagem, lavandaria, lavabo, escritório e escadas de acesso ao piso principal. O Piso 0 integra a entrada de acesso à casa, sala de estar, sala de jantar, um quarto para as crianças, lavabo comum e quarto de casal com lavabo privado. O que aumenta de sobremaneira o interesse do estudo desta obra é a forma como um programa tão familiar preenche o conteúdo interior de uma habitação tão invulgar.

Os materiais utilizados são: Pedra Caliza e vidro translúcido, contribuindo para a confirmação de uma ordenação e insistência na utilização de um restrito leque de materiais.

No percurso dos RCR esta obra significa uma oportunidade para ser criada uma peça arrojada e peculiar, demonstrando que o tema do habitar enquadra-se em espaços distintos, transformando um conceito tão comum e readquirindo um novo sentido de vivência e uso do espaço.



[287]

[287] Fachada orientada para o jardim.



[288]

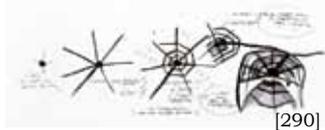
[288] Fachada orientada à rua.

Imagem à Direita:

[289] Parque da *Arbreda* e Edifício de Serviços.



PARQUE DA "ARBREDA" E EDIFÍCIO DE SERVIÇOS



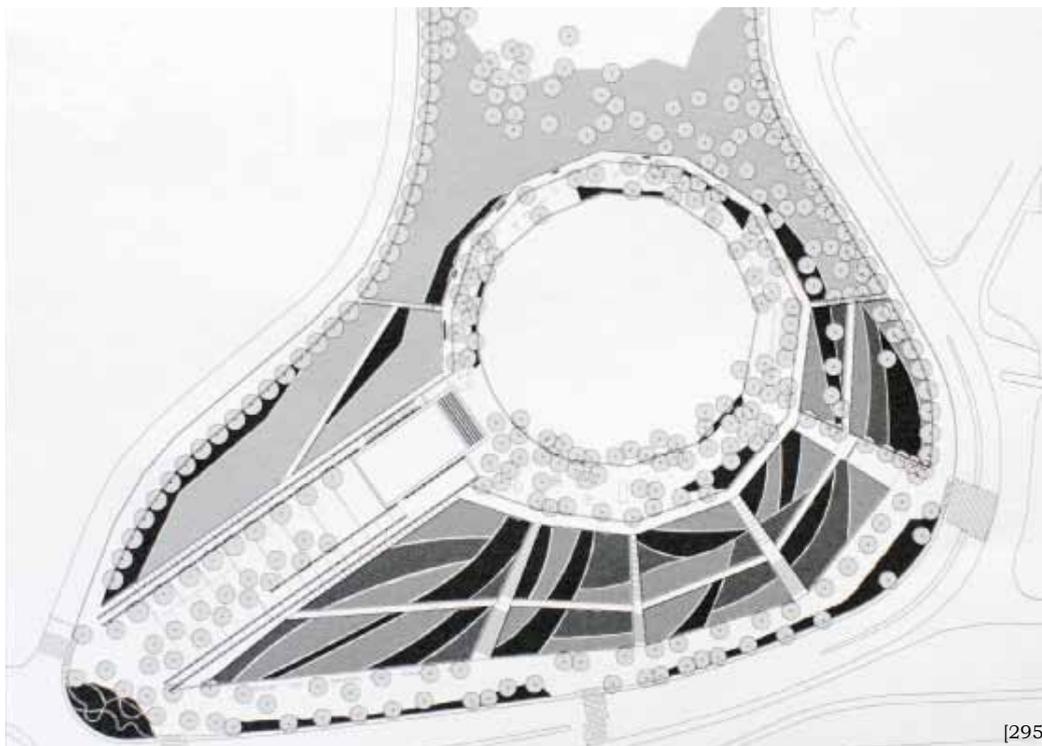
[290]



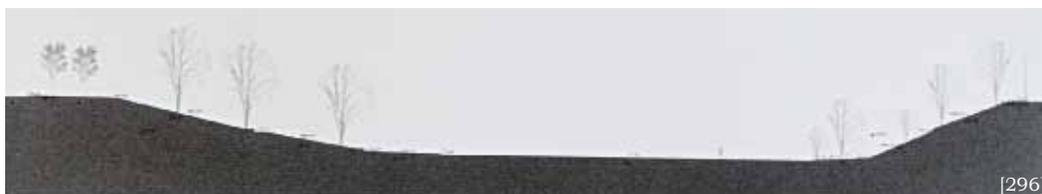
[291]



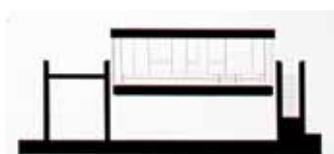
[292]



[295]



[296]



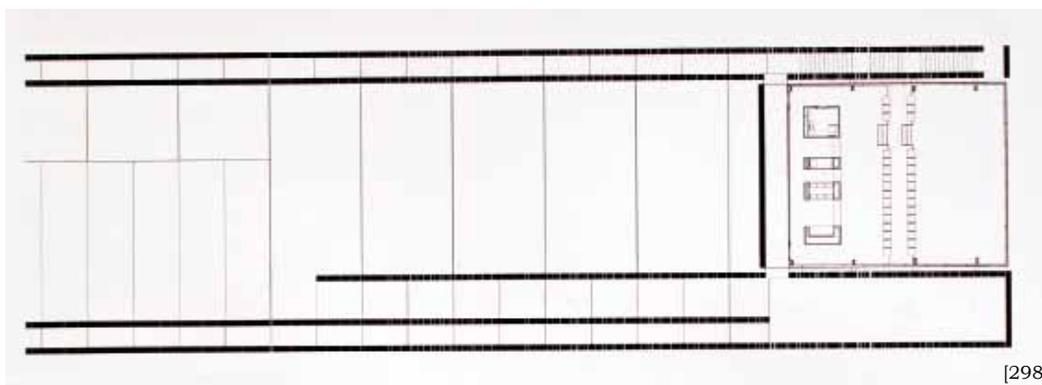
[293]



[297]



[294]



[298]

1998-2005

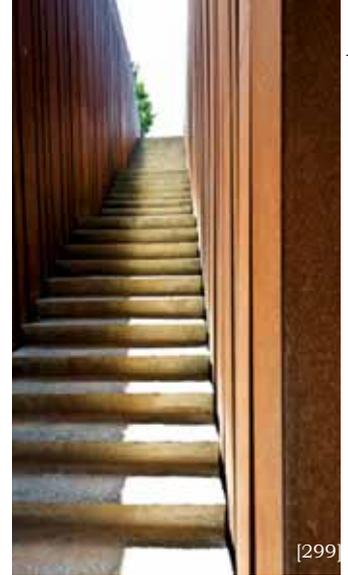
PARQUE DA "ARBREDA" E EDIFÍCIO DE SERVIÇOS

O Parque da *Arbreda* e Edifício de Serviços situa-se numa pequena aldeia medieval, denominada de Begur.

Esta intervenção foi criada de raiz, permitindo uma curiosa reinterpretação do conceito de espaço público. A proposta requalifica a topografia, harmonizando-a com as pré-existências. Devido ao seu desnível, o visitante encontra um ponto de refúgio no coração do parque, incitado pelos extremos mais altos do terreno que funcionam como um "filtro" sonoro e visual e evidenciando o seu forte carácter paisagístico.

O parque é composto por percursos estratégicos que ligam diferentes pontos exteriores às diversas funcionalidades da obra: bancada, anfiteatro, edifício de serviços, parque infantil, campo desportivo e jardim. A morfologia assemelha-se a um anfiteatro, estabelecendo relações visuais entre todo o espaço. Na zona infantil situam-se duas mesas em aço corten que permitem uma interacção social destinada a refeições. O jardim é enriquecido pela vibrante textura de mimosas, azinheiras e pinheiros, recriando um desenho dinâmico mas com carácter unitário, articulando-se em harmonia com as faixas fluidas. As escadas de acesso são compostas por barras de ferro paralelas entre si, exceptuando as laterais ao edifício que são compostas por betão.

O Edifício de Serviços introduz-se na intervenção como uma peça que emerge do solo (com imediata conotação à obra de R. Serra), orientada para o Castelo de Begur que se avista no topo da colina da aldeia. A obra



[299]



[300]



[301]



[302]

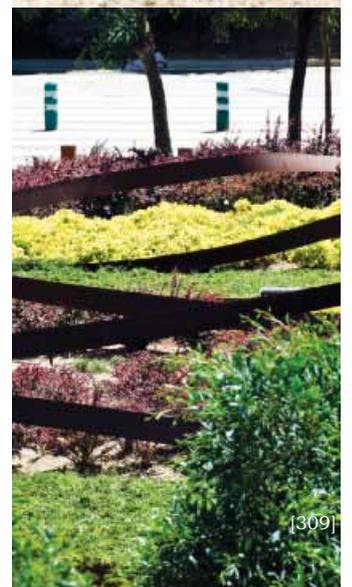
é constituída por rampas de acesso, estabelecendo uma posição de miradouro. Morfologicamente, são dois elementos extensos que sustentam um volume na extremidade do topo. Este é sobreposto por um plano que remata em L no seu extremo orientado para o campo. A volumetria apresenta-se num jogo de proporção e ritmo visíveis. O seu interior é uma sala polivalente composta por bar e anfiteatro. Esta é destinada para actividades juvenis, mas actualmente este espaço está encerrado, sendo ocasionalmente aberto. Os planos verticais do conjunto criam o armazém do parque, e no seu limite o bar e lavabos que servem o parque infantil e área de actividade desportiva.

Para além de materiais orgânicos, o material utilizado é o aço corten e o vidro translúcido.

No percurso dos RCR entende-se que esta intervenção representa um refinamento de maturidade na temática paisagística. Representando uma visão que valoriza de sobremaneira os atributos da natureza redefinindo novos sentidos através da forma, composição e matéria, fundindo-os e transformando-os numa unidade equilibrada.



[303] Vista da cota mais alta da intervenção.



[304] [305] [306] [307] [308] [309] Exterior do Parque da *Arbreda* e Edifício.

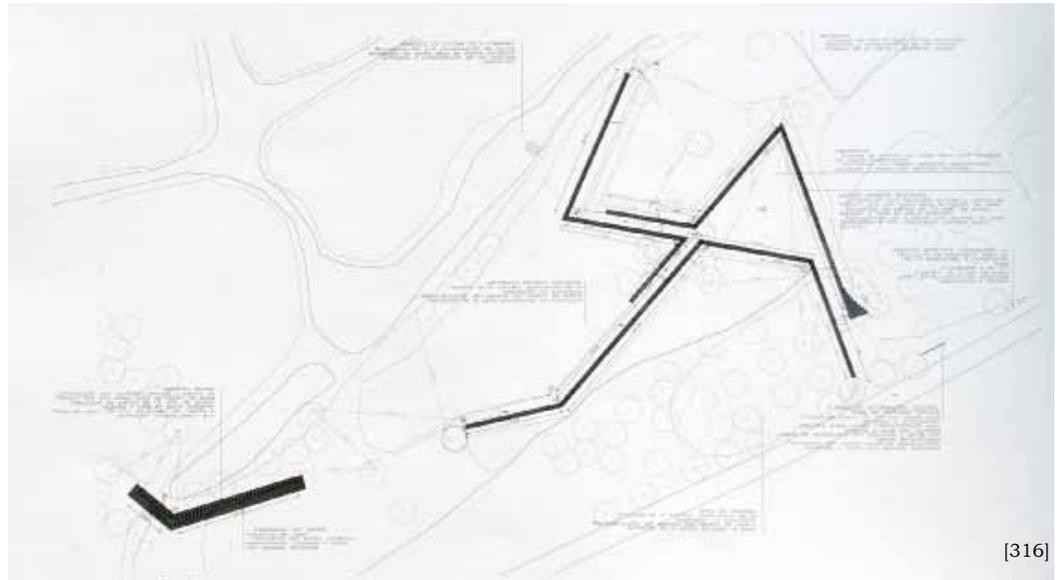
Imagem à Direita:
[310] Parque da Pedra *Tosca*.



PARQUE DA PEDRA "TOSCA"



[311]



[316]



[312]



[313]



[317]



[314]



[318]



[315]



[319]

[311] [314] [315] Aguadas. [312] [313] Maquetes de apresentação. [316] Planta da intervenção. [317] [318] [319] Cortes pa estrutura de entrada. [320] [321] [322] [323] Parque da Pedra Tosca.

1998-2005

PARQUE DA PEDRA "TOSCA"

O Parque da Pedra *Tosca* situa-se numa zona do bosque em Les Preses, entre caminhos antigos destinados ao turismo rural e a usufruto dos seus habitantes.

A intervenção foi desenvolvida para recuperar e qualificar todo o território: percursos e hortas. O seu momento mais significativo funciona simultaneamente como acesso e introdução principal ao Parque. Formalmente demarca o espaço e ao mesmo tempo harmoniza-o com o pré-existente. Assemelha-se a um pátio que acolhe o visitante, definindo um momento tripartido: o da chegada, o da saída e o da entrada ao parque.

O ambiente natural sobressai através das particularidades visuais e tácteis das pedras vulcânicas formadas pelo Vulcão *Croscat*, denominadas *Tussols-Basil*, particularidades essas pontencializadas pelos materiais e desenho muito específico escolhidos na intervenção. Esta área fora utilizada por agricultores que aproveitaram as suas características singulares para plantarem as suas hortas, recorrendo às típicas pedras que permitiam drenar a água e em simultâneo manter o solo firme. Os arquitectos desenharam peças de mobiliário urbano – baldes do lixo, suportes para bicicletas, placas sinaleiras – para além de caminhos, muros e cabanas de descanso para agricultores.

Morfologicamente, é uma peça animalesca com as suas pernas/braços a distenderem-se, orientando três direcções e inserindo-se na

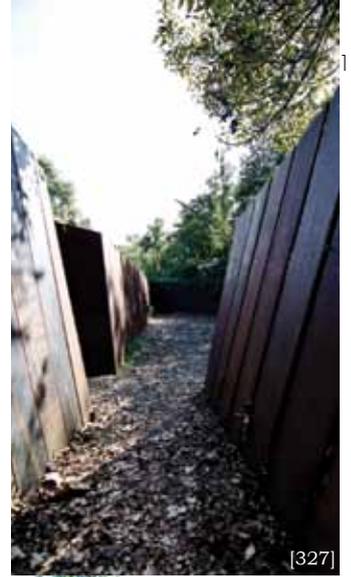


topografia do terreno numa dinâmica semi-subterrânea. Conceptualmente define um vazio na massa do terreno, cujas pedras (*Tussols-Basil*) compõem os percursos, visualizadas por detrás das faixas de aço corten.

Percebe-se que esta proposta revela o grau elevado de conhecimento que os arquitectos possuem sobre o local e o seu contexto. Apesar da subtilidade da intervenção, revela um profundo respeito e ligação com o pré-existente, impulsionando uma estética e atmosfera poética. A neblina matinal que envolve o Parque quase pontualmente, proporciona um novo sentido metafísico à paisagem sobrelevada pela intervenção. Assiste-se a um profundo exercício de arquitectura paisagística, temática de grande interesse no percurso criativo do atelier.



[324] Exterior do Parque da Pedra *Tosca*.



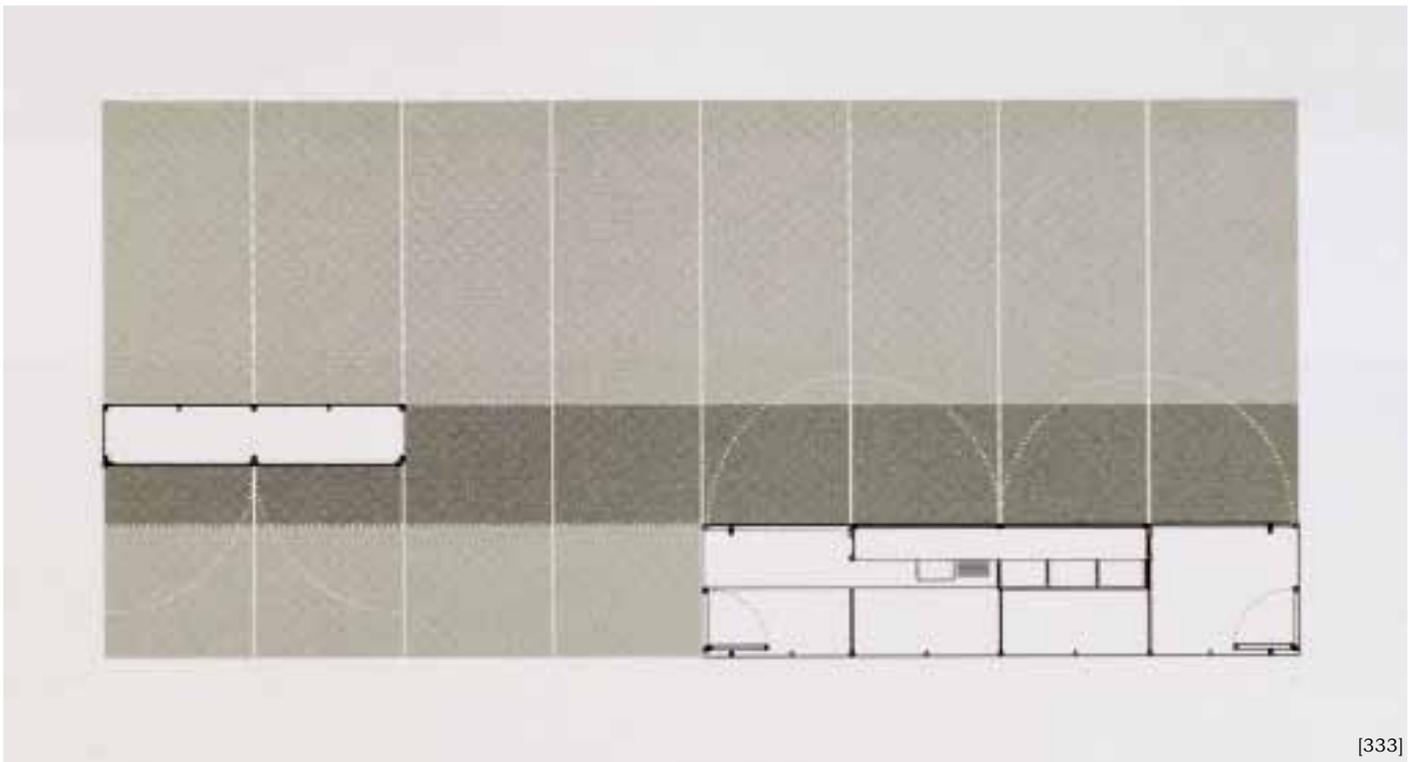
[325] [326] [327] [328] [329] [330] Exterior do Parque da Pedra Tosca.



PAVILHÃO "2X1"



[332]



[333]

1999-2000

PAVILHÃO "2X1"

[334]

O Pavilhão *2x1* situa-se no Estádio de Atletismo de *Tussols-Basil*, inserido na área adjacente ao campo de futebol.

Formalmente são dois prismas apoiados paralelamente na vertical sob uma base horizontal, ligados entre si por um plano vertical no topo. Denomina-se *2x1* pela relação de medida e proporção entre si. O prisma maior em suas dimensões constitui o dobro do menor. A base horizontal estabelece estas mesmas relações. A peça fechada e sem uso facilmente se confundiria com uma escultura, devido ao seu carácter conceptual e de porte pequeno. Pousada sob o terreno relvado é passível de ser interpretada como uma escultura de *land art*, visão partilhada pelo crítico J. M. Montaner⁸⁷.

O programa no prisma maior é um bar, e no menor um armazém. A intervenção introduz dois alçados distintos: um plano liso com um rasgo fino no meio, e um desenho de faixas estreitas verticais. A linguagem abstracta do plano liso confere uma estética que funciona mais a nível formal, mas entende-se que estas faixas pretendam dissimular aberturas necessárias para o uso do programa.

Com um programa reduzido e intenções demarcadas a nível matemático e conceptual, esta obra dos RCR assume uma posição única no seu percurso, quase objectual, escultórica, “mobiliário paisagístico”, apoiada numa poética conceptual e racional.

⁸⁷ “De esta manera, la definición de cada edificio parte siempre de un marcado carácter volumétrico y escultórico que se relaciona con el sitio específico (...) son a la vez esculturas - obras de *land art* en el paisaje (...)” in: MONTANER, Josep Maria, “Rigor y Expresión de la Forma”, *EL Croquis* (96/97), fin de siglo, *En Proceso*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 1999, p. 120.





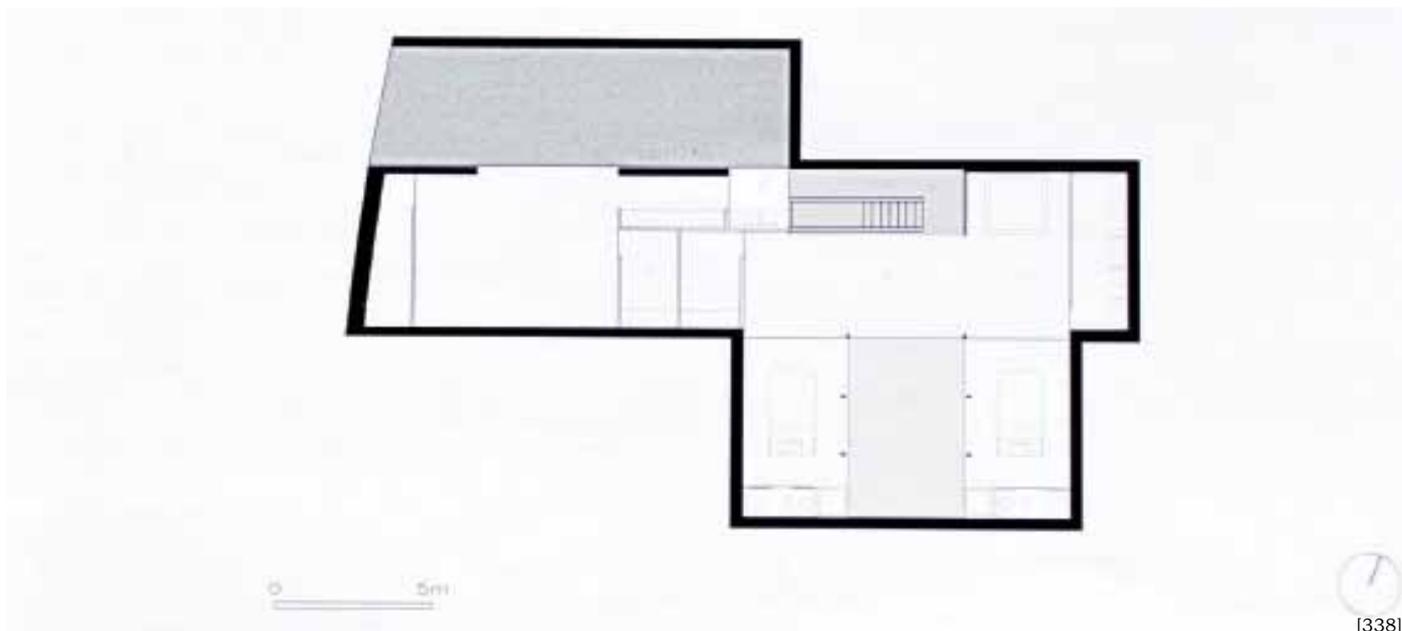
[336]

[335] [336] Pavilhão 2x1.

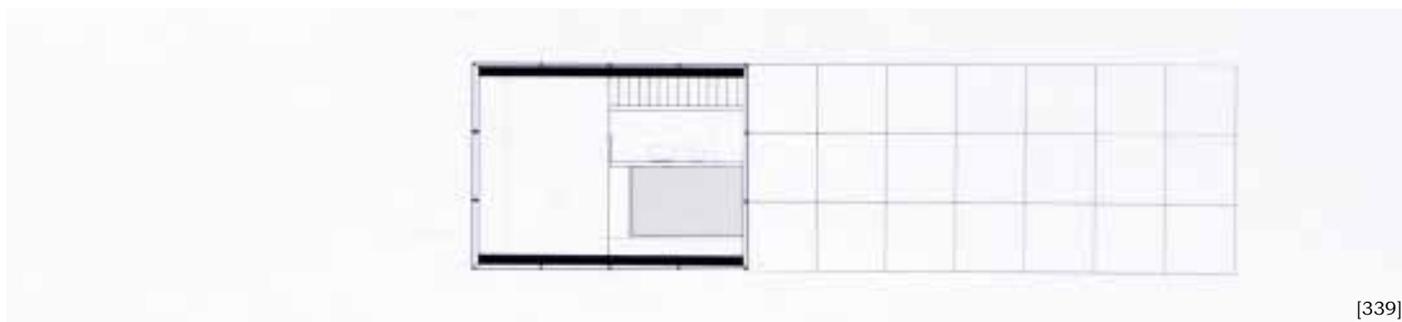
Imagem à Direita:
[337] Casa *Cuca de Lum*.



CASA "CUCA DE LLUM"



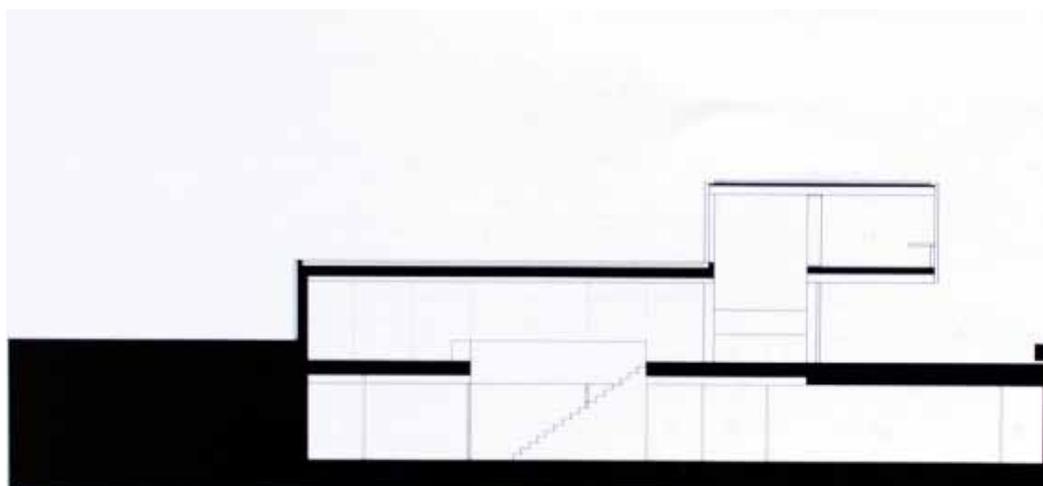
[338]



[339]



[340]



[341]

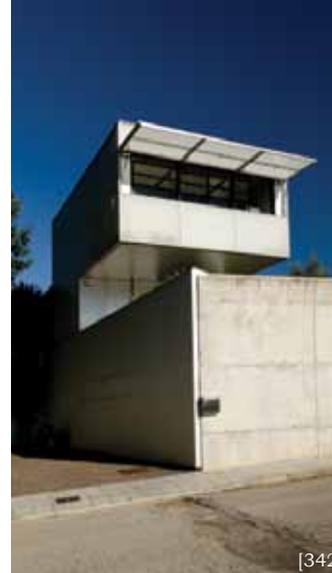
2000-2005

CASA "CUCA DE LLUM" (PIRILAMPO)

A Casa *Cuca de Llum* situa-se em Olot, num raio curto de proximidade com a Casa Margarida, desfrutando da mesma paisagem orientada para as montanhas.

A obra consiste em dois volumes sobrepostos, incorporando analógica, material e morfológicamente as semelhanças com o pirilampo (*cuca de llum*). Desde o jogo de transparências, à disposição longitudinal, até à elevação da fachada principal em relação à rua e ao resto da casa (criando nesse espaço particular uma área de trabalho e ao mesmo tempo miradouro, tornando-a literalmente os "olhos da casa") a obra procura com subtileza respeitar as analogias possíveis com o pirilampo e ao mesmo tempo manter o rigor e expressão estética e arquitectónica tão característica do atelier. De referir também que, à semelhança da Casa *Roser*, o corpo da obra está disposto essencialmente sobre uma extremidade lateral do terreno, libertando o restante espaço para o exterior e demarcando fortemente a relação natureza/arquitectura/conceito (pirilampo). Importa referir, que este conceito central na obra ganha uma outra expressão e evidência à noite, onde o brilho luzidio de uma secção particular da casa (sala de jantar) potencializado pelo vidro translúcido demarca a luminosidade pretendida.

O seu programa distribui-se por três pisos, numa relação quase invertida à casa comum. O Piso 0, encontra-se ao nível da cota da rua, composto por uma entrada de acesso ambígua que simultaneamente é acesso pedonal e acesso de veículos. Interiormente situa-se a garagem,



[342]



[343]



[344]



[345]

o armazém, a lavandaria, o acesso ao piso superior, uma sala polivalente, ginásio, vestiário, dois quartos de dormir ambos com lavabo privado e um pátio entre eles. O Piso 1 é composto pela cozinha, lavabo, sala de jantar, biblioteca, sala de estar, jardim e terraço. O Piso 2 integra escritório e lavabo.

Apesar do aspecto singular o seu interior é idêntico ao programa comum de casa. As suas linhas minimalistas, integram-se de uma forma prática e funcional às vivências do dia-a-dia, inserindo-se no percurso dos RCR como um exercício de linguagem conceptual e minimal, tendo em vista um amadurecimento estético e respectiva eficácia na simbologia e discurso a transmitir. Entende-se que é uma das obras mais interessantes do seu percurso devido à sua volumetria, linguagem arquitectónica e realização conceptual atingida.





[347]



[348]

[346] [347] [348] Casa *Cuca de Llum*.



CASA "M-LIDIA"



[350]



[351]



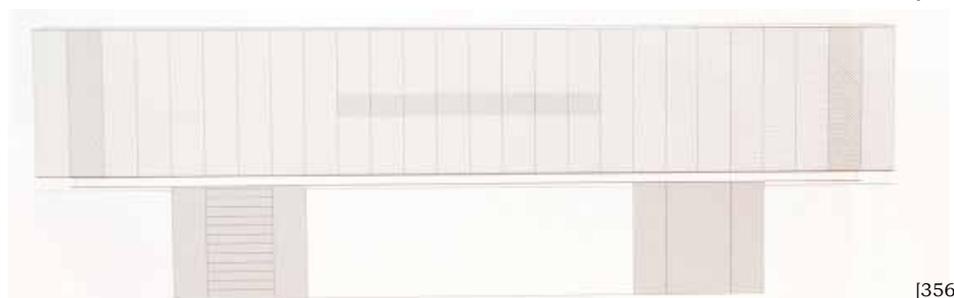
[354]



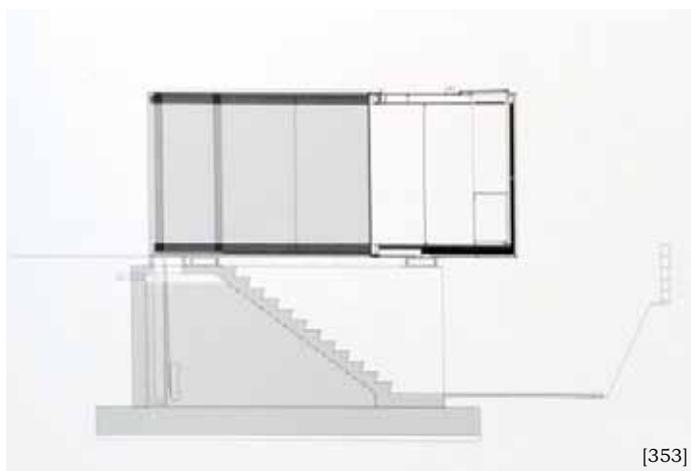
[352]



[355]



[356]



[353]



[357]

2000-2003

CASA "M-LIDIA"

[358]

A Casa *M-Lidia* situa-se entre Olot e Begur, numa localidade denominada Montagut.

O conceito formal da casa é fundado num “m” minúsculo, letra do primeiro nome do proprietário (Miquel). Exibindo uma linguagem minimal/conceptual apelativa, todo o corpo da casa consiste num volume hermético revestido a chapa perfurada que funciona como uma pele a proteger visualmente o interior e incentivando de sobremaneira o jogo de luz e sombra.

O interior é simples, mas a distribuição do programa invulgar. É estabelecida uma enorme importância à sala de estar e quartos. Na entrada principal da casa há a ausência de cobertura que perante a chuva se torna desconfortável. Entende-se que este pormenor foi descurado em relação à importância do objectivo estético, mas como as decisões do projecto provieram do próprio proprietário (na altura arquitecto dos RCR) entende-se que constituiu uma decisão consciente.

A casa contém dois Pisos. O Piso -1 contém a garagem, o arrumo e o acesso pedonal à entrada da casa. O Piso 0 tem a sala de estar/jantar, cozinha em *kitchnet*, quarto de casal, com lavabo privado, quarto para os filhos, lavabos, lavandaria, escritório e acesso ao jardim.

Os materiais utilizados são chapa de aço galvanizado e vidro translúcido. Esta casa tem a particularidade de ser pré-fabricada e montada no local.

No percurso dos RCR esta obra significa mais um passo para a depuração geométrica e o domínio conceptual, libertando qualquer dúvida de como dominam a forma, conceito e programa.



[359]



[360]



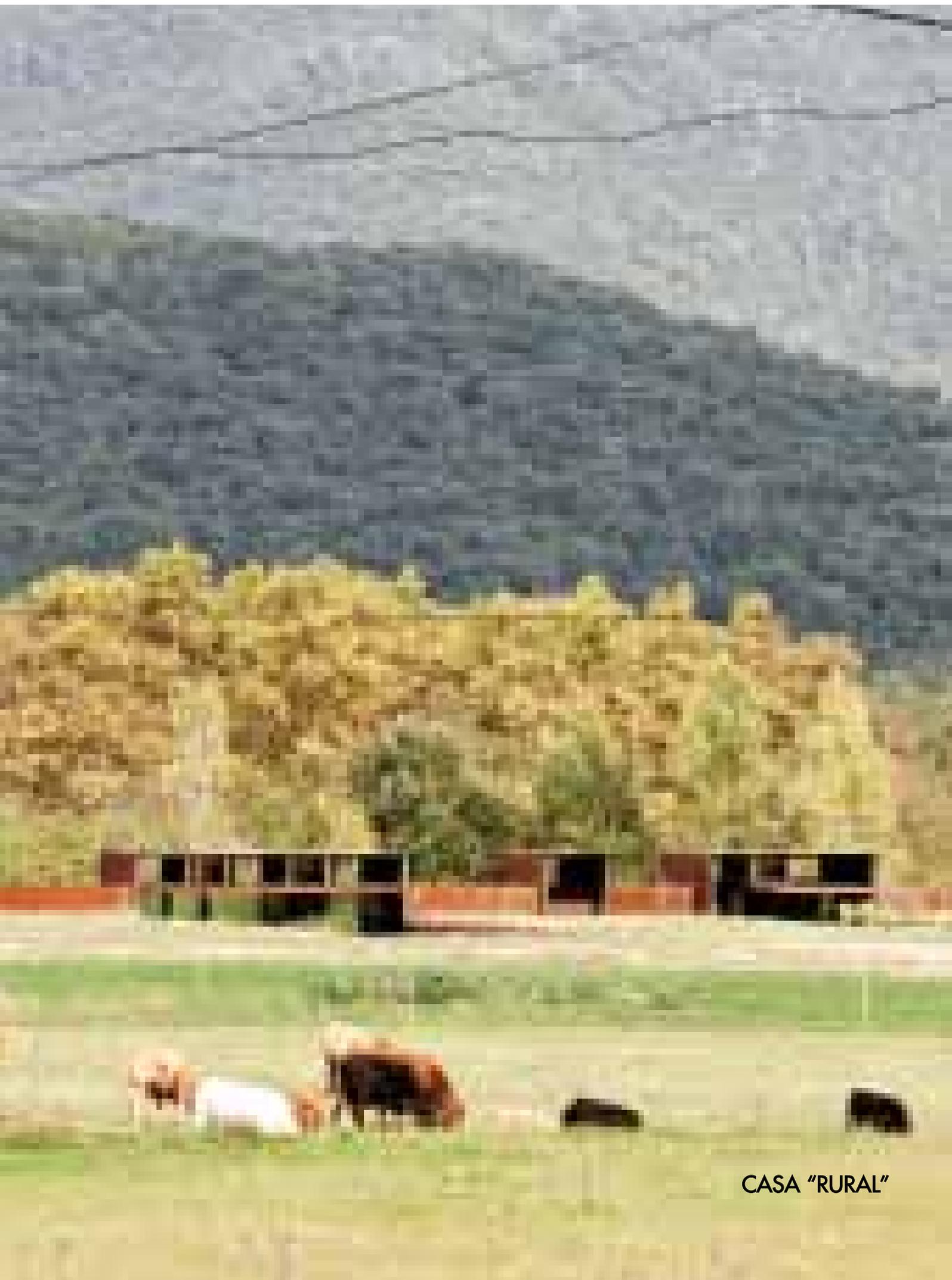
[361]



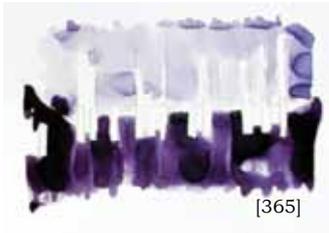
[362]



[363]



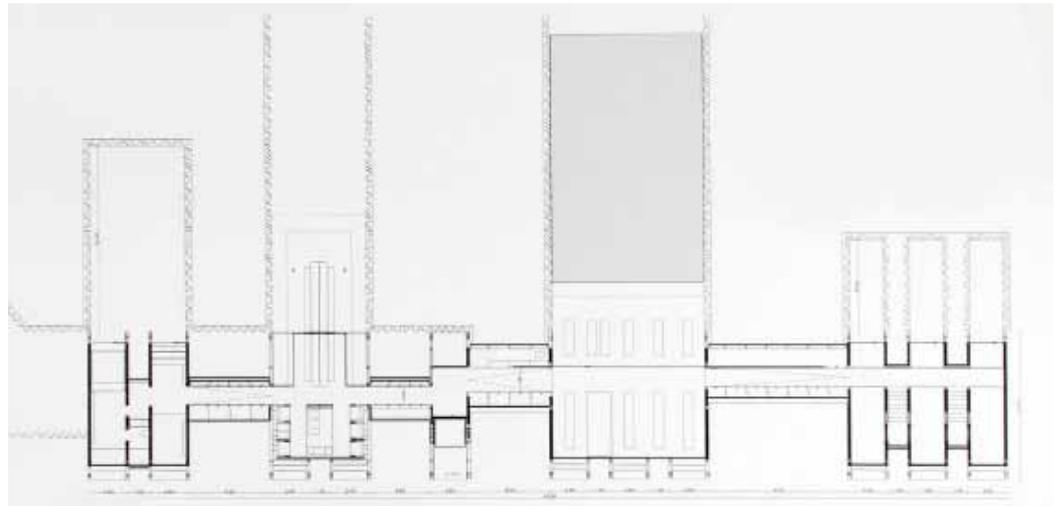
CASA "RURAL"



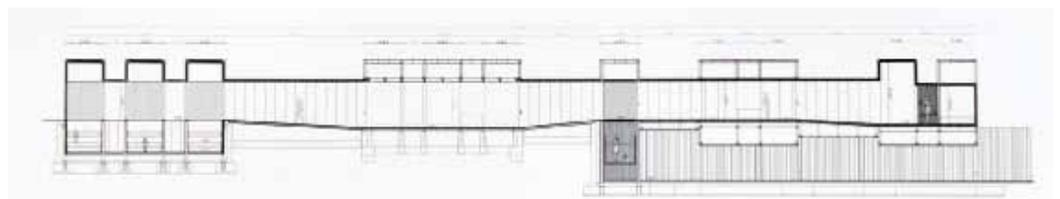
[365]



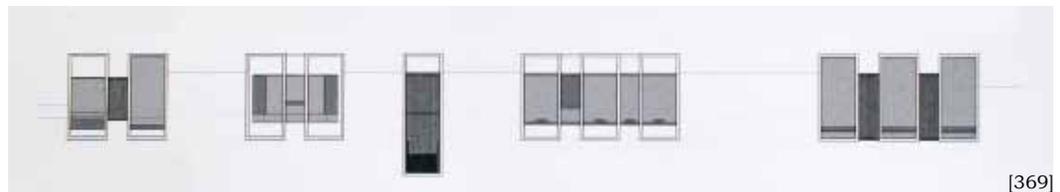
[366]



[367]



[368]



[369]



[370]

2000-2007

CASA "RURAL"

A Casa *Rural* situa-se numa zona de pasto agrícola, nas proximidades de Olot, em La Vall de Bianya.

Morfologicamente, a casa (denominada também Casa Horizonte) estende-se numa horizontalidade estruturada por uma composição de caixas que se assemelham a “cápsulas”, cuja linguagem abstracta utilizada reforça esse mesmo conceito.

Nesta obra a linguagem é extremamente apelativa, embebida pela paisagem e tranquilidade da envolvente. Infelizmente, a totalidade desta volumetria apenas pode ser observada à distância, inserida no seu terreno como uma peça que emerge em talude. No entanto, a configuração desta casa é uma exemplificação do conceito utilizado por C. Aris de *dispositivo óptico* sendo penetrada pela paisagem e pela florestação intensificada pela largura visível dos reflexos. Existe assim uma profunda integração entre a linguagem exterior e linguagem interior, tendo sido inclusivamente desenhados especialmente para esta obra as peças de mobiliário: mesas, cadeiras, lareira, lavabos, cama, etc.

O seu programa desenvolve-se por dois pisos. O Piso 0 é composto pelo acesso pedonal e de veículos – entrada principal – com elevador. O Piso 1 (leitura da esquerda para a direita) é composto pelo quarto de casal com lavabo privado, escritório e armário, cozinha com sala de jantar, alpendre e horta, elevador, lavabo comum e armários, sala de estar com lareira e piscina, armários, lavandaria e três quartos para as filhas com



[371]



[372]



[373]



[374]

lavabos privados, secretárias e armários. Cada “cápsula” contempla espaços exteriores com pátios. Estes são delimitados por faixas dinâmicas dispostas na vertical, que preenchidas por pedras libertam musicalidade entre si.

Esta obra é totalmente composta por aço corten, tanto no exterior como no interior.

No percurso dos RCR esta habitação é uma afirmação do conceito, geometria, abstracção e técnica, definindo um novo sentido para a vivência diária na casa. A composição, a linguagem do conjunto, integra-se na natureza sem provocar confronto, equilibrando-a até, pretendendo a sensação de antiguidade como se o volume sempre estivesse no lugar que ocupa, onde a volumetria e a natureza são uma só unidade – uma paisagem múltipla, contígua e ordenada.





[375] [376] [377] Exterior da Casa Rural.

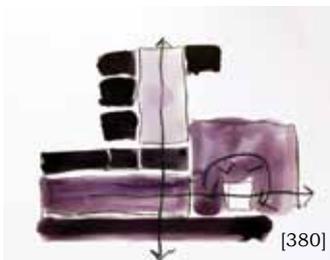
Imagem à Direita:
[378] Restaurante *Les Cols*.



RESTAURANTE "LES COLS"



[379]



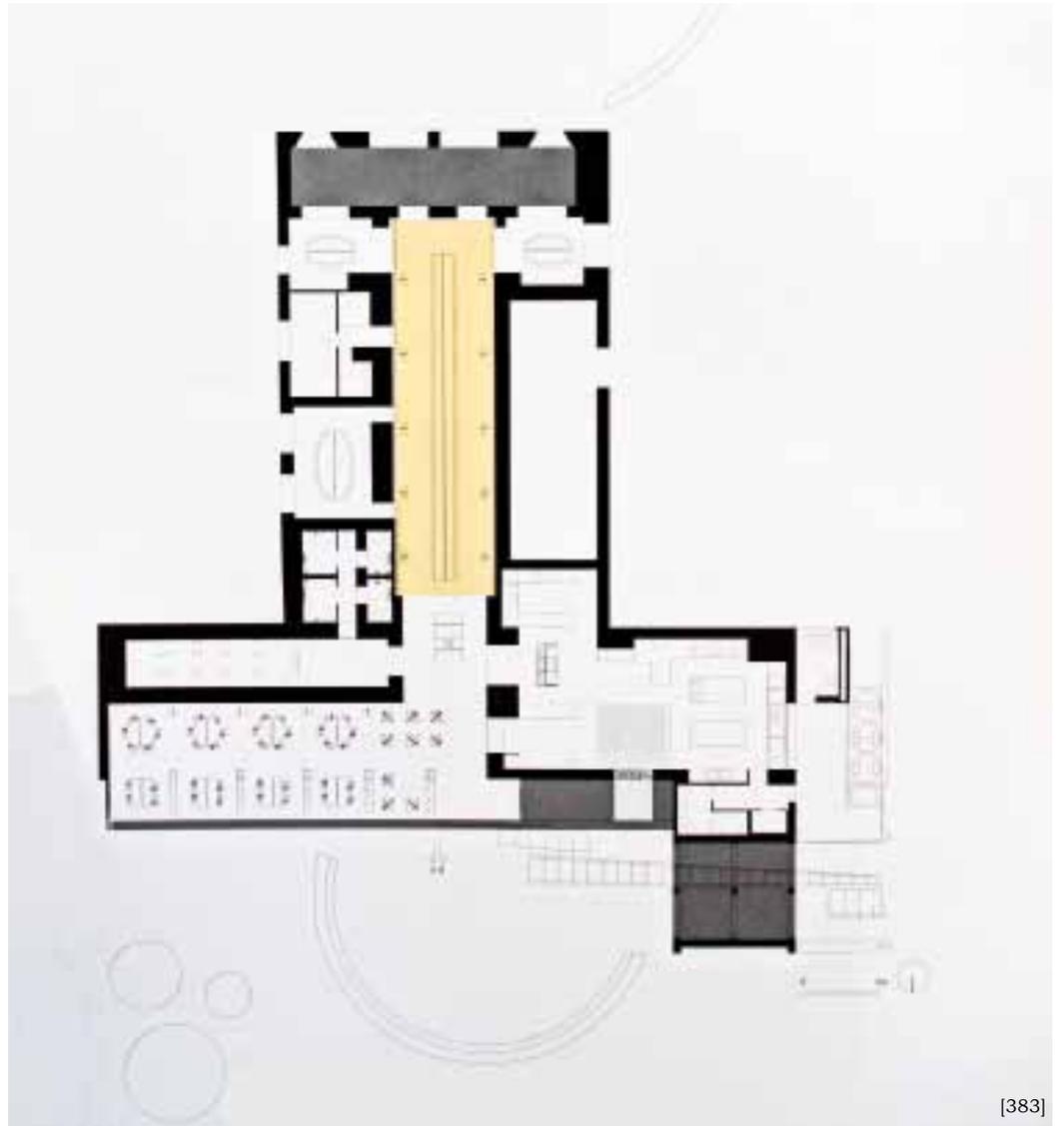
[380]



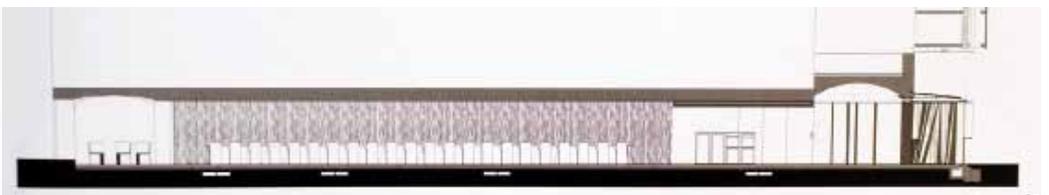
[381]



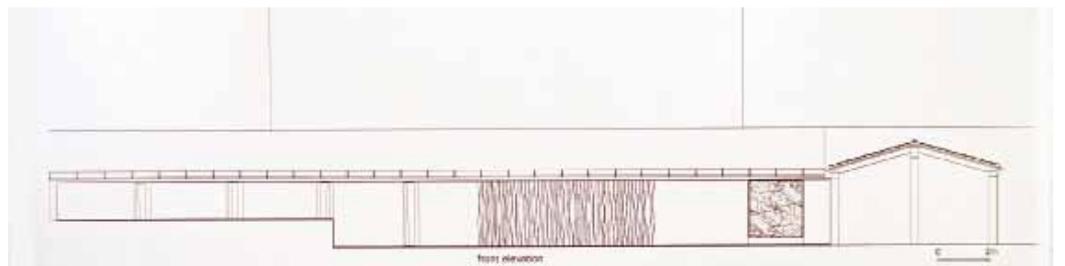
[382]



[383]



[384]



[385]

[379] [380] [381] [382] Aguadas. [383] Planta. [384] Corte longitudinal. [385] Fachada principal. [386] [387] [388] [389] Interior do restaurante.

2001-2002

RESTAURANTE "LES COLS"

O Restaurante *Les Cols* situa-se numa quinta em Olot, denominada *Mas Les Cols*.

Os arquitectos consideram esta obra um projecto de evocação, no sentido em que este apela à exuberância das sensações e essência do local, premissa central a todo o programa e sua disposição.

O restaurante ocupa o rés-do-chão de uma casa antiga em pedra (*masía*), totalmente requalificado por uma nova linguagem, proporcionando espaços requintados demonstrativos da tipologia de *cuisine* aqui servida. Trata-se do restauro de um restaurante de luxo e o seu espaço reflecte essa aura requintada, imprimindo uma carga de atracção visual e olfativa intensa. De facto, a sua linguagem externa recorre à abstracção para não perturbar a linguagem da casa pré-existente, estabelecendo-se a sua entrada principal numa lateral, cuja expressão é muito subtil e convidativa, recriando o conceito de refúgio apaziguador.

O seu interior desenvolve-se numa planta em T. O programa consiste essencialmente em duas salas principais destinadas a refeições, a primeira com oito mesas e a segunda com uma única mesa longitudinal, ambas com acesso directo à cozinha, adega e lavabos. O espaço da mesa longitudinal serve simultaneamente para circulação entre três salas privadas, escritórios e acesso ao jardim exterior. Espacialmente, a estrutura original não foi muito alterada, preservando a memória do passado.



[386]



[387]



[388]



[389]

As suas salas principais são espaços dramáticos que contrastam com a expressão das salas privadas, preservando esta linguagem antiga.

A sala principal, com as oito mesas, desfruta de uma zona de espera com livros e revistas sobre o restaurante, seguindo por uma espécie de quatro zonas de refeições, separadas entre si através de faixas finas em aço pintado de negro. As mesas e cadeiras são desenhadas pelo atelier (adquirindo uma linguagem de unidade), em aço pintado dourado. O pavimento é em madeira escura e as paredes pintadas a negro, conferindo uma aura requintada e contemporânea, onde desde as últimas duas mesas se pode visualizar uma horta com galinhas, exibindo a naturalidade e o tipo de alimentos aqui servidos. A sala com a mesa longitudinal contém uma aura de requinte dramático, intensificado pela luz artificial, controlada manualmente. Trata-se de um espaço completamente dourado – pavimento, paredes, mesa e cadeiras. A maior personificação desta atmosfera são as faixas contorcidas que provocam uma dinâmica visual extrema. Esta sala orienta-se para o exterior, marcado pelas arcadas e modelado pela invasão de luz natural.

O coração desta obra é a cozinha, uma peça desenhada ao pormenor para servir a sua função. Todo o mobiliário é em aço inoxidável, com linhas e geometrias depuradas, constituindo uma aura serena, reforçada pelo pátio exterior com um espelho de água e uma parede com uma trepadeira que desvenda a silhueta de quem entra e sai no restaurante. A cozinha tem acesso directo ao exterior.

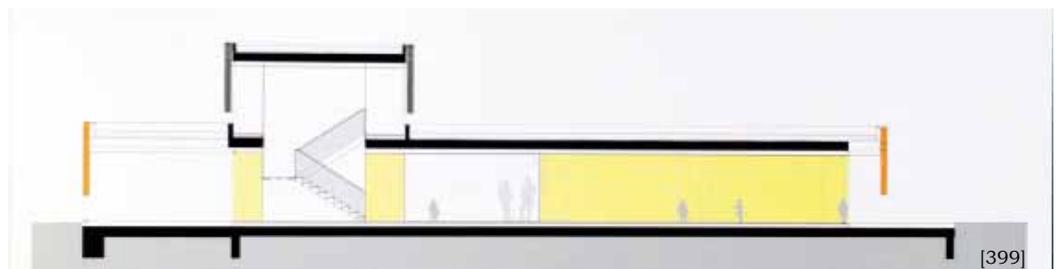
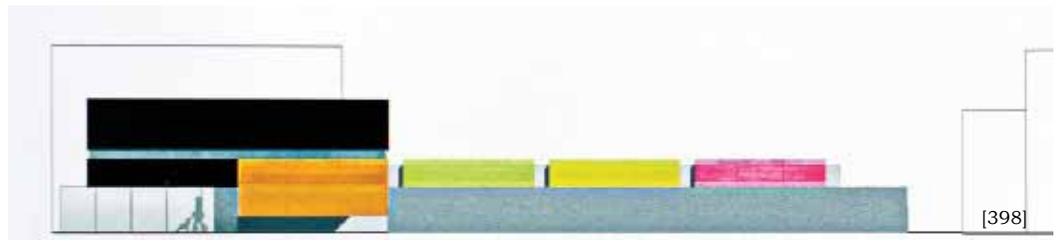
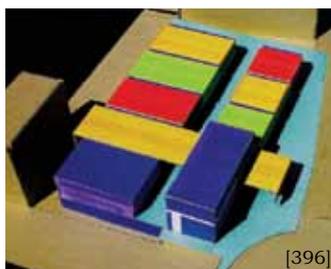
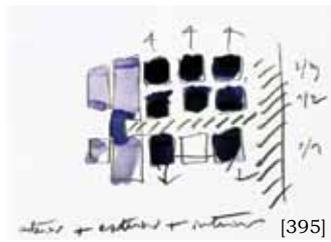
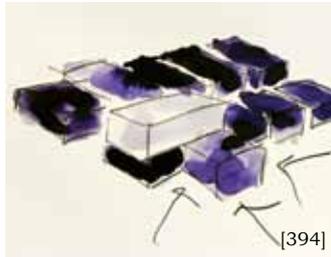
Esta obra no percurso dos RCR demonstra a capacidade de renovar um espaço existente, reabilitando-o para múltiplos e profundos horizontes. A nível estético a obra marca o início de uma linguagem que será repetida em obras seguintes: as faixas de aço pintado a negro; marcando uma nova etapa, uma nova fase.



[390] [391] Salas principais do restaurante.



CRECHE "ELS COLORS"



[393] [394] [395] Aguadas. [396] Maquete de estudo. [397] Planta Piso 0. [398] Fachada principal. [399] Corte transversal. [400] [401] [402] [403] Creche *Els Colors*.

2001-2004

CRECHE "EL COLORS"

A Creche *Els Colors* situa-se no centro de uma aldeia de estrutura medieval, nos arredores de Barcelona mais próximos de Olot.

A sua morfologia é um conjunto de volumes paralelos entre si, unidos por outro perpendicular. A composição, proporção e rigor são determinantes nesta obra. Os muros são barras de ferro que permitem encerrar a parcela e deixam escapar transparências entre si. Os materiais utilizados na fachada exterior são o vidro colorido e o aço.

O seu interior revela uma sequência de espaços iluminados por luz natural, cujo ambiente cria uma atmosfera de múltipla coloração devido às diferentes tonalidades do vidro, inclusivamente no exterior, obtendo-se variações atmosféricas entre transparências provocadas pelas silhuetas difusas de quem percorre o seu interior. Esta questão revelou-se um factor de agrado por parte dos funcionários da creche, porque se obtém uma imediata visualização das crianças, que não sendo directa, estabelece privacidade em cada sala.

A entrada principal é demarcada por um plano vertical, impossibilitando o passagem à escala de um adulto, dado o enfoque a um percurso exclusivo à escala das crianças.

O programa gesticula-se racionalmente através de ritmos e métricas. No alpendre principal é impossível visualizar o interior. Entende-se que esta medida é consciente e declara que a privacidade, identidade e segurança dos meninos é fundamental na obra. O *hall* da entrada tem



[400]



[401]



[402]



[403]

acesso imediato para a cozinha, lavandaria, arrumo, escadas de acesso à sala da directora, lavabos, sala de reuniões e salas dos bebés. O primeiro volume acolhe as três salas dos bebés desde os 3 aos 9 meses e é constituído por uma sequência de espaços – sala/berçário/sala – com um pequeno pátio que faz frente à rua. Este volume é intervalado por um pátio exterior, de comum acesso entre todas as salas. A área de maior fluxo é uma sala polivalente, onde brincam os bebés que começam a sua aprendizagem do andar e em simultâneo com a função de distribuição para as duas salas de dormir, arrumos, lavabos, galeria colorida e seis salas para as crianças até 3 anos. A “cápsula” de cada sala é desenhada delicadamente com três espaços pequenos intermédios, onde se situam a zona de troca de fraldas, sanitários para as crianças e arrumos. Esta zona é revestida por paredes de acrílico colorido, intensificando a vibrante atmosfera provocada pela transparência.

No percurso dos RCR, a creche *El Colors* reflecte esta nova fase de obras notáveis, com lógica racional e equilíbrio a nível estético, sendo esta um exemplo lúcido da correcta hierarquização de ideias, intenções e programa, atingido por um extremo domínio formal.





[405]



[406]

Imagem à Direita:
[407] Pavilhão no Tanque.



PAVILHÃO NO TANQUE



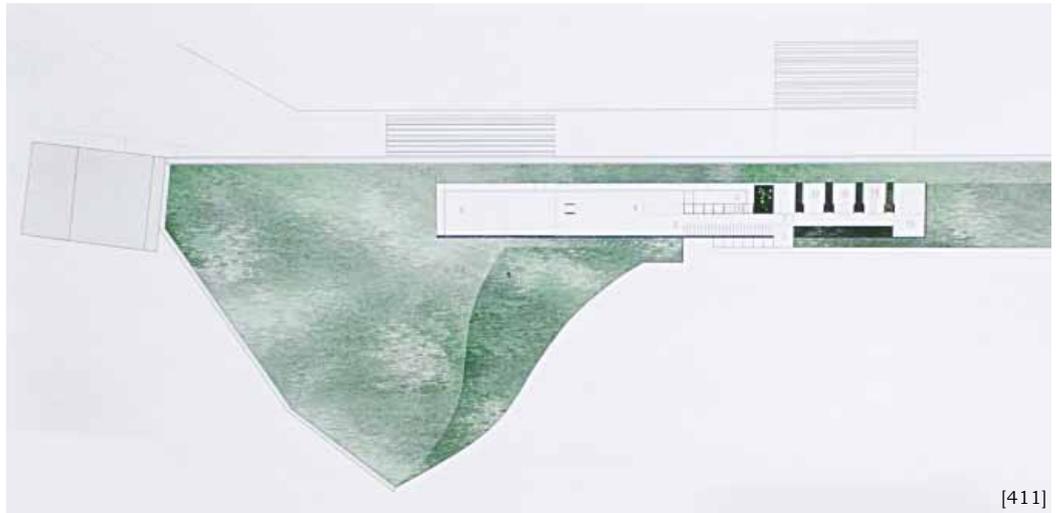
[408]



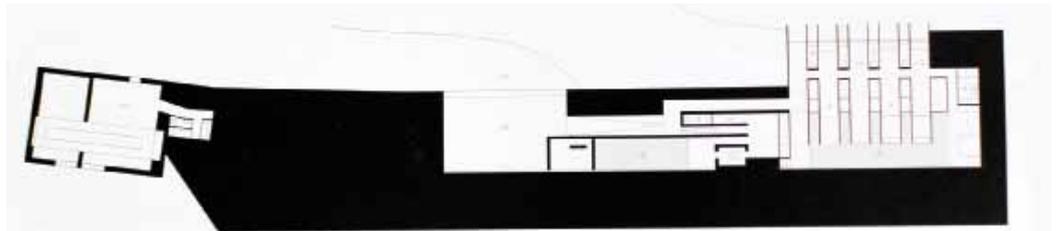
[409]



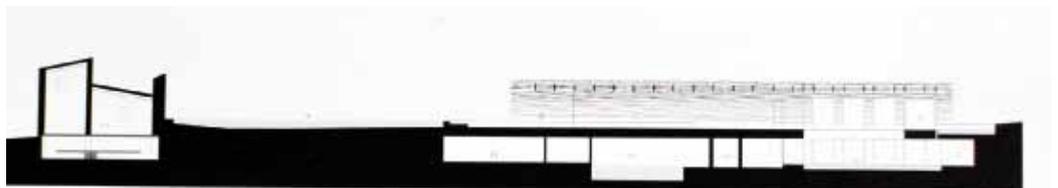
[410]



[411]



[412]



[413]



[414]



[415]

2001- ...

PAVILHÃO NO TANQUE

O Pavilhão no Tanque e Escritório *Collvi* situam-se a sudeste de Girona, numa aldeia denominada Llagostera. O projecto está inserido num terreno amplo, onde toda a intervenção é delicadamente desenhada para conferir uma unidade harmoniosa. O projecto é dotado de três momentos distintos, a reabilitação de um escritório, a construção de uma casa e o tratamento de jardins. Os materiais utilizados na reabilitação são a pedra, o aço, o vidro translúcido e opaco. O muro de suporte da casa mantém a linguagem da pedra contígua ao escritório, cuja fachada exterior se apresenta em aço e vidro translúcido.

O escritório recupera o antigo moinho, recriando a fachada original de pedra e mantendo a porta original. Nos vãos é aplicado um vidro com película opaca conferindo um aspecto de acabamento em ferro. No seu interior a atmosfera é escura e silenciosa. Na zona colectiva, de pé-direito duplo, uma peça horizontal irrompe o escritório num gesto contíguo alinhado à mesa, iluminando a área de trabalho. Esta ocupa a área colectiva e privada onde se situa o gabinete do proprietário. Ambas áreas são unidas, mas caso seja necessário, uma porta de vidro escuro separa estes dois espaços, permitindo ao gabinete e sala de reuniões (de pé-direito triplo) um momento privado. Surpreendentemente, existe uma espécie de gruta escondida recriada para um espaço de cozinha e lavabos.

O Pavilhão no Tanque é a obra mais fotogénica, onde o seu extremismo conceptual se alia à abstracção, que por sua vez se alia aos



[416]



[417]



[418]



[419]

reflexos provocados pela água, dotando este objecto de um carácter templar, evocador da água e do seu movimento, um elogio à água. A obra contém duas entradas principais, uma de acesso directo à casa, outra de acesso directo ao escritório (que em simultâneo é acesso de veículos). Na entrada para a casa o visitante é literalmente absorvido por um caminho de bosque, deixando escapar algumas perspectivas que desvendam a obra em fracções visuais. A obra encontra-se incompleta. Alguns pormenores do projecto foram entretanto alterados (tal como a ausência do elevador na obra). A entrada da casa leva o visitante para a zona colectiva onde se situa a cozinha, a sala de estar e refeições e o pátio exterior que acolhe uma zona para churrascos. A cozinha tem um “recorte” no pavimento, uma espécie de piscina, tal como acontece na Faculdade de Direito. Integra-se com a sala de estar através de um *open space* prolongando-se para o exterior num gesto contíguo. O pátio tem uma relação extremamente directa com o espelho de água. No extremo oposto ao pátio encontram-se quatro espaços que no projecto destinam-se a vestiário, lavabos e um quarto. De uma certa forma, torna-se confusa esta parte do programa, devido à organização bem estipulada na zona privada de quartos que se encontra no piso inferior (desconectada desta). No local este último espaço assumiria um carácter de biblioteca, devido ao seu contacto directo com a natureza, a protecção da luz e a própria morfologia resultante da casa. O Piso -1 tem um sistema semelhante à casa Rural, os quartos são “cápsulas” organizadoras do espaço com um percurso de ligação entre si, cuja função é de circulação entre os espaços, com lavabos de acesso directo à zona de estudo, com duche e armários no quarto. O quarto do casal é a peça que remata este sistema evidenciando-se tanto pela proporção como pela qualidade estética visual com contacto directo para a cortina e espelho de água. Este é cenário comum entre todos os quartos. No percurso para a garagem, encontra-se um trajecto alternativo que leva o visitante a uma piscina interior. Esta área é dotada de lavabo, duche, zona de vapor, armário de apoio e piscina interior com cortina de água na parede lateral. Este sistema de água é desenhado de modo a funcionar através de pormenores de articulação entre planos vertical/horizontal e as respectivas quedas de água. Entende-se que é um sistema em constante circulação, reaproveitando-se sempre a água utilizada.

No percurso dos RCR, esta obra constitui uma sublime criação plástica, mas sem desequilíbrios eufóricos. A evocação do conceito renasce afirmando-se numa linguagem sedutora e única, evidência de uma significação superiormente materializada.



[420]

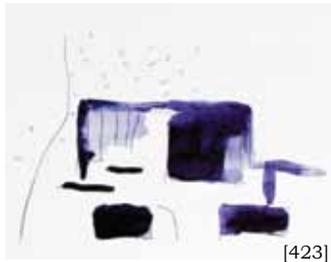


[421]

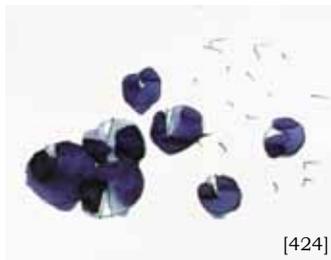
[420] [421] Interior do Pavilhão no Tanque.



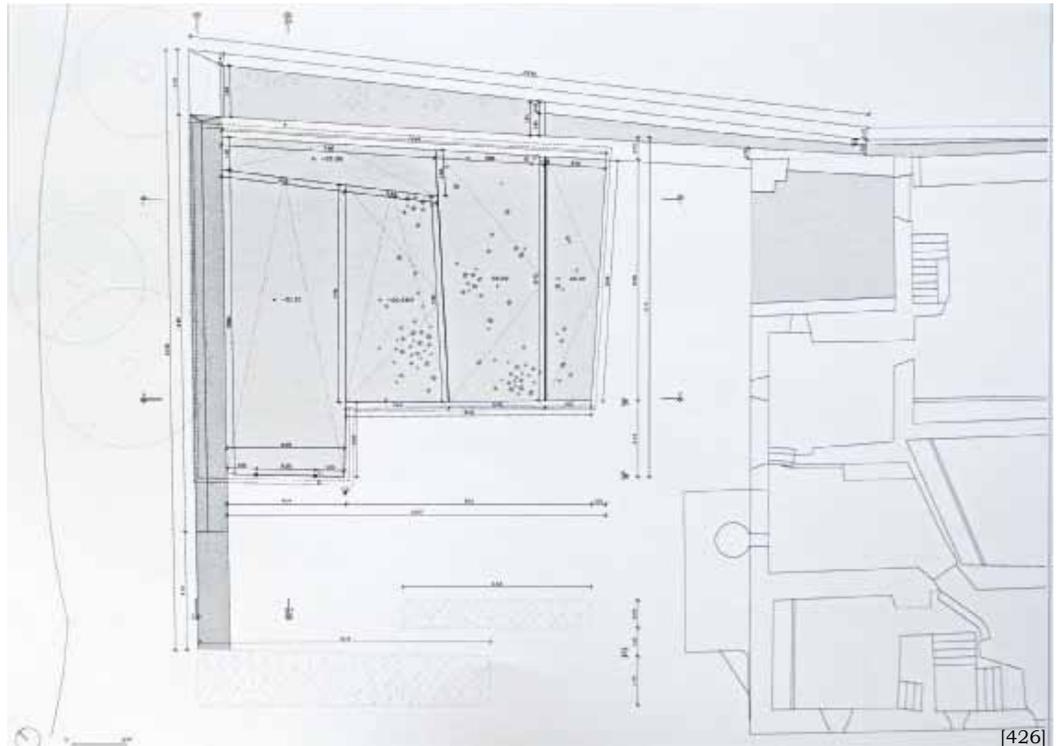
ALVERCA E EXTERIORES "LA VILA"



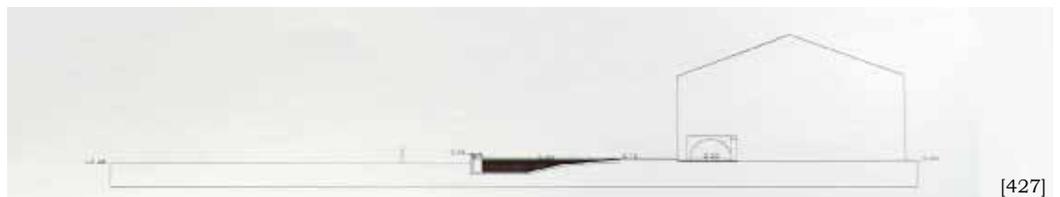
[423]



[424]



[426]



[427]



[425]



[428]

2002-2003

ALVERCA E EXTERIORES "LA VILA"



A Alverca e Exteriores na quinta *La Vila* situa-se em La Vall de Bianya, entre vales pré-pirinéus (muito perto da *Casa Rural*).

A casa antiga de pedra (*masía*) é uma construção típica de quintas antigas na região de Olot. A intervenção deu-se numa quinta com duas *masías*: a casa de família e a casa de turismo rural. Foi pedido uma alverca e o tratamento exterior do jardim. A intervenção é simples, refinada e harmoniosa, contrapondo-se à falta de manutenção que provoca um aspecto de lago abandonado. O jogo de escalas, ritmos, deslizamentos de água e evocações sonoras intensificam a personalidade do espaço. O muro alinha-se à *masía* principal, prolongando a sua cota na arcada e elevando uma plataforma em relação ao terreno. Esta plataforma acolhe a alverca, com diferentes desníveis no seu interior. Nos extremos, um fio de água desenha a lateral e desagua pelo muro de suporte. A alverca possui a particularidade de no seu pavimento ter incrustados desenhos geométricos que mimetizam as folhas típicas dos lagos. Os materiais utilizados são aço e pedra.

No percurso dos RCR, esta intervenção reflecte mais uma vez o cuidado domínio das formas, o rigor geométrico, a simbologia do gesto arquitectónico e uma sensibilidade singular de confluir o pré-existente com o novo, em harmonia com a natureza, valorizando as suas qualidades e transformando-as numa nova e criativa unidade.



[430]



[431]



[432] [433] Alverca e Exteriores *La Vila*.

Imagem à Direita:

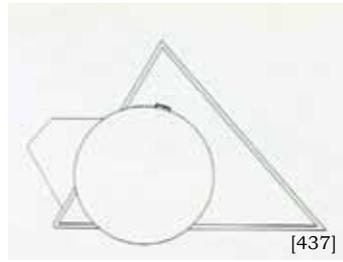
[434] Radar Meteorológico *La Creu del Vent*.



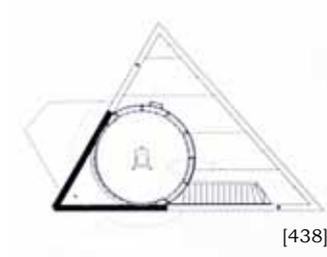
RADAR METEOROLÓGICO "LA CREU DEL VENT"



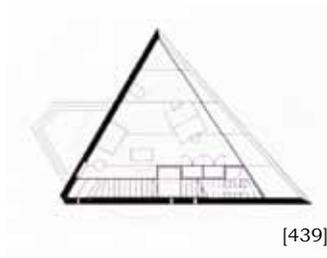
[435]



[437]



[438]



[439]



[440]



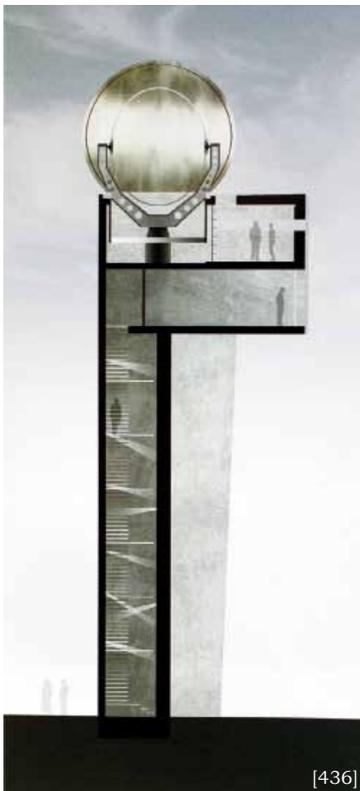
[441]



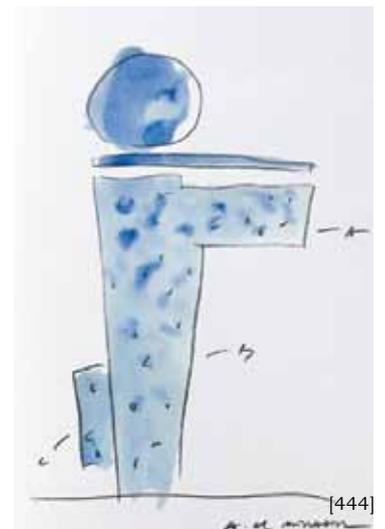
[442]



[443]



[436]



[444]

[435] [443] [444] Aguadas. [436] [448] Imagens virtuais. [437] Planta Piso da cobertura. [438] Planta Piso 4. [439] Planta Piso 3. [440] Planta Piso 2. [441] Planta Piso 1. [442] Planta Piso 0. [445] [446] [447] [447] Radar Meteorológico La Creu del Vent.

2002-2003

RADAR METEOROLÓGICO "LA CREU DEL VENT"

O Radar Meteorológico *La Creu del Vent* situa-se entre campos agrícolas, numa região denominada Panadella.

Morfologicamente, esta peça apresenta-se como uma torre com secção triangular e uma volumetria em balanço no topo. Esta entra em diálogo com outra de menor dimensão que se situa no Piso 1, demarcando a entrada. É um desenho de composição, domínio e equilíbrio da forma, representando um desenho de extrema delicadeza, precisão e beleza. Para além de toda a composição volumétrica, existe uma face com perfurações aleatórias, que pretendem mimetizar o registo de uma chuva de meteoros, transformando a atmosfera interior do radar numa perfuração de luz (estelar) e oblíqua, contrapondo-se ao rigor mais lúcido do corpo da obra.

O programa desta peça desenvolve-se por cinco pisos. No Piso 0 situa-se a entrada de acesso e o início da escada (que liga aos restantes pisos). O Piso 1 é destinado à ventilação, saída de fumo, grupo electrógeno, quadro de comutação e baixa geral e SAI. O Piso 2 cobre a bandeja de cabos e o Piso 3 o gerador, o armário *radar-scamp*, a mesa de trabalho e de controlo, a unidade exterior e interior de ar condicionado e o equipamento de comunicação. O Piso 4 contém a antena *randomo*, o acesso ao *randomo*, o alçapão da sala radar e de manutenção da cobertura, o miradouro e, por último, o piso de cobertura com a cúpula radar. O material utilizado foi o betão aparente, permitindo esta volumetria de peças em balanço e perfurações aleatórias.



[445]



[446]



[447]



[448]

Esta obra surge como mais um exemplo da sua filosofia conceptual e mestria na forma de materializar a essência do programa, do radar e demonstrativo da compreensão do seu funcionamento, compondo-o esteticamente numa peça manifestamente icónica. Por último, importa referir que este radar é o único totalmente construído, em contraponto a outros dois por sua vez incompletos.





[450]

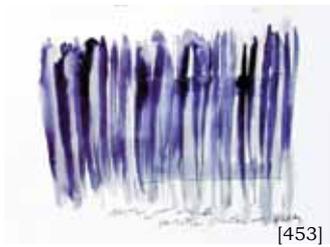


[451]

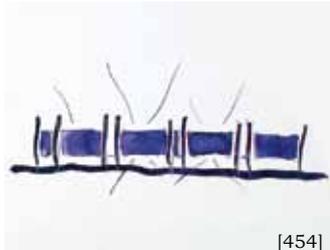
Imagem à Direita:
[452] Pavilhões *Les Cols*.



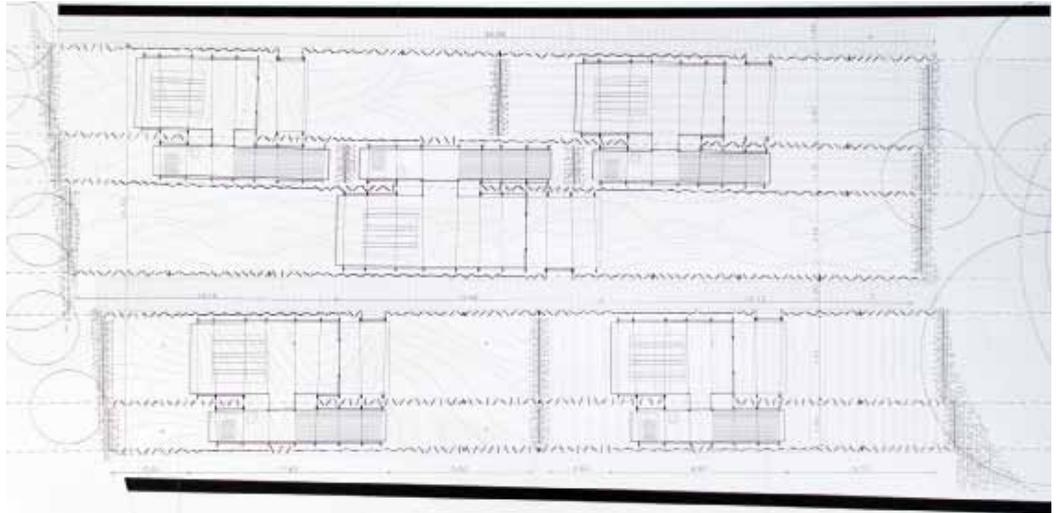
PAVILHÕES LES COLS



[453]



[454]



[457]



[455]



[458]



[459]



[456]



[460]

2002-2005

PAVILHÕES “LES COLS”

Os Pavilhões *Les Cols* situam-se na mesma quinta que o Restaurantes *Les Cols*, em *Mas Les Cols*, Olot.

Trata-se de um mundo distinto, único de sensações físicas e metafísicas, imprimindo uma forte fluidez atmosférica. Entende-se que foram introduzidas componentes fundamentais do exercício arquitectural dos RCR, criando uma das obras mais completas do atelier onde é patenteada uma união de filosofias ideológicas, opções projectuais e métodos de trabalho, enriquecendo a intervenção a um patamar superior de qualidade arquitectónico.

Esta obra pretende evocar o esquema de hortas agrícolas típicas de Olot. Morfológicamente, consistem em “cápsulas” envolvidas por planos verticais que se encerram em si mesmos. Aqui, existe um conjunto de fenómenos idealizados no processo criativo desta obra. Desde o início, o seu carácter metafísico pretendeu ligar o homem ao universo, ou ao *Si* mesmo, nesta tentativa de isolamento, fragmentação óptica e conexão para com as estrelas e a terra ajudado pelo jogo complexo de transparências. O horizonte de acção seria conseguir provocar a sensação de imaterialidade, onde o homem se suspendesse da força da gravidade, contudo, durante a sua construção, verificar-se-ia que este conceito se perdia devido à multiplicidade de reflexos provocados pelos vidros. A obra completa-se a si mesma. No entanto, constata-se uma ausência de ruído arquitectónico perante a resposta de ligação telúrica e metafísica. Toda a obra é constituída por peças de vidro transparente ou difuso, estruturas



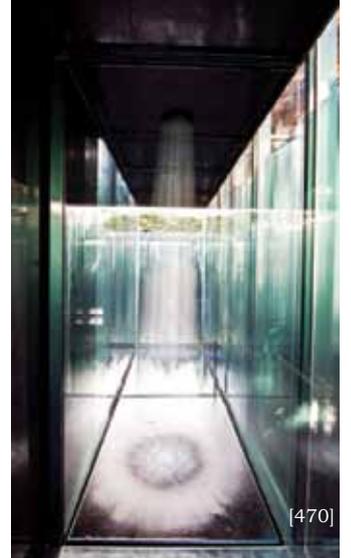
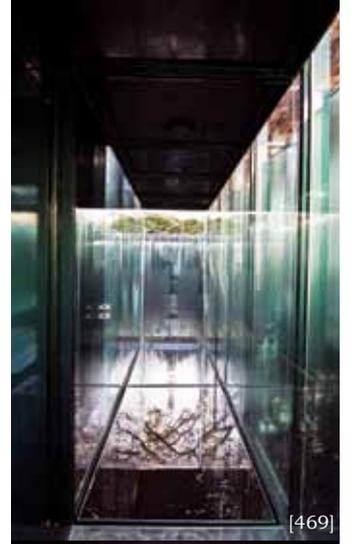
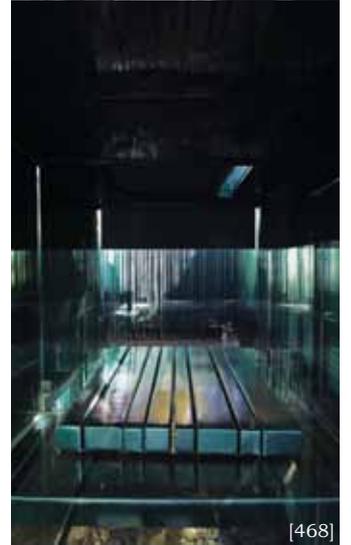
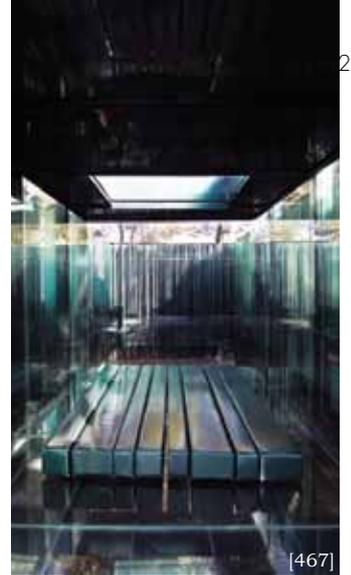
de aço e muros em tubos de aço.

O programa consiste em cinco quartos de dormir com lavabos privados que redefinem completamente a experiência da sua função. O quarto tem duas paredes de vidro translúcido, expondo o ser humano na sua privacidade, no entanto para quem não desejar essa sensação, poderá sempre utilizar um sistema mecânico de *blackout* que escurece o quarto, protegendo de qualquer olhar intruso. Estas duas paredes de vidro mostram dois pátios, contíguos por baixo da “cápsula”, provocando profundidade e fluidez no espaço. Estes pátios têm um pavimento inovador, uma massa vulcânica elaborada especialmente no local pelos próprios arquitectos. Cada quarto contém uma estereotomia distinta no pavimento, provocando uma forte diferença de espaços em cada quarto e evidenciando as suas referências artísticas e naturais. Os lavabos são de um requinte conceptualmente inovador, que se inspira na essência da sua função. Como exemplo, o lavatório foi desenhado especialmente para esta obra e pretende trazer à memória a experiência de lavar as mãos no rio, na fluência da água e o gesto de mergulhar as mãos transportando o visitante a uma essência primitiva. Inclusive o duche e a banheira remetem à entrada de um rio, proporcionando um percurso entre pedras molhadas e um tanque recortado no pavimento. Tudo procura transpirar uma limpidez originária, inserindo o visitante num exercício de introspecção interna, conectando-o com a natureza. A obra assemelha-se a um templo, entendendo-se que à noite o efeito é ainda mais intenso, a dimensão imaterial dilui-se com o céu estrelado e toda a escuridão provoca uma sensação primitiva onde o homem é natureza e restabelece-se acolhido por ela.

No percurso dos RCR, esta obra é um gesto firme de sabedoria. Demonstra maturidade nos pontos de força fundamentais, envolvendo todo um processo criativo, em função aos sentidos e intenções que desejam proporcionar e transmitir ao seu visitante. Apesar do vidro ter sido utilizado anteriormente, entende-se que esta estética de imaterialidade é uma ruptura com os anteriores, da forma como fora empregue, não repetindo a linguagem da transparência total.



[465] [466] [467] [468] [469] [470] Pavilhões *Les Cols*.





PISCINA COBERTA



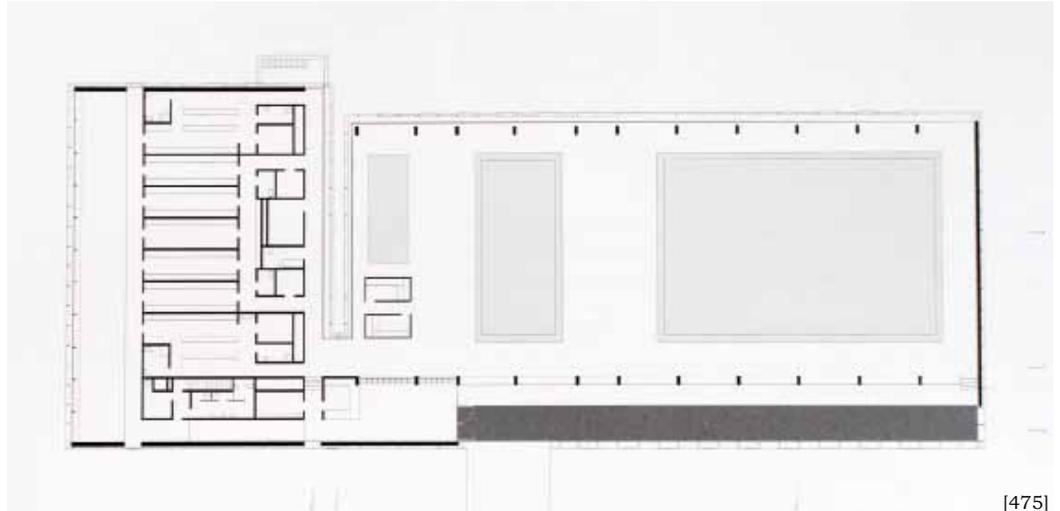
[472]



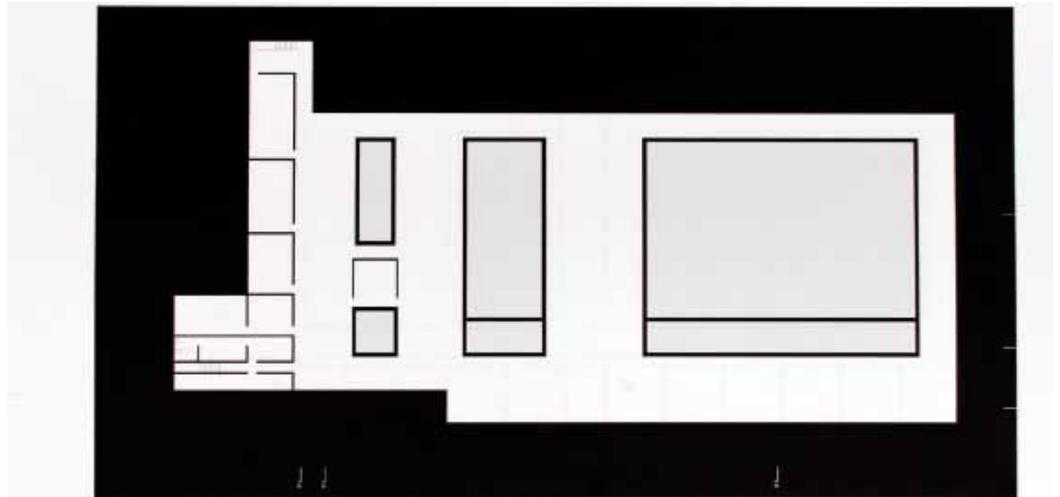
[473]



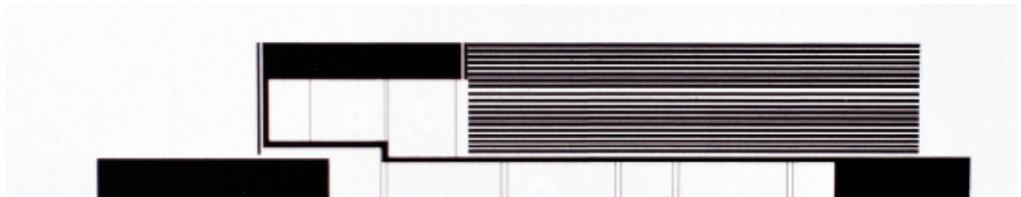
[474]



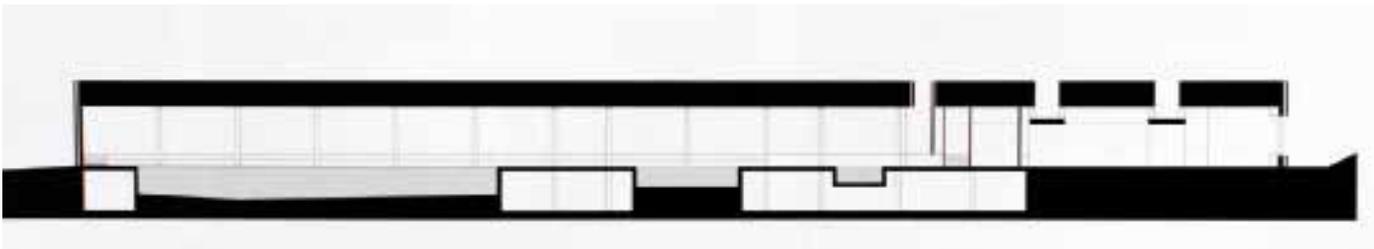
[475]



[476]



[477]



[478]

[472] [473] [474] Aguadas. [475] Planta Piso 0. [476] Planta Piso -1. [477] Corte transversal. [478] Corte longitudinal. [479] [480] [481] [482] Piscina Coberta.

2002-2006

PISCINA COBERTA

A Piscina Coberta é a piscina municipal de Manlleu, situada a poucas centenas de metros da Creche *El Colors*.

O seu projecto inicial conferia uma atmosfera cuidada com a separação das piscinas através de pátios exteriores de vidro que estabeleciam relações entre si, criando silhuetas e transparências. Este projecto era dinâmico e com uma linguagem mais apelativa, mas durante a construção foi simplificado por factores económicos.

Morfologicamente, é um volume hermético cuja fachada pretende ser uma metáfora da ondulação aquática criada pelo mergulho do nadador nas piscinas olímpicas, representada por faixas horizontais, espaçadas entre si na cota mais baixa, introduzindo luz natural no interior da piscina, sem expôr a privacidade dos seus nadadores.

Este volume contém dois pisos. O Piso 0 define duas áreas distintas: a área de serviços com gabinetes, recepção, sala polivalente, balneários, lavabos e vestiários, e a área de piscinas (uma piscina de natação livre e outra olímpica). O Piso -1 destina-se à sala das máquinas, com o mecanismo necessário para verificar temperaturas, purificação da água, etc.

O Material utilizado é aço pintado.

Esta é a segunda obra em Manlleu, mas devido à restrições económicas entende-se que o resultado final adquiriu uma estética e



[479]



[480]



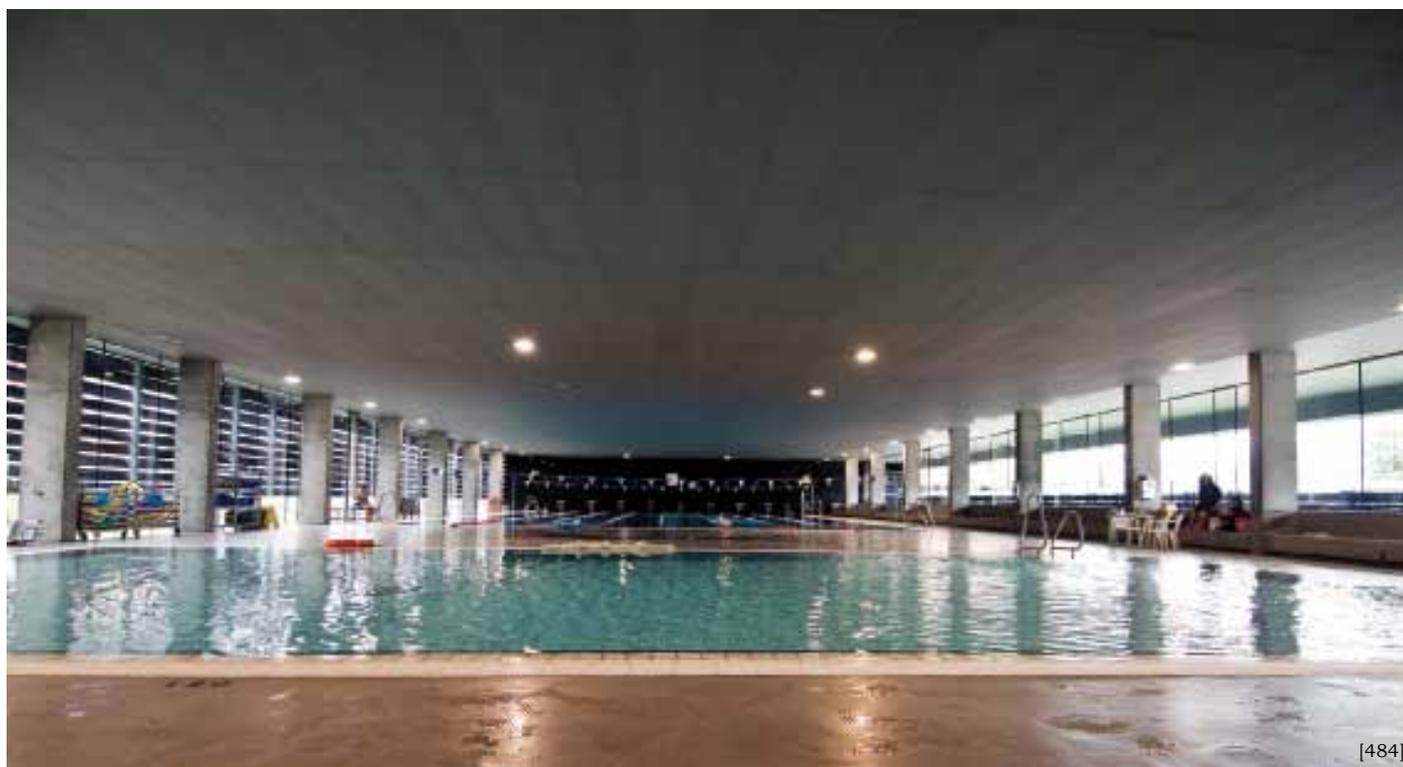
[481]



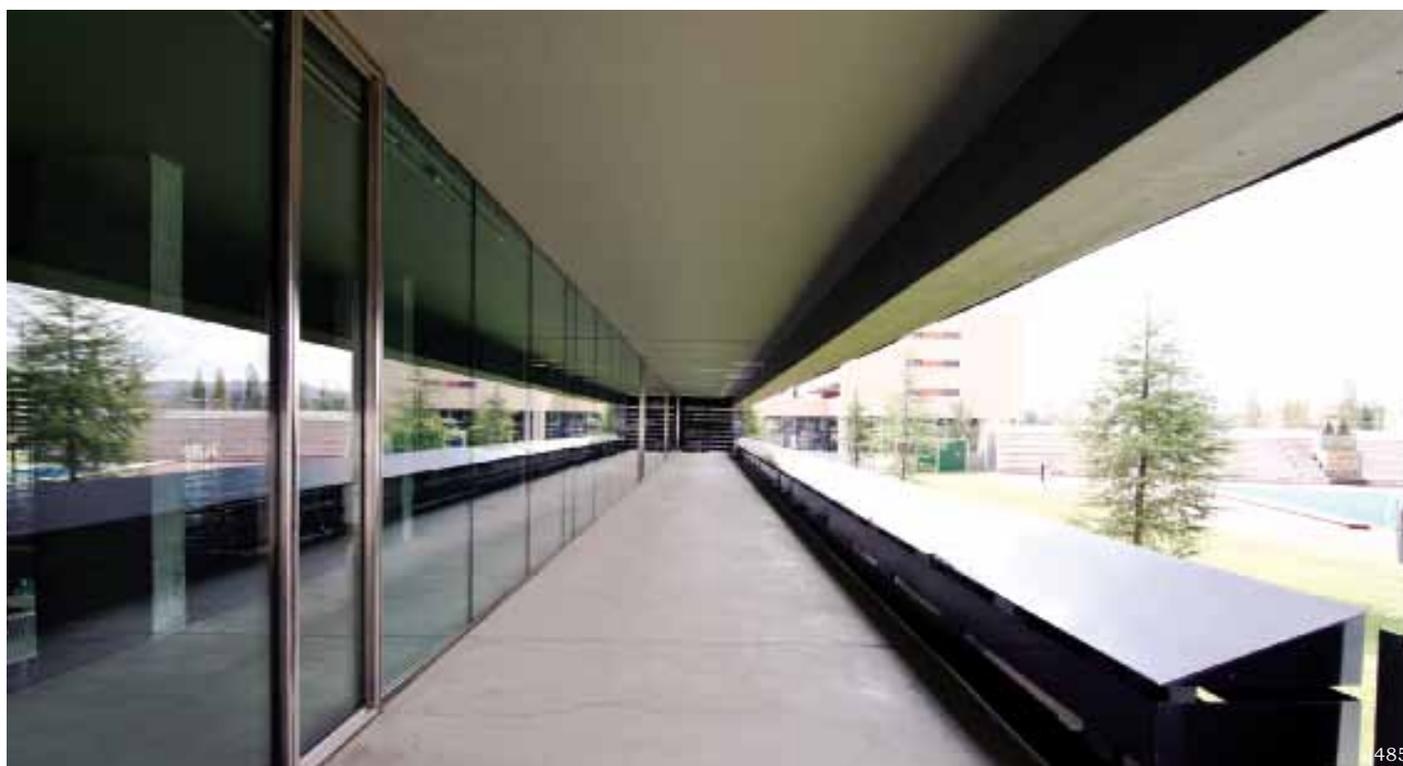
[482]

domínio espacial mais simplificados (a anulação de grandes pátios interiores é exemplo) anulando a exploração conceptual característica do atelier neste espaço colectivo tão vinculado com a água. É uma obra menos surpreendente mas consistente, pertencente a esta fase criativa repleta de obras magníficas.





[484]



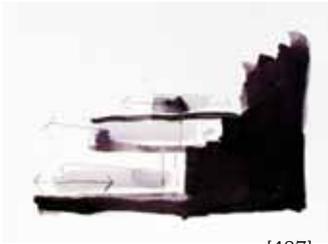
485

[483] [484] [485] Piscina Coberta.

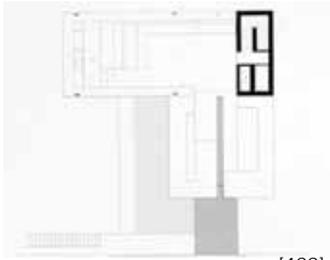
Imagem à Direita:
[486] Casa para um Carpinteiro.



CASA PARA UM CARPINTEIRO



[487]



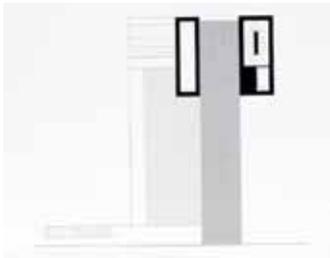
[488]



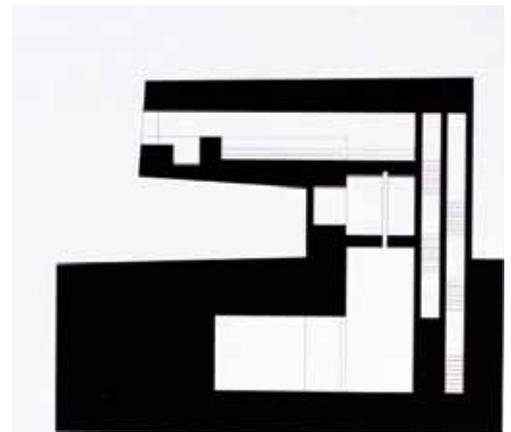
[492]



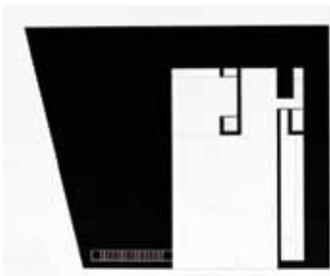
[489]



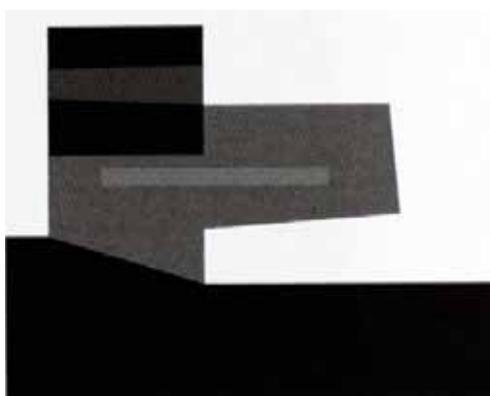
[490]



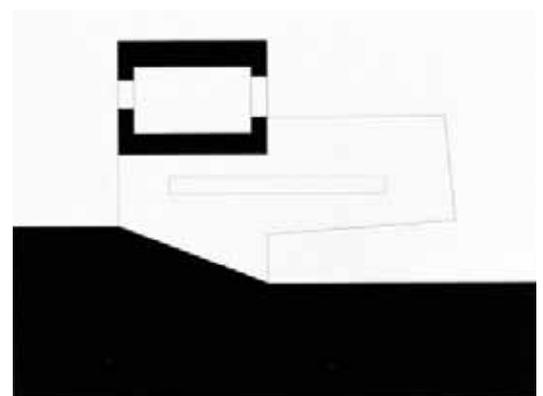
[493]



[491]



[494]



[495]

2002-2007

CASA PARA UM CARPINTEIRO

A Casa para um Carpinteiro situa-se no centro de Olot, ocupando uma parcela num limite territorial do Vulcão *Montolivet*.

Pela cor, expressão e forma esta casa é extremamente impressionante no local, sobressaindo-se fortemente em relação à restante envolvente. A sua linguagem conceptual e estética definem uma posição firme, aproveitando ao máximo a volumetria que a parcela permitiu e a relação panorâmica com o seu território. É perceptível que o minimalismo aliado à abstracção constituíram os fundamentos dessa intensificação da expressão linguística. Na criação de um jogo de justaposição volumétrica, esta casa redefine espaço, forma e função.

Morfologicamente, são dois “L” invertidos e unidos pelo mesmo tronco comum. O programa da casa desenvolve-se principalmente em altura. O Piso 0 é de acesso directo à rua, com garagem, lavandaria e escritório com lavabo. O Piso 1 contém a piscina e jardim. No Piso 2 situam-se três quartos e lavabos privados, com acesso interior e acesso exterior, pelo jardim. É impressionante como transformam novamente o conceito de quarto. O quarto dos filhos é uma espécie de “mirror” grandificado, com o lavabo no meio. Devido ao conceptualismo minimalista, há a ilusão de que se trata de um único quarto com espaço comum, contíguo entre si, mas pode ser encerrado por portas distintas, cuja expressão do vidro é demasiado subtil para interferir na linguagem, contudo a transparência não proporciona uma privacidade completa. No Piso 3 localizam-se a cozinha, a sala de estar e a varanda/miradouro.



O material utilizado nesta casa significou uma ruptura estética com as obras anteriores. Como exemplo cabal desse juízo pode-se verificar o tratamento dado à fachada exterior contendo uma massa de acabamento elástico de cor negra.

Compreende-se que esta obra permitiu intensificar valores intrínsecos na filosofia e conceptualismo dos RCR. É uma fluidez de abstracção, geometria, conceito, estética e organização do espaço concebida na ordem de valores característicos deste trio de arquitectos que desenvolveram uma capacidade única e difícil de alcançar no mundo complexo e vasto da arquitectura.





[500] [501] [502] Casa para um Carpinteiro.

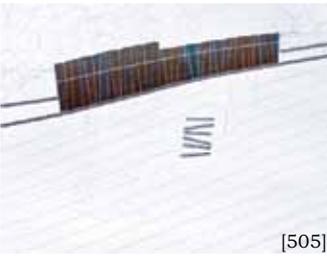
Imagem à Direita:
[503] Adega de *Bell-Lloc*.



ADEGA DE "BELL-LLOC"



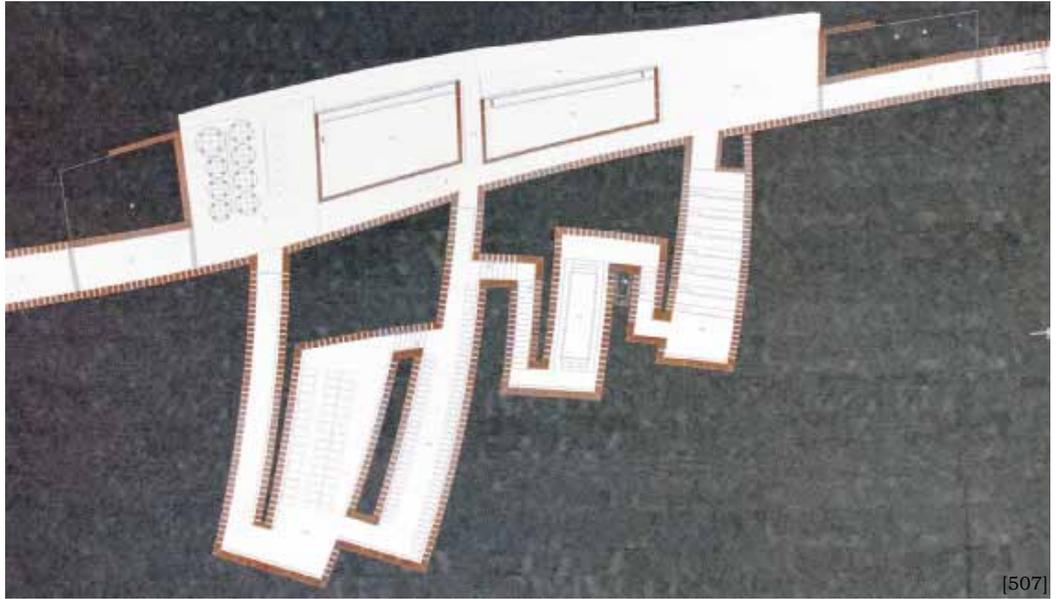
[504]



[505]



[506]



[507]



[508]



[509]



[510]



[511]



[512]

[504] [506] Aguadas. [505] Planta da Cobertura. [507] Planta Piso 0. [508] [509] [510] [511] Cortes longitudinais. [512] Corte transversal. [513] [514] [515] [516] Adega de Bell-Lloc.

2002-2007

ADEGA DE "BELL-LLOC"

A Adega de *Bell-Lloc* encontra-se em terrenos de vinicultura *Brugarol*, a dez quilómetros do centro de Palamós. Através da análise das aguadas publicadas compreende-se a pretensão de um conceito de continuidade do vale para o interior da terra. Considera-se que é a obra mais completa e refinada do atelier, capaz de corresponder a um conjunto de objectivos e qualidades extremamente complicadas de atingir em arquitectura. O dramatismo da luz e sombra são intensificados por uma atmosfera de musicalidades, ritmos e diferentes ambientes. Gestos estes que enriquecem e definem a obra, onde a relação visual, física e sensorial é muito intensa, demonstrando força conceptual através da geometria, morfologia e materialidade. Na sua totalidade a obra é constituída por aço corten, cujas faixas inclinadas a 17° conferem ao visitante uma dança mútua devido à ilusão de movimento enquanto este deambula sobre o percurso.

A implantação deste novo espaço, surgiu com o objectivo de unir as duas construções pré-existentes, através de um eixo. Deste modo, a adega acolhe uma galeria extensa que divide duas áreas específicas: a área de trabalho e a área da adega. A área de trabalho é aberta para o vale, composta por lavabos, átrio polivalente, dois laboratórios, sala das máquinas de fermentação e zona de carga e descarga. A área da adega consiste num esquema de galerias extremamente escuras e húmidas, e três salas de programa distinto. Aqui a noção de imaterialidade distende-se para além dos seus limites, como se se enterrasse no interior do



[513]



[514]



[515]



[516]

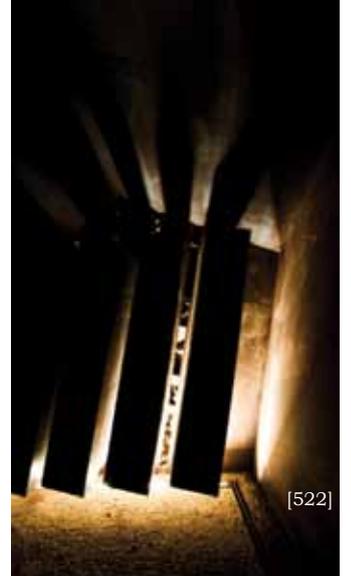
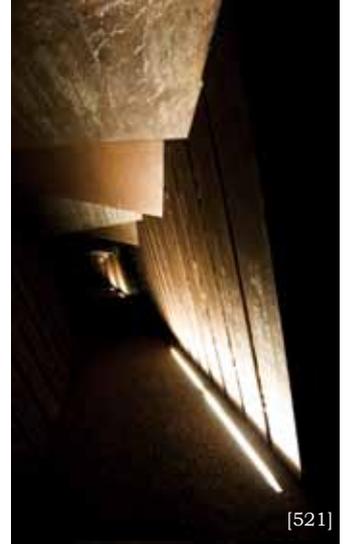
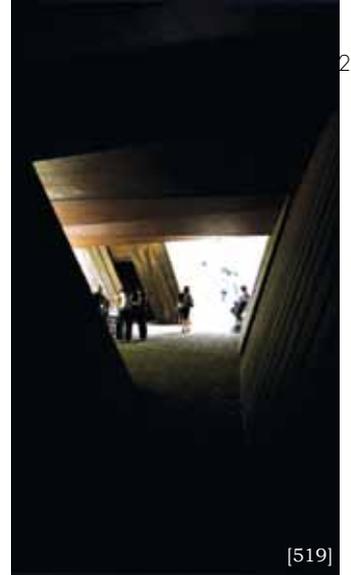
subsolo, sublinhada pela escassez do ar e o peso da terra, proporcionando pontualmente algumas perturbações e desorientações no visitante.

A primeira galeria representa uma mudança abrupta com o ambiente exterior, criando a sensação de se estar a entrar numa gruta misteriosa e de certa forma ser-se absorvido por um mundo subterrâneo (denso e húmido). A cobertura é um jogo de planos instáveis, em ziguezague, repletos de dinamismo numa espécie de morfologia animalésca. A primeira sala do percurso é a sala dos barris, onde o vinho amadurece adormecido. Esta divisão possui duas ligações directas para um espaço muito interessante e ambíguo: a garrafeira, composta por caixas em aço inox que avançam suspensas da parede. Todo este sistema provoca uma atmosfera lírica e fotogénica, uma espécie de paisagem geométrica. Com acesso directo ao exterior, a garrafeira também flui até à sala das provas de vinho, através de uma articulação de escadas. Esta encontra-se recortada no meio por uma “piscina” (gesto repetido noutras obras) definindo um percurso pelas laterais, com bancos nos seus limites. A sala é modelada por rasgos horizontais na cobertura que estão directamente em contacto com o exterior: quando chove criam-se cortinas de água, recriando um espaço em proximidade inesperada com esse factor natural, lembrando a realidade exterior, tão radical a este mundo denso do subsolo. A última articulação de escadas, encaminha o visitante até à sala do anfiteatro, espaço polivalente onde podem decorrer *happenings* culturais variados tais como peças de teatro, concertos musicais (a acústica é muito boa) ou noutra instância, formações e apresentações sobre vinicultura. Este espaço específico é ladeado num lado por uma parede onde as faixas afastadas entre si introduzem luz natural, passível de ser visualizada dado as pedras não a cobrirem por completo, e em contraponto, no lado oposto, a parede absorve uma escuridão densa, provocada por faixas encerrando por completo a relação com o exterior.

A Adega de *Bell-Lloc*, no percurso dos RCR, reafirmou todo o mérito artístico conquistado pelo atelier. É uma obra pura, genuína, autêntica. Representa uma estética conceptual, geometricamente depurada mas com um dinamismo e qualidades sensoriais únicas. A reportagem fotográfica pode tentar captar a aura deste espaço invulgar, mas apenas a visita ao local permite sorver o espectro total desta experiência genuína.

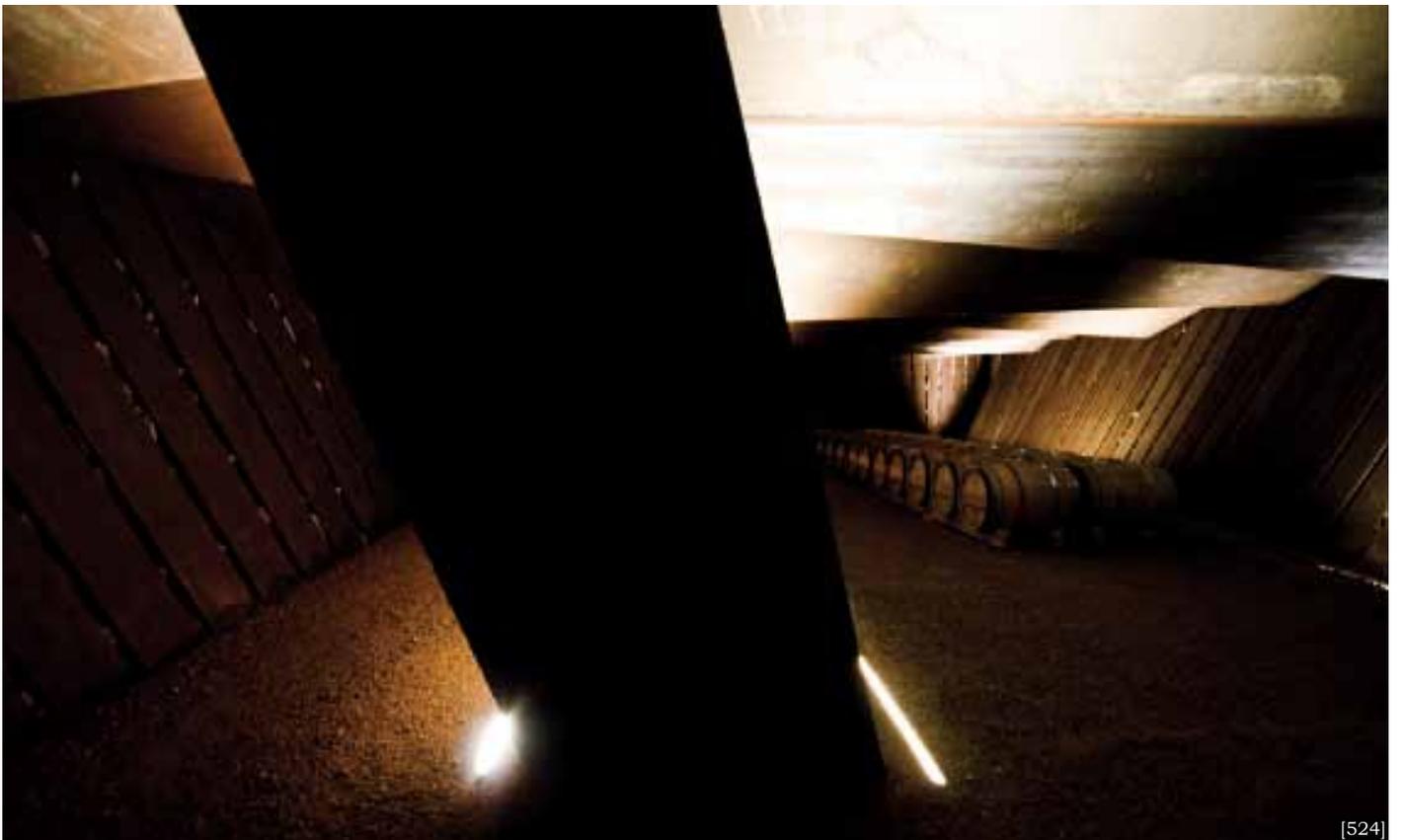


[517] [518] [519] [520] [521] [522] Adega de *Bell-Lloc*.





[523]



[524]



[525]



[536]

[523] [524] [525] [526] Adega de *Bell-Lloc*.

Imagem à Direita:

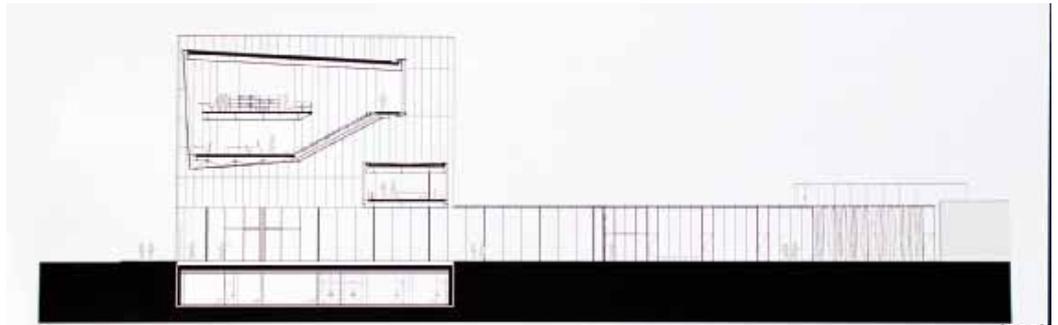
[527] Biblioteca *Sant'Antoni*, Centro para idosos e Jardim.



BIBLIOTECA "SANT'ANTONI", CENTRO PARA IDOSOS E JARDIM



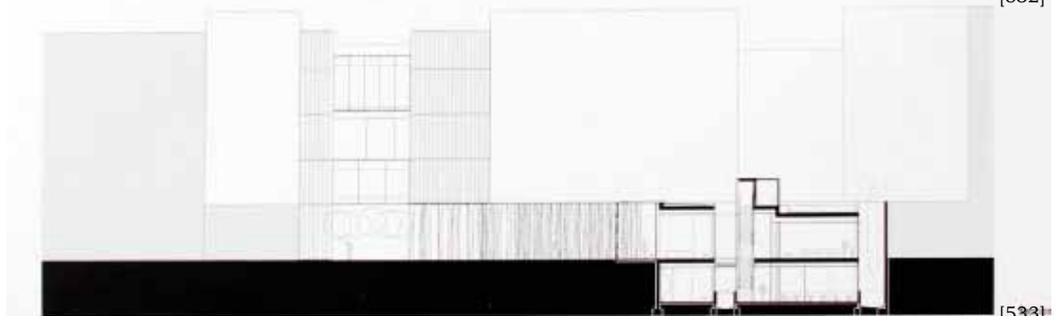
[528]



[532]



[529]



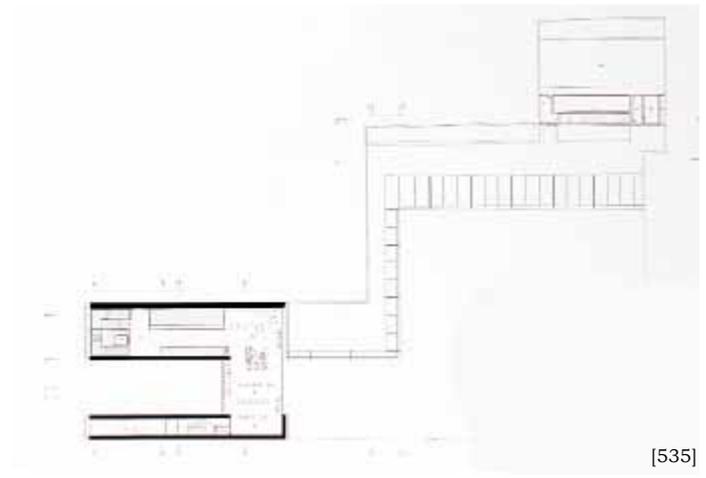
[533]



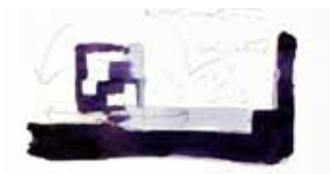
[530]



[534]



[535]



[531]



[536]



[537]

[528] [529] [531] Aguadas. [530] Corte transversal pela Biblioteca. [532] Corte longitudinal da intervenção. [533] Corte transversal pelo centro de idosos. [534] Planta Piso 3. [535] Planta Piso 1. [536] Planta Piso 2. [537] Planta Piso 0. [538] [539] [540] [541] Espaços da Biblioteca.

2002-2007

BIBLIOTECA, CENTRO PARA IDOSOS E JARDIM J. OLIVER

A Biblioteca de *Sant'Antoni*, Centro para idosos e Jardim *Joan Oliver* situam-se no centro de Barcelona, inseridos em plena malha urbana de Cerdà. Contém três programas distintos, com um carácter social extremamente vincado. O concurso solicitava escritórios mas devido a este carácter social, o *Ayuntamiento* de Barcelona requereu o projecto para uma nova Biblioteca Municipal⁸⁸.

Apesar da linguagem distinta que rompe com a arquitectura moderna catalã do quarteirão, a volumetria integra-se em perfeita harmonia, transmitindo a pureza da forma que tanto os arquitectos defendem com a abstracção. Esta geometria pura de essência abstracta consegue criar gestos e intenções harmoniosas não só com a envolvente mas inclusive com o homem e a natureza.

Morfologicamente, a fachada principal é um conjunto de peças volumétricas, desfragmentadas, libertando perspectivas intencionadas, uma para o interior do quarteirão, outra para o céu – num gesto de união entre o homem e o *cosmos*. Mas apesar desta composição desfragmentada, o conjunto volumétrico é contíguo e fluído, equilibrado entre relações espaciais e materiais, impulsionadora de um constante *vazio activo*. A fachada principal é contígua a uma peça que se articula num extremo do quarteirão, libertando espaço para o jardim no interior do mesmo.

O programa da biblioteca ocupa a volumetria que faz a frente da rua. A planta do Piso 0, com acesso pedonal, tem ligação com os

88 Referido no anexo V, p. 345.



[538]



[539]



[540]



[541]

restantes pisos através do elevador e caixa de escadas. Após a recepção encontra-se a área de revistas e periódicos, onde surge um pavimento constituído por uma faixa de vidro translúcido paralelo às estantes, unindo visualmente este piso ao piso inferior. O Piso -1 tem um espaço de exposições, sala de directoria e sala de trabalho, ambos com acesso directo à sala de descanso do pessoal. Na sala de exposições encontram-se os lavabos, espaço anexo e sala de actos com cabine de som. Por sua vez, o Piso 1 acolhe a zona de biblioteca infantil (volume suspenso na fachada), orientando perspectivas para a entrada da intervenção e para o jardim, proporcionando a função de miradouro. O Piso 2 inicia a biblioteca dos adultos com uma mesa longa disposta para a fachada que permite um contacto visual muito directo para a rua, integrando a fachada principal da biblioteca num espaço luminoso. Entre esta mesa e o anfiteatro situam-se o ponto de informação e as estantes com documentação áudio. Na extremidade deste piso encontram-se mesas de acesso à internet e um refúgio protegido por fileiras de estantes com livros, criando um momento arquitectónico especial para a leitura. Em relação ao Piso 3 regressa-se a um esquema semelhante, nomeadamente a mesa, com algumas estantes e zona de leitura em contacto visual directo com o anfiteatro, ponto de informática, sala de formação e lavabo (muito ocultado). O anfiteatro é o coração deste volume. Em corte assemelha-se a uma “cápsula” suspensa com uma morfologia diamântica. Entende-se que a delicadeza da luz que entra através da chapa perfurada nas escadas e a fachada translúcida que contempla o exterior são momentos referenciais na Biblioteca, mas é no anfiteatro que se define o momento mais impressionante, com um carácter de expressão esteticamente dramático.

O Centro para Idosos contém um programa vasto de actividades para a terceira idade, onde podem livremente socializar. A sua relação com o jardim é muito directa, ambos situando-se no interior do quarteirão. O Piso de acesso pedonal tem ligação imediata com os serviços de secretaria e direcção, e no lado oposto com a zona do bar e posteriormente com o *cibercafé*. Existe uma sequência de pátios inseridos no meio deste volume que permitem a presença contígua da cidade⁸⁹. Este elemento surge também como organizador formal do espaço, inserindo a caixa de escadas com acesso ao Piso -1 e lavabos. Após este *vazio activo* encontram-se a sala de actos e a sala de plástica. Por seu turno, no Piso -1 localiza-se o ginásio com acesso directo à sala de jogos,

89 RCR, anexo V, p. 354.

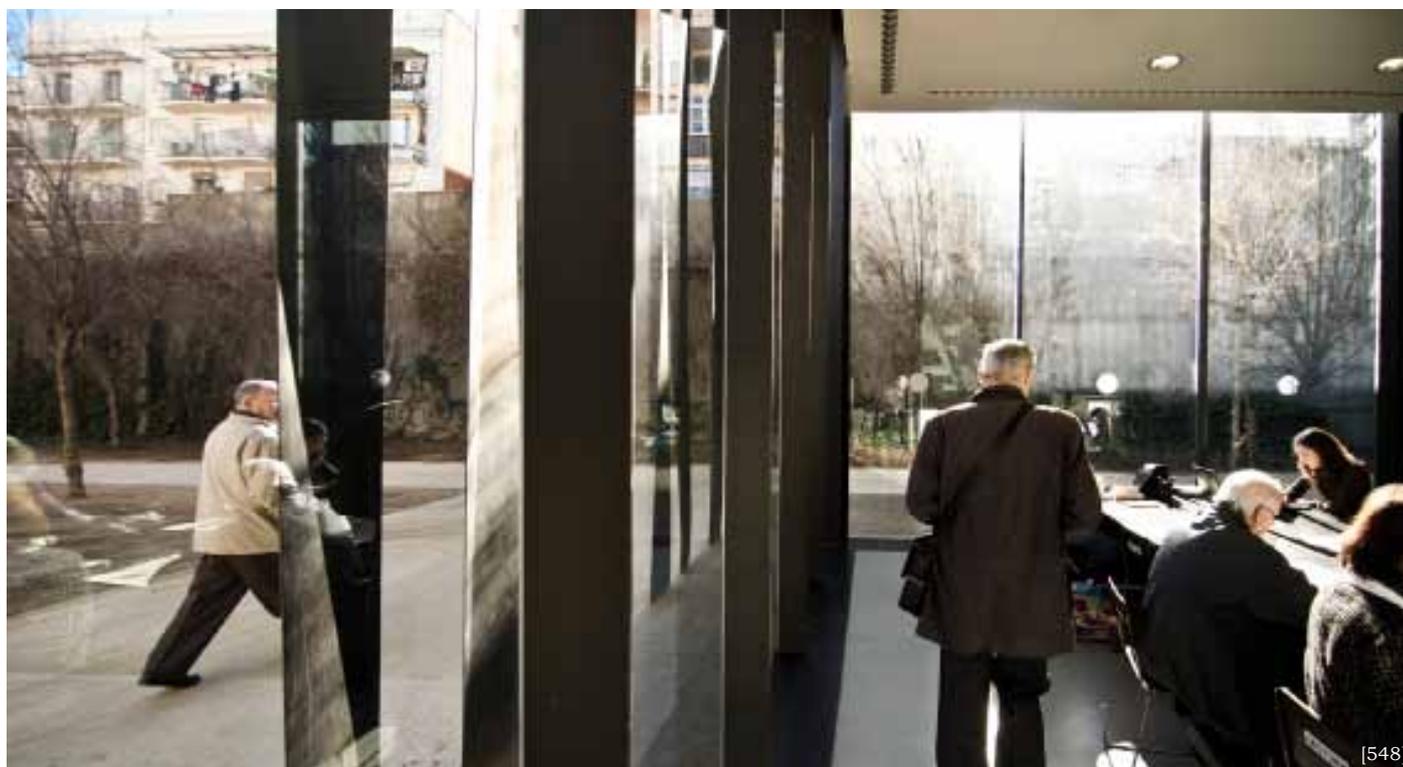


[542] [543] [544] [545] Espaços do Centro de dia e Jardim Joan Oliver. [546] [547] Espaços da Biblioteca.

às salas de informática, cursos e atelier com acesso a uma cozinha. Repete-se assim, o esquema das escadas e lavabos dispostos como no piso superior.

Entre a Biblioteca e o centro de dia, encontramos o Jardim *Joan Oliver* que acolhe crianças e pais. Aqui unem-se gerações distintas. Formalmente, apresenta-se quase como um amplo quadrado perfeito. O percurso de entrada é marcado lateralmente por árvores com uma copa lindíssima: *Tamarix Africana*. Existe também uma zona intermédia pontualmente preenchida com outras árvores. O parque infantil situa-se ao fundo da intervenção, onde ocorre uma ligação directa para uma loja exterior ao projecto. Nesta área verifica-se uma sensação de bloqueio sonoro, onde a tranquilidade e esta linguagem abstracta provocam uma atmosfera de contemplação *zen*.

No percurso dos RCR, esta obra permitiu conquistar a sua voz distinta na urbe cosmopolita de Barcelona (transportando para a cidade a sua relação com a natureza experienciada em Olot). Permitiu questionar contextos distintos como a formalidade da cidade no seu exterior e no interior do quarteirão, criando laços de relação entre este mundo doméstico e o mundo urbano. Questões pertinentes e apostas assertivas possibilitando um conforto e um carácter de meditação contemplativa proporcionada pela linguagem e espaços trabalhados de uma forma rigorosa – sensibilidade arquitectónica tão característica dos RCR, criadora de um novo mundo sensorial, articulando gestos e intenções fortes na requalificação de um espaço público vital para a cidade.



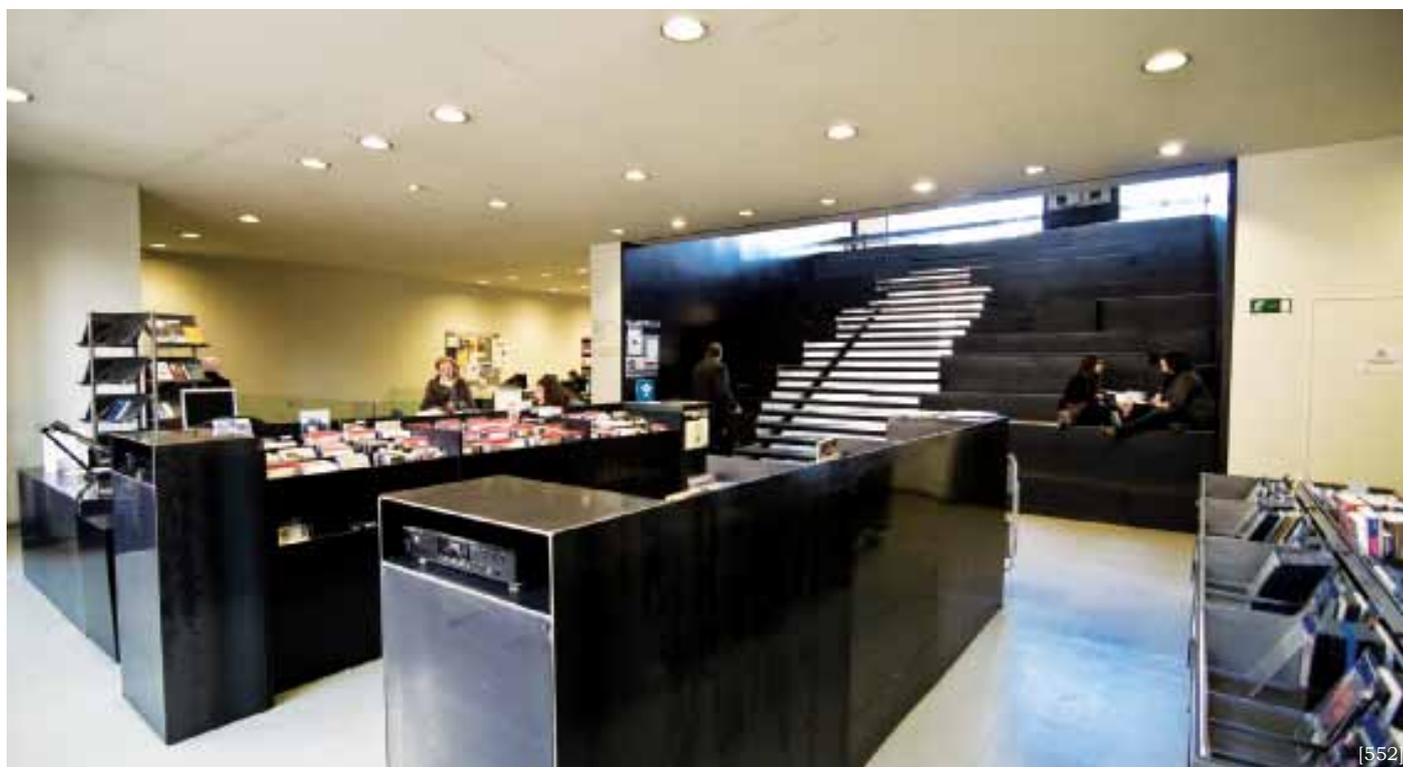
[548]



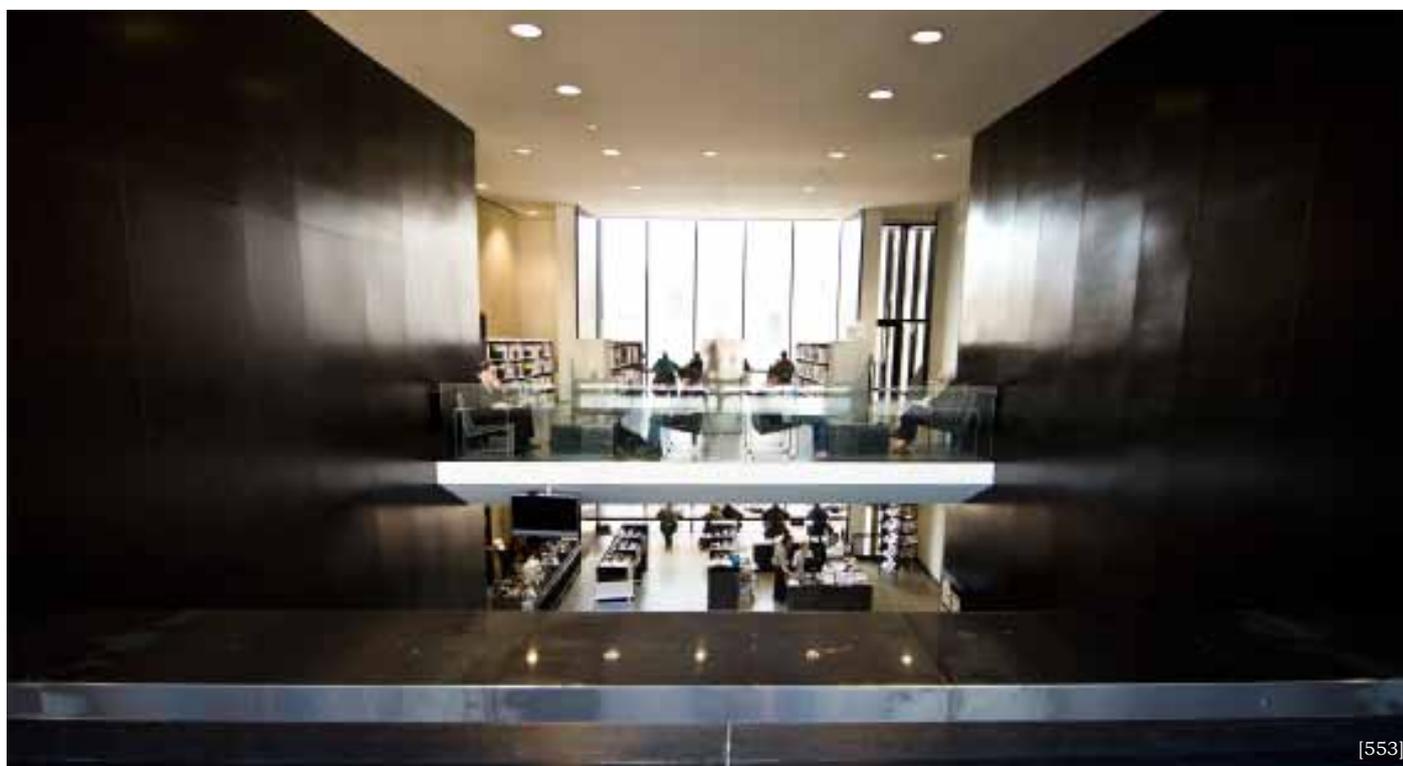
[549]

[548] Sala dos periódicos. [549] Galeria na fachada do Centro de idosos.





[552]



[553]

[550] [551] [552] [553] Espaços da Biblioteca.

Imagem à Direita:
[554] Espaço Urbano Vulcânico.



ESPAÇO URBANO VULCÂNICO



[555]



[556]



[557]



[558]

2004-2010

ESPAÇO URBANO VULCÂNICO

O Espaço Urbano Vulcânico integra-se numa das praças mais importantes de Olot, denominada *El Firalet*⁹⁰. Devido a esta conotação histórico-cultural, a proposta pretende requalificar o espaço orientando-o para necessidades mais prementes da sociedade Olotina como actividades festivas, feiras, entre outras.

Conceptualmente, pretende ser uma metáfora à lava basáltica, escorrida pelo Vulcão *Montsacopa*. O plano horizontal adapta-se às cotas do edificado pré-existente, reorganizando um programa com arruamentos, passeios, praça, parque subterrâneo e acessos. Além do mobiliário urbano – bancos, postes de luz, baldes do lixo e sinalização – existem dois volumes (alinhados entre si) que marcam o acesso pedonal ao parque. Estes são desfragmentados por estreitas faixas verticais que funcionam como uma pele, assumindo relações visuais entre o exterior/interior. Neste espaço, distingue-se o banco, cuja linguagem inovadora representa uma evolução no *design* urbano do atelier. A sua forma desfragmenta-se em si mesma, pretendendo reflectir sobre a mecânica corporal em repouso, representando o domínio que os arquitectos têm sobre a forma. Todo o pavimento da praça é em basalto, texturado no interior, polido nos passeios e arruamentos, existindo em simultâneo uma faixa a proporcionar um trajecto alternativo.

O parque de estacionamento ocupa dois pisos subterrâneos, e contém uma estrutura livre e contínua, aludindo às formas em balanço tão características do atelier, permitindo uma sistematização para o



[559]



[560]



[561]



[562]

90 Em Português: a feirinha.

estacionamento, sem o incómodo da existência de pilares.

Na sua objectividade, esta intervenção urbana permitiu uma requalificação de qualidade, de usos e vivência social na cidade que acolhe o atelier.





[563] [564] [565] [566] [567] [568] [569] Espaço Urbano Vulcânico.

Imagem à Direita:
[570] Espaço *Barberi*.



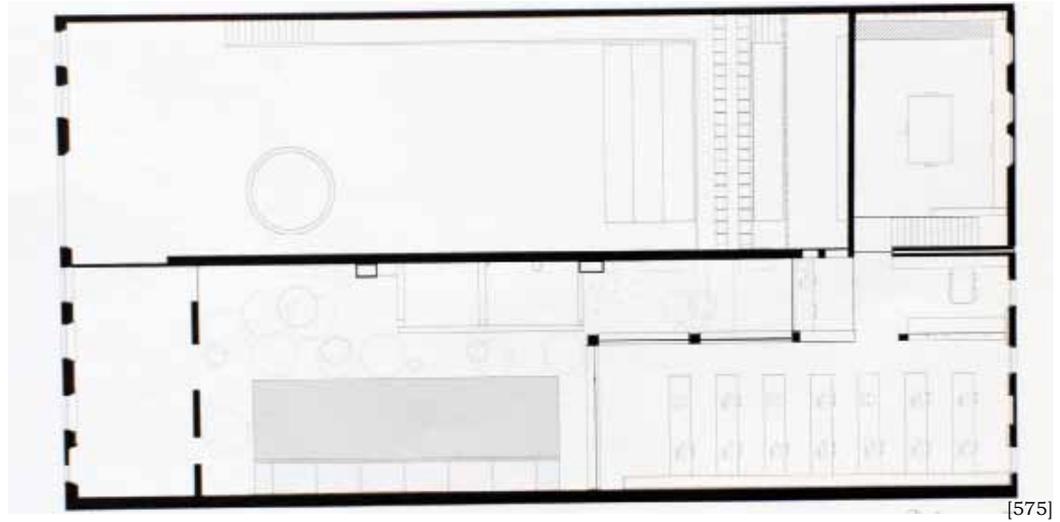
ESPAÇO "BARBERÍ"



[571]



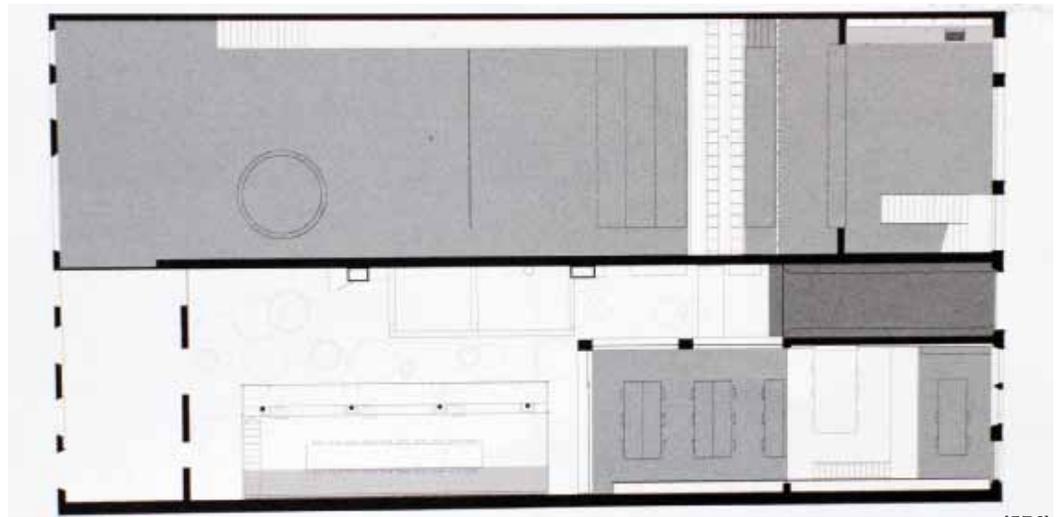
[572]



[575]



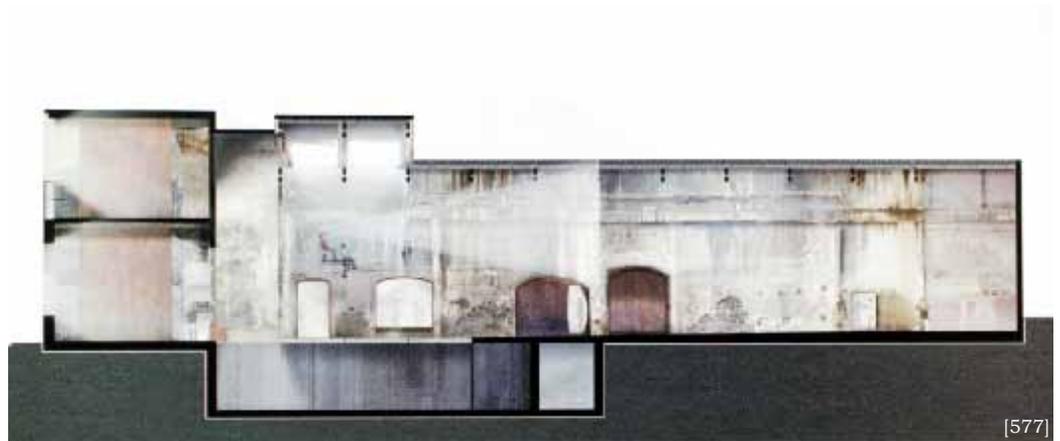
[573]



[576]



[574]



[577]

[571] Aguadas. [572] [573] [574] Imagens virtuais. [575] Planta Piso 1. [576] Planta Piso 0 com os espaços intermédios. [577] Corte longitudinal. [578] [579] [580] [581] Espaço *Barberí*.

2004- ...

ESPAÇO "BARBERÍ"

O Espaço *Barberí* situa-se no centro histórico de Olot, perto do rio *Fluvià*. Trata-se do atelier de Arquitectura dos RCR e *Fundació Bunka*, cuja ideia é constituir um espaço com condições para a dinamização da cultura artística em Olot.

Este espaço surgiu da reabilitação de uma antiga fábrica de fundição denominada *Barberí*, procurando o mínimo de alterações e danos à estrutura pré-existente. Entende-se que esta decisão segue a filosofia elegíaca à natureza, e neste caso, valorizando claramente o estado original do espaço. A única mudança visível consistiu na eliminação da varanda na fachada principal, permitindo uma leitura mais unitária da mesma onde a união da cobertura deu lugar ao novo gabinete. Este espaço representa um manifesto de continuidade entre o passado, o presente e o futuro.

A mudança completa do antigo atelier para este novo espaço data do ano de 2008. Mantendo-se em transformação, este espaço actualmente ocupa o Piso 1, única parte totalmente reabilitada e em pleno funcionamento. Por seu turno, o piso de acesso pedonal apresenta-se praticamente terminado nas áreas de uso técnico para o atelier, exceptuando uma sala ampla destinada a exposições e actuações artísticas carecendo ainda de reabilitação. Durante a visita ao atelier (em Outubro de 2011), percebeu-se que a cortina de faixas em aço respeitante ao salão estava recentemente instalada.



[578]



[579]



[580]



[581]

Apesar do seu aspecto rústico, a entrada é dotada de um sistema mecânico minimal, onde estão dispostos dois aparelhos de entrada: um que lê a impressão digital, outro, uma campainha curiosa onde não existem saliências nem botões, apenas uma expressão: *call me*. O *hall* de entrada é a materialização minuciosa de um estudo prévio virtual, dotado de uma instalação em vidro impresso com a figura de um homem e mulher nus. Atrás desta peça desenvolve-se um pátio de pavimento orgânico, onde uma escultura de carácter *land art*: o banco *Iola*, em aço corten, insinua-se ao visitante. O *hall* indica também duas portas a quem o percorre. À esquerda dispõem-se dois espaços: o atelier de criação e execução de maquetas e um espaço polivalente onde são dirigidas reuniões (espaço amplo com muita luminosidade, contemplado pelo jardim). À direita situa-se uma sala com uma estante preenchida com maquetas e documentação (espólio pertencente a obras anteriores), espaço este em directa ligação com o salão de actos e exposições, através de uma enorme abertura de pé-direito duplo, parcialmente ocultada pela nova cortina em aço.

A caixa de escadas é, literalmente, uma caixa de aço constituída por lâminas horizontais, permitindo o acesso livre entre pisos. O seu primeiro lanço é interrompido pela ausência da parede, permitindo uma panorâmica para o salão das maquetes. No fim do percurso, situa-se à esquerda o gabinete, em *open space*, onde trabalham os arquitectos colaboradores do atelier, com uma pequena biblioteca disponível; no extremo oposto, à direita, o gabinete destinado aos três arquitectos, onde existe uma mesa no centro, partilhada entre os mesmos. À semelhança da sala no piso inferior, existe uma estante cheia de livros e revistas que ocupa totalmente a parede lateral (biblioteca privada). No pavimento, paralelo à estante, existe uma faixa de vidro translúcido que permite uma fluidez espacial, criando relações visuais entre pisos. Na cobertura é expressa esta mesma linguagem (gesto já ensaiado na Casa para um Editor e na Biblioteca Sant'Antoni).

Acima de tudo e panoramicamente falando, esta obra é a materialização de sonhos, de um cuidado de imagem, de filosofia, de legado e dinamização artística e cultural não fechando o seu mundo apenas ao domínio da arquitectura. Percebe-se inclusive que este espaço converge e possibilita uma tranquilidade desejada que demonstra uma maturação e estabilidade na resposta arquitectónica. Um exemplo evidente da cristalização da sua linguagem e da própria ideia de arquitectura.



[582]



[583]

[582] [583] Espaço *Barberi*.

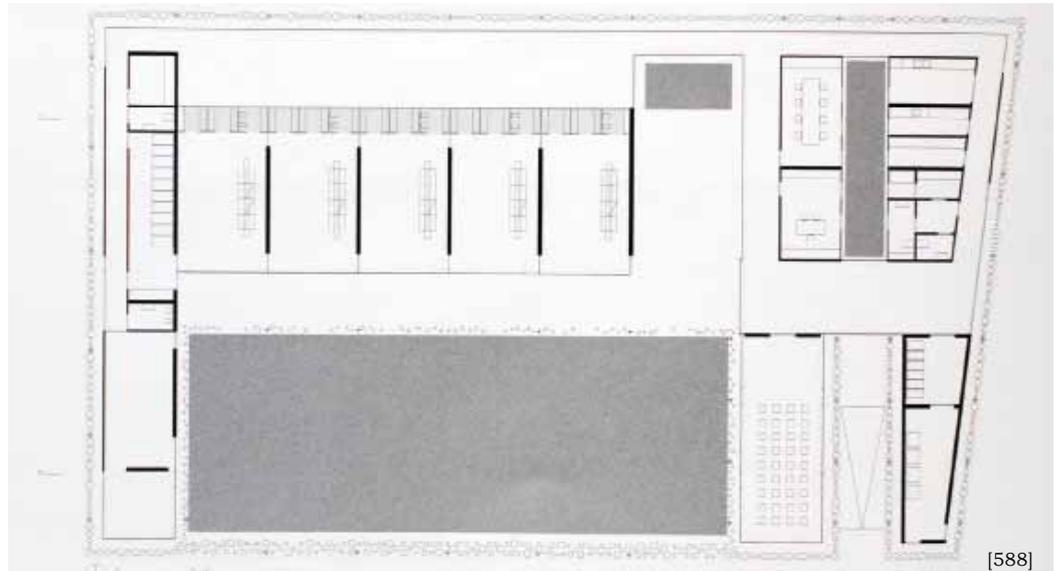
Imagem à Direita:
[584] Creche *El Petite Comte*.



CRECHE "EL PETITE COMTE"



[585]



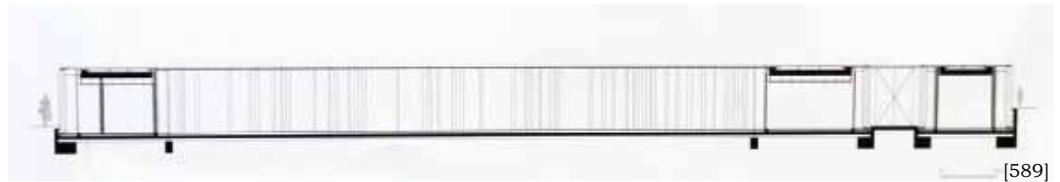
[588]



[586]



[587]



[589]



[590]



[591]



[592]

2005-2009

CRECHE “EL PETITE COMTE”

A Creche *El Petite Comte* está localizada em Besalú, estrutura medieval citadina, a cerca de vinte e cinco quilómetros de Olot.

Morfologicamente, é uma “cápsula” hermética, composta por cilindros em aço pintado, compondo uma fluidez entre o distinto espectro de cores (primárias e complementares), como uma “pele” a proteger o volume de cristal no interior. O programa desenvolve-se apenas num único piso. A entrada é demarcada por um *vazio activo*, tão utilizado nas suas obras. A porta da entrada é de aço polido. No interior existem duas áreas distintas: a área de serviços e usos e a área das crianças, representando uma composição espacial organizada numa racionalidade rigorosa. Esta entrada principal compõe o desenho da sala de refeições e da sala das máquinas. O programa da área dos serviços e usos destinado aos funcionários é envolvido por um sistema circulatório, facilitando o acesso a toda esta área, onde está situada a sala da directora e sala de reunião com um pátio exterior (um *vazio* que permite contacto exterior). Em ligação directa com todo este programa, conectam-se os lavabos, vestiários, armazém, arrumo e cozinha (estes últimos espaços relacionam-se interiormente com uma galeria de acesso exclusivo, demonstrando uma sensibilidade de privacidade e afastamento em relação aos pais e crianças, proporcionando um ambiente mais tranquilo). A área das crianças é composta por dois pátios externos, ambos parcialmente cobertos, de acesso directo às salas. Existem cinco salas com um esquema semelhante a *El Colors*. Entre cada sala e a galeria interior existem pequenos espaços



[593]



[594]



[595]



[596]

que se assemelham a “cápsulas”, lugar de troca de fraldas, sanita para as crianças e arrumo. Aqui o acrílico branco semi-baço permite uma relação visual discreta entre os espaços. No projecto verifica-se uma forte ligação entre as salas, uma espécie de percurso até ao dormitório, contudo essa relação fora anulada: apenas a última sala tem acesso directo ao dormitório. A galeria interna possibilita acesso aos lavabos, arrumo, sala de actividades e biblioteca.

Esta obra integra uma fase mais recente demonstrando uma forte maturidade racional. A depuração das formas, das texturas, a aplicação da cor e do vidro, a sistematização dos espaços. Os vazios são como palavras que definem e organizam este idioma espacial. Nesta obra identificam-se gestos habituais na linguagem dos RCR: a “pele”, o volume cristalino, os pátios, a composição espacial, a musicalidade arquitectónica, contudo com uma conotação mais subtil, minimal, abstracta, racional.





[597] [598] [599] Creche *El Petite Comte*.

Imagem à Direita:
[600] Sede Corporativa *Layetana*.



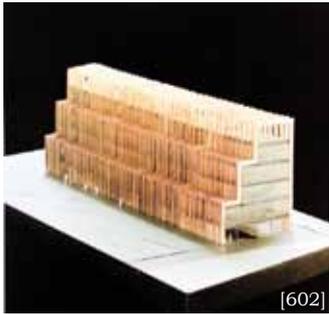
SEDE CORPORATIVA "LAYETANA"



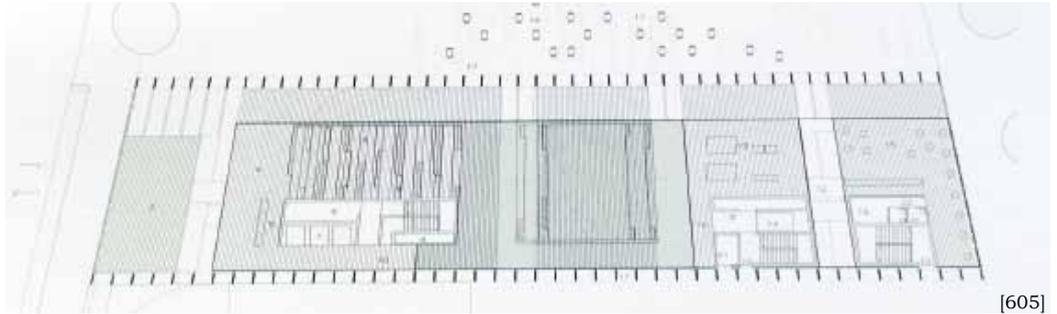
[601]



[604]



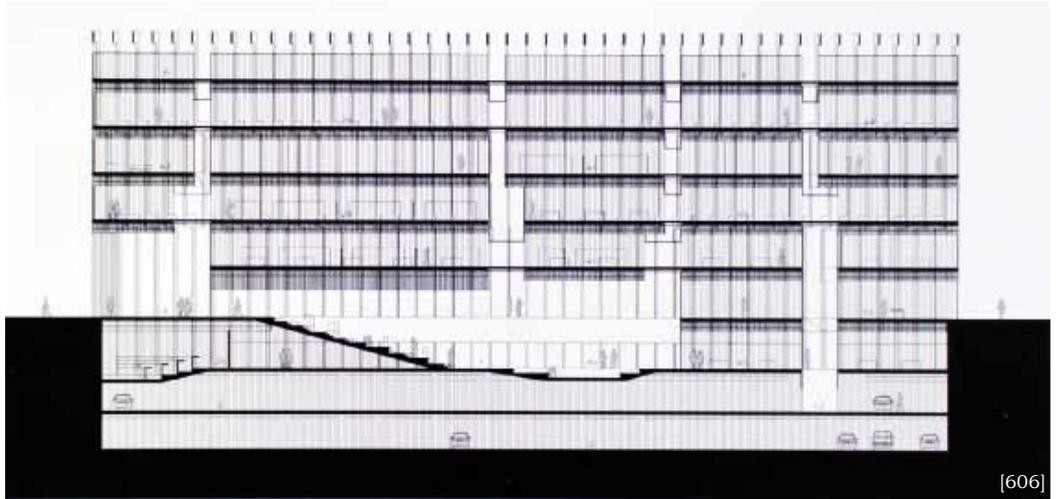
[602]



[605]



[603]



[606]



[607]



[608]

2006-2012

SEDE CORPORATIVA “LAYETANA”

O Edifício projectado para Sede Corporativa da empresa *Layetana* situa-se na *Plaça d’Europa*, em *Hospitalet de Llobregat*, uma área de planeamento urbano em expansão, onde estão inseridas algumas das intervenções arquitectónicas mais icónicas do tempo presente. Actualmente os espaços interiores estão à venda, razão provável da ausência de autorização das reportagens fotográficas no interior (outra hipótese poderá ser direitos de exclusividade para uma publicação próxima).

Esta obra apresenta uma morfologia extremamente particular. O volume desfragmenta-se na sua fachada principal, num ritmo harmónico composto por faixas verticais. Esta fachada é a “pele” do edifício, que em simultâneo se integra na estrutura do mesmo. Este constitui-se como o primeiro edifício sustentável da Catalunha. Apresenta-se sem pilares, gesto cada vez mais usual nos RCR, libertando radicalmente a planta e uma espacialização interior muito ampla. Devido ao material utilizado, com acabamentos escuros e aberturas de luz, a fluidez espacial e visual ganha uma outra dimensão. O programa projectado é vasto e diversificado, desenvolvido por nove Pisos. O Piso de acesso pedonal contém um pátio exterior que marca a entrada em pé-direito duplo, formalmente distendendo-se pela lateral através de uma galeria exterior. Na entrada encontram-se a recepção e elevadores, seguido por um *vazio activo* em dupla altura iniciado no piso inferior e um *open space*. Entende-se que esta obra representa um conjunto de factores e soluções determinantes



[609]



[610]



[611]



[612]

na linguagem do atelier, fruto de um processo contínuo, que converge nesta linguagem estética conceptual da abstracção e do domínio geométrico da forma. Nesta fase é visível a busca de novos conceitos espaciais, novos horizontes de resposta, mas sempre com a sua fidelidade conceptual e estética, tão característica deste atelier.





[606]



[606]

[613] [614] [615] Sede Corporativa *Layetana*.

Imagem à Direita:
[616] Espaços de Sombra *Lotus Blau*.



ESPAÇOS DE SOMBRA "LOTUS BLAU"



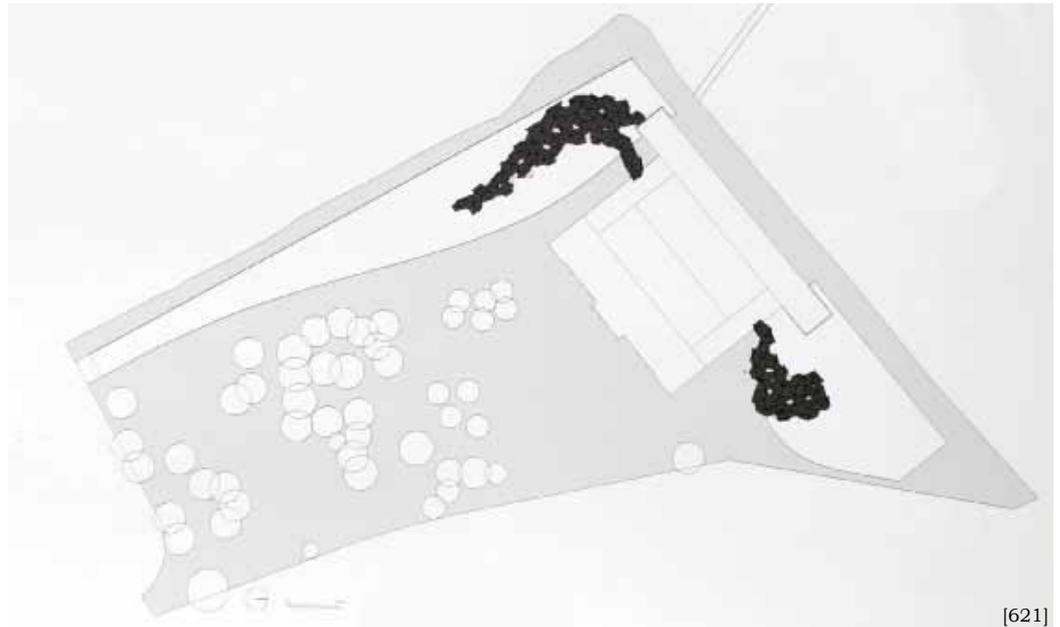
[617]



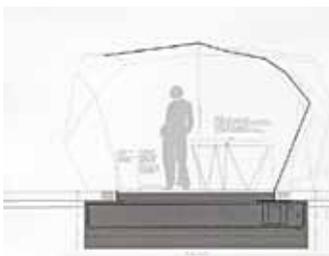
[618]



[619]



[621]



[620]



[622]



[623]

2007

ESPAÇOS DE SOMBRA “LOTUS BLAU”

Os Espaços de Sombra *Lotus Blau* situam-se num ambiente rural, pertencente à vila Santa Coloma de Farners, perto de Girona.

São pavilhões que pretendem servir os aperitivos de festas, baptizados e aniversários, dando apoio ao restaurante do hotel das *Termas Orion*.

Morfologicamente, consiste em dois volumes conceptuais, que se assemelham a uma estrutura de origami, fluindo num gesto animalesco que pretende apropriar-se do território sob uma lâmina de água que permite relações de reflexo e em movimento toca uma melodia constante. A própria “pele” é a estrutura de suporte, sem pilares no centro. Novamente deparamo-nos com este gesto radical de libertar o espaço, permitindo uma organização livre, adaptada à sua composição. A geometria irregular da cobertura altera-se, pontualmente, para um material opaco, intensificando ainda mais este contraste de luz e sombra. No interior de cada pavilhão existem várias mesas, numa forma irregular em aço pintado negro. Estas mesas têm aberturas estreitas que permitem visualizar a luz artificial no seu interior.

No percurso dos RCR, esta obra é mais uma prova de que o seu lado criativo é privilegiado, e apesar ser referido na entrevista concedida pelos arquitectos que a obra procura uma maneira simples de se expressar, consegue-se compreender o cenário dramático e atmosfera construídos por gestos que ultrapassam a mera simplicidade de expressão.







[630]



[631]



CARPA "LES COLS"



[633] [634] [635] [636] [637] [638] Carpa *Les Cols*.

2007-2011

CARPA "LES COLS"

A Carpa *Les Cols* é o espaço de celebrações do restaurante *Les Cols*, pertencente à quinta *Mas Les Cols*, em Olot.

A sua morfologia e linguagem são totalmente inesperadas em relação à restante fase de obras anteriores. Representa uma evolução das faixas de aço corten, reconvertidas num conjunto de faixas translúcidas.

O percurso que leva o visitante até este novo espaço assemelha-se a um caminho de bosque, indicando um espaço escondido, num mundo misterioso. O próprio volume parece escondido, adaptando-se à sinuosidade do terreno, mas sobretudo apresenta-se diluído pela transparência do material. O programa é desenvolvido num único piso, o piso de acesso. À entrada o visitante é absorvido pela estrutura tubular extensa na cobertura. O seu interior é composto por vários pátios, avançando com diferentes medidas, desalinhados mas sempre paralelos entre si, com faixas transparentes compondo e prolongando os espaços e recriando relações visuais. Se fossem mantidas escolhas materiais anteriores como por exemplo o aço, surgiriam espaços escuros e não haveria esta sensação de continuidade. No entanto, esta transparência declarada permite relações visuais, fluidas e contíguas em toda a área da obra. As mesas e cadeiras destinadas à *Carpa* são todas em acrílico transparente, intensificando este conceito de imaterialidade e translucidez. Aqui, alguém sentado, provoca o efeito visual de um corpo suspenso no ar.



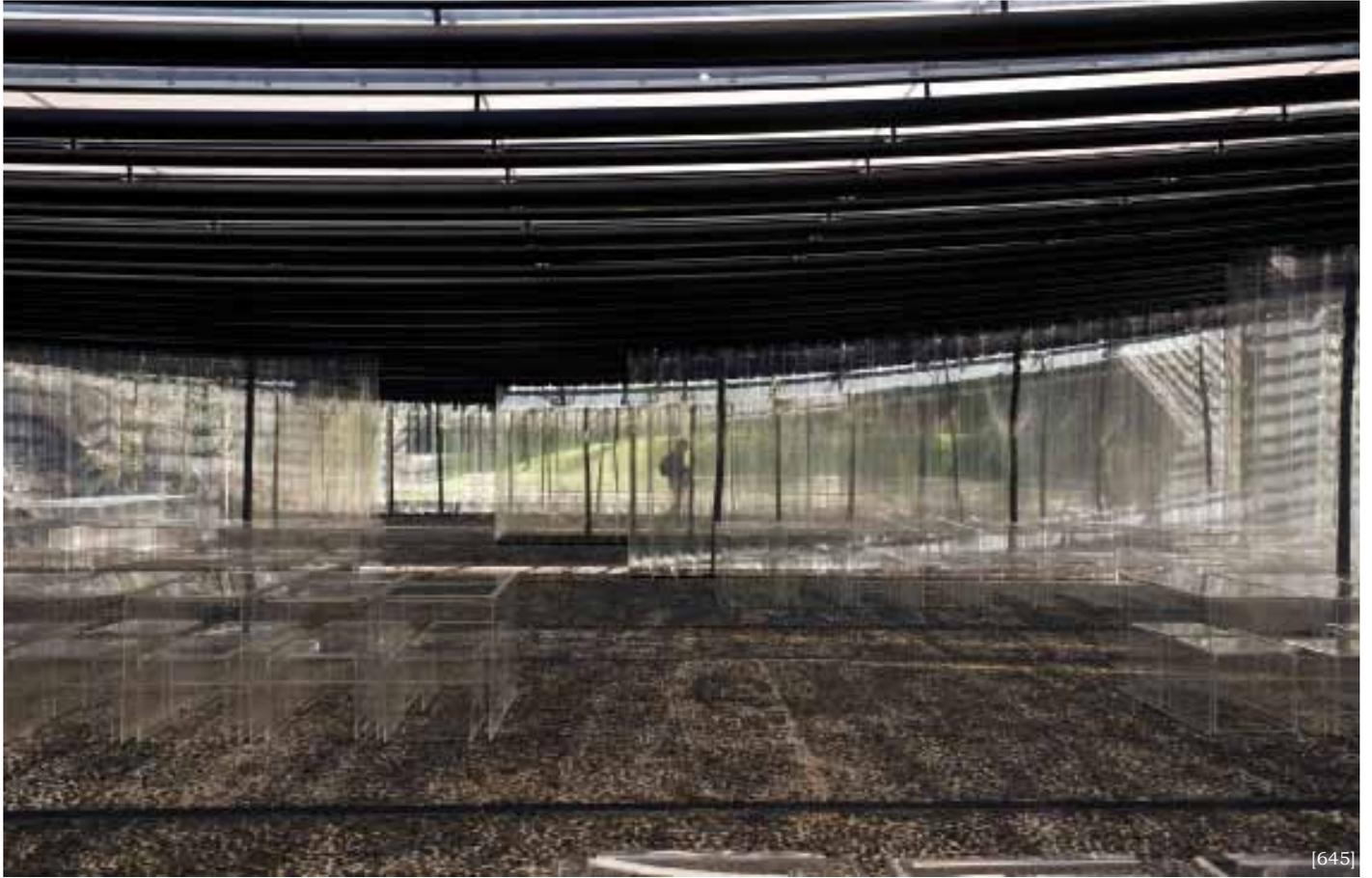
Após a entrada encontram-se os lavabos e bengaleiro, que penetram integralmente na volumetria inclinada do terreno. A pedra à superfície do terreno é contígua no interior destes dois espaços, provocando uma “aura” geológica invadindo subtilmente os limites espaciais. Por sua vez, os lavabos têm uma estética conceptual habitual nas obras dos RCR. O lavatório funciona a sensor e existe um espelho alto que se alinha à altura das mãos, num gesto de reencontro introspectivo. A face que faz frente ao lavabo é inteiramente de vidro, provocando uma exposição um pouco desconfortável, apesar de totalmente privado (é um confronto com o exterior, transversal também aos existentes nos Pavilhões *Les Cols*). Na outra extremidade da obra encontramos uma cozinha com dois pátios externos, perpendiculares entre si, que compõem o espaço e introduzem luz natural. O seu acesso é efectuado através de um túnel, uma passagem secreta e sombria. Consecutivamente, os restantes espaços compõem os serviços de cozinha, finalizando na sala das máquinas e acesso ao exterior.

No percurso dos RCR, esta obra vem revolucionar o material frequentemente utilizado e respectiva linguagem, demonstrando que a escolha dos materiais é subordinada ao programa e sua função, aproveitando para qualificar o espaço e abrir novos horizontes de criação. É uma ruptura na linguagem que se poderá questionar se haverá repetição no futuro, ou se possivelmente será uma evolução definitiva em relação aos Pavilhões *Les Cols*. Os arquitectos exploram as capacidades materiais e físicas em relação ao terreno, à forma e à estrutura. Mais uma vez há uma libertação radical da estrutura volumétrica, não existindo qualquer pilar. O interior verdadeiramente respira.



[639] [640] [641] [642] [643] [644] Carpa Les Cols.







[647]



[648]

[645] [646] [647] [648] Carpa *Les Cols*.

Expressão Arquitectónica e Materiais

De modo a concluir este extenso subcapítulo elaborou-se um mapa⁹¹ e um gráfico esquemático, ambos apresentados por ordem cronológica.

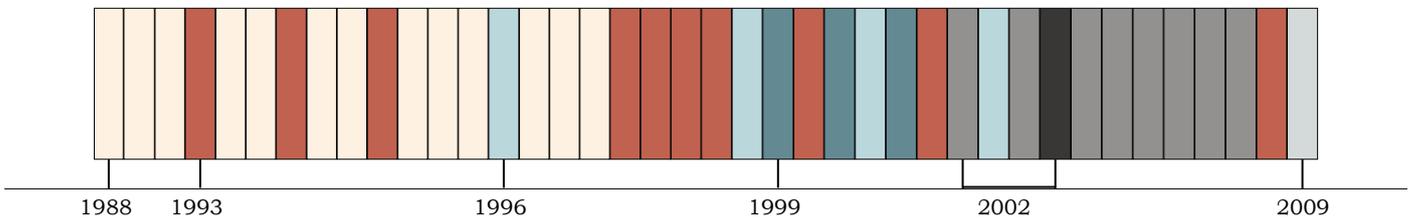
O gráfico esquemático exemplifica a síntese dos materiais utilizados nas obras dos RCR, definindo as suas diferentes fases de utilização:

A primeira fase expressa claramente uma maior homogeneidade da utilização da Pedra, iniciando-se desde 1988 a 1998, predominantemente o material denominado: *Pedra Caliza*. A segunda fase surge pontualmente ao longo do conjunto da obra construída (desde 1993 a 2011), utilizando o aço na sua forma pura e crua: aço-corten. Esta expressão procura revelar uma linguagem intemporal, conferindo às obras um carácter forte, de uma autenticidade simbólica. A terceira fase (desde 1996 a 2005), assume o vidro como expressão principal, variando entre o opaco, difuso e espelhado, unindo-se excepcionalmente a partir de 1999 ao aço e em 2002 ao betão. Por fim, verifica-se que a quarta fase (de 2002 a 2011), é composta pela introdução de uma nova técnica (semelhante à pintura de um carro), aplicada ao aço: aço pintado. Excepcionalmente em 2009, os RCR introduziriam um novo material de expressão semi-transparente, denominando-se *Etf*, com obra respectiva finalizada em 2011.

O mapa apresentado em seguida reflecte as obras consideradas mais significativas no contexto de ruptura estética e/ou conceptual, com o objectivo de identificar uma possível interpretação da evolução linguística. Perante o último subcapítulo entendeu-se que algumas intervenções se destacaram pela sua qualidade, linguagem e inovação em relação a outras. Este apresenta-se em duas temáticas distintas: obras de carácter público e semi-público (obras de clientes privados, mas de uso público); e obras de carácter privado (casas).

91 A sua justificação apresenta-se no anexo VIII, p. 369.

Materials



Pedra
 Aço corten
 Vidro
 Aço e Vidro
 Aço Pintado
 Vidro e Betão
 ETFE

[649] Pavilhão de Acesso à *Fageda d'en Jordà*. [650] Faculdade de Direito da Universidade de Girona. [651] Parque da *Arbreda*. [652] Parque da Pedra *Tosca*. [653] Pavilhões *Les Cols*. [654] Edifício da *Arbreda*. [655] Adega de *Bell-Lloc*. [656] Biblioteca *Sant'Antoni*, Centro de dia e Jardim. [657] Sede Corporativa *Layetana*. [658] Espaço Urbano Vulcânico. [659] Carpa *Les Cols*. [660] Casa *Cuca de Llum*. [661] Casa *M-Lidia*. [662] Casa Rural. [663] Pavilhão no Tanque. [664] Casa para um Carpinteiro.

Evolução Estética e Conceptual

Caractér Público/Semi-público

Caractér Privado

1990

1991

1992

1993



1994

1995



1996

1997

1998

1999



2000



2001



2002

2003



2004



2005



2006



2007

2008



2009



CONCLUSÃO

Como meio para estabelecer e finalizar os pressupostos inerentes a esta investigação e evidenciando a importância da obra deste atelier no mundo contemporâneo da arquitectura pretendeu-se assim reflectir sucinta e conclusivamente sobre as questões debatidas e possíveis hipóteses de conclusões geradas ao longo da tese apresentada. Bem como as diferentes dimensões simbólicas, conceptuais, construtivas e materiais propostas na temática em defesa: “Essências Atmosféricas, entre a Abstracção Poética e a Autenticidade Geométrica”.

No âmbito da **Génese Referencial** verifica-se que o **Contexto Histórico e Sócio-Cultural** em que se inserem os arquitectos é repleto de um forte carácter com ambições urbanísticas, declarando um valor fundamental na identidade da arte e cultura artística em Barcelona, que consequentemente se reflecte em Olot, cidade natal dos RCR, nomeadamente através do desenho e da pintura. O **Enquadramento Biográfico e Formativo** evidencia que os três arquitectos, para além de repartirem o mesmo contexto territorial, partilharam as mesmas bases de estudo e método de aprendizagem. A colaboração estudantil e criativa conjunta de Rafael e Ramon iniciou-se muito cedo, denunciando a sua união anterior à formação oficial do gabinete em 1988. Por outro lado, a dedicação de Carme e Ramon na prática do ensino na arquitectura denota-se pelo seu currículo participativo no âmbito académico em Barcelona. Não obstante, este subcapítulo introduz ainda a fase inicial de obras construídas, identificando o campo de distinções e prémios presentes desde a primeira intervenção, culminando na sua selecção para o prémio Mies van der Rohe. Esta fase inicial de obras declara influências artísticas do modernismo mais vincado na Catalunha, nomeadamente o Estudio PER e Mies van der Rohe, denunciando as preferências linguísticas de uma arquitectura “limpa”, ou seja minimal e abstracta.

O capítulo **Visão Crítica e Processo Criativo** pretende identificar as bases críticas internas e a forma como a mecânica do atelier se comporta para a produção que resulta na linguagem observada da obra construída. Deste modo, desenvolveu-se uma investigação pela abordagem teórica apresentada por críticos fundamentais da obra publicada sobre o atelier, incluindo Josep Maria Montaner e William Curtis. Aqui, as principais interpretações consideradas revelam-se de

grande importância relativamente ao sentido de orientação da tese, constatando-se que visitas de investigação *in locus* às obras proporcionaram uma melhor compreensão sobre o largo âmbito crítico que os teóricos tentaram transmitir, revelando-se fundamentais na teoria de análise da linguagem arquitectónica dos RCR, bem como de considerações ainda não exploradas, conforme são introduzidas nesta investigação proposta. Em suma, Montaner define que a linguagem utilizada pelo atelier em estudo se aproxima de uma estética contemplativa japonesa, assumindo-se como autênticos mestres da configuração da geometria, conciliando rigor e capacidade de conceptualização. De igual modo, Montaner recentemente afirmaria a semelhança das aguadas dos RCR à caligrafia oriental, o que confirma uma teoria previamente investigada, ainda não identificada pela crítica mais relevante, apresentada nesta proposta pela primeira vez: a técnica monocromática *Sumi-e*. Por seu turno, Curtis descreve o lado mais sonhador dos RCR, referindo o facto de estes se afastarem das modas intelectuais para se concentrarem na procura da sua própria concepção de autenticidade, situando-os entre a retrospecção crítica e o ímpeto da invenção, convidando o observador a apreciar as qualidades sensuais da natureza enquanto o envolvem numa dimensão espiritual escondida. De facto, esta dimensão confirmou-se durante as visitas efectuadas: a sua geometria e linhas abstractas incentivam o observador a um momento de contemplação introspectivo encaminhando-o a uma profunda dimensão espiritual. Como última observação relevante, Curtis designa que os desenhos livres de processo realizados pelos arquitectos representam a parte intuitiva dos mesmos, mas que o resultado da obra reflecte uma disciplina geométrica estruturada, onde o encanto desta arquitectura se situa entre a tensão poética e intelectual, domínio tão característico na sua linguagem e que se tenta evidenciar através do título aqui proposto. No subcapítulo **Referências e Analogias Conceptuais** pretendeu-se reafirmar influências artísticas e arquitectónicas já conhecidas através da crítica e abrir novos horizontes numa tentativa de compreender as origens destes gestos formais e filosóficos na linguagem das obras produzidas. Este é o primeiro subcapítulo gráfico, expressando-se por uma comunicação instintiva, materializando a máxima de Confúcio⁹²: “*Uma imagem vale mais que mil palavras*”. Descobriram-se inclusivamente artistas que trabalharam sob correntes semelhantes, que embora não possuindo um conhecimento mútuo, o seu trabalho demonstrara resultados idênticos. Como anteriormente referido, apresentou-se a hipótese da técnica de *Sumi-e* e de como esta se assemelha ao gesto conceptual das aguadas do atelier. Esta foi confirmada também pelo

92 Filósofo chinês, 470 a.C.

Arq.º Arménio Sabença⁹³, definida como uma referência coerente e que se enquadra no conceito de representar a essência formal do objecto numa pincelada. Por sua vez, sendo Pierre Soulages uma actual referência para os RCR é também verdade o desconhecimento do seu trabalho quando estes iniciaram o seu conceito formal na exploração de faixas em aço corten no Parque da Pedra Tosca. Na questão da origem da selecção material do aço corten, confirmou-se que esta provém de uma herança de escultores Bascos, nomeadamente Jorge Oteiza e Eduardo Chillida, ambas referências de estudo do espaço, matéria e composição, mas comportando-se de uma forma mais livre do que o acto racional da arquitectura. Inevitavelmente, Richard Serra e Mies van der Rohe constituem-se referências indiscutíveis na obra dos RCR. Contudo, surgem referências ainda por explorar na teoria crítica externa (tal como o *Sumi-e*), existindo ecos de Arne Jacobsen, Luis Barragán, Herzog & de Meuron e Enric Miralles. Em relação à **Filosofia Ideológica do Atelier** este subcapítulo pretende descodificar as intenções, ideologias e gestos presentes durante o processo criativo de cada projecto. Questionando-se sobre os principais fundamentos da filosofia do atelier confirmou-se que fundamentalmente se reflectem no desejo de aprofundar o sentido mais puro da origem e significado de cada projecto, partindo de um pressuposto em que a natureza estabelece bases lineares entre o Homem e arquitectura, valorizando e enfatizando os seus atributos naturais e construindo novas paisagens consolidadas em plena harmonia. A questão de recorrer ao abstraccionismo sem descurar o pormenor construtivo confirmou-se (como admitido pelos próprios RCR), onde é tão importante o detalhe como o conceito inicial, resultando numa filosofia reflexiva do cosmos, onde tudo é distinto mas tudo faz parte do mesmo. Outra intenção frequente exprime-se pelos jogos dramáticos de luz e sombra, provocando ritmos, tempos e notas musicais introduzindo-nos a uma “Arquitectura do Silêncio”, perscrutável pela sensação de repouso formal, composição e material, igualmente sentida pela sensação de cheio e vazio numa provocação metafísica e intemporal.

William Curtis referiu-se ao método de trabalho dos RCR como uma interacção semelhante a um trio de músicos de jazz, onde são lançadas improvisações pelos diferentes intervenientes até o tema principal obter forma. Ora, esta descrição despoletou uma curiosidade em esclarecer a questão do funcionamento do processo criativo, confirmando ferramentas semelhantes sobre as quais o atelier actua em cada projecto, variando de acordo com as circunstâncias apresentadas. Assim, verificou-se que o método de trabalho consiste num primeiro momento em reflectir sobre três questões essenciais: “o quê?”, pretendendo aprofundar o significado mais puro e genesiaco

93 Realizou estágio académico no atelier dos RCR em 2006-2007.

do programa a desenvolver; “onde?”, interpretando as necessidades e valores mais intrínsecos do lugar a intervir; e “como?”, pretendendo iniciar traços formais do objecto arquitectónico. Num momento posterior, estes reúnem-se com os restantes membros do atelier, iniciando uma investigação de referências artísticas e arquitectónicas, explorando processos criativos entre diálogos e ferramentas de trabalho tais como desenhos técnicos, maquetes, perspectivas virtuais e ocasionalmente modelos à escala real. A conclusão obtida perante esta etapa de investigação fixa-se pelo sentimento de que as ferramentas em si não são importantes, mas sim o modo como os arquitectos as utilizam, transformando-as num exercício de aprendizagem criativo único no mundo arquitectónico. Aqui é evidente a importância da sensibilidade e intuição artísticas, sem ignorar a racionalidade, elemento que equilibra o mundo sonhador do arquitecto. O capítulo **Linguagem Arquitectónica** representa assim a análise fundamental desta investigação.

No respeitante ao subcapítulo **Reflexão sobre Obra Observada**, pretende-se ilustrar e comunicar as distintas dimensões da obra, representadas por fotografias inéditas realizadas pela autora da proposta de investigação, incluindo textos reflexivos que por meio de uma hierarquia e sistema coerente de critérios estruturados descrevem as análises e ilações concretas das visitas *in locus* às obras completando-os com material gráfico publicado. No âmbito das obras com programa de habitação familiar, apenas a casa Pavilhão no Tanque foi visitada no seu interior, sendo as restantes observadas apenas pelo exterior. Em cada texto, a estrutura pretende descrever uma sequência de localização da obra, sua morfologia, espaços exteriores, interiores e uma breve interpretação da obra no percurso dos RCR, de modo a estabelecer um fio condutor perante a leitura. Aqui foi possível compreender questões fundamentais da linguagem utilizada nas obras construídas. Por si só, a análise decifra dimensões temáticas perante as intenções arquitectónicas onde o respeito pela natureza é visível, fruto da envolvente paisagística em Olot, formando nos arquitectos uma consciência de valorização do espaço natural, ou construído com fim a requalificá-lo, tal como sucedeu no restauro do Restaurante *Les Cols* e Espaço *Barberí*. Uma temática extremamente evidente nesta análise é a questão luz/sombra, onde se verifica uma oscilação entre o extremo contacto com a luz solar e/ou uma densidade sombria, que entre contrastes formais, volumétricos e vazios, criam composições modeladas: introduzindo o observador numa envolvência musical, o tempo na arquitectura, construindo uma “Arquitectura do Silêncio”.

A arquitectura dos RCR apresenta um sentido estético apurado embora sereno e subtil, sem

excessos eufóricos. A sua linguagem expressa-se em formas abstractas, cuja geometria conceptual transporta uma essência e domínio formal originando uma rara qualidade arquitectónica. Apesar de todo este sentido criativo e ideológico o atelier não ignora as qualidades funcionais do programa, unindo a sensibilidade criativa à racionalidade ordenadora. Esta capacidade é elemento fundamental para uma estrutura lógica declarando hierarquias de espaços e sua linguagem. Por vezes, este sentido mais minimal e apurado levado ao extremo revela-se frio e distante de um carácter humano. Ora, ao longo da sua produção, os arquitectos pretendem provocar emoções ao visitante criando um conjunto de gestos conscientes onde o espaço é estratificado por percursos, volumes e vazios apresentando a obra através de uma *promenade architectural* faseada e previamente estudada. Todos estes elementos conferem uma arquitectura genuína, singular e autêntica.

No que diz respeito ao subcapítulo **Expressão Arquitectónica e Materiais**, pretendeu-se definir as distintas fases compondo a obra construída dos RCR, concluindo-se que a *Pedra Caliza* é o material mais frequente no período inicial, cujo aço corten e o vidro se misturam pontualmente, surgindo com maior evidência numa segunda e terceira fases posteriores, respectivamente. Uma nova técnica (semelhante à pintura automóvel) representa uma evolução no modo de usufruir o aço por eles explorado, criando uma última fase mais recente, pontualmente intervalada pela utilização do betão. Em 2009, resultando de um factor funcional, o atelier utilizaria excepcionalmente um polivinil transparente: o *ETFE*. Assim, verificou-se claramente que a questão dos materiais utilizados na obra dos RCR revestem-se de extrema importância para o objectivo arquitectural do atelier, num sistema arquitectónico demonstrativo da eficiência estrutural e formal, usufruindo das suas potencialidades máximas, tectónicas e estéticas. No mapa *Evolução Estética e Conceptual* é apresentada uma possível interpretação das obras mais significativas, identificando uma linguagem minimal e abstracta perante toda a obra e definindo a exploração dos limites materiais e linguísticos conceptuais onde a ruptura da estética e/ou conceptual define este mundo de arquitectura tão significativo, determinando este caso de estudo como uma mais valia na apuração formal e funcional no mundo da arquitectura em que vivemos actualmente.

Por último, as conclusões aqui apresentadas pretendem lançar também, pressupostos que ainda não foram introduzidos pela crítica teórica sobre a obra dos RCR. Na sua arquitectura evidencia-se que a geometria é utilizada para comunicar uma essência formal, tornando-se o seu resultado conceptual. Inicia-se um paralelismo da arte conceptual. A ideia ou conceito são

evidentes na obra, sendo inclusive delineadas por bases formalistas, cujo termo refere e evidencia a relevância da forma. A união entre estes dois significantes, conceito e forma, aprofunda-se pela presente linguagem funcionalista, produzida pela constatação de que a forma é inseparável da função na obra dos RCR, como referira Louis Sullivan: “(...) a forma segue sempre a função”¹. Deste modo declara-se que, entre outros arquitectos, os RCR inserem-se nas características do conceptualismo e funcionalismo. Outra observação obtida perante a análise *in locus*, foi que em várias obras subsistia um fio condutor de diálogo constante de articulações entre relações volumétricas, formais, materiais e composição. Muitas vezes os volumes difusos definem relações com o exterior e interior. A justaposição de elementos translúcidos, opacos, oscilando entre a luz radical, penumbra e escuridão total, criam uma “Arquitectura de Relações” verificadas em muitas obras. Entende-se que tal observação crítica não existe na arquitectura publicada sobre os RCR, contudo esta relação entre vários elementos arquitectónicos compõem a obra dos mesmos, entendendo-se a sua procura pelo mistério, sedução e a dimensão espiritual relatada por Curtis, teoria esta ainda por aprofundar nas possibilidades e fundamentos criadores.

Esta investigação deparou-se com alguns obstáculos a nível da recolha de conteúdo informativo dado o seu difícil acesso, sendo essencial recorrer-se a visitas de estudo e ao inquérito semi-formal e informal. Acredita-se que a obtenção destes dados temáticos aqui investigados contribuem para uma melhor compreensão do trabalho desenvolvido pelo atelier, seu funcionamento e interpretação da obra. Deste modo a contribuição da autora na investigação encontra-se maioritariamente nas suas reportagens fotográficas inéditas, na exploração e desenvolvimento temático até aqui não debatido nem apresentado pela crítica ou pelos arquitectos, unindo vinte e cinco anos numa leitura global e pretendendo-se clara, homogénea e exemplificativa.

Na continuidade desta investigação surgem três hipóteses de trabalho para futuras investigações. A primeira seria o desenvolvimento de uma análise focada em três sistemas construtivos distintos, apresentados em obras pertencentes à evolução estética e conceptual. A segunda consistiria na visita e análise das obras realizadas fora de Espanha. A terceira seria a possibilidade de se aprofundar teorias sobre a linguagem arquitectónica aqui lançadas de modo a desenvolver este campo de investigação teórica.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

Fontes da Bibliografia Fundamental

- CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição). ISBN: 84-252-1925-6.
- CURTIS, William, *The Structure of Shadows: Bell-Lloc, RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. Fundació Bunka, Espanya, 2009. ISBN: 978-84-613-0891-0.
- FREIXA, Ferran, GAUSA, Manuel, *Albons Calm Hotel, Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, s/e, s/1, s/d. s/ISBN.
- MONTANER, Josep Maria, FONALLERAS, Josep M., NADAL, Josep M., *Facultat de Dret, Universitat de Girona, RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. Fundació Bunka, Espanya, 2010. ISBN: 978-84-8458-353-0.
- MONTANER, Josep Maria, *L'arquitectura d'Aranda Pigem Vilalta*, in: *Exfoliacions, 1988-99: Aranda Pigem Vilalta*, Catálogo de Exposição, Olot, Mayo, 1999, s/p.
- RCR Aranda Pigem Vilalta, Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição). ISBN: 84-252-1925-6.
- RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007. ISBN: 978-89-86780-36-9.
- RCR Arquitectes, *Guía de Arquitectura, La Garrotxa*, Fundació Bunka, Ajuntament d'Olot, Olot, Julio, 2011.

Fontes da Bibliografia Periódica

- ARIS, Carlos Martí, “Cristalizaciones”, in: *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, pp. 14-19, s/ISBN.
- CORTÉS, Juan Antonio, “Los Atributos de la Naturaleza”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, *RCR Arquitectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 6-24. ISBN: 978-84-88386-47-2.
- GALLIANO, Luis Fernández, “RCR, romanticismo con rigor”, in: *AV Monografías* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, Mayo-Junio 2009, pp. 3-6. s/ISBN.
- INGERSOLL, Richard, “Children of vulcan”, in: *AV Monografías* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, Mayo-Junio 2009, pp. 8-13. s/ISBN.
- JIMÉNEZ, Carlos, “Magos de lo natural”, in: *AV Monografías* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, Mayo-Junio 2009, pp. 14-17. s/ISBN.
- MONTANER, Josep Maria, “Rigor y Expresión de la Forma”, in: *EL Croquis* (96/97), *fin de siglo, En Proceso*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 1999, pp. 120-125, s/ISBN.
- MUXÍ, Zaida, “RCR: las casas o el laboratorio de la arquitectura”, in: *DA, documentos de arquitectura* (59), *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, *Monographies of Spanish Architects*, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Noviembre de 2005, pp. 2-3. s/ISBN.

Fontes da Bibliografia Complementar

A.A.V.V., *Teoria e Crítica de Arquitectura - Século XX*, ed. Ordem dos Arquitectos, Caleidoscópio, Outubro, 2010. ISBN: 978-989-658-065-0. ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2006. ISBN: 978-84-252-2169-9.

ÁLVAREZ, Soledad, *Jorge Oteiza: pasión y razón*, ed. Nerea, 2ª edição, 2008. ISBN: 978-84-89569-84-3.

AZEVEDO, Isabel, *Abstracção: Continuidade e Transformação no Vernáculo Contemporâneo*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - FAUP, Porto, 2008/2009.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, ed. Martin Fontes, Fevereiro, 2000 (5ª edição). ISBN: 85-336-0234-0.

CAPITEL, Anton, MONTANER, Josep M., ESCOLANO, Victor Perez, *Arquitectura española 1992-2001*, ed. Almería: COAA, 2002.

CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at work*, ed. Phaidon, 2ª edição, 2001. ISBN: 0-7148-3896-9.

COHEN, Serge, *Souloges: peintures*, Catálogo para exposição para a Galeria Alice Pauli, Lausanne, de 5 de Maio a 5 de Junho de 1990.

HAMMACHER, A.M., *René Magritte*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1986. ISBN: 0-500-08025-9.

HELDER, Herberto, *Poesia Toda*, ed. Assírio e Alvim, Março, 1996. ISBN: 972-37-0184-7.

Herzog & De Meuron, 1978-1988 (vol.1), ed. Gerhard Mack, Basel, 1996. ISBN: 3-7643-5187-2.

Herzog & De Meuron, 1989-1991 (vol.2), ed. Gerhard Mack, Basel, 1996. ISBN: 3-7643-5187-2.

JACOBSEN, Arne, THAU, Carsten, VINDUM, Kjeld, *Arne Jacobsen*, ed. Arkitektens forlag/Danish Architectural Press, 2ª edição, Copenhaga, 2002. ISBN: 87-7407-230-7.

PARENTE, Lourdes, *Sumi-e, el Arte de la pintura japonesa*, ed. Mandala, 2ª edição, fevereiro, 2011. ISBN: 978-84-8352-323-0.

QUETGLAS, Josep, MARZÁ, Fernando, ZUAZNABAR, Gillermo, *Oiza, Oteiza: Babes-lerroa Altzuzan jarria, línea de defensa en Altzuza*, ed. COAC, Barcelona, 2004. ISBN: 84-96185-34-6.

SMITHSON, Robert, *The collected writings*, ed. Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996. ISBN: 0-520-20385-2.

SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Novembro, 2006. ISBN: 978-972-44-1390-7.

TANIZAKI, Junichiró, *El Elogio de la Sombra*, ed. Siruela, Madrid, Setembro, 2008 (24ª edição). ISBN: 978-84-7844-258-4.

WESTON, Richard, *Alvar Aalto*, ed. Phaidon, Londres, 1996. ISBN: 0-7148-3159-X.

Enric Miralles, 1983-2000, EL Croquis, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene. Madrid, 2002. ISBN: 84-88386-22-2.

Enric Miralles: Pabellón de baloncesto en Huesca, Documentos de Arquitectura (32) ed. Almería : C.O.A.A.O., 1995.

Chillida: escala humana, ed. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1991. ISBN: 84-7925-003-8.

Ângelo de Sousa. Escultura + 100 Desenhos, Catálogo de Exposição para a Galeria Municipal de Matosinhos, 14 de Junho a 15 de Agosto, Porto, 2008. ISBN: 978-972-9143-58-8.

Donald Judd: Colorist, ed. Hatje Cantz Publ., Catálogo de uma exposição, 2000. ISBN: 3-89322-878-0.

Luis Barragán Morfín, 1902-1988: Obra Construida, Catálogo de Exposição, Consejería de Obras Publicas y Transportes, 1989. ISBN: 84-87001-22-X.

Referencias: un encuentro artistico en el tiempo, Ministerio de Cultura, Catálogo de Exposição para o Centro de Arte

Reina Sofia, 26 de Maio a 15 de Setembro, Madrid, 1986.

Richard Serra, 1985-1998, ed. Russell Ferguson, Anthony McCall, Clara Weyergraf-Serra, Catálogo de Exposição “Richard Serra” na The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 20 de Setembro de 1998 a 3 de Janeiro de 1999.

Soulages, Catálogo de exposição, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, Mayo-Junio, 1975.

Soulages: eaux-fortes, lithographies, ed. Art et Métiers Graphiques, Paris, 1974.

Soulages, ed. Centre Pompidou, Catálogo de exposição para a Galerie 1 do Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, de 14 de Outubro de 2009 a 8 de Março de 2010, Paris, 2011. ISBN: 978-2-84426-552-4.

Fontes da Referência Electrónica

<http://www.miesarch.com/> Acedido a 2 de Novembro de 2009;

<http://www.eugeni-pons.com/> Acedido a 29 de Abril de 2011;

<http://www.paginasamarillas.es/search/arquitectes/all-ma/all-pr/all-is/all-ci/all-ba/all-pu/all-nc/1?co=Rcr&cu=RCR+arquitectes> Acedido a 30 de Abril de 2011;

<http://www.lescols.com/> Acedido a 3 de Setembro de 2011;

<http://www.lagares.com/#> Acedido a 5 de Setembro de 2011;

<http://www.cancapsec.com/> Acedido a 22 de Setembro de 2011;

<http://www.nuaa.es/eng/index.htm> Acedido a 12 de Março de 2012.

<http://www.floornature.com/projects-commerce/project-herzog-de-meuron-dominus-winery-california-4025/> Acedido a 13 de Março de 2012.

Fontes das Imagens

- [2] RCR Aranda Pigem Vilalta, *Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), p. 278.
- [6] [7] FREIXA, Ferran, GAUSA, Manuel, *Albons Calm Hotel, Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, s/e, s/l, s/d, p. 12 e p. 18.
- [8] CORTÉS, Juan Antonio, “Los Atributos de la Naturaleza”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, RCR Arquitectes, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 102.
- [9] PARENTE, Lourdes, *Sumi-e, el Arte de la pintura japonesa*, ed. Mandala, 2ª edição, fevereiro, 2011, p. 13.
- [11] CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at work*, ed. Phaidon, 2ª edição, 2001, p. 30.
- [12] RCR Aranda Pigem Vilalta, *Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), p.183.
- [13] WESTON, Richard, *Alvar Aalto*, ed. Phaidon, Londres, 1996, p. 50.
- [14] RCR Aranda Pigem Vilalta, *Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), pp. 82-83.
- [15] HAMMACHER, A.M., *René Magritte*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1986, p. 125.
- [20] até [23] JACOBSEN, Arne, THAU, Carsten, VINDUM, Kjeld, *Arne Jacobsen*, ed. Arkitektens forlag/Danish Architectural Press, 2ª edição, Copenhaga, 2002, pp. 161, 433, 465, e 509.
- [25] *Luis Barragán Morfin, 1902-1988: Obra Construida*, Catálogo de Exposição, Consejería de Obras Publicas y Transportes, 1989, p. 111.
- [27] [28] CORTÉS, Juan Antonio, “Los Atributos de la Naturaleza”, in: *EL Croquis* (138), 2003/2007, RCR Arquitectes, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 19 e 149.
- [29] [30] QUETGLAS, Josep, MARZÁ, Fernando, ZUAZNABAR, Gillermo, *Oiza, Oteiza: Babes-lerroa Altzuzan jarria, línea de defensa en Altzuzza*, ed. COAC, Barcelona, 2004, p. 47.
- [31] ÁLVAREZ, Soledad, *Jorge Oteiza: pasión y razón*, ed. Nerea, 2ª edição, 2008, p. 159.
- [32] RCR Aranda Pigem Vilalta, *Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), p.183.
- [13] WESTON, Richard, *Alvar Aalto*, ed. Phaidon, Londres, 1996, p. 254.
- [37] *Soulages: eaux-fortes, lithographies*, ed. Art et Métiers Graphiques, Paris, 1974, p. 61.
- [38] COHEN, Serge, *Soulages: peintures*, Catálogo para exposição para a Galeria Alice Pauli, Lausanne, de 5 de Maio a 5 de Junho de 1990, p. 29.
- [39] *Soulages*, Catálogo de exposição, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, Mayo-Junio, 1975, s/p., fig. 38.
- [40] [41] *Soulages*, ed. Centre Pompidou, Catálogo de exposição para a Galerie 1 do Centre Pompidou-Musée national d’art moderne, de 14 de Outubro de 2009 a 8 de Março de 2010, Paris, 2011, pp. 211 e 262.
- [42] RCR Aranda Pigem Vilalta, *Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), p. 210.
- [43] *AV Monografías* (137), RCR Arquitectes, 1991-2010, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, Mayo-Junio 2009, p. 93.
- [44] RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, p. 109.
- [45] *Chillida: escala humana*, ed. Caja de Ahorros de Asturias, Gijón, 1991, p. 167.
- [46] [47] *Referencias: un encuentro artistico en el tiempo*, Ministerio de Cultura, Catálogo de Exposição para o Centro de Arte Reina Sofia, 26 de Maio a 15 de Setembro, Madrid, 1986, pp. 36 e 43.
- [49] [52] *Donald Judd: Colorist*, ed. Hatje Cantz Publ., Catálogo de uma exposição, 2000, pp. 108 e 113.

- [50] [51] *RCR Aranda Pigem Vilalta, Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), p. 281.
- [54] SMITHSON, Robert, *The collected writings*, ed. Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 204.
- [57] [58] *Ángelo de Sousa. Escultura + 100 Desenhos*, Catálogo de Exposição para a Galeria Municipal de Matosinhos, 14 de Junho a 15 de Agosto, Porto, 2008, s/p.
- [59] *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 110.
- [62] até [64] *Richard Serra, 1985-1998*, ed. Russell Ferguson, Anthony McCall, Clara Weyergraf-Serra, Catálogo de Exposição “Richard Serra” na The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 20 de Setembro de 1998 a 3 de Janeiro de 1999, pp. 109, 139 e 146.
- [66] *RCR Aranda Pigem Vilalta, Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), p. 124 e 125.
- [69] <http://www.floornature.com/projects-commerce/project-herzog-de-meuron-dominus-winery-california-4025/>.
- [68] [72] *Herzog & De Meuron, 1978-1988* (vol.1), ed. Gerhard Mack, Basel, 1996, pp. 139; pág. 152.
- [70] *Herzog & De Meuron, 1989-1991* (vol.2), ed. Gerhard Mack, Basel, 1996, p. 78.
- [73] *RCR Aranda Pigem Vilalta, Entre la abstracción y la naturaleza*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2ª edição), p. 75.
- [74] até [77] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, pp. 56, 196 e 197.
- [78] *Enric Miralles: Pabellón de baloncesto en Huesca*, Documentos de Arquitectura (32) ed. Almería : C.O.A.A.O., 1995, p. 33.
- [80] até [82] e [86] *Enric Miralles, 1983-2000*, EL Croquis, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene. Madrid, 2002, p. 276.
- [84] *Enric Miralles, 1983-2000*, EL Croquis, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene. Madrid, 2002, p. 57.
- [83] [85] *Enric Miralles, 1983-2000*, EL Croquis, ed. Fernando Márquez Cecilia y Richard Levene. Madrid, 2002, p. 277.
- [88] CAPITEL, Anton, MONTANER, Josep M., ESCOLANO, Victor Perez, *Arquitectura española 1992-2001*, ed. Almería: COAA, 2002, p. 29.
- [89] *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 111.
- [90] AZEVEDO, Isabel, *Abstracção: Continuidade e Transformação no Vernáculo Contemporâneo*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - FAUP, Porto, 2008/2009, p. 90.
- [92] [93] *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 22.
- [94] até [97] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição), pp. 74 e 77.
- [98] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, p. 201.
- [107] até [110] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição), p. 89.
- [111] até [114] *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 28.
- [115] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, p. 200.
- [129] [130] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição), p. 48.

- [144] [145] [147] [150] até [152] [156] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, Mayo-Junio 2009, pp. 28 até 31.
- [146] [148] [149] [153] [154] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição), pp. 54 até 57.
- [159] até [162] [168] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, Mayo-Junio, 2009, pp. 32 até 35.
- [171] até [173] *EL Croquis* (96/97), *fin de siglo, En Proceso*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 1999, pp. 169 e 172.
- [174] até [176] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, pp. 164 e 168.
- [189] até [191] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, p. 36.
- [194] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 66.
- [204] até [209] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, p. 38 e 39.
- [210] e [211] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, pp. 154 146.
- [224] até [227] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, pp. 114 e 116.
- [228] e [229] *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 44.
- [230] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 112.
- [239] até [241] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, pp. 236 e 237.
- [242] até [244] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, pp. 104 e 107.
- [253] até [255] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, pp. 221 e 225.
- [256] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 190.
- [269] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, p. 26.
- [270] até [272] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 122.
- [273] até [276] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing, Korea, 2007, p. 255, 258 e 267.
- [277] e [278] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, pp. 121 e 124.
- [279] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, p. 253.
- [281] até [285] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, pp. 183 e 186.
- [286] e [287] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, pp. 183 e 185.
- [290] até [292] e [295] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, Mayo-Junio, 2009, pp. 57 e 59.
- [296] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, p. 36.
- [293] até [298] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Arquitectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 50 e 56.
- [311] até [313] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, pp. 102 e 106.

- [314] e [315] *EL Croquis* (138), 2003/2007, *RCR Arquitectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 138.
- [316] até [319] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, pp. 54 e 55.
- [332] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, 2007, p. 210.
- [333] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, p. 94.
- [338] até [341] *DA, documentos de arquitectura* (59), *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, Monographies of Spanish Architectes, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Noviembre de 2005, pp. 5, 6 e 9.
- [343] *DA, documentos de arquitectura* (59), *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, Monographies of Spanish Architectes, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Noviembre de 2005, p. 8.
- [347] *DA, documentos de arquitectura* (59), *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, Monographies of Spanish Architectes, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Noviembre de 2005, p. 17.
- [350] até [357] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, pp. 161, 163, 165, 169 e 178.
- [359] até [362] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005, pp. 200 até 202 e 205.
- [363] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, p. 170.
- [365] e [366] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, p. 62.
- [367] até [369], [372] até [374] *EL Croquis* (138), 2003/2007, *RCR Arquitectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 122, 129, 139 e 140.
- [379] e [380], [383] até [385] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, pp. 138, 143 e 155.
- [381] e [382] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição), p. 210.
- [393] até [396], [398] e [399] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, pp. 77, 76, 79, 85 e 93.
- [397] *EL Croquis* (138), 2003/2007, *RCR Arquitectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, p. 68.
- [408] até [409], [412] até [414] *EL Croquis* (138), 2003/2007, *RCR Arquitectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 212, 216 e 217.
- [411] *DA, documentos de arquitectura* (59), *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, Monographies of Spanish Architectes, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Noviembre de 2005, p. 51.
- [415] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, p. 81.
- [423] [424] [426] [427] *AV Monografias* (137), *RCR Arquitectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, pp. 88 e 90.
- [425] [428] *EL Croquis* (115/116), ed. Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene, EL Croquis editorial, 2003, p. 82.
- [435] [436] [443] [444] *RCR Aranda Pigem Vilalta Arquitectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, pp. 123 e 130.
- [437] até [442] e [448] CURTIS, William, *Between Abstraction and Nature*, ed. Gustavo Gili, Spain, 2005 (2ª edição), p. 193.

- [453] [457] [458] *AV Monografias* (137), *RCR Architectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, pp. 96, 98 e 100.
- [455] [456] [459] [460] *RCR Aranda Pigem Vilalta Architectes*, ed. JaeHong Lee, C3 Publishing Co., Korea, Julio, 2007, pp. 57, 60 e 61.
- [472] até [478] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Architectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 102 e 106.
- [487] até [495] [498] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Architectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 142, 146 e 151.
- [504] *AV Monografias* (137), *RCR Architectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, p. 112.
- [505] até [512] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Architectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 158, 162, 168 e 176.
- [528] [529] *AV Monografias* (137), *RCR Architectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, pp. 102 e 105.
- [530] até [537] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Architectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 105, 192, 196 e 198.
- [557] AZEVEDO, Isabel, *Abstracção: Continuidade e Transformação no Vernáculo Contemporâneo*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - FAUP, Porto, 2008/2009, p. 117.
- [571], [572], [574] e [577] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Architectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 240 e 244.
- [573] [575] [576] *AV Monografias* (137), *RCR Architectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, pp. 119 e 123.
- [585] até [592] *AV Monografias* (137), *RCR Architectes, 1991-2010*, Madrid, ed. Arquitectura Viva SL, 2009, pp. 124 até 126.
- [601] até [608] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Architectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 288, 291, 293 e 294.
- [617] até [623] *EL Croquis* (138), *2003/2007, RCR Architectes*, ed. Fernando Márquez Cecilia, Richar Levene, EL Croquis editorial, 2007, pp. 182, 184, 186, 190.

Créditos das Imagens

EUGENI PONS:

[12], [66], [269], [277] até [279], [286], [287], [363].

HISAO SUZUKI:

[14], [27], [73], [276], [359] até [362], [372] até [374], [498].

SANDRA BOLOTO:

[1], [3] até [5], [10], [16] até [19], [24], [26], [33] até [36], [48], [53], [60], [61], [79], [87], [91], [99] até [106], [116] até [128], [131] até [143], [151] até [158], [163] até [170], [177] até [188], [192], [193], [195] até [203], [212] até [223], [231] até [238], [245] até [252], [257] até [269], [280], [288], [289], [299] até [310], [320] até [331], [334] até [337], [342] até [349], [358], [364], [370] até [378], [386] até [392], [400] até [407], [416] até [422], [429] até [434], [445] até [447], [449] até [452], [461] até [471], [479] até [486], [492], [496] até [503], [513] até [527], [538] até [556], [558] até [570], [578] até [584], [593] até [600], [609] até [616], [624] até [664].

RCR:

[2], [42], [44], [49], [50], [59], [75] até [78], [92] até [98], [107] até [115], [129], [130], [144] até [150], [159] até [162], [171] até [176], [189] até [191], [194], [204] até [211], [224] até [227], [239] até [244], [253] até [256], [270] até [275], [281] até [285], [290] até [298], [311] até [319], [332], [333], [338] até [341], [350] até [357], [365] até [369], [379] até [385], [393] até [399], [408] até [415], [423] até [428], [435] até [444], [448], [453] até [460], [472] até [478], [487] até [491], [493] até [495], [504] até [512], [528] até [537], [557], [571] até [577], [585] até [592], [601] até [608], [617] até [623].

Agradecimentos Gerais

Pretende-se agradecer a todas as entidades responsáveis pela autorização das reportagens fotográficas e às pessoas que directa ou indirectamente foram importantes no processo de investigação, recolha de imagens e informações, a elas é dedicada esta página.

Ao *Ajuntament de Besalú*, em especial atenção Fina Surina Gelis (*Àrea d'Organització Municipal, Règim Intern i Educació*).

Ao *Ajuntament de Manlleu*, em especial atenção Gemma Tobella i Vergés (*Àrea de Serveis Personals, Tècnica d'Educació*) e Xavier Generó i Boix (*Cap de l'Àrea d'Esports*).

Ao *Ajuntament d'Olot*, em especial atenção Carme Juanola (*Responsable de l'Oficina d'Atenció al Ciutadà de l'Ajuntament d'Olot*), e Neus Banal i Xifré (*Via Pública*).

Ao *Ajuntament de la Vall de Bianya* em especial atenção Gemma Plujà Darné (*Administració*).

A Anna Mercadé (*Responsable de Recepció y Comunicació de Les Cols Pavellons*).

A Beatriz Belbut.

À *Biblioteca Sant Antoni-Joan Oliver*, espaço cedido por *Biblioteques de Barcelona*.

A *Can Capsec, La Vila*.

À *Facultat de Dret da Universitat de Girona*, em especial atenção ao *Càtedra de Cultura Jurídica*, Dr. Jordi Ferrer Beltrán, e ao *Dega de la Facultat de Dret*, Dr. Guillermo Ormazabal Sanchez.

Ao *Hotel Termes d'Orion*.

Ao *Institut Sant Feliu de Guíxols*.

A Júlia de Balle, a Pauline Bourgade (*Comunicació de RCR Arquitectes*) e à Arq.^a Isabel Azevedo (*RCR Arquitectes*).

Ao *LLar d'Infants Petit Combte*, em especial atenção à directora Noemí.

A MaCarmen Pujadas (*Coordenadora d'enoturisme Brugarol*).

À *Nova Collvi S.L.U.*, em especial agradecimento a Josep Viñas Coll.

À *Oficina de Turisme d'Olot*, em especial atenção Gemma Las Hieras, Gil Bartrina e Núria Garcia.

À *Oficina de Turisme de Palamós*.

Ao *Restaurant Les Cols*.

Ao Arq.^o Tiago Ferreira de Oliveira.

ANEXOS

ANEXO I: Cronologia Biográfica

Ramon Vilalta Pujol:

1960 Nasce em Vic.

1973-1976 Realização do curso na *Escola d'Arts d'Olot*.

1984-1985 1º Prémio Bolsa de Estudos convocada pela *Demarcació de Girona del COAC*, pelo trabalho *Estudi Paisatgistic i Territorial de la Conca del Riu Fluvià*, Aranda e Vilalta, em colaboração.

1985 Menção no *Premi d'Arquitectura i Jardineria N. M^a Rubió Tudurí*, pelo trabalho *El Fluvià com a Pretext: Estudi i Intervenció en el Paisatge*, em colaboração COAC e Aranda.

1987 Obtenção do grau de bacharel em Arquitectura na ETSAV⁹⁵.

1987-1989 Realização do curso de mestrado em *Arquitectura del Paisaje* na ETSAB⁹⁶.

1988 Primeiro Prémio *Premi d'Arquitectura i Jardeneria N. M^a Rubió Tudurí*, com o projecto *Itinerari al Volcà Croscat*. COAC, Vilalta.

1988-1990 Realização do curso de doutoramento em *Arquitectura del Paisaje* na ETSAB.

1989-1992 Bolsa para *Formación de Profesorado y Personal Investigador* do MEC⁹⁷.

1989-2001 Professor de *Urbanismo y Arquitectura del Paisaje* em ETSAV.

Rafael Aranda Quiles:

1961 Nasce em Olot.

1984-1985 1º Prémio Bolsa de Estudos convocada pela *Demarcació de Girona del COAC*, pelo trabalho *Estudi Paisatgistic i Territorial de la Conca del Riu Fluvià*, Aranda e Vilalta, em colaboração.

1985 Menção no *Premi d'Arquitectura i Jardineria N. M^a Rubió Tudurí*, pelo trabalho *El Fluvià com a Pretext: Estudi i Intervenció en el Paisatge*, em colaboração COAC e Vilalta.

1987 Obtenção do grau de bacharel em Arquitectura na ETSAV.

Carme Pigem Barceló:

1962 Nasce em Olot.

1977-1979 Realização do curso na *Escola d'Arts d'Olot*.

1987 Obtenção do grau de bacharel em Arquitectura na ETSAV¹.

1988 Representante da ETSAV em ILAUD⁹⁸.

95 Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès.

96 Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

97 Ministerio de Educación y Ciencia.

98 International Laboratory of Architecture and Urban Design.

1992-1999 Professora de *Proyectos* na ETSAB.

1997-2003 Professora de *Proyectos* na ETSAB.

2003-2005 Professora de *Paisajismo* na ETSAB.

1995-2004 Membro do *Tribunal de Proyectos Fin de Carrera* na ETSAB.

2003 Membro do *Tribunal de Proyectos Fin de Carrera* na ETSAB.

2005-2007 Professora Convidada no Departamento de Arquitectura do *Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (ETHZ)*⁹⁹.

RCR ARQUITECTES:

Atelier: *Carrer del Jurista Joan Pere Fontanella 26.*

17800 Olot (Girona) – ESPANHA

1988 Início do atelier de Arquitectura *Aranda Pigem Vilalta RCR Arquitectes.*

1989-2012 Arquitectos assessores do Parque Natural de Interesse Nacional da Zona Vulcânica da Garrotxa.

1993 Documentário *Le Volcan, la foret et les architectes* para a Televisão Francesa *FR3 Toulouse*, direccionado por Marie-France, Michal-Kova e Marc Checinski, Paris.

⁹⁹ Instituto Federal de Tecnologia de Zürich.

CONCURSOS:

1986 2º Premi Concurs d'Idees Interior del Teatre Principal d'Olot.

1988 Obra Seleccionada Premis FAD 87 d'Arquitectura i Jardeneria N. M^a Rubió Tudurí, com o projecto *Nau Comercial en un Envolvente Industrial*.

Primeiro Prémio (Concurso Nacional) com o projecto *Faro en Punta Aldea*, Las Palmas – *Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo*, Madrid.

Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com a obra *Hotel **** Albons Calm – Col·legi Oficial d'Arquitectos de Catalunya, Demarcación de Girona y M. Ginesta*.

1989 Primeiro Prémio (Concurso Restrito), em Colaboração com R. Fortet com o projecto *Viviendas Villa Olímpica de Banyones*, Barcelona 92 – *Consorcio para la Villa Olímpica de Banyones*, Banyones.

Primeiro Prémio (Concurso Restrito) como projecto *Restaurante e Zona Comercial Saikaibashi – IC. Works Company*, Tokio.

1990 Convidados (Concurso Restrito) com o projecto *Pabellón de Cataluña en la Exposición Universal de Sevilla 1992 – Generalitat de Catalunya, Dirección General de Arquitectura y Vivienda*, Barcelona.

1991 Primeiro Prémio. Coordenadores e em colaboração com equipa pluridisciplinar e a empresa *Prisma SL. Plan Especial Parque Nacional de Aigüestortes – Lagos de Sant Maurici – Generalitat de Catalunya, Departamento de Medio Ambiente*, Barcelona.

Primeiro Prémio. Coordenadores e em colaboração com equipa pluridisciplinar e a empresa *Prisma SL. Plan Rector de Uso y Gestión Parque Nacional de Aigüestortes – Lagos de Sant Maurici – Generalitat de Catalunya, Departamento de Agricultura, Ganaderia y Pesca*, Barcelona.

1993 Primeiro Prémio *Proyectos de Investigación 1992*, em colaboração com o *Centro de Investigación de Alta Montaña. L'obra hidráulica en les Pirineus – Fundación La Caixa*, Barcelona.

1997 Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com a obra *Esfera de la luz en el puerto de Palamós – Ports de la Generalidade da Catalunha*, Girona.

Bolsa de estudo de *Artes Plásticas y Deseño – “Exfoliacions” – Escola d'Art d'Olot, Ayuntamiento de Olot y Generalitat de Catalunya*.

1999 Primeiro Prémio. Edifício *Nuevos Juzgados* em Tarragona – Gisa, Barcelona.

2000 Primeiro Prémio *Fórum Universal de las Culturas Barcelona 2004* com o projecto *Centro de Vela y actividades subacuáticas del puerto deportivo – Barcelona Regional, Infraestructuras 2004 SA*, Barcelona.

2002 Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com a obra *Biblioteca, Hogar de Jubilados y Espacio Interior de Manzana – ProEixample, Ayuntamiento de Barcelona*, Barcelona.

Finalista. *Museo de Arte Contemporáneo de Cantabria – Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno de Cantabria*, Santander.

2003 Primeiro Prémio com o projecto *Espacios Públicos Centro Ciudad, Olot – Ayuntamiento de Olot*.

Primeiro prémio (Concurso Restrito), em colaboração com J. Puigcorbé com o projecto *Espacio Público Teatro La Lira, Plaza Cubierta y Passarella*.

Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com o projecto *Puento de Encuentro en Mas “El Vent”*.

Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com o projecto *Bodegas Bell-lloc*.

2004 Primeiro Prémio (Concurso Restrito), em colaboração com *Map Arquitectos* com o projecto *Nuevo Complejo de la Estación de Sants y su Entorno en Barcelona*.

Primeiro Prémio (Concurso Nacional) com o projecto *Centro Termal, Hotel Balneario y Aparcamiento de Caldas de Reis*.

2005 Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com o projecto *Centro de Creatividad y Residencia Club en el Nuevo Campus Esade*.

Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com o projecto *Nueva Sede Corporativa Laboratorios Esteve, Sants Cugat del Vallès*

Primeiro Premio com a obra *Guarderia “El petit Comte”* em Besalú.

Primeiro Prémio com o projecto *Viviendas PGA Golf da Catalunya, Caldes de Malavella*.

2006 Primeiro Prémio (Concurso Restrito), em colaboração com *Coussée & Goris Architecten* com o projecto *Crematorio de Hofheide* na Bélgica.

Primeiro Prémio (Concurso Restrito) com o projecto *Nueva Sede Meditel en Casablanca*.

Primeiro Prémio, em colaboração com *Coussée & Goris Architecten* com o projecto *Centro Cultural y Recreativo de Zwevegem, Bélgica*.

Primeiro Prémio com o projecto *Pabellón de Acceso en el Conjunto Monumental de Ullastret*.

2007 Primeiro Prémio (Concurso Restrito), em colaboração com *Coussée & Goris Architecten* com o projecto *The Edge* em Dubai.

DISTINÇÕES:

1988 Seleccionada *Premis FAD 87 d’Arquitectura y Interiorismo* com a obra *Nau Comercial en un Entorno Industrial*. Ao Abrigo das *Artes Decorativas*, Barcelona.

Primeiro Prémio *IV N. M. Rubio i Tuduri de Arquitectura y Jardineria*. Itinerário no Vulcão Croscat. *Col·legi Oficial d’Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Barcelona*.

1990 Convite estância em Tokio – *IC. Works Company*, Tokio.

Seleccção *Diez Arquitectos Españoles Menores de 40 años* para o *III Salón Internacional de Arquitectura de Francia SIA* com o projecto *Faro en Punta Aldea y obra significativa – El Croquis editorial, El Escorial, Madrid*.

Convite (Concurso Restrito) para a *Construcció del Pavelló de Catalunya a l’Exposició Universal de Sevilla, EXPO’92 – Generalitat de Catalunya*.

1993 Seleccção *Artista del Mes* para a criação de uma obra efémera, *La ciudad imaginaria – Museu Comarcal da Garrotxa, Amigos de Olot e Fundación La Caixa, Olot*.

Finalista *Premios FAD 93 de Arquitectura e Interiorismo* com o projecto *Casa Margarida – Ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona*.

Finalista *Premios FAD 93 de Arquitectura e Interiorismo* com *Enquadraments: 10 anys de Pla General a Olot – ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona*.

1994 Seleccionada *Muestra de Arquitectura Española 1991-1993* com a obra *Hotel **** Albons Calm – Ministerio de Obras Públicas Transportes y Medio Ambiente, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Universidad Menendez Pelayo, Madrid*.

Finalista *Muestra de Arquitectura Española 1991-1993* com a obra *Casa Margarida – Ministerio de Obras Públicas Transportes y Medio*

Ambiente, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Universidad Menendez Pelayo, Madrid.

Finalista *Premios FAD 94 de Arquitectura e Interiorismo* com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà* – Ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona.

1995 Menção Especial *Euro-Belgian Architectural Awards 1995, The European Competition for Architecture Realizations* com a obra *Casa Margarida* – Arch & Life, Association pour la Diffusion des Arts et des Connaissances, Bruxelas.

Obra Finalista *III Bienal de Arquitectura Española 1993-1994* com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà* – Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid.

1996 Seleccionada *Euro-Belgian Architectural Awards 1995, The European Competition for Architecture Realizations* com a obra *Hotel **** Albons Calm* – Arch & Life, Association pour la Diffusion des Arts et des Connaissances, Bruxelas.

Seleccionada *Euro-Belgian Architectural Awards 1995, The European Competition for Architecture Realizations* com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà* – Arch & Life, Association pour la Diffusion des Arts et des Connaissances, Bruxelas.

Primeiro Prémio *ex aequo Jóvenes Arquitectos* com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà* – AJAC, Agrupació de Joves Arquitectes de Catalunya com motivo da *UIA Barcelona 96*.

1997 Seleccção *Premios Delta ADI FAD 97 de Diseño Industrial* com a peça *Urinario Rass* – Ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona.

Finalista *Premios Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya* com a obra *Pabellón para Invitados Can Cadernal*, Demarcación de Girona, Girona.

1998 Obra seleccionada *5ª Muestra de Arquitectos Jóvenes Españoles* com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà* – Fundación Antonio Camuñas, Madrid.

1999 *Premio Delta ADI FAD 99 de Diseño Industrial* com a peça *Lavabo Pla 1* – Ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona.

2000 Prémio *Comercial y de Desenho ISSFA DESIGN* com a peça *Plato de ducha NET* – Asociación Internacional de Superficies Sólidas, ISSFA, Las Vegas.

Finalista *Premios FAD 00 de Arquitectura e Interiorismo* com a obra *Instituto de Enseñanza Secundaria Vilartagues* – Ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona.

Medalha de Ouro pela invenção *Plateforme de douche pour handicapés* com a peça *Plato de ducha NET* – Salon International des Inventions de Genève, Genebra.

Convite. 7ª Mostra Internacional de Arquitectura em *La Biennale di Venezia 2000* – *La Biennale di Venezia*, Veneza.

Primeiro Prémio *Premios Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya* com a obra *Casa Mirador* – Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Girona, Girona.

Obra Finalista *Premis Col-legi d'Arquitectes de Catalunya* – Facultat de Dret, Universitat de Girona, Girona.

2001 Prémio *Producto de Diseño* com a peça *Plato de ducha NET* – IF Industrie Forum Design Hannover, Hanôver.

Premio Delta de Plata ADI FAD 01 de Diseño Industrial com a peça *Plato de ducha NET* – Ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona.

Obra Finalista na *VI Bienal de Arquitectura Española 1999-2000* com a obra *Pabellón del Baño* – Ministerio de Fomento, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Universidad Internacional Menéndez Pelayo e Universidad de Alcalá, Madrid.

Finalista *Premios FAD 01 de Arquitectura e Interiorismo* com a obra *Esfera de la Luz* - ao Abrigo das Artes Decorativas, Barcelona.

Obra Seleccionada entre os 6 finalistas *European Union Prize for Contemporary Architecture Mies van der Rohe Award 2001* com a

obra *Espacios para el Ocio y la Cultura* – *Fundación Mies Van der Rohe, Programa Cultura 2000 de la Unión Europea*, Barcelona.

Nomeação Prémio Especial Concurso Internacional *The Comporary House* com o projecto *Pabellón de Descanso* – *Süddeutsche Zeitung Magazine Munich*, Munique.

Segundo Prémio *Premios Menhir de Arquitectura para Jóvenes Arquitectos* com a obra *Facultad de Ciencias Jurídicas UdG – Publicciones Menhir, Bilbao*; *Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, Madrid.

Obra Seleccionada *Premio de Arquitectura Española 2001* com a obra *Casa Mirador* – *Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, Madrid.

2002 Prémio da *Opinión FAD 02 de Espacios Exteriores* com a obra *Estadio de Atletismo Tussols-Basil* – ao *Abrigo das Artes Decorativas*, Barcelona.

Primeiro *Premio FAD 02 ex aequo de Espacios Exteriores* com a obra *Estadio de Atletismo Tussols-Basil* – ao *Abrigo das Artes Decorativas*, Barcelona.

Convite 8ª *Muestra Internacional de Arquitectura en La Biennale di Venezia 2002* – *La Biennale di Venezia*, Veneza.

Primeiro Prémio *Premios Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya* com a obra *Estadio de Atletismo Tussols-Basil* – *Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Girona*, Girona.

2003 Obra Seleccionada *European Union Prize for Contemporary Architecture Mies van der Rohe Award 2003* com a obra *Estadio de Atletismo Tussols-Basil* – *Fundación Mies Van der Rohe*, Barcelona.

Obra Finalista na *VII Bienal de Arquitectura Española 2001-2002* com a obra *Estadio de Atletismo Tussols-Basil* – *Ministerio de Fomento, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Universidad Internacional Menéndez Pelayo* e outros.

Primeiro Prémio *Premios Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya* com a obra *Restaurante “Les Cols”* – *Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Girona*, Girona.

Primeiro Prémio *Premios Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya* com a obra *Alverca y Exteriores en “La Vila” de Trincheria* – *Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Girona*, Girona.

Premio FAD 03 de la Opinión de Interiorismo com a obra *Restaurante “Les Cols”* – ao *Abrigo das Artes Decorativas*, Barcelona.

2004 Primeiro *Premios FAD 04 ex aequo de Arquitectura e Interiorismo de Espacios Exteriores* com a obra *Alverca y Exteriores en “La Vila” de Trincheria* – ao *Abrigo das Artes Decorativas*, Barcelona.

Premio FAD 04 de la Opinión de Espacios Exteriores com a obra *Alverca y Exteriores en “La Vila” de Trincheria* – ao *Abrigo das Artes Decorativas*, Barcelona.

Primeiro *Premio AIT From Bed to Bar* com a obra *Restaurante “Les Cols”* – *Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Girona*, Girona.

Primeiro Prémio *Premios Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya* com a obra *Casa M-Lidia* - *Col-legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Girona*, Girona.

Obra Finalista *Premios de Arquitectura Piedra 2004* – *Facultat de Dret, Universitat de Girona*, Girona.

2005 *Premio Nacional de Cultura en Arquitectura de la Generalitat Catalunya* com a obra *Guardería “El Colors”*.

Prémio Internacional *Contractworld Award 2005* com a obra *Restaurante “Les Cols”*.

2006 Prémio Internacional *Contractworld Award 2006* com a obra *Guardería “El Colors”*.

1º *Premi Europeu de Paisatge Rosa Barba 2006* com a obra *Parc de Pedra Tosca – IV Biennial Europea de Paisatge*, Março 2006, COAC, Barcelona.

Premio FAD 06 Exaequo d’Opinió d’Arquitectura i Interiorisme com a obra *Pabellones “Les Cols”*.

The Marble Architectural Award 2006 Europe.

2008 *Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres 2008* da République Française.

Obra Seleccionada *V Premi Europeu de Paisatge Rosa Barba* com a obra *Bell-Lloc – V Biennial Europea de Paisatge*, COAC, Barcelona.

Obra Finalista *VIII Edición Premios Saloni de Arquitectura* com a obra *Bell-Lloc*.

Obra Finalista *Premios FAD 08 de Arquitectura e Interiorismo* com a obra *Bell-Lloc*.

1º Prémio *Premis Col·legi d’Arquitectes de Catalunya d’Arquitectura*, Girona.

Obra Finalista *European Prize for Urban Public Space* com a obra *Parc de l’Arbreda*.

2009 Obra Seleccionada *European Union Prize for Contemporary Architecture Mies van der Rohe Award 2001* com a obra *Bell-Lloc – Fundación Mies Van der Rohe, Programa Cultura 2000 de la Unión Europea*, Barcelona.

2010 Membros honoríficos pela *AIA American Institute of Architecture*.

2011 Prémio Internacional 2011 *Belgian Building Awards*.

EXPOSIÇÕES:

Individuais

1985 *El Fluvià com a pretext, Estudi i intervenció en el paisatge*, em Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya em Barcelona, Girona, Olot e Bascara.

1993 *Enquadraments, 10 anys de Pla General a Olot*, na sala de actos do Ayuntamiento de Olot.

1994 *La ciutat imaginària, L'artista del mes*, na Sala Oberta del Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot – Fundación Caixa / Museu Comarcal da Garrotxa / Amics d'Olot.

1996 *Seqüències, Centro Histórico Sant Feliu de Pallerols, Pla Especial de Protecció e Millora*, na Sala de Actos del Ayuntamiento de Sant Feliu de Pallerols.

1998 *Notable Works 1988-98 Aranda Pigem Vilalta Architects*, em Ozone Living Design Center, Tokio, Japão – Tokyo Gas Foundation / Ozone Living Design Center / Embajada de España, Tokyo, Japão.

1999-2001 *Exfoliacions 1988-99 Aranda Pigem Vilalta arquitectes*, na Sala Oberta del Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot – Centro Cultural Caixa de Girona, Girona. Col·legi d'Arquitectes de Múrcia, Múrcia: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de València, València.

2000 Anúncio Publicitário com a obra *Facultat de Dret de la Universitat de Girona*.

2002 Projecto de Investigación arquitectónica *Emociones de creación compartida, de lo virtual versus lo físico* – Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.

Projecte d'Investigació Arquitectónica, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.

2003 *VII Bienal de Arquitectura Española – Ministerio de Fomento / Consejo Superior dos Colegios de Arquitectos de España / Universidad Internacional Menéndez Pelayo / outros.*

2005 *RCR Arquitectes*, no *Museum of Contemporary Art Waldhof, Bielefelder*, Alemanha, 11/06/05 – 07/08/05.

2007 *Cristalizaciones*, na *Architekturgalerie am Weißenhof, Stuttgart*, 14/02/07 – 01/04/07.

Colectivas

1998 *Nuevos faros*, na *Arqueria de los Nuevos Ministerios, Madrid e itinerante* com o projecto *Farol en Punta Aldea* – Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Area de Señales Marítimas.

1990 *Banyoles Vila Olímpica. 13 Projectes per a Banyoles* no Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona y Banyoles. *Manzana nº 11 – Consórcio de la Vila Olímpica.*

III Salon Internacional de l'Architecture SIA no Grande Halle de La Villette, Paris com o projecto *Faro en Punta Aldea* e obra significativa – BL Associés SA.

1993 *Catalan Architecture Abroad, 18th UIA Congress* em Chicago com o projecto *Restaurante y zona comercial en Saikaibashi* – Generalitat de Catalunya, Dirección General de Arquitectura y Vivienda / Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.

1994 *Muestra de diez años de Arquitectura Española 1983-1993*, na *Universidad Pontificia de Comillas, Santander* com a obra *Hotel **** Albons Calm* – Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente / Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de

España / *Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad de Alcalá.*

1995 *Euro-Belgian Architectural Awards*, na Sala Lara da Residência Palace, Bruxelas e na *Galeria Achile Lecomte*, Liège com a obra *Casa Margarida – Arch & Life, Association pour la Diffusion des Arts et des Connaissances.*

Arquitectes per al nou segle, no *Salón Construmat 95*, Barcelona com a obra *Estadio de Atletismo Tussols-Basil – Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.*

1996 *Arquitectura a Catalunya. L'era democràtica 1977-1996, 19th UIA Congress*, no *Centre d'Art Santa Mònica*, Barcelona com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà – Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura.*

Diez años de Arquitectura Española 1985-1994, 19th UIA Congress, na *Reales Atarazanas*, Barcelona e itinerante com obra *Hotel **** Albons Calm – Ministerio das Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente / Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España / Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad de Alcalá.*

1997 *Mostra d'Arts Plàstiques d'Arquitectes 97*, no *Col·legi Oficial d'Arquitectes da Catalunya*, Barcelona, com *L'obra Atleta – Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.*

Premi Joves Arquitectes, na *Galeria Urània*, Barcelona com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà – AJAC, Agrupació de Joves Arquitectos de Catalunya.*

1998 *5ª Muestra de Arquitectos Jovenes Españoles*, na *Arquería de los Nuevos Ministerios, Madrid* e itinerante po *España* com a obra *Pabellón de acceso a la Fageda d'en Jordà – Fundación Antonio Camuñas / Ministerio de Obras Públicas y Transportes.*

Arquitectura Obra Pública a Catalunya, no *Centro de Arte de Singel, Amberes* e itinerante com *51 Viviendas Plurifamiliares – Generalitat de Catalunya, Dirección General de Arquitectura y Vivienda / Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.*

1999 *Le design en Catalogne: Les Prix Della*, na *Maison de la Culture Ibn Khaldoun Túnex* com a peça *Urinario RASS – República de Túnez / Ministerio de Cultura / Instituto Catalán del Mediterráneo / outros.*

Treffpunkt Junge Architektinnen und Architekten aüis Barcelona, em *Zürich* e itinerante com a obra *Pabellón del Baño – Architektur Forum.*

En Proceso, Maquetas de arquitectura, na *Galeria d'Arquitectura El Croquis, El Escorial*, Madrid com a obra *Instituto de Enseñanza Secundaria Vilartagues, Facultad de Ciencias Jurídicas y zona desportiva Vilartagues – El Croquis Editorial.*

2000 *ISSFA Design*, em Las Vegas com a peça *Plato de ducha NET – Asociación Internacional de Superficies Sólidas, ISSFA.*

La ciudad imaginària. 7ª Exposición Internacional de Arquitectura en La Biennale di Venezia 2002 – La Biennale di Venezia, Veneza.

Plateforme de duche pour handicapés, Genebra com a peça *Plato de ducha NET – Salon Internacional de Inventions.*

2001 *Das Haus der Gegenwart, 34 modelle für ein neues Zuhause*, em *München* com o projecto *Pabellón do Descanso – Süddeutsche Zeitung Magazine.*

Minimalismos, no *Museo Nacional Centro de Arte Rainha Sofía*, Madrid com a obra *Pabellón del Baño – Museo Nacional Centro de Arte Rainha Sofía, Madrid.*

Mies Van der Rohe Award 2001, European Union Prize for Contemporary Architecture, em Londres, Dublin, Roterdão, etc, com a obra *Pabellón del Baño – Fundación Mies Van der Rohe, Barcelona*

VI Bienal de Arquitectura Española, exposición itinerante: Comillas (Cantàbria), Madrid, etc – *Ministerio de Fomento, Madrid.*

2002 *Paisajes Interiores, 8ª Exposición Internacional de Arquitectura en La Biennale di Venezia 2002 – La Biennale di Venezia, Veneza.*

En Proceso, Maquetas de Arquitectura, na *Galería de Arquitectura El Croquis, El Escorial*, Madrid com *Zona Desportiva Vilartagues*,

Casa M-Lidia, Casa en Begur, Pabellón 2x1 – El Croquis Editorial.

2003 *Minima+*, apresentação de móveis desenhados exclusivamente para a galeria por: *Benardo Gomez-Pimienta, Ricardo e Victor Legorreta, Mathias Klotz, Odile Decq, RCR – Cédille, Paris.*

VII Bienal de Arquitectura Española, exposición itinerante: Comillas (Cantábria), Madrid, Sevilha, Granada, Vigo, Toledo, Barcelona, etc. – Ministerio de Fomento, Madrid.

Mies Van der Rohe Award 2003, European Union Prize for Contemporary Architecture, em Londres, Leuven, Milán, Viena, Praga, Frankfurt, Estocolmo, Oslo, etc, com a obra Pabellón del Baño – Fundación Mies Van der Rohe, Barcelona.

2004 *New Trends of Architecture in Europe and Asia-Pacific 2004-05*, em Lille, Hong Kong, Melbourne, Tokio, Cork e Madrid.

2005 *Eurasia Extrema EXPO AICHI 2005*, em *Spiral Hall* de Tokio, Japão, 30/06/05 – 24/07/05.

2006 Exposição *ON-SITE New Spanish Architecture at Museum of Modern Art*, MOMA, Nova York, 02/07/08 – 05/01/08.

2007 42nd *MARMOMACC – International Exhibition of Stone, Design and Technology Veronafiere*. Verona 04/10/07 – 07/10/07. Madrid 07/05/08 – 10/05/08.

2008 11^a *Exposicione Internazionale D'Arte La Biennale di Venezia 08*, Veneza, 14/09/08 – 23/11/08.

Premios FAD 08 de Arquitectura e Interiorismo, na Sede de Arquinfad, Barcelona, 12/10/08 – 16/10/08.

High-Tech & Tradition, em Tokyo Design Center, 08/12/08

ANEXO II: Críticos Relevantes

AUTOR	TEXTO	PUBLICAÇÃO	EDITORIA	ANO
Josep Maria Montaner	<i>L'arquitectura d'Aranda Pigem Vilalta</i> (s/p.)	<i>Exfoliacions 1988-99: Aranda Pigem Vilalta</i>	Catálogo de Exposição	1998
	<i>Rigor y Expresión de la Forma</i> (pp. 120-125)	<i>En proceso – fin de siglo - El Croquis 96/97</i>	El Croquis	1999
	<i>El orden vivo de la Arquitectura</i> (pp. 14-18)	<i>Facultat de Dret. Universitat de Girona</i>	Fundació Bunka	2010
Carlos Martí Arís	<i>Cristalizaciones</i> (pp. 14-19)	<i>Cristalizaciones RCR Arquitectes - El Croquis 115/116 v. III</i>	El Croquis	2003
William Curtis	<i>Between abstraction and nature: the architecture od Aranda Pigem Vilalta Arquitectes</i> (pp. 10-37)	<i>RCR Aranda Pigem Vilalta arquitectes, Entre la abstracción y la naturaleza / Between abstraction and nature</i>	Gustavo Gili	2004
	<i>The structure of shadows, Bell-Lloc</i> (pp. 66-77)	<i>La estructura de las sombras / The structure of shadows – Bell-Lloc</i>	Fundació Bunka	2009
Juan Antonio Cortés	<i>Los Atributos de la Naturaleza</i> (pp. 6-24)	<i>RCR Arquitectes 2003 – 2007 - El Croquis 138</i>	El Croquis	2007

ANEXO III: Cronologia da Obra Construída (Obras visitadas)

	OBRA	DATA	LOCAL	CIDADE	PAÍS
1	Nave Comercial num Conjunto Industrial*	1986 – 1987	Olot	Girona	Espanha
2	Casa Margarida (v)	1988 – 1992	Olot	Girona	Espanha
3	Microcentral Hidroelétrica Els Salts**	1990	Castellserà	Lleida	Espanha
4	Hotel Albons Calm* (v)	1988 – 1992	Albons	Girona	Espanha
5	Pavilhão para Convidados Can Cardenal	1991 – 1992	Olot – Zona Vulcânica da La Garotxa	Girona	Espanha
6	Pista de Atletismo Tussols-Basil (v)	1991 – 2001	Olot	Girona	Espanha
7	Pavilhão de acesso à Fageda d'en Jordà (v)	1993 – 1994	Olot – Zona Vulcânica da La Garotxa	Girona	Espanha
8	Casa Riubrujent**	1994 – 1999	Olot	Girona	Espanha
9	Vivendas Pau Casals	1997	Olot – Zona Vulcânica da La Garotxa	Girona	Espanha
10	Casa Mirador (v)	1994 – 1999	Olot	Girona	Espanha
11	Espaço para o Ofício e a Cultura (v)	1994 – 1999	Riudaura	Girona	Espanha
12	Faculdade de Ciências Jurídicas da UdG (v)	1995 – 1999	Campus de Montilivi	Girona	Espanha
13	Pavilhão do Banho (v)	1995 – 1998	Olot	Girona	Espanha
14	Instituto de Ensino Secundário Vilartagues (v)	1995 – 1999	Sant Feliu de Guixols	Girona	Espanha
15	Casa Roser (v)	1996 – 2000	Sant Privat de Bas	Girona	Espanha
16	Casa para um Ferreiro e uma Cabeleireira (v)	1996 – 2000	La Canya	Girona	Espanha
17	Esfera de Luz (v)	1996 – 2000	Palamós	Girona	Espanha
18	Casa para um Editor (v)	1997 – 2000	Esplugues de Llobregat	Barcelona	Espanha
19	Casa Fole (v)	1997 – 2001	Les Preses	Girona	Espanha
20	Duas Casas para Dois Irmãos	1998 – 2000	Begur	Girona	Espanha
21	Parque da Arbreda (v)	1998 – 2005	Begur	Girona	Espanha
22	Edifício de Serviços do Parque da Arbreda (v)	1998 – 2005	Begur	Girona	Espanha
23	Parque da Pedra Tosca (v)	1998 – 2005	Les Preses	Girona	Espanha
24	Loja Vernio* (v)	1999 – 2000	Olot	Girona	Espanha
25	Pavilhão 2x1 (v)	1999 – 2000	Olot	Girona	Espanha
26	Casa Cuca de Llum (v)	1999 – 2005	Olot	Girona	Espanha
27	Radar Meteorológico Puig D'Arqués**	2000 – 2002	Les Gabarres	Girona	Espanha
28	Casa M-Lidia (v)	2000 – 2003	Montagut	Girona	Espanha
29	Casa Rural (v)	2000 – 2007	La Vall de Bianya	Girona	Espanha
30	Restaurante Les Cols (v)	2001 – 2002	Olot	Girona	Espanha
31	Oficina Electrónica**	2001 – 2004	Sant Joan les Fonts	Girona	Espanha
32	Creche Els Colors (v)	2001 – 2004	Manlleu	Barcelona	Espanha
33	Casa no Tanque (v)	2001 –	Llagostera	Girona	Espanha

34	Alverca e Exteriores La Vila (v)	2002 – 2003	La Vall de Bianya	Girona	Espanha
35	Radar Meteorológico La Creu del Vent (v)	2002 – 2003	“Creu del Vent”, Mont- maneu	Barcelona	Espanha
36	Pavilhões Les Cols (v)	2002 – 2005	Olot	Girona	Espanha
37	Piscina Municipal Coberta (v)	2002 – 2006	Manlleu	Barcelona	Espanha
38	Casa para um Carpinteiro (v)	2002 – 2007	Olot	Girona	Espanha
39	Adegas Bell-Lloc (v)	2002 – 2007	Palamós	Girona	Espanha
40	Biblioteca, Centro de Dia para Idosos e Jardim (v)	2002 – 2007	Barcelona	Barcelona	Espanha
41	Espaço Urbano Vulcânico (v)	2004 – 2010	Olot	Girona	Espanha
42	Espaço Barberí (v)	2004 –	Olot	Girona	Espanha
43	Cresche El Petit Combe (v)	2005 – 2009	Besalú	Girona	Espanha
44	Sede Corporativa Layetana (v)	2006 – 2012	Barcelona	Barcelona	Espanha
45	Espaços de Sombra Lotus Blau (v)	2007	Santa Coloma de Far- ners	Girona	Espanha
46	Carpa Les Cols (v)	2007 – 2011	Olot	Girona	Espanha
47	Equipamento do Estádio Tussols-Basil (v)	2009 – 2011	Olot	Girona	Espanha

* Obra alterada

** Obra incompleta

(v) – Obra Visitada

ANEXO IV: Ficha Técnica das Obras Construídas

OBRA	LOCALIZAÇÃO	DATA DE PROJECTO	DATA DE COMEÇOS DA CONSTRUÇÃO	MATERIAL DA FACHADA	PROGRAMA	ÁREA	CLIENTE
Barra Comercial na Zona Comercial Industrial	Chát, Girona, Espanha	1986	1987	Informação Indisponível	Novo	Informação Indisponível	Informação Oculta
Casa Marguilla	Chát, Girona, Espanha	1988 - 1989	1989 - 1992	Pedra, vidro transparente e vidro pintado	Habitación Unifamiliar	418 m ²	Informação Oculta
Mansão central Habitacional na Zona da Baixa	Castellserà, Llívia, Espanha	1990	1990	Informação Indisponível	Área Central (Equipamento)	40 m ²	Primitiva de Energias
Hotel Adhocs Catala	Aldesa, Girona, Espanha	1988 - 1989	1990 - 1992	Pedra e vidro transparente	Hotel (Equipamento)	18.800 m ²	Mobiliário de Preparação
Problema para Comercializar Casa Corbús	Chát - Zona Vecinal de La Garroza, Girona, Espanha	1991	1992	Pedra	Informação Oculta	54,28 m ²	Informação Oculta
Facha da Atletismo Tecnológico	Chát, Girona, Espanha	1991	1999 - 2001	Turbinas	Estádio do Atletismo (Equipamento)	87,658 m ² Pista do Atletismo: 14,900 m ²	Ajustamento d'Útil/Caixa) Catalis d'energia, Característic de Castellserà
Equipamento da Rodovia Tecnológico	Chát, Girona, Espanha	1991	2009 - 2011	Água corada e vidro transparente	Bar, ginásio, vestibulo, Instalações e acessos (Equipamento)	885,95 m ²	Ajustamento d'Útil/Caixa) Catalis d'energia, Característic de Castellserà
Problema de acesso à Praça d'Art Novel	Chát - Zona Vecinal de La Garroza, Girona, Espanha	1998	1999	Água corada	Artesan e Instalação na Zona Exposta Protégida	240 m ²	Departament de Móni Ambient Característic de Castellserà
Casa Kaldemont	Chát, Espanha	1994 - 1997	1998 - 1999	Informação Indisponível	Habitación Unifamiliar	544,60 m ²	Informação Oculta
Vivienda Paz Casals	Llívia	1997	1997	Pedra	Habitación Unifamiliar	2.141 m ²	Informação Oculta
Casa Miró	Chát, Girona, Espanha	1994	1997 - 1999	Pedra Corada, vidro transparente e vidro opaco	Habitación Unifamiliar	394,87 m ²	Jordi Miró, Girona, Aragons
Esopo para a Câmara e a Câmara Catala	Riudaura, Girona, Espanha	1994 - 1996	1999	Água, pedra corada, vidro azul-cinza, vidro transparente e vidro opaco	Câmara Câmara (Equipamento)	360,46 m ²	Ajustamento de Instalação
Problema de Distribuição de UB	Comarca de Montferrer, Girona, Espanha	1995 - 1996	1997 - 1999	Pedra Corada, vidro transparente e vidro opaco	Facilidade (Equipamento de Exterior)	7.850 m ²	Departament de la Previdencia, Característic de Castellserà
Problema de Banda de Tecnológico	Chát, Girona, Espanha	1995	1998	Água corada e aço inoxidável	Bar e WC e Instalação de Serviço	165 m ²	Ajustamento d'Útil. Part Natural de la Zona Vecinal de la Castellserà

Instituto de Estudios Sociales y Demográficos	Sant Pol de Girona, Girona, Espanha	1995 - 1997	1998 - 1999	Pedra Cañon, vidre transparente a doble	Escala Serrallonga (Equipament de Recerca)	6.528,74 m²	Departament d'Educació, Generalitat de Catalunya
Casa Bover	Sant Pol de Girona, Girona, Espanha	1996 - 1997	1998 - 2000	Pedra Cañon, aça e vidre	Habitación Urifanisher	2183,72 m²	J. Decasaga i R. Ginardosa
Casa per a un Parc de Recerca i eines Col·laboració	La Casya, Girona, Espanha	1996 - 1998	1999 - 2000	Pedra Cañon, aça cartons a vidre	Habitación Urifanisher	2184,26m²	Casas Puja i Laina Carveira
Refectori de Les	Pedernós, Girona, Espanha	1996 - 1999	2000	Vidre Sant transparent a aça incolorat	Passat	18,20 m²	Fora de la Generalitat de Catalunya
Casa per a un habitat	Empujons de Llistragat, Barcelona, Espanha	1997	1998 - 2000	Pedra Cañon, vidre transparente a vidre hericized esata	Habitación Urifanisher	544,60 m²	Francisco Asensio e Caruchra Acero
Casa Puja	Les Frances, Girona, Espanha	1997 - 1998	1998 - 2001	Pedra Cañon, vidre transparente a vidre hericized esata	Habitación Urifanisher	2160,56 m²	Ramon Durán e Laina Casas
Dona Casas per a Dues Inhabitants	Begur, Girona, Espanha	1998 - 2000	2000	Pedra Cañon, vidre transparente a vidre esata	Dona Habitacions Urifanisher	310 m²	Informaçio Oculta
Parques de Arbrada	Begur, Girona, Espanha	1998 - 2001	2003 - 2005	Aça cartons, ceres transparente a gravada	Planament e Desenvolupament Urbans	17.067m² (construït: 372,90m²)	Ajuntament de Begur
Habitacions de Servici de Parques de Arbrada	Begur, Girona, Espanha	1998 - 2002	2004 - 2005	Aça cartons a vidre	Bar e Espayu Juvenil	Presque 17.067 m², Equipament: 372,90 m²	Ajuntament de Begur
Parques de Pedra Trenc	Les Frances, Girona, Espanha	1998 - 2002	2003 - 2005	Aça cartons	Entrada e Casinabo no Area Protegida	215m²	Ajuntament de Les Frances
Laga Verano	Chit, Girona, Espanha	1999	2000	Informaçio Indisponivel	Laga de Casinabo	91 m²	Informaçio Oculta
Parques de Laga	Chit, Girona, Espanha	1999	2000	Aça cartons	Bar e Arcano	22,20 m²	Ajuntament d'Ullastret
Casa Casas de Laga	Chit, Girona, Espanha	1999	2000 - 2005	Vidre esata e vidre transparente	Habitación Urifanisher	465,46 m²	Informaçio Oculta
Refectori de Habitacions de Parques de Arbrada	Les Colomers, Girona, Espanha	2000	2002	Informaçio Indisponivel	Passat	104,29 m²	Departament de Medi Ambient Generalitat de Catalunya
Casa B-Laina	Miraflores, Girona, Espanha	2000	2001 - 2003	Estrutura de aça e hericized a vidre	Habitación Urifanisher	1792,54m²	Miguel Soler e Laina Casas
Casa Rural	La Vall de Banyu, Girona, Espanha	2000 - 2003	2004 - 2007	Aça cartons a vidre transparente	Habitación Urifanisher	485m²	Juan Moral Puiguet e Finca Puiguet
Habitacions de Les Oaly	Chit, Girona, Espanha	2001 - 2002	2002	Casa de aça pintada a vidre transparente	Restaurada (construït a incolorat)	225m²	Juan Moral Puiguet
Oficina de Habitacions de Caser ELS Oaly	Sant Joan les Fonts, Girona, Espanha	2001 - 2002	2003 - 2004	Informaçio Indisponivel	Oficina	399,20 m²	Electricitat Sant Joan
	Marilón, Barcelona, Espanha	2001 - 2002	2003 - 2004	Vidre hericized colorado a aça inox	Passat (Equipament de Recerca)	927,65m²	Ajuntament de Marilón

Casa no Trespast	Laguarda, Girona, Espanha	2001 - 2004	2004 - ...	Aça translúcida e vidro transparente	Habituação Urbanização	840m ²	Josip Vilaseca Yvesa Clotferrer
Alberca e Residência Las Valls	Las Valls de Eixora, Girona, Espanha	2002	2002	Aça curvada, vidro branco e pedras	Alberca e Escuras	86,81 m ² [piscina + piscinola]	François Truchaut
Edifício Intercomunitário Las Cruzes del Vost	Tosa del Vost, Montornès, Barcelona, Espanha	2003 - 2008	2003	Edifício Apertado	Road	198,50m ²	Consorciat de Catalunya, Departament de Medi Ambient i Habitatge, Servici Intercomunitari de Catalunya
Perifoneia no Residencial Las Cruzes	Olot, Girona, Espanha	2003 - 2008	2004 - 2005	Vidro transparente/aperto e estrutura metálica vertical	5 Quartos de Hotel adjacentes ao Residencial	1,30m ²	Josip Vilaseca Paigüerá e Jardi Ferrer
Residência Municipal Colúmbia	Molins, Barcelona, Espanha	2003 - 2008	2004 - 2006	Aça pintado e vidro transparente	Placina Colúmbia	3.95781 m ²	Ajuntament de Molins
Casa para um Casamento	Olot, Girona, Espanha	2003 - 2008	2005 - 2007	Vidro transparente, vidro branco com cores de vidro alusado	Habituação Urbanização	284,76m ²	Angel Ferrer e Júlia Sorribes
Adaga de São-Lázaro	Pelradura, Girona, Espanha	2003 - 2008	2005 - 2007	Aça curvada, pedra esculpida do branco e verde	Adaga, Laboratório, Sala de Prova e Espaço Perifoneia	981 m ²	Escuras Agulles y Ferreries Erasmo, S.A.
Biblioteca Sant'Antoni, Centro para Idosos e Jardim Joan Güell	Barcelona, Espanha	2003	2005 - 2007	Aça pintado e vidro transparente	Biblioteca, Centro de Dia para Idosos e Jardim Infantil da Quinquini	Biblioteca: 1.750m ² Centro de dia: 1.048m ² Jardim: 1.400m ²	Proconsoja Ajuntament de Barcelona
Esquema Urbano Velarico	Olot, Girona, Espanha	2004 - 2008	2009 - 2010	Aça pintado e pedras brancas	Praca e Escuras Sobrelacuna	18.600 m ²	Ajuntament d'Olot
Esquema Barri	Olot, Girona, Espanha	2004 - 2008	2006 -	Reabilitação, aça e vidro	Ativar a Arquitetura e Espaço Expansivo	800 m ²	RCE Arquitectes
Centro El Petit Casals	Barcelona, Girona, Espanha	2005 - 2007	2007 - 2009	Cilindros metálicos, cilindros pvc e chapas de aço inox	Praca triangular de 9 a 8 anos (Espansão da Escola)	1.037 m ²	Ajuntament de Barcelona
Sala Comunitária Laguarda	Barcelona, Espanha	2006 -	2006 -	Aça pintado e vidro transparente	Escuras	7.500 m ² Biblioteca: 5.000 m ²	Laguarda, outra com [informação sobre desdobramento]
Esquema de Sancha Latorrés	Santa Colúmbia de Querol, Girona, Espanha	2007	2007	Aça pintado	Perifoneia Futuramente para festas, reuniões, etc.	295 m ²	Ajuntament de Querol, SL
Casa Las Cruzes	Olot, Girona, Espanha	2007 - 2009	2009 - 2011	Fusão/Transparência	Perifoneia Perifoneia para festas, reuniões, etc.	1.430 m ²	Juan Manuel Paigüerá e Fina Paigüerá

18.10.2011

ANEXO V: "Esencias Atmosféricas: Una conversación con RCR Arquitectes"**FILOSOFÍA DEL ATELIER**

Sandra Boloto **Vuestro recorrido colectivo de veintitrés años podría ser definido como un sistema arquitectónico cuidadoso pero dinámico, con un lenguaje arquitectónico representativo de un conjunto de intenciones y orientaciones muy propias. Vuestros gestos, vuestras intervenciones, inevitablemente acaban por transmitir vuestra voz. Sintéticamente, cómo definen vuestra filosofía colectiva de despacho? ¿Cómo les gustaría ser comprendidos?**

Carme Pigem Nuestra filosofía desde el inicio siempre ha intentado ir a la raíz de las cosas, no tanto quedarnos en la superficie, en las cosas más exteriores o las cosas más a la moda, sino intentar profundizar los conceptos más primarios de las cosas. Por ejemplo, el faro de Punta Aldea, que no se ha sido construido, lo significa de una manera muy clara – ¿qué es un faro? En el diccionario español la definición es una torre alta etc. El faro que hicimos para Punta Aldea no es ninguna torre, sino que es una mano. ¿Cómo se llegó aquí? Pensar lo que es un faro. Al final llegamos a la conclusión que un faro no es más que un punto de luz, es una luz situada en unas coordenadas concretas. Entonces, cómo se aguanta esta luz depende del lugar y, en este sentido, como estaba en un acantilado, pues desde una crista se extendió una mano y una torre desde media ladera. Pero no es tanto entender el propio proyecto, yo creo que significa esta filosofía, intentar ir a la raíz de las cosas, al concepto primero, primogénito. Para nosotros esto es muy importante: a partir de entender este concepto primero, luego se ve que forma toma, como se adapta al lugar, aparte de cumplir los requerimientos que hacen falta a las necesidades. Pero, sí que es muy importante ir a los conceptos más esenciales de las cosas. Yo creo que es la filosofía que desde el primer momento se han ido poniendo en el despacho.

S.B. **¿Conforme el programa que tiene para desarrollar, lo importante es la esencia de entender la base primordial del objeto y su función, es así?**

C.P. Sí, es perfecto.

S.B. ¿Pero tienen alguna manera de como os gustaría ser comprendidos por el público?, ¿tienen alguna ideología, o no se preocupan con eso?

C.P. No sé cómo nos gustaría ser recordados. En todo caso, hemos intentado hacer un trabajo muy propio, muy honesto, muy vinculado al lugar y que realmente despierte unas determinadas emociones a la personas

S.B. La Garrotxa, y más concretamente Olot, concentra un conjunto de características naturales que la distingue de otras regiones, y este entorno distingue los fundamentos de vuestra filosofía y de vuestro modo de interpretar la arquitectura. Vuestra sensibilidad, que es colectiva, parece manifestar un cuidado extremo con los elementos naturales, utilizando la arquitectura para intensificar y contemplar la naturaleza. ¿Cómo interpretan y responden a esta sensibilidad, a la unión entre naturaleza y arquitectura?

C.P. Antes hemos hablado de este tema del concepto, y relacionar el programa que dentro de la arquitectura es el *¿qué tenemos que hacer?*. Luego hay otra pregunta fundamental en arquitectura que es *¿dónde lo hacemos?*. Este *dónde* tiene que ver con el lugar y con la naturaleza. Está claro que nosotros en el entorno donde estamos hemos aprendido mucho y hemos entendido que todo lo que es el entorno que es “natural” ya no es un paisaje natural o salvaje, sino que es un paisaje que es resultado tanto del hombre como de la naturaleza. Cuando vemos todos los campos que han hecho así, con terrazas, y vemos este paisaje lo encontramos natural, pero no lo es. Es el hombre que ha hecho estas terrazas, pero al final lo vemos como natural. Nosotros hemos entendido el lugar en el paisaje y hemos querido un poco actuar de esta misma manera, buscar un equilibrio entre lo que existe y lo que nosotros hacemos, no intentamos subyugarnos a lo que hay, porque no se vería nada, ni intentamos imponernos. Intentamos encontrar un equilibrio, donde lo preexistente más lo nuevo sea un nuevo paisaje más complejo, más rico, pero sin perder valores, donde luego casi sea imposible disociar lo preexistente de lo nuevo, que aparezca una nueva unidad.

S.B. En algunos edificios yo percibí que el reflejo del vidrio es una continuidad de su envolvente natural, hay una unión muy clara...

C.P. Sí, tanto por transparencia como por reflejo.

S.B. En el volcán Croscat, y en su forma particular, se puede leer una demarcación morfológica relativamente al contexto y al paisaje local, y no deja de ser curioso un cierto apelo en sus formas a

la idea de una abstracción geométrica. En términos prácticos, y observando la naturaleza singular de esta zona, ¿es cierto que encuentran una inspiración geométrica en la naturaleza? ¿Dónde y cómo encuentran esos principios potenciadores de creación que transforman en arquitectura?

C.P. Está claro lo que te comentaba, tenemos un *qué* que responder, que es el programa, y un *dónde* que es el lugar, luego viene la arquitectura que es ver *cómo lo hace*. Y en este *cómo* hay muchas cosas que te pueden inspirar, desde otras arquitecturas, desde la arquitectura popular, desde otros artistas, desde el paisaje... realmente decimos que de todo puedes aprender, depende mucho de la mirada, de cómo tu estés atenta para aprender de las cosas; que no sólo aprendes de lo bueno, también aprendes de lo malo, y que realmente tu puedes aprender de todo, depende mucho más de tu mirada y de tu actitud. Digamos que las buenas respuestas vienen detrás de una buena pregunta. Está claro que al final puedes aprender de todo, y está claro que la naturaleza es el regalo que tenemos - de hecho somos parte de la naturaleza -, entonces está bien poderla entender, poderla destilar y, en este caso, poder aprovecharte de ella para poder descargar temas.

S.B. Estas intenciones colectivas son explícitas mediante vuestros gestos arquitectónicos, pero revelan también vuestra conducta y ética como seres humanos e individuos. ¿Cómo se describen individualmente Rafael, Carme y Ramón? ¿Cuáles son los valores de base que permitieron, y permiten, esta larga y firme relación de veintitrés años?

C.P. Está claro que somos distintos. Lo que es muy importante es que cuando acabamos los estudios y empezamos a trabajar juntos, no fuimos a trabajar en ninguno otro despacho. Con lo cual, a empezar a trabajar juntos fuimos aprendiendo juntos, porque de la escuela sales a saber muy poco, entonces en el lugar de aprender cada uno por su lado en otros despachos pues aprendimos juntos. Base al trabajo, hablar mucho, creo que esto ha sido una de las claves, que realmente hemos crecido juntos.

S.B. ¿Las distinciones de cada uno han ayudado para entender y intensificar una respuesta mejor a cada proyecto?

C.P. Claro, decíamos: *si los tres estamos de acuerdo tan mal no estará*. Si tres personas están de acuerdo tan mal no estará. También ayuda, y, sobre todo al principio, da mucha confianza, da mucho apoyo.

S.B. Se especula que se han refugiado en Olot para distanciarse de las tendencias comerciales y del

stress “cosmopolitano” de Barcelona. Existe un misticismo paralelo al de “gurus de la montaña”, que permanecen lejanos e intocables para las tendencias efímeras. ¿Fue ésta ya una opción común de los tres? ¿Cuáles fueron las razones para esta opción?

C.P. No, yo creo que hay sido más un resultado. De hecho, nosotros éramos de aquí, con lo cual hicimos nuestros estudios en el Vallés, y volvimos aquí y empezamos a trabajar de una manera un poco natural - e incluso inconsciente - y con una gran suerte... yo diría que coincidió nuestro inicio con el inicio de la red, de internet, con lo cual digamos que posibilitó desde el inicio el hecho de pensar que puedes estar aquí pero puedes estar conectada al mundo. Por otro lado, sí, estás un poco más lejano de el stress, pero digamos que las virtudes surgieron después... no fue una decisión tan reflexiva, volvimos a casa simplemente.

S.B. Una actitud natural de regreso a su casa y con la internet. Están lejanos geográficamente pero la internet posibilitó un mundo más pequeño...

C.P. Sí.

S.B. En vuestra web dejaron este mensaje “Hemos cerrado esta ventana a la calle al tiempo que abrimos otra al patio interior”. Personalmente, creo que representa una opción filosófica del atelier, acompañada de una transformación que se aparta más del mediatismo y del público. Una vez que la arquitectura también representa características de la personalidad del arquitecto y del modo como éste se relaciona con la sociedad, ¿qué razones originaron esa transformación más defensiva y a la vez misteriosa? ¿Qué objetivos pretenden alcanzar con este manifiesto?

C.P. No sé si es un manifiesto, creo que no, pero pensamos que tener la web tiene muchas veces este carácter comercial... y justo se dio el momento en que los tres llegamos aquí, y estábamos en un proyecto muy grande fuera, y decimos: al final mantener la web para explicar a todos lo que estamos haciendo, ¿qué sentido tiene, no? Y decimos: ¿de momento sabes qué? la cerramos, nos ponemos a trabajar que tenemos aquí mucho trabajo... nos vinimos aquí al despacho y dijimos “bueno, ya veremos”. Y de momento se ha quedado ahí.

S.B. ¿Lo más importante es responder a todas las complicaciones de la arquitectura, y ni tanto divulgar para el exterior?

C.P. Sí.

S.B. A lo largo de vuestro aprendizaje han recogido una valiosa inspiración de otros artistas y arquitectos. La fusión de estas referencias por medio de vuestra filosofía ha creado un lenguaje que se revela propio e inconfundible. ¿De qué modo las influencias externas contribuyeron para el madurar de vuestra filosofía y lenguaje de atelier? ¿Quiénes son los artistas y filósofos que más os han influenciado en la concepción y en la estética de vuestra obra?

C.P. Es lo que decía antes, que aprendes de todo. Lo importante es también discriminar y ver lo que te apoya en tu camino. Está claro que en un primer momento aprendimos de la escuela. Luego, en otro momento, nos dedicamos a estudiar las obras maestras, lo que pasa con las obras maestras. Luego nos dedicamos más a estudiar artistas que trabajan también con el tema de espacio, de materia, de composición, pero de una forma más libre, sin presupuestos ni programas, ni todas esas partes más numéricas de la arquitectura, y un poco nos fuimos olvidando más quizás de estudiar la arquitectura del momento, de la moda, para ir siguiendo nuestro camino, ir aprendiendo de las obras que hacíamos... cada obra te enseña cosas, que luego intentas desarrollar en una obra posterior, e intentas avanzar si descubres cosas. Entonces intentas seguir este camino. Son muchos, no tenemos el “gurú”, no tenemos el dios.

S.B. Por ejemplo la casa Mirador, se parece con Farnsworth...

C.P. Tiene más influencia, sí.

S.B. El acero corten, las formas geométricas, tienen influencia de artistas como Chillida, Serra... Esas referencias, como Pierre Soulages, que me recuerda mucho las aguadas que hacen...

C.P. Sí.

ANALOGÍAS CONCEPTUALES

S.B. Las inspiraciones externas suelen declararse a través de semejanzas en el lenguaje o en las ideologías existentes en las obras. El alzado acristalado de la casa Mirador ha sido ya estudiado como una analogía conceptual a la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, en Illinois. ¿Reconocen otras analogías conceptuales en vuestra obra?

C.P. La primera casa, la “Margarida”, tiene mucho que ver con la escuela y con la arquitectura catalana del

momento, lo que se aprendió. Esta casa tiene mucho más que ver con esto que te he dicho, que hicimos un estudio con las obras maestras visitándolas. Luego hay obras, como el parque de piedra y la pista, en que se nota más que estamos en el periodo que estudiamos más artistas. Todo esto va impregnando, pero al final se va trazando como un recorrido, un camino propio...

S.B. La actitud conceptual es un reflejo de la inspiración del momento que se...

C.P. ...que se vive. Digamos que las obras están muy ligadas a ti, depende mucho del momento que tú estás viviendo tanto a nivel personal como a nivel de lo que te puede interesar. La vida va evolucionando, van evolucionando también tus conocimientos y tus inquietudes y esto se va reflejando en el trabajo que vas produciendo, en paralelo o colectivamente, claro...

S.B. Aquí en Olot, que tiene también una tradición del dibujo, de artistas que han venido aquí a propósito por la inspiración del lugar, ¿también captan estas movimientaciones artísticas?

C.P. Sí. Lo que pasa es que el nivel artístico no es muy alto, pero sí. Mira hoy está la feria del dibujo...

CONCURSOS

S.B. En la presentación de vuestras propuestas a concurso existe un lenguaje de comunicación visualmente cautivante, que complementa y refleja perfectamente el trato ofrecido a las propias obras. Normalmente, ¿qué medidas definen la estrategia y el abordaje al desafío arquitectónico del concurso, y a la evaluación del jurado?

C.P. En los concursos tú tienes que hacer una propuesta, y normalmente son anónimos... digamos, el material que tu dejas tiene que hablar por sí solo, tú no estás allí explicando. Con lo cual podría haber una explicación gráfica mejor, que se substituya a una comunicación hablada en el momento en que tu entregas un dossier y los paneles, y esto debe ser juzgado por un jurado. Claro, necesitas que este material que tu entregues comunique, hable por si mismo, porque tú no estás detrás para hablar, y no interesa escribir mucho porque tampoco se lo leen, con lo cual tienes que entregar un material que comunique muy fácilmente, que hable por ti y que hable del proyecto por ti. Es un poco siguiendo siempre trabajando, y seguir mejorando en esta dirección, para que el proyecto hable por sí sólo.

S.B. ¿Por eso es que las imágenes son muy intensas? ¿Para cautivar la mirada? Y las maquetas son muy fuertes... ¿es una forma de comunicación que el propio material tenga una personalidad?

C.P. Sí.

S.B. Aunque han obtenido ya un prestigio internacional y obtenido resultados importantes en concursos fuera de España, parecen acariñar más la actividad arquitectónica dentro de Cataluña, manteniéndose reservados en el mismo local. ¿Consideran que esta forma ponderada y reservada, pero también cercana y enamorada, como encaran vuestra profesión, es un factor determinante para estas clasificaciones internacionales?

C.P. Pienso que se ha vivido como algo único. El hecho de estar aquí y de hacer nuestro propio camino, que haya sido algo que se ha valorado desde fuera... para nosotros, ya te lo he contado, fue algo muy natural, y en cambio el hecho de pensar que desde un lugar más aislado también se podía hacer buena arquitectura, creo que sí hay interesado. Pero ha sido una consecuencia, no una voluntad primera.

MÉTODO DE TRABAJO

S.B. El contexto natural y la tradición del diseño paisajístico están explícitos en vuestro proceso de trabajo. ¿De qué manera vuestro método de aprendizaje en la Escuela Técnica de Arquitectura en Vallés ha definido vuestro contacto con la práctica y la experimentación? ¿Cómo suelen estructurar y definir las varias etapas de vuestro método de trabajo?

C.P. En el primer curso teníamos proyectos - la asignatura de proyectos -, y construíamos con nuestras manos voladizos y torres de papel, voladizos con pajas y al final de curso hacíamos unas cabañas en el bosque con maderas, de los proyectos que habían sido seleccionados.

S.B. Esta parte del método...

C.P. ...y de la materialidad...

S.B. ...este aprendizaje después se va a reflejar aquí en su método de trabajo. Aquí la intención es explicar cómo son las etapas de cuando reciben un proyecto. Cómo hacen, por ejemplo, para mejor

absorber las componentes contextuales de cada obra, saber si recurren a un conjunto de factores determinantes, como las especificidades cultural y territorial. Qué suele ser lo más relevante para realizar este método al inicio de cada proyecto? En las publicaciones yo he leído que van hasta el territorio para absorber las componentes determinantes y relevantes, pero después tienen su método de trabajo, que es diferente de otros despachos... mi intención es entenderlo, porque a mí me encanta mucho la parte práctica de visitar las obras y hacer mis reportajes fotográficos, pero también quiero tener una componente teórica para entender cómo todo se procesa hasta llegar al resultado final de la obra.

C.P. Tienes un tema arquitectónico, vamos a la base de la esencia del programa, entender esto de una manera muy esencial, luego vamos al lugar, ver este lugar y qué pide. Y a partir de aquí, de haber reflexionado sobre estos dos componentes del *qué* y el *dónde*, luego viene esta respuesta de *cómo puedo ser esto*. Pero claro, en el *cómo puede ser esto*, surgen los primeros dibujos, las primeras intenciones que quieren dar respuesta a estas dos grandes preguntas. Claro esto es algo que te sale de dentro, que tiene que ver con toda tu trayectoria y con todo tu equipaje, y que no es tan fácil de explicar... ¿Por qué, después de haber reflexionado sobre el programa y haber visto el lugar, hago una curva y no hago una recta? Es una respuesta, es todo tu equipaje que, frente a estas solicitudes, responde de una manera, y tu respondes así. Otro con el mismo programa y el mismo lugar - esto se ve en los concursos - aparece con soluciones muy distintas. ¿Por qué uno responde de una manera y otro responde de otra?

S.B. Entonces el primer contacto es el programa, la racionalidad de la arquitectura, tiene que responder a un conjunto de puntos esenciales...

C.P. Los metros cuadrados, los espacios...

S.B. ¿Después van al lugar para entender el contexto, y después se juntan aquí los tres, o con los otros arquitectos colaboradores?

C.P. En principio estas primeras ideas las pensamos más como nosotros, y en seguida lo transmitimos y hablamos juntamente con los colaboradores.

S.B. ¿En qué momento surge el reconocimiento del papel del contexto territorial y cultural en vuestro proceso de creación? ¿Es una reflexión individual coincidente, o una estrategia concertada

en reunión? ¿Es lo que hemos hablado ahora? Entonces, es una reflexión hecha con los tres juntos el un primer momento, y después hacen una reunión para distribuir ideas...

C.P. Sí, luego vamos corrigiendo a partir del trabajo que se va elaborando...

S.B. ¿Cómo funciona la dinámica colectiva en la primera discusión sobre un determinado proyecto? Buscan un acuerdo común para las ideas y direcciones de creación desde el primer momento, o se lanzan premisas iniciales que luego son trabajadas individualmente y posteriormente concertadas?

C.P. Esto depende, a veces está muy claro, empieza esta idea y ya se va desarrollando, o, a veces, por la complejidad, no es tan evidente y se ensayan como dos o tres caminos, y luego lo que se ve más claro... no es tan exacto, pero normalmente vamos avanzando bastante sobre las bases iniciales.

S.B. Esta pregunta es porque la arquitectura es un trabajo individual, pero para la sociedad...

C.P. Cada vez menos individual...

S.B. Pero, cuando estamos en sentados en nuestra mesa, estamos en un diálogo interno, pensando. Esta parte es individual. Pero después tiene la componente de conjunto. La idea es esa, porque son tres. Si fueran sólo un arquitecto sería diferente. Entonces, mi intención es clarificar este método, que es compartido pero también interior...

C.P. Lo bueno es entenderte discutiendo, no es tanto una cosa...

S.B. ¿No es cerrada en sí misma?

RCR No, es más abierta.

S.B. Diálogo y comunicación. ¿Y normalmente funciona así?

C.P. Funciona, sí.

S.B. ¿De qué manera incorporan en vuestra estrategia global de proyecto el aporte de sugerencias de ideología formal o de organización programática por parte del cliente? ¿Hasta qué punto permiten que estas determinaciones puedan condicionar vuestro proceso creativo?

C.P. Sí, y cada vez más escuchamos las necesidades del cliente, sí. Porque claro, las soluciones no son

únicas, si ellos tienen una necesidad nosotros intentamos resolverla. Y en este sentido estamos muy abiertos a lo que sugieren

S.B. **¿Y las personas piden algo específico, como el modo como quieren habitar?**

C.P. Nosotros sí lo pedimos, cómo quieren vivir... que nos expliquen mucho. Aparte de que si quieren unos metros cuadrados, unas habitaciones concretas, les pedimos: *cuál es su sueño?*, nosotros escuchamos entonces a partir de todo lo que nos piden, intentamos hacer una conclusión, el resultado final.

S.B. **Sí, porque las habitaciones son muy distintas y la manera como se vive la casa es completamente diferente de la de una casa convencional, entonces, a cierto momento, yo pensé que tendrían que ser personas distintas para vivir...**

C.P. Y no son...

S.B. **Es tan diferente que imaginé ¿cómo son las personas que piden esto? En general yo pienso que están satisfechas con el resultado. Arménio Sabença, que ha trabajado aquí con ustedes, fue a la Casa Horizonte y me ha dicho que al propietario le gustaba mucho pero es tan diferente, es tan diferente la mesa, el pavimento, las paredes y el techo... es todo un lenguaje muy continuo, y tan distinto de todo lo que nosotros conocemos. ¿Este paralelo es importante también para ustedes?**

C.P. Cada proyecto es el resultado de todo el proceso anterior. Con sus necesidades, con el lugar concreto, si buscó una manera de expresar. ¿Cómo expresamos estas necesidades y este lugar? Entonces se expresa de una determinada manera, y es algo que tienes que ir construyendo con el cliente. Tú no puedes decir al cliente: esto tiene que ser así porque lo digo yo. Esto no funciona. Es algo que tienes que irlo construyendo con ellos, que ellos sienten que su casa es su obra, hacerlos participar mucho.

S.B. **Entonces es un reflejo de la comunicación?**

C.P. Sí, las mejores obras de arquitectura privada son aquellas en que ha sido posible establecer una buena comunicación, porque tú no puedes construir contra tu cliente, tienes que construir con tu cliente. Puedes llegar a un resultado mejor si has conseguido establecer una muy buena relación. Si no hay buena relación no funciona.

S.B. **¿Qué valor tienen los instrumentos de estudio y de ensayo tridimensional, sobre todo las maquetas**

físicas, en el desarrollo de vuestro trabajo? ¿Los entienden como un momento de exploración al límite, simultáneo a la concepción correcta de la obra, o más una cristalización de la idea del proyecto, para efectos de comunicación?

C.P. Está claro que cada instrumento te ayuda ou te aporta una determinada información. La maqueta te ayuda a la concepción tridimensional, las imágenes interiores te ayudan más a la atmosfera interior, los dibujos te permiten en planta reconocer las medidas y las relaciones entre las partes, un esbozo te permite captar la idea que tu quieres... cada técnica es un instrumento que te aporta un conocimiento distinto sobre el proyecto. Utilizamos distintos instrumentos para obtener distinta información acerca del proyecto, de cómo se va gestando y de cómo lo vamos haciendo posible.

S.B. Las imágenes tridimensionales son imágenes muy atmosféricas. ¿Cuando estan construyendo la obra, intentan crear esa atmosfera?

C.P. De hecho, estas imágenes son las que nos ayudan, si queremos ver más oscuro, más claro, con más luz con menos luz. Al principio, cuando nos pidieron una imagen de estas, nos pusimos nerviosos: *¿cómo vamos a hacer esto?*

S.B. ¿Fue un pedido concreto?

C.P. Sí. En algún concurso pidieron imágenes. *¿Cómo lo hacemos?* Y ahora las utilizamos mucho, nos sirven a nosotros mismos, para ver qué atmosfera creamos.

S.B. Son más un instrumento para mejorar y refinar el conjunto final de la obra...

C.P. Sí, y de relación con el cliente. Es una manera fácil de comunicar, porque a veces un plano, nosotros lo entendemos muy bien, pero para las personas a veces es mucho más difícil de entender un plano. En cambio, una imagen enseguida...

S.B. ¿Y hacen imágenes propias para la comunicación de los concursos porque es un proceso interior...?

RCR Sí, es un proceso interior. Pero a veces tenemos que publicar, y ahí pues retocamos algo. Pero en principio son de proceso...

LENGUAJE ARQUITECTÓNICO – EVOLUCIÓN

S.B. Dentro del contexto de la obra de RCR, es posible que existan obras que, independientemente de sus escalas, sean más significativas que otras. Por ejemplo, la biblioteca de Barcelona, pese a su lenguaje de ruptura con la envolvente por medio de su abstraccionismo y líneas limpias y seguras, ofrece una necesaria y perfecta integración en una estructura urbana consolidada, algo que no se distingue tan fácilmente en la obra precedente, compuesta en su mayoría por objetos más o menos aislados. Con base en vuestra evolución estética y conceptual, ¿qué obras consideran que representan mejor puntos de ruptura en vuestro lenguaje arquitectónico, o los mejores ensayos para el refinamiento de vuestra estética?

C.P. El cambio entre lo que aprendimos de la escuela y luego, es decir, que empezamos a caminar solos, podría ser la obra de la Fageda. Es una obra muy primera, pero hay como una cierta ruptura con lo aprendido en la escuela. Habíamos aprendido unas cosas, como es la casa Margarida. Luego, esta pequeña pieza supone un pequeño salto. También creo que es importante la obra de Riudaura, incluso casi como el primero edificio público, de cómo se entiende, de como empieza ya aparecer el acero combinado con otros materiales...

S.B. Ya fui ahí, y percibí que hay un conjunto de materiales que usan, que normalmente no usan en otras obras, porque tiene la piedra caliza blanca, la pizarra gris y el acero corten, y normalmente se mantienen con el vidrio y otro material...

C.P. Sí, vas viendo cronológicamente. Luego, también es un paso importante la pista de atletismo, porque con todos los arboles intermedios enseñó mucho el tema del filtro, lo hemos aplicado mucho. Entendimos mucho el tema de filtro, de no descubrir el espacio de golpe, sino irlo descubriendo. Pensando en los momentos y lo que ha supuesto rupturas...

S.B. Rupturas estéticas y de materiales. La Fageda es una ruptura de material y también estética...

C.P. Sí, luego está Riudaura, las dos como iniciales, después de esto viene esta etapa de la Facultad de Derecho y el Instituto, que eran piezas así públicas como grandes. La Facultad de Derecho, con la intención de tener espacios grandes, iluminados, tiene que ver con Riudaura, con este espacio, a otra escala. Al final de esta etapa, de estos volúmenes, que son la casa Mirador y la Facultad de Derecho, es cuando aparece la

Pista, que es la que nos aporta todo este cambio. Luego, lo que empieza a aparecer es Les Cols. Yo pienso que Les Cols es mucho la continuación de la Pista de Atletismo...

S.B. El tema del filtro se transforma de modo diferente en la Pista y Les Cols, pero siempre apoyándose en ese tema?

C.P. Y en este tema de no una percepción global de entrada, sino ir descubriendo.

S.B. En la Pista, primero han hecho la Pista y ahora tiene el Equipamiento...

C.P. Sí, que está casi acabado...

S.B. ¿La Pista fue hecha sin el equipamiento?

C.P. Ése proyecto era global, era conjunto. El proyecto era global pero se hizo sólo la Pista, el Equipamiento ha venido veinte años después...

S.B. El modo como se baja en la entrada, las perspectivas, son muy distintas... y la sorpresa se hace abajo, cuando se llega y el espacio se abre...

C.P. Y como de un lado a otro de la pista, a través de los montículos, también ves y no ves, y como la percepción de este entorno está cerrada por arboles... pero, en cambio, tu no ves el cerramiento de la valla, estás como en un mundo allí puesto, en que tienes estas relaciones interiores entre un lado y otro. Estás en un mundo especial.

S.B. Aunque algunos teóricos os insertan dentro de una corriente minimalista, yo creo que vuestra arquitectura se sobrepone a los límites de una tendencia, entregándose a designios e ideologías opuestas, apostando en atmósferas líricas y pormenores conceptuales que recurren al rigor de los sistemas constructivos y a su depuración. Desde muy temprano que vuestro lenguaje se constituyó como una afirmación estética y filosófica distinta, que se podría definir entre la abstracción poética y la autenticidad geométrica. ¿Busca definirse a sí misma la arquitectura de RCR Aranda Pigem Vilalta? ¿Si sí, cómo lo hace?

C.P. Está bien leída... esto de querer buscar una abstracción y al mismo tiempo un rigor geométrico, y en cambio con el rigor geométrico una abstracción conceptual luego criar atmosferas está bien leído. Como se

hace...

S.B. **Con mucha dedicación...**

C.P. Claro esfuerzo todo, mucha dedicación. Y esto es un proceso, lo que te decía. Cuesta un poco de explicar. Cuando nosotros damos respuesta a un lugar, a un programa, nosotros damos respuesta en base a nuestro conocimiento adquirido. Ahí, cuando estamos mirando un lugar, un programa, estamos leyendo de determinada manera, y otro que verá lo mismo que nosotros lo estará viendo de una manera completamente distinta. Entonces es muy difícil decir *tú cómo lo haces y como lo ves*, es algo que ha sido adquirido a través de los años y que hace que tú, frente a un lugar o frente a un programa, reaccionas de una manera concreta...

S.B. **Algunas obras repiten pequeños detalles que han sido adquiridos en obras anteriores e intentan cada vez más refinar una obra que puede ser leída como un conjunto armonioso. Yo pienso que ese es vuestro camino... En mi tesis, a través del análisis de una visita a la biblioteca de Barcelona, yo entendí mucho esta parte de la abstracción poética... y a través de imágenes y también de la autenticidad geométrica. Porque los conjuntos que hacen, las geometrías, conviven mucho entre ellas, y en mi tesis el tema es este “Entre la abstracción poética y la autenticidad geométrica”...**

C.P. Me gusta mucho...

S.B. **Porque aquí yo pienso que no es solo abstracción poética y autenticidad geométrica, yo pienso que es entre, tiene otras características más, pero estas son las que...**

C.P. Las que tú destacas...

S.B. **Sí, que he identificado.**

C.P. Muy bien, me gusta mucho.

S.B. **Ante vuestra evolución lingüística, reconozco en esta fase más reciente una mayor depuración y racionalidad estéticas. ¿Confirma este grado de racionalidad en vuestra obra? ¿De dónde proviene este factor?**

C.P. Bueno, vamos evolucionando...

S.B. Es una evolución que está llegando a una depuración y racionalidad. Yo estuve en el Pabellón del Estanque, y las líneas parecían muy depuradas, casi como una racionalidad de la modelación. Y los muebles, la mesa... parecían todos muy racionales en el diseño...

C.P. Racionales siempre lo hemos sido bastante... me gusta esto de esta *autenticidad geométrica*, el rigor geométrico siempre lo hemos intentado mantener...

S.B. Para mí, las sensaciones que intentan transmitir, los momentos sensoriales, me parecen una actitud enamorada de transmitir arquitectura. Pero después tiene este opuesto que es este rigor, esta racionalidad de hacer arquitectura.

C.P. Claro, porque la arquitectura al final es construida. La arquitectura se basa en números y en sueños, tiene los dos mundos: tiene el mundo matemático, del presupuesto, de la norma, de las leyes, muchos números, los metros cuadrados... todo un mundo matemático. Y luego tiene el mundo onírico: el cliente cuando piensa que quiere hacer un parque, una casa, no está pensando en una casa sólo para vivir o un parque para ir a jugar, tiene algo más... tiene un sueño ahí que quiere algo, y nosotros también tenemos los nuestros. La arquitectura es esta arte y técnica, está entre el arte y la técnica, incluso su nombre, *arquitécnica* - arquitectura. Vivimos de estos dos mundos, del mundo más matemático y del mundo más onírico. También está bien que al final la arquitectura refleje esto, que es una cosa matemática que tiene su orden, su lógica constructiva, que tiene este mundo... pero que al mismo tiempo que este mundo no "mate" el mundo onírico, sino *expresar* - parece que este mundo onírico está sólo de la mano del arte -. Que se puede expresar más libremente, que no tiene ninguna otra condicionante. Intentar ahí aunar un poco esta arte, esta expresión...

S.B. La armonía entre arte y la técnica...

C.P. Sí.

S.B. Para mí se observa el rigor e se siente la poesía...

C.P. Qué bien...

S.B. Admiten recurrir al abstraccionismo para intensificar el concepto que quieren transmitir en la obra. ¿Cómo califican esta convicción ideológica?

C.P. Sí, claro. De hecho la abstracción intensifica el conocimiento. Entonces está claro que se recurre a la abstracción, porque si recurres a la forma o la expresión misma... para nosotros nunca nos ha gustado tomar las cosas desde su expresión, desde su epidermis, desde su forma más externa. Siempre nos ha gustado ir al concepto inicial, y luego abstraer de este concepto, y mostrarlo de otra manera.

S.B. **Es como las orígenes, y transmitir la esencia de la idea, del concepto. ¿El abstraccionismo les permite transmitir esta identidad de orígenes, de depuración y esencia?**

C.P. Sí, sí la abstracción nos permite hacer esto...

S.B. **Es algo que yo comprendí, todo lo que es implícito en sus gestos, las intenciones - porque tienen intenciones -, intentan mostrar y transmitir como que un conjunto de intenciones que hacen la filosofía del despacho. Por eso mismo la primera parte es sobre la filosofía, porque es muy importante. Yo pienso que es a través de esa filosofía, que es muy consistente, que consiguieron alcanzar todo lo que están alcanzando...**

C.P. Sí, sí... es que sólo a partir de ir al origen es que puedes ir más lejos. Sólo si tú puedes ir al momento inicial, puedes ir más lejos y te puedes expresar de otras formas. Si en todo hay un recorrido que se ha hecho, y tu empiezas en el medio del recorrido, quedas mucho más limitado. En cambio que si tu vas desde el inicio, el recorrido es mucho mayor, es lo que te permite ir más lejos si parte desde el origen, porque te da una visión mucho más amplia. Claro, si te partes del punto final, estás mucho más limitado acabando esto, en cambio si te vas desde el origen puedes abarcar el lejos y llegas más lejos. Esto está muy claro, este tema de que puedes ir más lejos si te vas desde el inicio.

S.B. **En la forma como hacen arquitectura abarcando la abstracción tan profundamente, podría ser una tentación descuidar el detalle. Pero ustedes entienden esta lección en uno de los maestros, en mi opinión, en Mies van der Rohe, que hizo “limpio” pero con atención al detalle.**

C.P. Es que sólo puedes conseguir esto cuando se hace todo globalmente. Es tan importante el detalle como el concepto inicial, porque al final todo participa de la misma filosofía: entenderlo todo sólo a partir del gesto inicial, del concepto primigenio. Lo importante es que al final esto sea algo tan importante, que implique tanto, que la gente que participa lo sienta, que el último detalle refleje, o sea que... casi es decir: todo es lo mismo. Pero se expresa de maneras distintas, un poco como el cosmos. Digamos todo es lo mismo,

y sin embargo todo es distinto. Y esto es un poco lo mismo: cada expresión ó cada rincón es distinto pero es lo mismo. Tiene que ver con esto, de cómo realmente las partes forman parte del todo y como todo está compuesto de las partes, pero no de una manera independiente, sino en conjunto, y de como todo es lo mismo y todo es distinto, es parecido...

S.B. Algunos teóricos afirman que conciben una “arquitectura del silencio”, tal vez fruto de las sensaciones de serenidad y tranquilidad que confieren vuestra apuesta en la abstracción poética y en la depuración geométrica. ¿Consideran que se insertan en esta “arquitectura del silencio”?

C.P. Sí, nunca hemos hecho arquitectura que grite. Del silencio, y que tiene que ver con la música, con los ritmos. La música también tiene que ver el ritmo, y está la nota y está silencio. Para que la música tenga sentido son importante los silencios. En arquitectura también es el silencio. Para nosotros, también es el vacío, cómo son los espacios vacíos... o cómo son *estos* vacíos, *estos* espacios no cerrados del vacío. Algunos se encuentran en oposición con los espacios cerrados, hacen tomar valor al espacio cerrado. Espacio es todo, universo es todo espacio. Entonces, ¿cuándo percibimos el espacio? Cuando lo limitamos. En el momento que ponemos un límite, tomamos consciencia de este espacio. El espacio ya estaba allí, no creamos espacio, en el sentido en que el espacio está... cuando tomamos conciencia del espacio, cuando lo delimitamos, para incluso hacerlo como más evidente. Es cuando tu lo contraponen al vacío, a lo no cerrado. Es cuando luego este espacio construido, este espacio cerrado, toma otro valor, este vacío le da significado al espacio cerrado. Un poco es este tema del vacío o del silencio, cuando este espacio a lleno es la nota... sí, tiene que ver. Sí que nos identificamos con la arquitectura del silencio.

MATERIALES

S.B. Los materiales muchas veces definen la personalidad, las intenciones arquitectónicas y, finalmente, el propio carácter de la obra. ¿Qué papel representa para vosotros la elección de los materiales?

C.P. Es lo que dices, que los materiales ayudan al carácter de la obra. Cuando escogemos los materiales tiene que ver con este concepto que tenemos de la obra concreta y del lugar donde se inserta. Digamos que es una consecuencia...

S.B. Como lo han encontrado para transmitir vuestra voz. La piedra, pienso que es una característica tradicional, pero el acero... ¿Cuáles son las razones?

C.P. Lo primero lo que nos impulsa a trabajar con el acero es su precisión, porque el acero se trabaja en milímetros. Nosotros con esta depuración geométrica, o con este rigor geométrico - realmente el rigor nos ha acompañado mucho - y el acero, empezamos a trabajar y nos gustaba más que el hormigón, que lo encontrábamos mucho menos riguroso. El acero, empezamos a descubrirlo por su rigurosidad geométrica, su precisión y su definición. Luego lo que nos gustó de el acero sobretodo es cómo el mismo material podría tener expresiones tan distintas. No tiene nada que ver la mesa que tenemos allí, el acabado que tiene, o este muro. Y con el acero podemos construir la estructura, las vigas, podemos construir un mueble, como es la estantería y una mesa... nos gustaba la versatilidad de un material que te permite pues esto, hacer un marco, una puerta, todo. Y que, en cambio, no es un material monótono, que puede expresarse de maneras muy distintas.

S.B. Se detecta una nítida fase inicial en la que la piedra caliza blanca (la piedra natural de Cabra) era un material fundamental. ¿Este material se revelaba más como empatía por una tradición constructiva material, o más como reflejo de una conceptualización abstracta en relación a los elementos naturales con los que el edificio se enfrenta? Por ejemplo, el blanco de las casas me acuerda la nieve, porque cuando cae, todo es armonioso, entonces parece el concepto de la nieve, porque también es un material tradicional...

C.P. No, aquí toda esta tradición de Barcelona, la arquitectura que aprendimos en la escuela... el blanco era un material, era un color que identificaba también un poco esta arquitectura moderna nacida con Le Corbusier. Para nosotros, esta arquitectura blanca, a nosotros siempre nos ha gustado la calidad del material, conocer un material por su calidad. Entonces no nos gustaba el revoco y el pintado, sino que el blanco venía de la piedra. Siempre nos ha gustado poder trabajar con materiales nobles que decidimos nosotros: madera o piedra, acero... materiales también como básicos, no como revoco o pintados con materiales que todo lo tapan y no se sabe que pasa. Siempre nos ha gustado expresar más el material, y de ahí que utilizamos la piedra blanca, esta piedra caliza.

S.B. A un dado momento se siente en vuestra obra una ruptura a nivel material. El acero, negro o corten, ha conferido una nueva estética lingüística, auténtica y singular, que permite un conjunto de plasticidades geométricas que otros materiales no permiten, y que remite a una conectividad inmediata

con la obra de artistas como Serra, Oteiza o Chillida. ¿Qué importancia tiene esta referencia para vuestra arquitectura? ¿Qué buscan alcanzar y representar con este material, y en qué circunstancias optan por su empleo?

C.P. Hemos utilizado mucho el acero, pero también ahora estamos en proyectos que tenemos sobre la mesa estamos utilizando también otros materiales. Por ejemplo, cuando vas a visitar La Carpa de Les Cols... bueno ahí hay acero, pero la expresión ya no es una obra hecha en acero, sino que con otro tipo de materiales. Que empezamos utilizando el acero, que nos ha gustado mucho, hay obras que son enteramente de acero, pero que tampoco nos quedamos ahí, tampoco es un fin en sí mismo, es un camino...

S.B. La sorprendente utilización del vidrio en los Pabellones de Les Cols parece sublimar el aprendizaje alrededor del diseño con este material, ya excepcional en obras como la Esfera de Luz en el Puerto de Palamós, las casas Mirador, Cuca de Llum o M-Lidia, o la Guardería Els Colors y ahora también la Guardería El Petite Compte. En la excepcional obra de los Pabellones, la exploración exhaustiva de las capacidades físicas y metafísicas de este material consigue, en última instancia, imprimir un sentido de inmaterialidad, aproximando al Hombre de la Naturaleza. La creación de esta trascendencia, fruto de la abstracción del entorno y del espacio mediante la depurada sobreposición de transparencia, reflejo y translucidez, ¿fue un proceso consciente, o fueron de alguna manera sorprendidos por el resultado? ¿Cómo interpretan los valores que las diferentes utilizaciones del cristal consigue aportar a vuestra obra?

C.P. Yo creo que fueron conscientes. y nos sorprendimos a la vez. Un poco de los dos. Si utilizo este cristal de color, luego para bañar estas transparencias y vivir estos flujos de espacio a través de estos colores, y siempre que tienes cristal tienes reflejos... lo que pasa es que con la multiplicidad de reflejos el espacio si vuelve un poco inmaterial. Tú ves, del exterior puedes llegar a ver el interior, pero a la vez ves el exterior. Los límites desaparecen y te enfrentas tú a un espacio que lo percibes de una manera más liviana más atmosférica. No lo vives de una manera tan tangible o gravitatoria, sino que lo vives de una manera mucho más dentro de una envolvente que no sabes lo que pasa, como si estuvieras dentro de una neblina. Es esto que dices, que luego al final es una aproximación del hombre a la naturaleza porque no estás fuera de la naturaleza, cerrado dentro de una caja, sino que estás envuelto de aire o de niebla espesa, no estás tan cerrado dentro una materia. Hay parte consciente y parte de sorpresa.

OBRAS

S.B. En vuestra memoria descriptiva de las Bodegas de Bell-Lloc, refieren que el origen del proyecto contempla el arranque del valle. De hecho, a través de un esbozo pincelado esquemático, parece que se manifiesta en un gesto de continuidad del valle. ¿Se puede considerar que la forma como el proyecto se entierra en el subsuelo es una prolongación sutil de la curva del valle, es como una continuidad entre estos dos opuestos topográficos, una rectificación topográfica?

C.P. Sí. Aquí tenemos un bosque, y luego empieza más el valle, y nosotros estábamos un poco precisamente en esta situación de aquí. Por eso, el proyecto viene de reconocer la peculiaridad de esta situación junto con lo que es este bosque en planta. Había también una edificación aquí otra aquí. Y entonces decidimos poner la bodega como un camino, como un eje de unión entre estas edificaciones, teniendo por un lado una zona descubierta, digamos abierta al bosque, y luego ya el camino. Éste nos queda enterrado bajo de lo que sería la viña. Era interesante porque ellos tenían una finca muy grande, entonces debíamos reconocer dentro de la finca donde situar la bodega. Fue cuando vimos que el enclave desde el límite de bosque y montaña, que empieza el valle, era un buen límite en sección, como también luego en planta... el hecho de unir otras edificaciones que había a través de un camino, y no empezar a diseminar.

S.B. En mi opinión, las etapas del recorrido establecidas por el edificio sumergido pronuncian una analogía al proceso de vinicultura; como si el vino, viniendo de la tierra, exigiera una arquitectura que de ella se apropie de igual manera. ¿Pretendieron unir este punto de conexión entre el vino, la tierra y la arquitectura, o tuvo más peso una opción consciente de limitar el peso de la edificación en el paisaje?

C.P. Todo, porque el vino normalmente... está bien que las botas estén en unas temperaturas bajas, que cuando estén precisamente cerradas consigan estar a temperaturas bajas y constantes. Es un poco todo. Tiene que ver el programa con el lugar. Por lo tanto, el programa era hacer vino, y este lugar. Es un conjunto, no hay nada que imprime una cosa sobre otra, sino que al final es una solución que intenta sintetizar los diferentes elementos que tenemos que resolver, que están ahí.

S.B. Nuevamente, es como un diálogo entre todas las partes que hacen el diálogo del conjunto.

C.P. Tanto las partes programáticas como las parte de lugar.

S.B. **Es muy gracioso porque si siente mucho...**

C.P. Este peso de la tierra...

S.B. **Los pabellones Lotus Blau son constituidos por una estructura irregular en acero. La estructura en acero se asemeja a un cuerpo animalesco fluido que parece querer apropiarse de aquel territorio pacífico. ¿Cuál es el concepto de representación que precedió este diseño, y cómo llegaron a él?**

C.P. Aquí, era sólo tener un porche para hacer el aperitivo. Porque justo al lado tienen un salón para banquetes de bodas, entonces querían hacer los aperitivos al exterior, en un porche. Estuvo bien intentar buscar una respuesta muy sencilla. Gracias al acero, que se trabajó casi como un elemento de papiroflexia, con el mismo elemento se conseguía hacer la cubierta, los cerramientos, y se conseguía hacer este mundo dentro del ser un simples porche, de incluso intentar criar distintos ámbitos y relacionar el agua. O sea, los conceptos, digamos, son los mismos, y la manera de expresarse fue casi decir *“vamos a hacer lo más simple posible”*. Con que así es esto, un elemento de papiroflexia, pero en este caso no era papel sino que era el acero.

S.B. **Es simple pero con muchas intenciones, mucha fuerza, porque siempre tiene diferentes manifestaciones de la perspectiva, y para mí es como dramático el espacio. A veces tiene luz natural, pero es muy oscuro por dentro, es un contraste dramático... el propio cuerpo intensifica este drama teatral, más o menos así...**

C.P. Sí, muy bueno...

S.B. **La Biblioteca y Centro Social de Sant Antoní constituye un gesto que introduce vuestra marca de una manera vehemente en el corazón de Barcelona, destacándose como un espacio de una sabiduría racional madurada. ¿De qué forma interpretaron esta comisión, que permitió una intervención cuyo resultado final son la serenidad y contemplación “zen” que hoy se le reconoce?**

RCR Esto fue un concurso que se ganó, y estuvo muy bien... les gustó tanto la propuesta que decidieron cambiar el programa, porque ahora donde hay la biblioteca era para ser unas oficinas públicas. Eran públicas, pero eran oficinas, y vieron que todo el espacio tomaba tanto dinamismo y tanta voluntad social, con el carácter que llegaba al espacio interior de la manzana, que era para los niños... el hecho de edificar dentro del interior de manzana, con el *casal d'avis* para los abuelos. Ahí se empezaba a producir. No se

entra en un jardín secreto, que a lo mejor te da miedo en una gran ciudad como Barcelona, sino que forma parte de la ciudad. Por dentro hay más programa, hay más fachada, porque el edificio del *casal d'avis* no toca en la medianera. Y aparece vegetación. Y aparece luz... con lo cual hay una ilusión de que la ciudad continúa. Y con este carácter de este espacio público, que era para niños y otro para los mayores, vieron que estaría mucho mejor que hubiese la biblioteca que tenían pensado construir en otro lugar, y decidieron hacer el cambio. Entonces estuvo muy bien, porque a ellos les gustó el proyecto y se entusiasmaron. Al poner la biblioteca incluso mejoró mucho todo el conjunto, porque estas bibliotecas también tienen un carácter abierto y social muy importante. El hecho de trabajar en Barcelona, en la urbe, en *l'Eixample* que es Barcelona... no perder estas componentes, perder el aire, y de estar en contacto con la naturaleza. Fue esta la intención en cómo la biblioteca de los niños se separa del resto para dejar entrar la luz, porque sino habría mucha profundidad edificada. Y para que este paso no fuese tan largo y tan oscuro se dejó entrar la luz, con lo cual cuando empiezas a entrar puedes llegar a ver el cielo. Todas estas componentes del vacío, de relacionar a una naturaleza no sólo de verdes, sino esta naturaleza más de cosmos, de cómo incluso en plena urbe, en plena Barcelona, se podía intentar jugar ahí. Y cómo se pone en relación los dos lados de la ciudad, la ciudad bien puesta de la calle, y luego la ciudad más doméstica, detrás de las casas con sus ropas... de cómo se pone en relación estos dos mundos. Y le da una complejidad - tanto en sección como en planta - con que se establecen estas relaciones con la calle con el interior de la manzana, que tampoco sabes si estás dentro o fuera... un poco estas cosas, ya experimentadas en otros lugares, aparecen ahí de una manera que yo creo que se inserta muy bien en la complejidad urbana. Parece que pueden ser temas más del campo, de otros paisajes y, en cambio, puesto en la ciudad, ves que estos conceptos igualmente están ahí, aparecen y son válidos. Porque los conceptos, si son más esenciales, no pertenecen a un lugar, a un espacio, a un público... digamos que son genéricos, y tú luego a través de la abstracción los puedes aplicar, no importa dónde.

S.B. Si puede interpretar de manera individual pero hay sentimientos comunes entre los visitantes. Yo me quedé en la parte baja de la biblioteca, en la zona de la lectura y los periódicos, y me sentí muy tranquila. Digo por eso que han puesto una serenidad "zen". Hay una relación muy fuerte con el exterior, pero también una cierta protección es un factor muy propio de esta obra. La calidad de estar dentro de la biblioteca y sentirse protegidos del mundo exterior y de todas las confusiones, que también se siente en el jardín. Ahí también se siente esta protección de la confusión exterior. Y la entrada, que para mí es como una joya... la cápsula del anfiteatro es como una joya que se ve en

el corte vertical, y que juega nuestra mirada hacia el cielo, como una moldura, debido al volumen de la biblioteca de los niños y su gravedad... es antinatural en este específico momento, pero con el lenguaje exterior no es una quiebra bruta, no es un movimiento abrupto, y es muy interesante cómo hacen una abertura majestuosa, en relación con toda la fachada cerrada, pero que es armoniosa con el conjunto. Y pienso que el abstraccionismo ayuda mucho, aunque sea de acero pintado de negro es muy armonioso con las características convencionales de la arquitectura de la ciudad.

S.B. ¿Consideran que vuestra arquitectura capta la esencia del contexto natural, y que aplican una autenticidad geométrica que utiliza conceptualmente la abstracción para imprimir un sentido poético a la arquitectura?

C.P. Bueno, nos gustaría, sí.

13.01.2012

ANEXO VI: Uma conversa com Arménio Sabença¹⁰⁰ e Tiago Oliveira¹⁰⁰**FILOSOFIA IDEOLÓGICA DO ATELIER**

Sandra Boloto **Durante o tempo em que trabalharam no gabinete, vocês contactaram directamente com a visão particular dos Arquitectos. Que pontos fundamentais identificam na filosofia ideológica do atelier?**

Tiago Oliveira De certa forma existem ideologias distintas entre eles, podendo ser possível determinar pontualmente traços mais evidentes de um arquitecto nesta ou noutra obra, contudo há um elo de ligação que se verifica na forma como encaram a natureza.

Arménio Sabença Mas esta presença mais evidente neste ou naquele projecto não prejudica o registo RCR, existe sempre um processo onde o esforço transformador das reuniões em conjunto declaram um consenso geral, anulando as individualidades de cada um...

T.O. Esta maneira distinta de ser é positiva. Orienta os projectos num sentido plural, criando uma obra completa. O Ramon sempre foi orientado para a questão da natureza, da paisagem, inclusivamente fazendo mestrado nessa área. O Rafael, penso que não tenha uma orientação específica nesse sentido, sempre foi muito mais dado ao método construtivo, tentando compreender como é que os planos se encaixavam...

A.S. E a conceptualização artística.

T.O. O Rafael e o Miquel, e acho que é preciso falar dos dois. Penso que o Miquel era um “aparejador”¹ que começou a colaborar desde muito jovem com o gabinete. Não tinha curso de arquitectura e entretanto foi fazendo o curso enquanto estava a trabalhar com os RCR. Sempre foi o braço direito do Rafael.

A.S. A casa M-Lidia é do Miquel.

T.O. Foi um projecto que ele fez em colaboração com Rafael dentro do gabinete. É engraçado que quando analisamos as obras do Rafael, gostando ou não gostando, são aquelas que parecem possuir mais ênfase em duas fases completamente distintas da obra, na parte conceptual e depois na fase do acabamento. O acabamento construtivo no detalhe 1:10 talvez seja feito de uma forma muito mais atenta nas obras do Rafael do que nas do Ramon.

100 Ambos frequentaram estágio académico no atelier dos RCR Arquitectes, desde Setembro de 2006 a Março de 2007.

101 Técnico de obra, prepara os desenhos de execução da obra e acompanha-a no seu processo.

A.S. Mais destilada...

T.O. No entanto, isto foi uma novidade quando tivemos lá, perceber que dada a proximidade geográfica e o acompanhamento muito próximo que eles têm da evolução das obras (quase diário) em algumas fases do projecto faz com que eles não desenhem nada. A partir de um determinado momento em que a obra está em curso, decidem-se na obra, a ponto de ser necessário posteriormente realizarem-se desenhos para apresentar, o que nos leva à questão dos próprios conceitos e das aguarelas, que são esquiçadas. A obra avança e muitas vezes as aguarelas são realizadas numa fase posterior.

S.B. O esboço genuíno de Rafael reflecte uma intenção conceptual do projecto. Que análise absorves desta expressão, que é invulgar nos ateliers de arquitectura?

A.S. E ainda existe a situação do *Sumi-e* da qual estavas a falar no outro dia. Aquelas aguarelas enquadraram-se muitas vezes numa lógica do “após construído”, após existir um perfeito conhecimento da “coisa” e interiorizado completamente o processo. Eles são capazes, depois, com três pinceladas representar tudo aquilo que quiseram transpôr na obra e o que daí surgiu. E o conceito de síntese é muito interessante neste aspecto porque reflecte também a própria mecânica global. Relativamente à pergunta: **Que pontos fundamentais identificam na filosofia ideológica do atelier?**, de facto a síntese é um caso muito claro e forte do trabalho. O trabalho dos três quando entram em conjunto encaminham-se para a síntese de ideias, dos consensos e das definições que eles tentam imprimir a cada projecto, para depois sintetizá-los num único todo com o qual os três se identifiquem. Eu acho que a síntese é um ponto fundamental bastante vincado na obra dos RCR.

S.B. Mas vocês testemunharam essa parte?

A.S. É um processo de discussão que é próprio deles, nós não participámos disso. Participámos sim do processo posterior. Quando trabalhamos no “The Edge”, por exemplo, muitos conceitos claros de base do projecto foram propostos por nós, pelos colaboradores. Depois passámos por essa fase de síntese de trabalho que levou ao projecto final, mas muitos conceitos de base partiram de nós. E depois tu vês aguarelas disso. A nossa proposta aparece em aguarelas. Nós fizemos propostas. Foi essa a mecânica no “The Edge”: tínhamos questões, e depois propusemos várias respostas possíveis tendo em conta aquilo que nos solicitaram.

S.B. Como funcionava a dinâmica da discussão colectiva sobre um determinado projecto?

A.S. Eles depositavam grande confiança na nossa colaboração e isso é uma coisa que é preciso ter clara. E isto sucede-se sempre em função do mérito e do trabalho que as pessoas apresentaram, eles não diziam *“hoje calha a esta pessoa estar a pensar no assunto”*. A título de exemplo, em função do mérito que nós obtivemos pelo nosso trabalho, eles consideraram que, primeiro o Tiago e depois também eu, podíamos apresentar algo coerente para um programa que a dado momento estava a ser apresentado, que consistia na reposição de um monumento que foi destruído pelo franquismo, que representava a Catalunha. Então eles manifestaram quais as coisas que eles sentiam que aquilo devia ser, o lugar.

T.O. Qual era o simbolismo... Como é óbvio estamos a falar de dois pseudo-arquitectos que, na altura, com 24 anos de idade, tinham que propôr um projecto em frente ao Pavilhão de Barcelona do Mies... *“O que é que se vai fazer para aqui”* e o Rafael respondia: *“Pois, também não sei, vamos por aqui ou por ali, pensa no assunto”*...

A.S. Pensem no assunto e depois façam uma apresentação. Assim lá nos sentámos, fomos às bibliotecas e começamos a ler tudo o que era da história de *“Les Quatre Pals”*. Começamos a fazer propostas, chegámos com vários desenhos, esboços, alinhamentos, oito propostas diferentes, volumetrias possíveis para quatro colunas que podiam estar alinhadas, formadas, delineadas, torcidas... e a partir daí, eles olhando para aquilo tudo (neste caso acho que foi já só com o Ramon). Perante um leque de caminhos decidiram: *“Avançamos por esse caminho”*. A ramificação da escolha regressa, chegando a vários galhos e ele novamente atalha: *“Vamos por este”* e de repente a meio do percurso já pensando como apresentar aquela ideia possível, de repente chega o Rafael e diz: *“Entretanto estive aqui a pensar no assunto, vamos antes por este outro caminho da árvore completamente diferente que não tem nada a ver com a ideia que tínhamos inicialmente”*. Então, de repente, fico eu a trabalhar na via que tinha desenvolvido, o Tiago a realizar uma proposta alternativa, para novamente termos outra hipótese em cima da mesa. E por aí é continuamente a síntese, tentando encontrar o caminho até que finalmente o Rafael chega com a aguarela e nos diz é *“mais ou menos isto”*. Mas para poder chegar àquela aguarela precisou-se de muito trabalho por parte dos colaboradores. A aguarela é a síntese, nesse caso era a síntese do pensamento que estava atrás do projecto e depois, quando o projecto for construído, uma nova aguarela irá sintetizar todo esse processo até aquele ponto.

T.O. Também gostam de procurar referências nos livros da biblioteca deles...

A.S. Vão buscar a bibliografia, vão buscar as tais referências artísticas mas, sobretudo, eles começam a pensar *“o que é que isto é suposto ser”*, e tentam ir à tal génese, à tal síntese, à essência radical do conceito

que querem explorar, aplicando isso tanto um lavatório ou um urinol, como ao complexo “The Edge” na sua globalidade.

S.B. Pois, eu acho que isso é uma das filosofias...

A.S. E isto não é uma busca formal. O esquisso já trabalha a formalidade do objecto que está a ser produzido. Mas eles numa primeira fase não pegam nisso, eles sentam-se e põem-se a pensar no assunto. Foi assim que nós trabalhamos nos “Quatre Pals”. Eles começaram a falar e explicaram o que é que aquilo representava, o que é que aquilo era, o que é que aquilo significa, quais são as referências...

T.O. O Rafael é de referências, não é muito de desenhos. Pelo menos eu fiquei com essa ideia. Eu nunca trabalhei com o Siza, mas penso que transmite a imagem de que recorre ao desenho, ao esquisso. O Rafael não, é muito bom com as palavras e com a descrição: “*Quando entras naquela obra o que sentes é isto, e é mais ou menos isso que eu quero transmitir, mas usando outro tipo de materiais*”. E então leva-te por esta viagem mais espacial e muito...

S.B. Mais narrativa...

T.O. Exactamente. Ele não recorre ao desenho. O Ramon já mais, mas no esquisso mais técnico...

A.S. Se bem que o Ramon quando pegava no lápis dizia-me “*hombre ya no sé como se usa esto*”, desenhando uns traços. Resultando uma coisa interessante... mas eles preferem explicar. É interessante como tu sentes que participas da criação enquanto colaborador, que é uma coisa que eles fazem muito bem. Tu participas da criação como colaborador, porque eles fazem de ti um instrumento de trabalho deles para criar algo e isso é muito interessante. Sentires essa capacidade, essa possibilidade... tu não és aquele subserviente que faz exactamente aquilo que eles querem. Tu sentes que és uma espécie de lápis numa mão solta que está a desenhar de olhos fechados e que, apresentando-lhes algo, normalmente recibes um “*é exactamente isto, mas assim*”... É assim que participas no processo, propões coisas, eles são pró-activos, e nesse aspecto esperam que tu também o sejas. É nesse sentido que funciona o facto de serem três a trabalhar em conjunto, porque se cada pessoa se agarrasse muito à sua própria ideia e ao como as coisas devem ser feitas, seria o caos. Essa pró-actividade que eles conseguiram sempre imprimir é muito útil e até faz com que o colaborador se sintam bem no papel que está a desempenhar.

T.O. É de facto marcante perceber a forma como cada um faz com que o projecto avance para a frente. Mas

a questão não é só essa. Também no meio de discussão toda, o Ramon depois consegue te elogiar, o que também é raro nos gabinetes de arquitectura: “*esto es muy bueno... esta ideia de los Portugueses*”. E tu saís de lá a pensar que correu mesmo bem.

A.S. Tanto os colaboradores como os clientes...

T.O. E tu tens essa percepção quando estás no gabinete. Hoje, cinco anos depois de ter passado por lá, posso dizer “*eu era um mero estagiário mas eu tive determinada importância naqueles projectos*” e eles sabem disso. Pelo menos guardam-te esse carinho especial. Qualquer um de nós sempre que volta ao gabinete eles perguntam sempre “como é que estás? Sabes que sempre que quiseres voltar tens aqui um lugar para ti”. Isto é muito marcante, e cai-te bem. Estas relações realmente se mantêm. E continuam a saber o nosso nome, o que é muito importante, porque se olharmos para o histórico do atelier, passaram por lá centenas de pessoas.

A.S. Eles parecem conseguir também construir na cabeça do cliente a ideia deles, é preciso ter isso em conta. Da mesma forma como eles nos levam a nós a criar aquele ego fantástico de nos sentirmo parte importante do processo, apesar de sermos meros estagiários a trabalhar, eles devem ter essa capacidade multiplicada por dez perante os próprios clientes. No fim de uma reunião, as ideias que o cliente contribuiu para o seu próprio projecto surgem integradas e elogiadas pelos próprios arquitectos, embora o que realmente aconteceu foi que durante um processo de discussão o arquitectos deram a volta a muitas das intransigências iniciais, conseguindo imprimir a sua própria opinião dentro da cabeça do cliente como se fosse um vírus. E isto é óptimo.

ANALOGIAS CONCEPTUAIS

S.B. Através da análise à obra dos RCR identificam-se demarcadas influências artísticas e arquitectónicas. A Casa Mirador contém na sua fachada uma influência clara da Casa Farnsworth de Mies van der Rohe. Outro exemplo identificado é a utilização do aço corten que nos envia directamente para as esculturas de Richard Serra. Que outras analogias conceptuais identificas como referências fundamentais na obra dos RCR Arquitectes?

A.S. Há muitas claras, entre elas estas analogias conceptuais que expões aqui. Hoje é possível sobretudo

procurar a relação que eles têm com a própria escola modernista catalã de escultura, que trabalha muito o ferro, o aço, ainda anterior ao Richard Serra. Olot, a Garrotxa, estão muito vinculadas com todo aquele destino que teve a fundição e a criação artística que partiu da fundição, dos metais, que originaram todos aqueles sinos que correm grande parte da Espanha, fundidos em Barberí, como por exemplo o Cristo-Rei de Tibidabo feito por Pablo Gargallo.

T.O. Eles têm uma paixão tremenda pela obra do Miralles. Não sei se é por ter sido aquele arquitecto contemporâneo deles que faleceu e ainda tinha tanto para oferecer, um arquitecto que marcou tanto aquela escola, referência de organização do espaço. Nós na escola do Porto, partimos muito do Távora e da forma como ele e o Siza nos fazem deambular entre o espaço. Ali existia sempre aquele referência “vai ver aquelas obras, aqueles esquisos do Miralles, tenta perceber como é que ele organizava as coisas e vais ver que alguma coisa boa há-de sair.

S.B. E é constante essa referência?

T.O. No Ramon sentes isso.

A.S. Estamos continuamente a ser expostos a algumas coisas. O Jorge Oteiza, é outra referência importantíssima na obra deles. Eles incentivavam muito a que, quando não soubéssemos suficientemente sobre algo procurássemos nos livros. Procurar na monografia disponível e ver se a parti daí conseguíamos procurar respostas. Tinham a obra completa do Alvar Aalto, do Le Corbusier...

S.B. Eles têm a prática de ensaiar à escala real antes da obra final?

A.S. Quando há necessidade disso.

T.O. Eu não fiquei com essa ideia...

A.S. Não é para tudo. Só em algumas situações em que não se tem a certeza de como é que vai funcionar...

T.O. O que eu sinto é que eles precisam de ter confiança no material que estão a utilizar antes de o aplicar. Desse ponto de vista sim, eles testam bastante o material...

S.B. O material e o acabamento, o aspecto.

T.O. Sim, perceber se vão usar a chapa perfurada ou não, por exemplo.

A.S. Numa primeira fase do projecto da Casa Carpinteiro, eles trabalharam uma textura muito forte no betão, e a procura toda avançou nesse sentido. Eles estiveram a trabalhar várias hipóteses de textura mais forte, menos forte, mais grossa, menos grossa, e então chegaram a um resultado de que não gostaram, e seguiram outro caminho.

S.B. Nos Pavilhões Les Cols eles não ensaiaram laboratorialmente esse desenho do pavimento?

A.S. Sim, mas sempre quando há um risco, se não é arriscado...

T.O. Ou, pelo menos, quanto mais não seja ensaiam na própria obra, numa fase inicial de construção, principalmente em relação à determinação do padrão das lâminas, à forma como elas curvam. Nós vimos isso na Biblioteca de Barcelona. Quem visita a obra durante o dia não vê o portão principal porque ele está corrido. Este teve variadíssimos desenhos, desde distintas lâminas, barrotes e dimensões. Numa fase intermédia interessava barrotes com a mesma dimensão, e com uma disposição diferente. Isso acaba sempre por ser ensaiado de certa forma..

A.S. Maquetes em madeira, em Kapaline, em esferovite. Quando comportam riscos e não é possível verificar...

S.B. Quando se justifica...

A.S. Sim.

S.B. Na prova final da Isabel Azevedo aparece uma imagem de um modelo de estudo à escala 1:1 do Espaço Urbano Vulcânico em El Firalet.

A.S. Mas isso não é a norma de funcionamento. Eles devem ter dito alguma justificação para isso. E isto não se sucede apenas com os RCR, mas com todo o bom gabinete de arquitectura, sempre que se justifique.

S.B. E vocês identificam outra analogia tipo Casa Farnsworth, Casa Mirador, outra obra que seja quase cara chapada?

A.S. Se tu pensas na Casa Carpinteiro e olhas para a obra do Oteiza ou do Chillida...

S.B. A nível formal.

A.S. Vês claramente que há uma relação entre o Chillida e a Casa Carpinteiro. Quando reparas nos jardins

da Pedra Tosca e depois reconheces que aquele ritmo, aquelas formas também constam na obra do Soulages. Eu acho que isso contribuiu para uma bela surpresa da parte deles, porque penso que até aí não conheciam a obra do Soulages...

S.B. A sério?

A.S. Uma pessoa consegue reconhecer essa relação, mas se é feita de propósito, não creio. Estes traços que compõem a obra dos RCR são traços aos quais se consegue chegar com trabalho, não necessariamente a partir de uma referência. Muitos arquitectos, muita obra que se vê, quando nos deparamos perante elas dizemos: *“Isto claramente nunca teria corrido se o arquitecto nunca tivesse visto A, B ou C”*. Relativamente à obra dos RCR acredito genuinamente que grande parte destas equiparações que conseguimos fazer não provêm dessa comparação mas sim da evolução daquilo que eles vão criar...

S.B. Na entrevista que me concederam eles falaram-me de uma fase inicial em que existia uma forte influência da arquitectura catalã e, da arquitectura branca. E que é visível na primeira obra deles, na casa Margarida, continuando a ser visível na casa Mirador, reflexo do trabalho de Mies van der Rohe. Entretanto os RCR já mostraram aquela face mais limpa, aquela linguagem formal que começa a entrar no minimalismo mas com conteúdo, e expressão singular. Corresponderam também a Pista de Atletismo com a fase em que estavam a estudar a fundo certos artistas de outras áreas para além da arquitectura.

A.S. Exactamente, até esse momento eles encontraram muita inspiração em arquitectos. Uma coisa que nunca se pode esquecer: a Casa Folle é claramente inspirada na obra do Alvar alto, o *Finlandia Hall*, e o próprio Ramon o reconheceu. Olhas para o volume da sala de espectáculos e constatas aqueles volumes salientes... A própria Faculdade de Direito possui uma forte referência a Jacobsen, nomeadamente a criação daquela imagem dos elementos que se projectam.

T.O. Falámos agora na Pista de Atletismo. A fronteira entre a intervenção paisagista e a obra arquitectónica é muito ténue ali, principalmente porque foi construída em várias fases. É interessantíssimo, eu gosto imenso daquilo. Estas obras de intervenção na paisagem consistiam em produzir o mínimo, oferecendo equipamentos para que uma pessoa possa usufruir de uma paisagem ainda melhor do que antes de se contribuir o quer que seja. O Pavilhão do Banho para mim é uma obra deliciosa: a forma como a obra está ali pousada... Durante o inverno está completamente fechado, mas aquilo até fica bem, parece que está a

proteger a paisagem do rio. Durante o verão aquilo está cheio de vida, é utilizado como balneário, e eu gosto da forma como eles produzem subtilmente alguns gestos arquitectónicos. A Pista de Atletismo, acho que é o expoente máximo desse conceito, e é curiosamente uma das primeiras obras deles...

A.S. Voltando a essa ideia de que eles vão buscar inspiração aos artistas plásticos e de outras vertentes verifica-se claramente a forma como os quiosques, naqueles espaços de arrumos da Pista de Atletismo, remetem claramente para a obra do Oteiza. Se procurares obras do Oteiza, podes observar aquela conjugação de planos que definem um negativo e a forma como eles trabalharam o negativo a uma escala maior para produzir aqueles espaços. Os RCR começaram a ser bem conhecidos graças a essa obra que ganhou precursão internacional. Ficaram ligados a isso. O centro de Riudaura, o Parque de Begur, a partir daí os arquitectos criaram uma lógica de linguagem que começaram a explorar ao máximo...

S.B. O Edifício de Serviços encontra-se fechado. Supostamente existe um funcionário que é responsável de abrir o mesmo com regularidade, mas não abre... As imagens tridimensionais são imagens muito atmosféricas. Que papel possuem estas imagens no desenvolvimento do projecto e da sua construção?

A.S. O papel destas imagens têm a ver com a comunicação. Quando as palavras falham as imagens trabalham. Esse aspecto em particular é bastante explorado no gabinete ao ponto de, quando estávamos a concretizar o concurso, existir uma pessoa apenas dedicada a produzir duas ou três imagens que explicassem o projecto todo enquanto todos os outros construían o projecto. Qual o papel destas imagens? Surgem numa necessidade de comunicar o projecto enquanto este não é concretizado. Para poder transmitir ao cliente a imagem que se aspira a que ele aceite. Antes disso a imagem não serve para nada, depois disso também não serve para nada...

T.O. Mas há uma certa relação com a imagem, fazendo o paralelismo com as aguarelas, numa fase da vida dos RCR mais ligada aos concursos. Portanto, quando nós trabalhamos lá, a imagem servia como veículo de toda aquela filosofia do projecto que eles queriam vender ao júri ou ao cliente. Não é por acaso que a imagem número um do concurso do Dubai é o alçado visto do próprio deserto, ou seja, é quase como se tu fosses um nómada e viesses do deserto ao aproximares-te do Dubai e a primeira coisa que verias no horizonte seria este edifício.

A.S. Esta intenção foi repetidamente estudada e trabalhada.

14.01.2012

ANEXO VII: Entrevista a Isabel Azevedo

Sandra Boloto **Numa tentativa de decifrar e compreender a filosofia ou filosofias em que os arquitectos se apoiam, que visão ideológica tentam estes transmitir na criação do objecto arquitectónico?**

Isabel Azevedo Essencialmente este atelier tenta pôr em evidência os valores materiais e imateriais da natureza, do lugar e dos elementos. O espaço trabalhado por estruturas de sombra e luz, esculpindo um certo «vazio activo» como referia Oteiza, criando atmosferas singulares, uma *naturalização* do Homem numa aproximação aos elementos essenciais da natureza e que cumpra um sentido nos nossos dias. Propõem uma abstracção até à essência da linguagem, composição e método, até que um projecto possa constituir-se como a materialização mínima de uma ideia pura, apresentando uma nova forma de viver/utilizar o espaço e não apenas um novo espaço em si.

S.B. **Como funciona a dinâmica entre os arquitectos colaboradores e os RCR?**

I.A. É uma dinâmica extremamente enriquecedora. Cada equipa trabalha com bastante autonomia - baseada numa confiança mútua construída ao longo dos anos e de muito trabalho - contudo os RCR estão sempre presentes, não num sentido puramente “vertical” hierarquicamente, mas num sentido de partilha em que todos aportam algo à equação.

S.B. **Como defines Rafael, Carme e Ramón individualmente?**

I.A. São as minhas referências de poesia, sensibilidade e criatividade.

S.B. **Que papel desenvolvem os três arquitectos no processo criativo? Previligiam individualmente um papel mais vincado num determinado assunto? Se sim, qual?**

I.A. A nível global todo o processo é bastante partilhado. Como dizem os RCR: “*A criatividade partilhada permite resultados extraordinários a pessoas que individualmente não o são*”.

ANEXO VIII: Evolução Estética e Conceptual

Entende-se que na evolução das obras de carácter privado, nomeadamente as casas, a **Casa Cuca de Llum “Pirilampo”** (1999-2005) sobressai pelo forte carácter abstracto, conceptual e futurista que remata a fase da arquitectura denominada branca na obra construída dos RCR. Em seguida surge a ruptura conceptual e de material da **Casa M-Lidia** (2000-2003) iniciando esta nova linguagem na habitação unifamiliar. A **Casa Rural** (2000-2007) significa um novo sentido do conceito casa. O **Pavilhão no Tanque** (2001-...) apesar da sua linguagem demasiado conceptualista para uma casa, é uma obra para contemplar devido ao seu extremo apelo aos sentidos e emoções humanas. A **Casa para um Carpinteiro** (2002-2007) é a última representante que se entende ser uma das obras mais importantes dos RCR, devido ao domínio da volumetria, conceito inovador de espaço habitação, linguagem estética conceptual mas principalmente devido ao impacto que esta tem no local.

Na evolução das obras de carácter público o **Pavilhão de Acesso à Fageda d'en Jordà** (1993-1994) é a obra de ruptura, tanto estética como material, com a primeira fase do percurso dos RCR. A **Faculdade de Direito da Universidade de Girona** (1995-1999) marca uma nova fase de espaços onde a luz é material implícito e a Pedra Caliza é muito utilizada.

A partir de 1998 surge uma nova fase alcançando conquistas firmes e consistentes numa arquitectura do equilíbrio, observada no **Edifício de Serviços e Parque da Arboleda** (1998-2005) e **Parque da Pedra Tosca** (1998-2005).

Os **Pavilhões Les Cols** (2002-2005) representam uma depuração na linguagem e exploração do material inclusive para obter novos conceitos metafísicos.

Entende-se que a **Adega de Bell-Lloc** (2002-2007) representa a obra mais completa no trajecto percorrido pelos RCR até 2012 (baseada na análise entre as obras observadas exterior e interiormente), extremamente significativa na intensidade conceptual da forma geométrica, na musicalidade das faixas em aço corten, na filosofia da união entre a arquitectura e natureza mas sobretudo pela emoção que a obra

transmite inclusive as pequenas alterações físicas sentidas na sala dos barris.

A **Biblioteca, Lugar para Idosos e Interior do Quarteirão** (2002-2007) é a obra de maior carácter social, em plena urbe de Barcelona a sua linguagem abstracta integra-se em perfeita harmonia com a envolvente, aplicando vários gestos consciêntes que representam a filosofia e linguagem do atelier, contemplando momentos de serenidade e sentimento de protecção numa cidade tão dinâmica como Barcelona.

Surge uma ruptura anunciando uma nova fase, a mais recente, onde os espaços são auto-sustentáveis, amplos (com planta totalmente livre), dá-se início a uma nova linguagem, nova estética e os materiais começam a se diversificar. A racionalidade intensifica-se e depura-se a geometria. Surge o domínio do conceptualismo em pequenos gestos, em união ou desfragmentação das formas. Este afirma-se nas obras: **Espaço Urbano Vulcânico** (2004-2010), **Sede Corporativa Layetana** (2006-2012) e **Carpa Les Cols** (2007-2011).