Universidad de Belgrano

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Carrera acreditada por:

La construcción perceptiva del espacio

"Estrategias proyectuales en contextos fragmentados"

NOMAD, Centro de Artes y Oficios | Palermo, CABA.

MARÍA BELÉN, BEBER GEHAN

Fecha: Julio de 2026

Buenos Aires – Argentina.

Matrícula: 0201-23036

ID: 000-17-7141

Tutores: Guillermo Cristofani

Rocio Fortín Murga

Pilar Iturralde

Índice

Agradecimientos **3**

Abstract **4**

La condición fragmentaria **7-13**

El fragmento 7
Las ferias 9
Lo sensible 12

El límite en debate **13-26**

El ayer que da pie al ahora 13
Lo anterior al ayer 23
El ahora 25

La articulación construída **27-44**

El afuera 27
El adentro 35
La síntesis 41

Los dispositivos proyectuales **45-71**

El reconocimiento 45
La memoria 54
La percepción 63

El cierre **72-77**

La conclusión 72
La proyección 74

Bibliografía **78-82**

Anexo **82**

La facultad me dejó mucho más que conocimiento, me enseñó constancia, me enseñó una nueva forma de entender los espacios, me enseñó que por más inteligente y aplicado que uno sea, la arquitectura es en grupo, y me dejó justamente eso, el mejor grupo que podría haber conocido, colegas que además son amigos, amigos a los que uno pertenece.

El camino fue largo, tuvo tramos cortos, donde pestañeamos y ya habían pasado, también tramos eternos, donde fue difícil querer seguir. Todo lo recorrido fue de la mano de quienes hoy me siguen sosteniendo, agradezco eso.

También hubo guías, luces que me orientaron, que enseñan con aprecio por la carrera y no dejan de brillar hasta que uno vea el final del camino.

Los más importantes siempre, los que están desde antes y me impulsaron a elegir esto, porque querían verme crecer, ver como la nena que armaba casitas de madera, que pintaba expresando su sentir, hoy está diseñando espacios y transmitiendo su forma de ver al mundo a través de su arquitectura.

A todos, gracias.

Abstract

Toda ciudad construye formas de orientación. Algunas son evidentes, como una avenida, una vía o un edificio reconocible; otras son más silenciosas y aparecen en la repetición de una materia, en una sombra, en una forma de ocupar la vereda o en una memoria que todavía organiza los modos de habitar. Sin embargo, en ciertos territorios contemporáneos, la acumulación de estímulos, infraestructuras y actividades no produce necesariamente claridad. Puede haber intensidad sin integración, movimiento sin continuidad, identidad sin una forma espacial capaz de hacerla visible.

Esta tesis parte de esa condición para pensar la fragmentación no sólo como un problema físico, sino como una dificultad perceptiva. El límite deja de entenderse únicamente como borde, muro o cerramiento, y comienza a leerse como una construcción más ambigua: una relación entre espacio, cuerpo y experiencia. En ese desplazamiento, la dimensión del espacio no depende sólo de aquello que lo contiene, sino también de aquello que permite reconocerlo, recorrerlo y apropiarlo.

El área de estudio, situada en el límite entre Villa Crespo y Palermo, permite observar esta tensión en un sector donde confluyen diferentes capas urbanas de origen histórico, productivo y cultural, pero no siempre logran traducirse en una experiencia integrada. Las infraestructuras de gran escala, la memoria productiva del barrio, las prácticas feriales y los circuitos culturales no aparecen como datos independientes, sino como condiciones activas de una identidad territorial que existe antes del proyecto, aunque todavía no encuentre una estructura capaz de volverla legible.

Desde esta búsqueda, el proyecto NOMAD ensaya una arquitectura construida por grados de definición. En la ciudad, introduce referencias que orientan sin clausurar; en el edificio, construye espacialidades donde el vacío, la luz, la materia y la transparencia funcionan como herramientas de articulación. El límite no desaparece: cambia de espesor, se vuelve sensible, se desplaza desde la separación hacia la mediación.

La construcción perceptiva del espacio propone, en definitiva, una manera de intervenir sin borrar aquello que ya sostiene al territorio. Una arquitectura capaz de completar sin saturar, articular sin homogeneizar y orientar sin imponer; una arquitectura que no entiende el lugar como un soporte vacío, sino como una trama de prácticas, memorias y percepciones que todavía pueden encontrar una forma común.

Palabras clave: *fragmentación sensorial - memoria activa - dimensión del espacio - límite perceptivo - gradiente arquitectónico - legibilidad espacial - sistema de articulación.*

" LA PRESENCIA DE DETERMINADAS COSAS, TIENE, PARA MI, ALGO SECRETO. PARECEN SIMPLEMENTE ESTAR AHÍ. NO SE LES DEPARA NINGUNA ATENCIÓN ESPECIAL, PERO SIN ELLAS ES CASI IMPOSIBLE IMAGINARSE EL LUGAR DONDE SE ERIGEN"...

..."PARA QUE LO NUEVO PUEDA ENCONTRAR SU LUGAR, NOS TIENE PRIMERO QUE ESTIMULAR A VER DE UNA FORMA NUEVA LO PRE-EXISTENTE".

- PETER ZUMTHOR

Introducción

La ciudad contemporánea produce escenarios donde la concentración de actividades no siempre se traduce en integración espacial. En determinados sectores urbanos, la convivencia de infraestructuras, usos y memorias genera una intensidad evidente, pero no necesariamente una estructura capaz de ordenar la experiencia del usuario. La fragmentación, en este sentido, no aparece sólo como resultado de vacíos o discontinuidades materiales, sino también como una dificultad para reconocer relaciones entre partes próximas que no logran constituirse como un sistema legible.

Esta investigación parte de esa problemática para revisar cómo se construye la dimensión del espacio cuando los límites físicos dejan de ser la única herramienta de organización. El interés no radica en negar el valor del borde, el cerramiento o la forma construida, sino en ampliar la lectura del límite hacia operaciones más graduales, capaces de orientar, diferenciar y articular sin clausurar. Desde esta perspectiva, la percepción, la memoria y la materialidad adquieren un rol proyectual, no como recursos complementarios, sino como herramientas para construir continuidad, pertenencia y reconocimiento.

El caso de estudio se ubica en un sector de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, entre Villa Crespo y Palermo, atravesado por infraestructuras de gran escala, fragmentación y dinámicas temporales vinculadas a ferias, mercados y espacios culturales. Su relevancia no reside sólo en la acumulación de estas condiciones, sino en la tensión que se produce entre ellas. El origen productivo de Villa Crespo, los circuitos culturales asociados a Palermo, las prácticas feriales y los procesos recientes de transformación urbana constituyen preexistencias activas que ya forman parte de la identidad del área, aunque no siempre encuentren una traducción espacial capaz de volverlas reconocibles como conjunto.

A partir de este marco, se plantea que la dimensión del espacio podría no depender exclusivamente de límites físicos, sino construirse a partir de operaciones perceptivas.

1.La condición fragmentaria

El área de estudio se localiza en el sector noroeste del tejido urbano, en el límite entre los barrios de Villa Crespo y Palermo, con influencia directa de Chacarita, Colegiales y La Paternal. Se trata de una zona estratégica por su condición de borde y de articulación, atravesada por infraestructuras de gran escala como el viaducto del ferrocarril San Martín y avenidas de alto flujo como Juan B. Justo y Córdoba, que la conectan con distintos sectores de la ciudad.

Desde el punto de vista urbano, el área presenta una fuerte heterogeneidad, resultado de la superposición de tejidos residenciales de distintas escalas, antiguos sectores industriales en proceso de transformación y áreas de renovación reciente vinculadas al crecimiento de Palermo. Esta condición genera un gradiente de situaciones urbanas que genera fragmentación. Fragmentación del uso, fragmentación del suelo y fragmentación de la identidad.

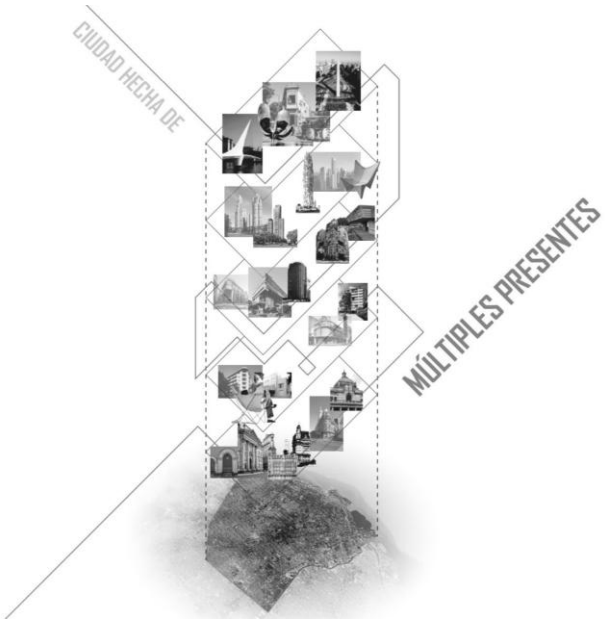


Gráfico 1. Elaboración propia, superposición de capas históricas en Buenos Aires.

Fuente: Heterocronía en CABA, TyC 2025.

La organización del uso del suelo, cuando combina procesos de fragmentación con superposición de actividades sin una estructura clara, puede generar situaciones de desajuste dentro del tejido urbano. La concentración de múltiples programas en un mismo sector no necesariamente se traduce en intensidad o vitalidad, sino que puede derivar en su opuesto: espacios que quedan fuera de toda lógica operativa. Cuando “si se es todo, no se es nada”, la acumulación indiscriminada de funciones termina por diluir las lógicas de ocupación, dejando como resultado espacios que no logran consolidarse dentro de ninguna dinámica concreta. Estos

sectores, lejos de integrarse, quedan relegados como vacíos urbanos, evidenciando que la superposición sin articulación puede derivar, paradójicamente, en la ausencia de uso.

Roger Trancik (1986), en Finding Lost Space, identifica una de las consecuencias más evidentes de la planificación moderna: la aparición de espacios residuales sin uso ni significado claro. Estos "lost spaces" no son simplemente vacíos, sino fragmentos desconectados que han perdido su capacidad de integrarse al funcionamiento urbano. Sin embargo, el interés del autor no está solo en diagnosticar el problema, sino en señalar su potencial. Estos espacios, justamente por su condición indeterminada, pueden convertirse en puntos de conexión entre partes aisladas de la ciudad. La intervención, en este caso, no pasa necesariamente por completarlos, sino por reactivar sus relaciones con el entorno.

En contraposición, Ignasi de Solà-Morales (1995), en su texto Terrain vague, define estos "vacíos urbanos" como áreas urbanas vacantes, es decir, disponibles, pero no vacías como plantea Trancik, sino más bien indeterminadas y cargadas de memoria, cuya principal cualidad radica en su condición de ambigüedad y en su resistencia a ser absorbidas por las lógicas convencionales de planificación. Lejos de entenderlos como vacíos disponibles para ser

ocupados, los describe como territorios donde coexisten pasado, abandono y potencial, y cuya fuerza reside precisamente en no estar completamente definidos. Sin embargo, esta

mirada, que pone en valor su carácter abierto, también plantea una tensión: si bien preservar esa indeterminación evita su homogeneización, al mismo tiempo los mantiene al margen de la experiencia cotidiana de la ciudad. Desde esta perspectiva, la intervención sobre estos espacios no implica completarlos ni neutralizar su condición, sino trabajar a partir de ella, incorporándolos a un sistema que permita establecer relaciones con su entorno. Así, el vacío deja de ser un fragmento aislado para convertirse en un punto de articulación, capaz de construir pertenencia no desde la ocupación total, sino desde su integración en una estructura que lo hace reconocible dentro del conjunto urbano.

No obstante, dentro del popurrí de actividades, el sector se encuentra atravesado por una memoria latente de dinámicas culturales y económicas vinculadas a las ferias itinerantes, que se desarrollan en distintos puntos del área y funcionan como dispositivos temporales de activación del espacio público.

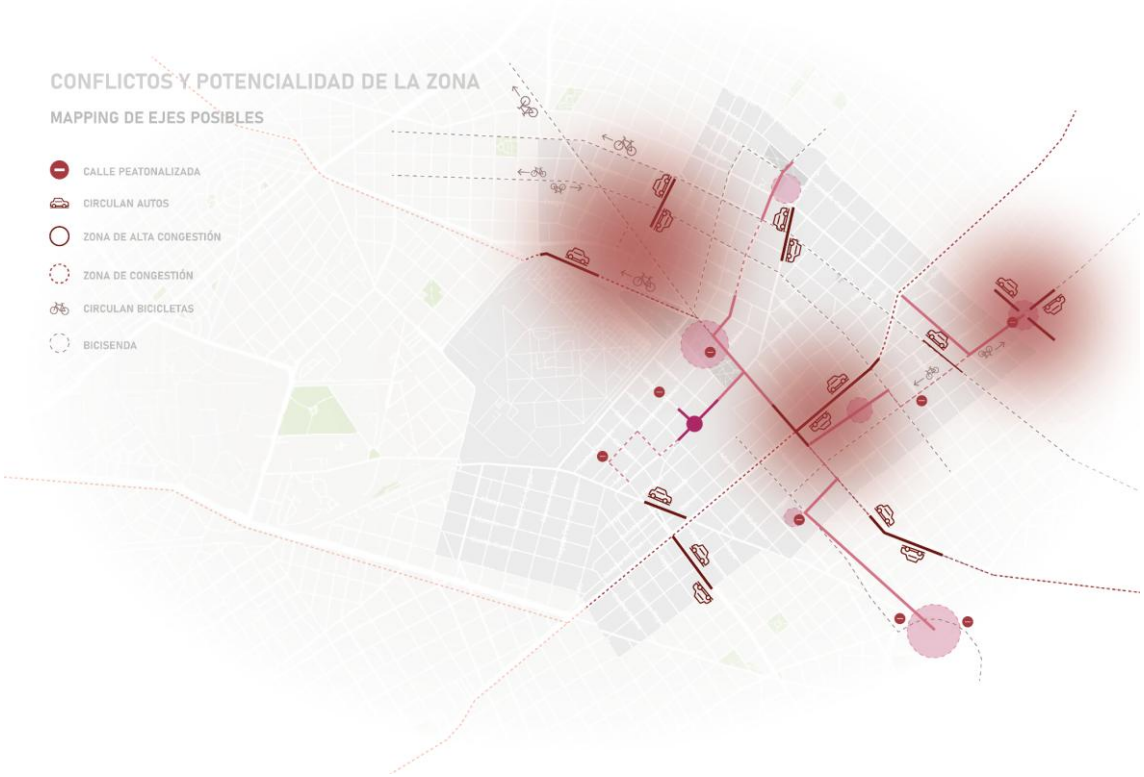


Gráfico 2. Elaboración propia, fragmentación sensorial.

La presencia sostenida de ferias en el área de intervención no puede explicarse únicamente desde su fragmentación actual, sino desde una serie de condiciones históricas que todavía inciden en la forma en que el territorio se ocupa y se reconoce. Villa Crespo se consolidó desde fines del siglo XIX como un barrio vinculado al trabajo, con fuerte presencia de inmigrantes y una estructura productiva asociada a industrias textiles, metalúrgicas, talleres y pequeños comercios. Esta matriz dejó como herencia una relación estrecha entre producción, intercambio y vida cotidiana, que continúa operando como una memoria activa del lugar.

Palermo, por su parte, atravesó un proceso de transformación distinto, ligado primero a formas de vida popular y luego a la consolidación de circuitos culturales, artísticos, gastronómicos y de diseño. Con el tiempo, esa identidad alternativa fue institucionalizándose y dio lugar a procesos de renovación y gentrificación, donde lo cultural y lo “de autor” comenzaron a funcionar también como valor de consumo. Esta lógica, que en su momento consolidó el imaginario de Palermo Soho, puede reconocerse hoy en el desplazamiento de nuevas centralidades hacia sectores como Chacarita y Colegiales, muchas veces agrupados bajo la noción de “Chacagiales”. En ambos casos, la historia parece repetirse: la reinterpretación del pasado se convierte en un recurso para producir carácter, aun cuando esa memoria sea traducida a una lógica de consumo contemporánea.

La convergencia entre una trayectoria productiva y otra cultural permite entender por qué las ferias encuentran en este sector un público específico y sostenido. No se trata de una actividad aislada, sino de la actualización contemporánea de prácticas de exhibición, intercambio y producción ya presentes en el territorio. En los últimos años, el crecimiento de ferias, mercados y eventos vinculados a lo artesanal, lo vintage, lo gastronómico y lo independiente confirma esta demanda.

Sin embargo, esta vitalidad no implica necesariamente integración. La superposición de estas dinámicas sobre un territorio que no termina de estructurarse genera una condición ambigua: las ferias están presentes, tienen convocatoria y forman parte de la identidad contemporánea del área, pero lo hacen de manera dispersa, sin consolidar un sistema que las articule. De este modo, lo que se manifiesta no es una ausencia de actividad, sino una estructura incompleta, sostenida por afinidades culturales y productivas, que aún no encuentra una forma espacial capaz de darle continuidad y legibilidad.

Esta falta de articulación no solo limita la posibilidad de consolidar un sistema urbano coherente, sino que también restringe la capacidad de estas prácticas para construir una identidad territorial más estable. En este contexto, las actividades existentes operan de manera aislada, sin establecer vínculos que permitan amplificar su alcance o integrarse en una estructura reconocible.

Tal como plantea Aldo Rossi (1966), la ciudad debe entenderse como el resultado de prácticas colectivas, memorias y permanencias que trascienden lo puramente físico. Sin embargo, esta idea puede tensionarse si se la observa desde la experiencia cotidiana del usuario. En este sentido, Kevin Lynch (1960) introduce la noción de legibilidad urbana, poniendo el foco en cómo la ciudad es percibida, recorrida y comprendida.

Entre ambas miradas aparece un punto de interés: si para Rossi la identidad se construye desde la permanencia, para Lynch depende en gran medida de la capacidad de orientar y hacer visible un sistema. En este cruce, la fragmentación deja de ser únicamente una condición material para volverse también una dificultad perceptiva, algo que en el área de estudio se evidencia en la imposibilidad de construir una imagen clara del conjunto.



Figura 1. OMA, “Ville Nouvelle Melun-Sénart,” via Six Canonical Projects by Rem Koolhaas.

Fuente:https://spacecollector.wordpress.com/2018/06/04/strategy-of-the-void/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic.

La fragmentación existente no solo responde a una condición física del territorio, sino también a una dimensión perceptiva. En estos contextos, la ausencia de referencias claras y de mecanismos de orientación dificulta la construcción de relaciones, jerarquías y continuidades que permitan leer el espacio de manera integrada. En consecuencia, la dimensión del espacio deja de entenderse como una condición exclusivamente métrica para pasar a construirse a partir de gradientes perceptivos, donde los límites no son necesariamente físicos sino sensoriales.

En este sentido, la dificultad de construir continuidad y orientación en territorios fragmentados ha sido abordada desde distintas estrategias proyectuales que no se apoyan exclusivamente en la forma construida, sino en cómo el espacio se percibe y se recorre. Un caso significativo es el Parc de la Villette, donde Bernard Tschumi (1994) plantea un sistema basado en una grilla que organiza el parque a partir de puntos, líneas y superficies.

Dentro de esta lógica, los follies, esculturas metálicas rojas sin un programa definido, se disponen de manera regular y funcionan como referencias dentro del recorrido. Más que delimitar espacios de forma tradicional, hacen visible una organización que de otro modo no sería evidente, permitiendo al usuario ubicarse dentro de un espacio abierto y sin jerarquías claras.

A su vez, la repetición de estos elementos y el uso del color construyen un carácter reconocible dentro de la ciudad. Desde esta perspectiva, el proyecto abre la posibilidad de pensar en formas de organización espacial basadas en sistemas de referencia más que en límites físicos estrictos.

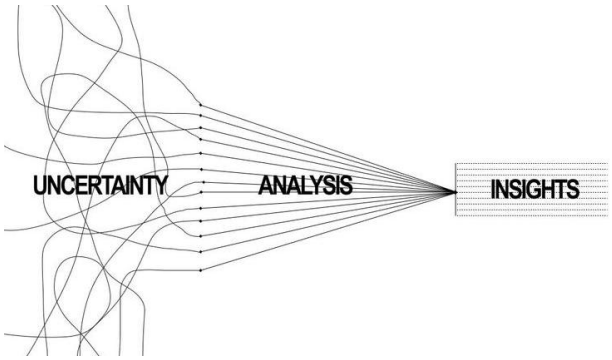


Figura 2. Pasaje de la incertidumbre a la construcción de un sistema.

Fuente: Autor no identificado, s.f., imagen recuperada de Pinterest.

En Questions of Perception, Steven Holl (1994) desplaza la reflexión hacia la manera en que estas ideas se materializan en la práctica proyectual, especialmente a través de lo que él denomina phenomenal properties. Más que partir de una forma predefinida, sus proyectos se organizan a partir de operaciones que articulan luz, color y materialidad como variables activas, capaces de producir diferencias dentro de una continuidad espacial. En este sentido, el espacio no se define por una lógica compositiva tradicional, sino por la construcción de relaciones entre situaciones que se intensifican o se diluyen según las condiciones del entorno. Esta manera de operar permite que ciertos elementos (como cambios de luz, variaciones cromáticas o transiciones materiales) funcionen como referencias dentro del conjunto, estableciendo una estructura que no depende de la separación física, sino de la capacidad de distinguir, reconocer y vincular distintos momentos de la experiencia

El planteo de Holl, deja en evidencia cómo esta problemática se replica también a escala arquitectónica. En aquellos casos donde se proponen espacialidades abiertas e interconectadas, la ausencia de límites definidos puede generar desorientación y pérdida de referencia para el usuario, debilitando la experiencia del espacio. Como señala Juhani Pallasmaa (2005), la arquitectura se experimenta a través del cuerpo y los sentidos, más allá de lo estrictamente visual. En este marco, la falta de articulaciones perceptivas puede derivar en espacios continuos pero indiferenciados, donde la apertura no necesariamente implica claridad.

A su vez, si bien el área presenta una identidad asociada a lo productivo, lo artesanal y lo ferial, esta no siempre se traduce en términos espaciales, quedando diluida en un entorno que carece de elementos capaces de hacerla visible y reconocible. En relación a esto, Peter Zumthor (2006) sostiene que la arquitectura tiene la capacidad de hacer perceptibles ciertas cualidades del lugar, revelando aquello que muchas veces permanece implícito.

La identidad no aparece como una cualidad previa intrínseca, sino como algo que se construye a partir de ciertas operaciones espaciales y perceptivas, capaces de hacer visible lo que antes se encontraba disperso o latente.

El espacio deja de ser un fondo neutro para convertirse en un sistema activo que guía, resignifica, o intensifica la experiencia. Esto permite pensar que la construcción de límites no necesariamente se apoya en la materialidad, sino también en operaciones visuales y perceptivas capaces de estructurar el recorrido y dotar de sentido al espacio.

En este marco, surge la necesidad de repensar el rol de los límites en arquitectura, no ya como elementos exclusivamente físicos o rígidos, sino como construcciones capaces de operar sobre la percepción, organizando el espacio, orientando al usuario y dotando de sentido a la experiencia. A partir de esto, surge la pregunta: ***¿cómo se construye la dimensión del espacio cuando los límites dejan de ser físicos y pasan a ser perceptivos?*** Y, en relación a ello, ***¿qué herramientas proyectuales permiten estructurar la experiencia espacial en entornos abiertos y fragmentados sin apelar a límites físicos definidos?***

Se propone analizar las condiciones de fragmentación del área, identificando vacíos urbanos y dinámicas existentes, así como indagar en la relación entre percepción, recorrido y orientación en entornos abiertos. Asimismo, se busca explorar el rol de los límites no físicos en la construcción de la experiencia espacial, investigando el potencial del color y la materialidad como herramientas capaces de estructurar el espacio desde lo perceptivo y de vincularse con las condiciones culturales y productivas del contexto.

En este contexto, se plantea que la dimensión del espacio podría no depender exclusivamente de la definición de límites físicos, sino construirse a partir de operaciones perceptivas capaces de establecer relaciones, continuidades y jerarquías.

En particular, se propone indagar si el uso del color y la materialidad como dispositivos proyectuales puede configurar límites difusos que, sin interrumpir la continuidad espacial, permitan orientar al usuario y estructurar la experiencia del espacio.

Asimismo, se explora la posibilidad de que estos recursos no solo incidan en la organización espacial, sino que también contribuyan a la construcción de identidad, al vincularse con las condiciones culturales, materiales y productivas preexistentes del lugar.

2.El límite en debate

A partir de esta doble inquietud, la construcción de límites perceptivos y su vínculo con una identidad formada, los antecedentes proyectuales permiten observar cómo estas

preguntas se vuelven arquitectura. El autor de un proyecto corporiza ideas, la teoría deja de ser abstracta para operar sobre condiciones concretas de uso, escala y contexto. A través de ellos

se puede entender como la arquitectura ensaya distintas formas de producir legibilidad sin clausurar la continuidad espacial, de reconocer preexistencias sin convertirlas en nostalgia y de construir pertenencia a través de sistemas capaces de admitir variación. Una misma problemática puede adquirir respuestas proyectuales diversas, según el modo en que cada autor interpreta el concepto.

Un primer caso es el **Parc de la Villette**, de Bernard Tschumi, desarrollado en París entre 1982 y 1998. El proyecto se define desde una estrategia urbana que desplaza la idea tradicional de parque como naturaleza ordenada y propone, en cambio, un territorio atravesado por cultura, movimiento y acontecimiento. Sobre el vacío de los antiguos mataderos de La Villette, Tschumi superpone un sistema de puntos, líneas y superficies, donde los follies de acero rojo funcionan como referencias distribuidas en el territorio. El propio estudio describe el proyecto como una superposición entre un sistema de puntos dispersos, materializados en los follies, y un sistema de líneas que enfatiza el desplazamiento a través del parque. Más que ordenar por cierre, La Villette organiza por reiteración y reconocimiento, haciendo visible una estructura que no depende de límites continuos ni de un recorrido único. Tal como plantea Bernard Tschumi (1996), la arquitectura no puede separarse del evento; en este caso, el parque no se define únicamente por su forma, sino por las actividades, asociaciones y recorridos que habilita.

Esta lógica se profundiza en *La Case Vide*, publicación realizada por Bernard Tschumi (1986) como parte de la serie *AA Folios* de la Architectural Association de Londres. Más que un artículo académico convencional, se trata de una monografía compuesta por láminas y textos que describen el Parc de la Villette desde su concepción teórica y proyectual. El volumen reúne además ensayos de Jacques Derrida y Anthony Vidler, junto con una entrevista entre Alvin Boyarsky y Bernard Tschumi, lo que evidencia el carácter interdisciplinar y experimental del proyecto. En *La Case Vide*, el parque aparece como un sistema donde los follies actúan como referencias dentro de una grilla conceptual, pero donde las posiciones vacantes de esa misma retícula también adquieren valor. La “casilla vacía” no es simplemente un lugar sin construir, sino una posición potencial dentro del sistema. Desde esta lectura, el orden del conjunto no depende solo de los elementos presentes, sino también de los vacíos que permiten articular relaciones entre ellos.

Este entendimiento del vacío puede ponerse en diálogo con el concepto de *terrain vague* desarrollado por Ignasi de Solà-Morales (1995), quien describe estos espacios urbanos como áreas indeterminadas, cargadas de memoria y potencial, cuya condición abierta resiste las lógicas tradicionales de planificación y control. Mientras que para Tschumi el vacío forma parte de un sistema proyectual que organiza y hace legible el espacio, para Solà-Morales el *terrain vague* se presenta como una oportunidad para reconocer y preservar la ambigüedad y la libertad inherentes a estos lugares. La diferencia entre ambos no es menor: Tschumi introduce una estructura que vuelve operativo el vacío, mientras que Solà-Morales advierte sobre el riesgo de

absorberlo por completo dentro de una lógica de planificación. El valor aparece justamente en esa tensión: intervenir no implica completar el vacío ni dejarlo intacto, sino encontrar dispositivos capaces de activarlo sin anular su apertura.

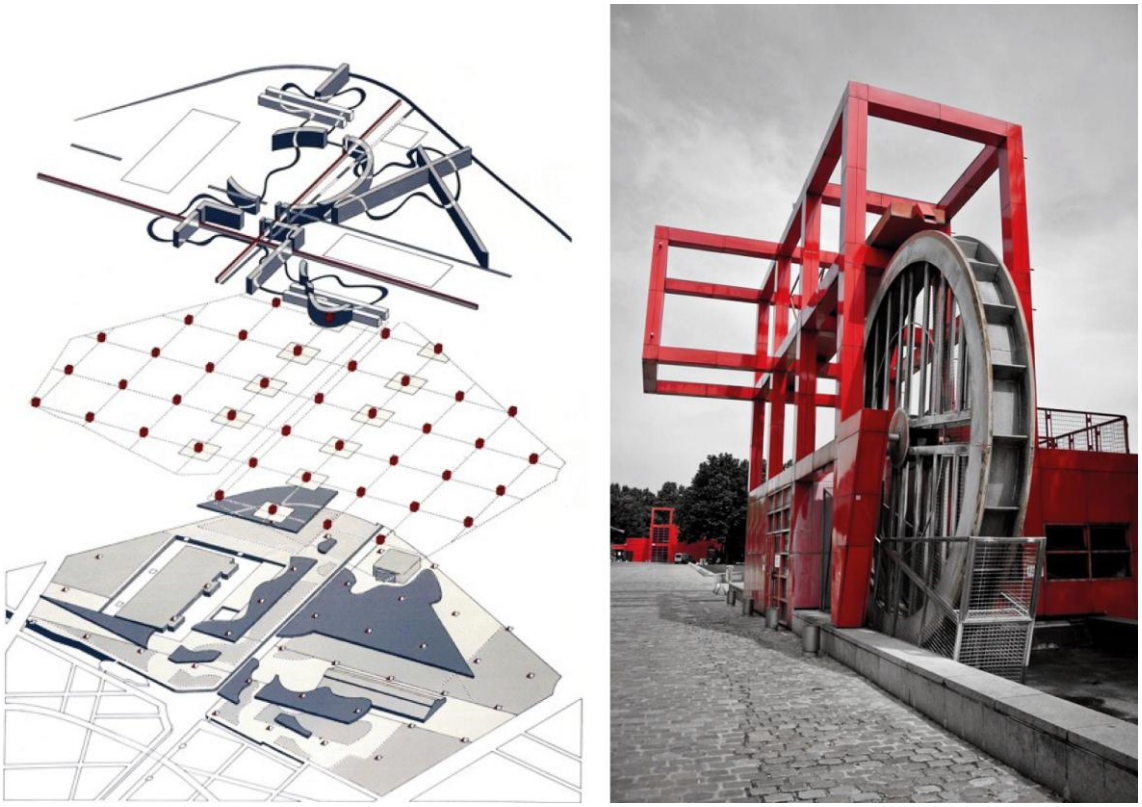


Figura 3. Bernard Tschumi, Parc la Villette.

Fuente:https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschumi/.

Un segundo caso es el programa Gwangju Folly, y en particular ***I LOVE STREET***, de MVRDV. En La Villette el folly se reinterpreta como parte de una grilla abstracta, en cambio, Gwangju aparece como una herramienta de reactivación urbana concreta, ligada a la escala cotidiana de la calle. El estudio reconoce que históricamente fueron percibidos como intervenciones caprichosas o sin sentido, pero sostiene que justamente esa condición puede permitirles señalar problemas urbanos desde un lugar inesperado. Para MVRDV, los follies pueden ser pequeñas pruebas “peekaboo” de ambiciones urbanas mayores y actuar como motores de cambio a escala ciudad.

El contexto de Gwangju refuerza esta lectura. MVRDV describe la ciudad como un territorio marcado por su condición industrial, con una fuerte presencia de la industria automotriz y un centro histórico progresivamente dominado por el automóvil, con escasez de zonas peatonales. Desde 2011, los follies de Gwangju se incorporan como parte de una estrategia de regeneración urbana destinada a reorientar la atención hacia áreas abandonadas o subordinadas de la ciudad,

buscando transformarlas en lugares más habitables. En este marco, *I LOVE STREET* no se plantea como un objeto aislado, sino como una superficie urbana activa: una calle cerrada al tránsito que incorpora pavimentos, sectores de juego, espacios para sentarse, pintar, saltar o bailar, y un área neutra capaz de adaptarse como si fuera un lienzo.

La intervención fue desarrollada junto con estudiantes de la escuela Seosuk, lo que permite entenderla no sólo como un gesto de diseño, sino como una operación participativa. El proyecto recoge deseos y usos posibles de sus futuros usuarios y los traduce en una pieza urbana gráfica, lúdica y reconocible. Winy Maas explica que *I LOVE STREET* puede convertirse en “I LOVE KOREA”, “I LOVE GWANGJU”, “I LOVE WALKING” O “I LOVE DANCING”, y define el folly como una pequeña intervención destinada a volver la ciudad más sociable y atractiva, pero también a generar entusiasmo colectivo por más espacios peatonales. Esta idea resulta muy cercana al planteo de que **el folly no fija un programa único, sino que introduce una referencia capaz de activar usos, asociaciones y apropiaciones**.

Dentro del mismo programa, el folly de Juan Herreros permite ampliar esta lectura. MVRDV menciona el “lifted band” diseñado por Herreros como uno de los casos exitosos de Gwangju, ya que logró llamar la atención sobre una parte relegada de la ciudad y favorecer su posterior uso. Esta referencia muestra que los follies contemporáneos no trabajan únicamente desde la imagen, sino desde la capacidad de introducir presencia urbana en lugares que antes quedaban fuera de los recorridos cotidianos. En ese sentido, Gwangju permite pensar el folly como una pieza de baja escala pero alta intensidad: no satura el vacío, no lo completa, pero modifica su percepción y lo incorpora a una red mayor.



Figura 4. MVRDV, I LOVE STREET.

Fuente:https://www.mvrdv.com/news/610/i-love-street-folly-realised.

Un tercer caso es **Superkilen**, realizado por BIG, Topotek1 y Superflex en Copenhague en 2012. Si La Villette trabaja la referencia desde una grilla abstracta y Gwangju desde la activación puntual del espacio público, Superkilen introduce una dimensión más ligada al reconocimiento colectivo. El proyecto se ubica en Nørrebro, un barrio social y étnicamente diverso, donde el espacio público debía responder a formas de convivencia atravesadas por memorias, hábitos y procedencias distintas. La participación pública fue la fuerza impulsora del diseño, orientada hacia un parque “para la gente y por la gente”. Esta idea desplaza el sistema desde una lógica de composición hacia una lógica de apropiación: el usuario no aparece como receptor de una forma terminada, sino como parte del material con el que se construye el proyecto.

En Superkilen, el sistema articulador no solo ordena un espacio público lineal, sino que incorpora referencias vinculadas a las memorias de los habitantes del barrio. Superflex explica que su misión fue encontrar “la gran imagen” en detalles personales aparentemente insignificantes, ampliándolos hasta volverlos parte del parque. La identidad no se construye, entonces, desde una imagen homogénea, sino desde una colección de referencias capaces de convivir dentro de una estructura común. Esta operación demuestra que un sistema puede amplificar identidades existentes sin neutralizarlas. El recorrido no borra las diferencias: las vuelve visibles, las organiza perceptivamente y las convierte en parte de una experiencia compartida.

Cuando el límite deja de entenderse como una línea fija y pasa a pensarse como una condición perceptiva, el problema deja de depender de una escala específica. En la ciudad, esta cuestión aparece con mayor evidencia porque se manifiesta en recorridos discontinuos, vacíos desarticulados o barreras que dificultan la orientación del usuario. Sin embargo, al pasar a la escala del edificio, la problemática no desaparece, sino que se vuelve más silenciosa. También una arquitectura puede fragmentar, generar desorientación o aislarse de las dinámicas que la rodean cuando su organización depende únicamente del cerramiento, la forma autónoma o la repetición funcional. Por eso, pensar el límite desde la percepción permite trasladar el problema hacia el interior de la arquitectura: ya no se trata sólo de articular puntos dispersos en la ciudad, sino de construir espacios capaces de diferenciar, orientar y vincular sin reducir la experiencia a una sucesión de espacios cerrados.

El pasaje de intervención urbana a un edificio de mayor escala introduce una exigencia distinta, aquello que en el territorio aparece como una red de referencias dispersas debe poder condensarse en una arquitectura capaz de sostener programa sin volverse una pieza cerrada sobre sí misma, egoísta. Si el sistema urbano trabaja sobre recorridos abiertos, vacíos activados y elementos de reconocimiento, el edificio no puede resolver esa búsqueda mediante una presencia monumental que interrumpa la continuidad que intenta construir. La escala, por lo tanto, no se entiende únicamente como tamaño, sino como una relación entre la dimensión del objeto, la experiencia del usuario y las condiciones del entorno. Kevin Lynch (1960) permite pensar esta cuestión desde la legibilidad: un espacio resulta comprensible cuando el usuario puede construir una imagen mental clara de sus partes y relaciones. Trasladado a la escala arquitectónica, esto supone que un edificio de gran presencia debe ofrecer accesos, transiciones, visuales y referencias capaces de hacerlo reconocible sin aislarlo del sistema urbano al que pertenece.

Esta problemática también puede vincularse con Aldo Rossi (1966) desde la idea de que ciertos hechos urbanos adquieren valor por su capacidad de permanecer y organizar significados colectivos. Un edificio público, especialmente cuando concentra usos vinculados al intercambio, la producción y la cultura, no debería comportarse como un objeto indiferente al lugar, sino como una pieza capaz de prolongar relaciones existentes y darles una nueva consistencia espacial. Peter Zumthor (2006) aporta otra dimensión a esta lectura al entender que la arquitectura puede construir presencia a partir de la materia y la manera en que el cuerpo se aproxima al espacio. Desde esta perspectiva, los siguientes antecedentes permiten revisar cómo una arquitectura de mayor escala puede trabajar su contacto con el suelo, su materialidad y sus espacios intermedios para integrarse al entorno sin disolverse en él. El problema deja de ser únicamente cómo orientar

un recorrido mediante hitos y pasa a ser cómo un edificio puede adquirir densidad programática sin negar la continuidad urbana, sin definir un límite físico.

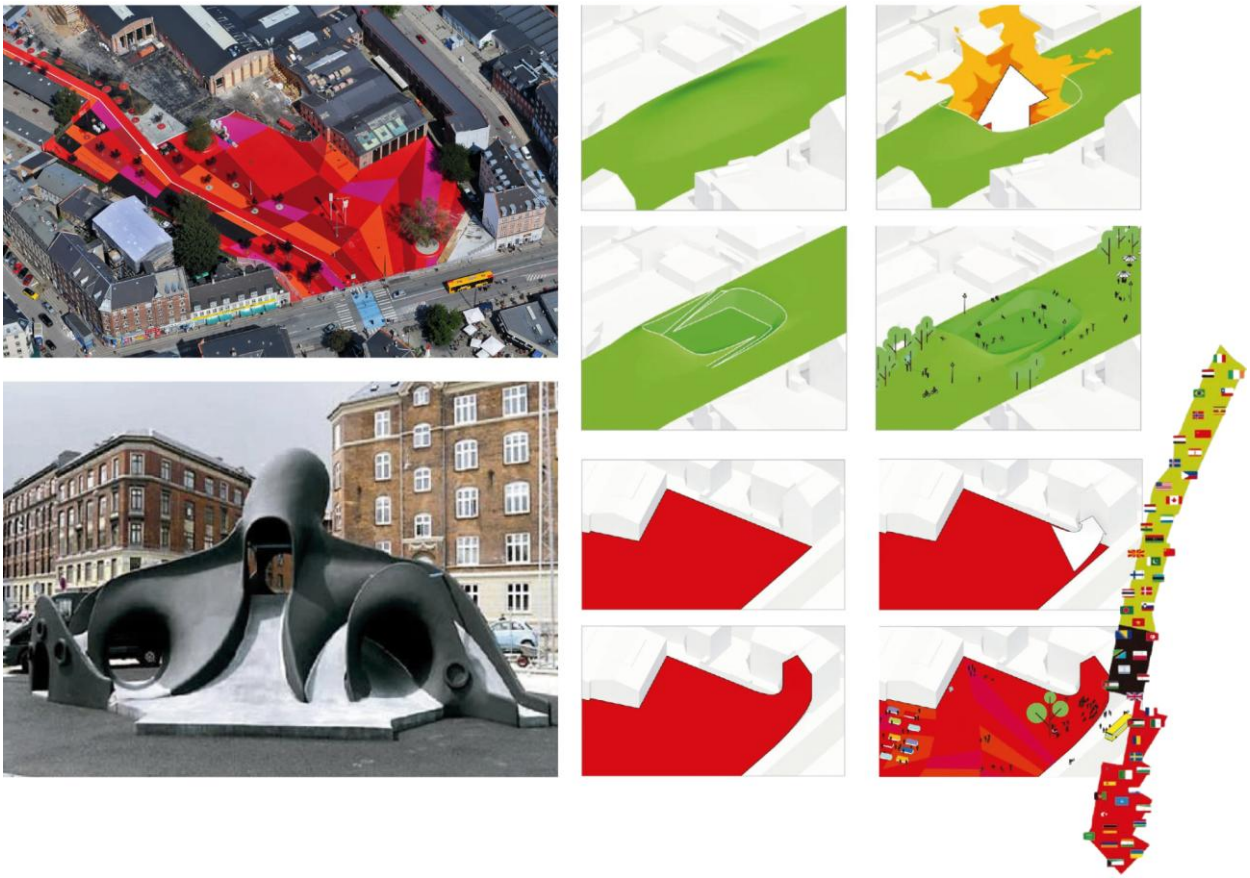


Figura 5. BIG + Topotek1 + Superflex, Superkilen.

Fuente:https://arquitecturaviva.com/obras/parque-urbano-superkilen.

Un cuarto caso es el **V&A Dundee**, de Kengo Kuma, porque permite pensar cómo un edificio cultural de gran escala puede construir presencia sin transformarse en una barrera. El museo se ubica sobre el frente de agua de Dundee, en un punto donde la relación entre la ciudad y el río Tay había quedado debilitada por transformaciones urbanas e infraestructurales. Frente a esa condición, Kuma no responde con un volumen compacto que afirma su autonomía, sino con una pieza que se abre, se separa y deja pasar. En una entrevista sobre el proyecto, el arquitecto plantea que la arquitectura del siglo XX estuvo muchas veces asociada al ego del arquitecto, mientras que el desafío actual consiste en trabajar con la comunidad y construir armonía con el entorno. Esa posición se vuelve visible en el V&A Dundee, el edificio no intenta imponerse como objeto aislado, sino traducir en arquitectura una operación urbana más amplia, vinculada a la apertura del waterfront y a la construcción de un nuevo lugar de encuentro.

La decisión de dividir el volumen resulta central en esa lectura. Kuma explica que, a diferencia de otras propuestas que planteaban un único cuerpo, su proyecto separa el edificio para conectar

el río y la ciudad, activando la circulación tanto por el interior como por el exterior. La abertura no funciona entonces como un vacío residual, sino como una operación capaz de reducir la condición monumental del museo y transformarlo en una mediación entre dos situaciones urbanas. Cuando el arquitecto lo define como un *living room for the community*, desplaza la idea del museo como pieza excepcional hacia la de un espacio común, capaz de alojar apropiaciones colectivas y de acercar la escala institucional al cuerpo del usuario. La escala no desaparece, pero se vuelve más habitable a partir de la manera en que el edificio permite el paso, encuadra visuales y construye un umbral entre ciudad y paisaje.

La materialidad del V&A Dundee prolonga esa misma intención. El edificio toma como referencia los acantilados estratificados del noreste de Escocia y los reinterpreta mediante una envolvente de capas horizontales, donde el hormigón prefabricado produce profundidad, sombra y variaciones perceptivas. No se trata de copiar literalmente el paisaje, sino de traducir una condición territorial en una experiencia material contemporánea. Esta distancia entre referencia y reproducción resulta especialmente significativa: la identidad no aparece como nostalgia ni como imagen fija, sino como una relación sensible con aquello que ya existe.



Figura 6. Kengo Kuma, V&A Dundee.

Fuente:https://www.archdaily.cl/cl/901947/v-and-a-dundee-kengo-kuma-and-associates.

Un quinto caso aparece en la obra de Carme Pinós, particularmente en **CaixaForum Zaragoza** y **Escola Massana**, donde la arquitectura cultural se entiende como una forma de producir ciudad desde su relación con el suelo y desde su capacidad de construir identidad material. En CaixaForum, el proyecto parte de una doble intención, generar un vínculo con la ciudad a través de los espacios públicos que la misma morfología produce, y al mismo tiempo ofrecer una experiencia interior capaz de alternar apertura e introspección. Pinós eleva las salas de exposición para liberar la planta baja y ubicar allí los programas más abiertos y transparentes, permitiendo que el parque se extienda hacia la ciudad pasando por debajo del edificio. La operación no se limita a resolver un acceso, transforma el "no contacto" con el suelo en una instancia urbana, donde el edificio deja de cerrarse sobre sí mismo y empieza a funcionar como parte de una continuidad peatonal.

La forma en que CaixaForum trabaja el vacío bajo el edificio resulta particularmente interesante porque no lo entiende como un espacio sobrante, sino como un ámbito público con capacidad de uso propio. El proyecto incorpora un jardín semienterrado vinculado al auditorio, que puede funcionar como salida, antesala o espacio exterior de apoyo para actividades. A su vez, los recorridos internos entre salas se acompañan con visuales lejanas y espacios de descompresión, evitando una experiencia cerrada y autosuficiente. Pinós plantea que el edificio debe "sentirse como ciudad", no solo por su forma, sino por la manera en que permite habitarlo y atravesarlo. Esta idea introduce una mirada muy precisa sobre la escala: un edificio puede ser icónico sin convertirse en límite, siempre que su presencia esté ligada a la producción de espacio público y no únicamente a la fuerza de su imagen.

En Escola Massana, la misma preocupación por la ciudad se desplaza hacia la relación entre materialidad, identidad y cultura del hacer. El edificio forma parte de la transformación de la plaza de la Gardunya, en el centro histórico de Barcelona, y aloja una institución dedicada a la formación de artesanos y diseñadores. La propia descripción del estudio señala que la escuela necesitaba una escala más abstracta y singular que la vivienda, pero sin convertirse en el elemento dominante de la plaza. Para eso, el acceso principal se ubica en relación con futuras conexiones urbanas y el edificio contribuye a generar un nuevo espacio público entre la plaza de la Gardunya y la de Canonge Colom. La fachada evita la frontalidad y el interior se concibe como un espacio abierto y unitario, visible desde distintos puntos, con terrazas al final de las circulaciones que abren el edificio hacia la plaza.

La envolvente cerámica de Escola Massana refuerza esa condición. Pinós trabaja con piezas de gran formato, hechas específicamente para el edificio, porque el programa mismo, una escuela para futuros artesanos y diseñadores, pedía una materialidad capaz de expresar singularidad sin romper el vínculo con el entorno. El edificio no se mimetiza con el barrio ni busca contrastar de manera abrupta, sino que construye una presencia contemporánea apoyada en una cultura material reconocible.



Figura 7. Carme Pinós, Caixaforum Zaragoza.

Fuente:https://www.archdaily.cl/cl/623336/caixaforum-zaragoza-estudio-carme-pinos.



Figura 8. Carme Pinós, Escola Massana.

Fuente:https://www.archdaily.cl/cl/910631/escola-massana-centro-de-arte-y-diseno-estudio-carme-pinos.

Kuma y Pinós permiten pensar la articulación cuando el problema ya no se resuelve únicamente mediante referencias dispersas, sino a través de una arquitectura de mayor presencia, capaz de concentrar programa sin perder relación con su entorno. En ambos casos, la escala no se trabaja sólo como una condición dimensional, sino como una experiencia que se construye desde el cuerpo, el recorrido y la aproximación al edificio, algo que puede vincularse con la mirada de Juhani Pallasmaa (2005) sobre una arquitectura percibida más allá de lo estrictamente visual. A diferencia de los casos urbanos, donde el límite perceptivo contribuye a definir un sistema y volverlo reconocible, en estos edificios opera de manera más gradual, no marca una separación tajante entre exterior e interior, sino que desdibuja ese pasaje mediante espacios intermedios, aperturas, visuales, materialidades y modos de contacto con el suelo. Desde esta perspectiva, la legibilidad planteada por Kevin Lynch (1960) no depende únicamente de hitos o recorridos a escala urbana, sino también de la capacidad del edificio para ofrecer referencias que orienten al usuario sin forzar una única secuencia. Esta lectura permite vincular ambos grupos de antecedentes: Tschumi, Gwangju y Superkilen muestran cómo el reconocimiento puede construir un sistema en el territorio, mientras que Kuma y Pinós permiten pensar cómo esa misma lógica puede densificarse en una arquitectura de mayor escala sin interrumpir la continuidad urbana. En conjunto, los casos evidencian que el límite perceptivo puede definir, suavizar o articular según la escala en la que opera, permitiendo que ciudad y edificio se comprendan como partes de un mismo sistema.

Estas aproximaciones contemporáneas, que entienden la arquitectura como un sistema capaz de amplificar las preexistencias y construir identidad a partir de ellas, evidencian también una transformación en la concepción del límite, que deja de ser una condición física rígida para convertirse en un dispositivo perceptivo de articulación y reconocimiento. Esta doble condición permite introducir el cambio de paradigma que separa los principios de la arquitectura moderna, donde nace la arquitectura “sistematizada”, de las preocupaciones contemporáneas. En la modernidad, la idea de sistema articulador estuvo fuertemente asociada a una voluntad de orden, claridad y control. El recorrido arquitectónico aparecía muchas veces como una secuencia ideal, pensada para un usuario abstracto, capaz de revelar la obra según una lógica previamente definida.

En Le Corbusier, esta concepción se expresa con claridad en la idea de *promenade architecturale*. La Fondation (1960) explica que en la Maison La Roche aparece por primera vez esta noción y que en la Villa Savoye se convierte en uno de los ejemplos más claros de los cinco puntos de la arquitectura moderna. En ambos casos, el movimiento no es libre en un sentido abierto, sino cuidadosamente estructurado: el espacio se comprende a través de una secuencia ordenada, casi pedagógica, que conduce la percepción del usuario.

Algo similar puede pensarse en relación con el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Allí, incluso cuando el espacio parece libre y continuo, sigue existiendo una idea de

orden ideal y una puesta en escena rigurosa de la experiencia. No es casual que Mies afirmara que la arquitectura es “the will of the epoch translated into space”, porque en esa frase aparece condensada una forma de pensar el proyecto como traducción espacial de un orden universal.

Ese modelo moderno fue fundamental para pensar la arquitectura como sistema. Sin embargo, su límite aparece cuando ese orden se apoya en una concepción demasiado homogénea del espacio y del usuario. En otras palabras, el problema no es la existencia de una estructura organizativa, sino el hecho de que esa estructura tienda a suponer un recorrido idóneo, una percepción universal y una forma estable de habitar. Ahí es donde esta investigación toma distancia. No se trata de negar la necesidad de un sistema, sino de preguntarse cómo puede operar hoy sin volverse abstracto, normativo o indiferente a las preexistencias del lugar.

En Genius Loci, Christian Norberg-Schulz (1980) parte de una preocupación por la pérdida del sentido de lugar en la arquitectura, que describe a través del concepto de regressive nostalgia. Esta nostalgia “regresiva” implica, entonces, una mirada que busca volver a formas o imágenes tradicionales sin necesariamente comprender los procesos que les daban sentido. Frente a esto, Norberg-Schulz no propone una repetición del pasado, sino una reinterpretación activa del entorno, en lugar de imponer soluciones genéricas o meramente formales.

Frente a una producción cada vez más abstracta, plantea la necesidad de recuperar el vínculo entre el espacio y su identidad. Para ello, desplaza el foco desde la forma hacia la atmósfera, entendida como una cualidad capaz de condensar aspectos culturales, ambientales y simbólicos. A diferencia de los sistemas formales que pueden repetirse, la atmósfera requiere una lectura sensible del contexto. En este marco, el valor del proyecto no radica en definir una figura, sino en lograr que el usuario reconozca el lugar como propio.

Esta postura encuentra un paralelo en el concepto de retrotopía desarrollado por Zygmunt Bauman (2017), donde el pasado se construye como un refugio idealizado frente a las incertidumbres del presente. En ambos casos, el riesgo radica en convertir la memoria en una imagen fija, desvinculada de los procesos sociales y culturales que la constituyen. Frente a esto, la posición adoptada no se inscribe ni en la lógica moderna de abstracción y universalidad, ni en una mirada retrospectiva que intente reproducir el pasado, sino en la posibilidad de trabajar con las preexistencias desde una lectura crítica, capaz de reconocer su valor sin congelarlo. De este modo, ***la identidad no se entiende como algo a recuperar ni a imponer, sino como una construcción situada que se actualiza a partir de las relaciones que el proyecto es capaz de establecer con su contexto***.

Desde esta perspectiva, los aportes de Aldo Rossi y Kevin Lynch siguen siendo importantes, pero ya no alcanzan por sí solos. Rossi permite pensar la ciudad desde la permanencia, la memoria y las huellas colectivas, mientras que Lynch desplaza la atención hacia la legibilidad y la construcción de una imagen clara por parte del usuario. Entre ambos aparece una tensión

productiva: ***la identidad no depende solo de lo que permanece, sino también de lo que puede ser reconocido y recorrido***. En territorios fragmentados, ese reconocimiento no surge espontáneamente; necesita ser construido.



Figura 9. Christian Stork , “Old”.

Fuente: https://www.instagram.com/velosechsundsechzig/

En la contemporaneidad, varios proyectos empiezan a apartarse de la idea de un recorrido ejemplar impuesto desde la forma. Ya no se trata solamente de conducir al usuario por una secuencia ideal, sino de ofrecerle un sistema de referencias desde el cual pueda orientarse, establecer vínculos con el lugar y reconocer algo de sí mismo en esa experiencia. En este punto, la arquitectura deja de operar únicamente desde el límite material definido y comienza a hacerlo desde gradientes perceptivos, relaciones espaciales y signos de identidad que no cierran el espacio, pero sí lo vuelven legible.

En *Questions of Perception*, Steven Holl, Juhani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez plantean una crítica profunda a la reducción de la arquitectura a imagen y representación. Pérez-Gómez cuestiona la tradición moderna por haber desvinculado el espacio de su dimensión existencial, transformándolo en un problema técnico antes que humano. En la misma línea, Pallasmaa advierte sobre la hegemonía de la visión, a la que denomina “ocularcentrismo”. Utiliza el término para criticar la predominancia de la vista como sentido principal (y muchas veces único) en la manera en que la arquitectura es concebida y experimentada. En *Los ojos de la piel* (2005), señala que la tradición moderna ha tendido a reducir la arquitectura a una imagen, privilegiando su lectura visual por sobre otras dimensiones sensoriales. Esto implica que el espacio se proyecta y se evalúa principalmente desde cómo se ve, dejando en un segundo plano aspectos como el tacto, el sonido, la temperatura o incluso el olfato.

Para Pallasmaa, este enfoque empobrece la experiencia arquitectónica, ya que el habitar no es un acto puramente visual, sino corporal y multisensorial. Frente al ocularcentrismo, propone recuperar una percepción encarnada, donde el cuerpo entero participa en la construcción del espacio.

Holl, por su parte, traslada esta posición al campo proyectual, entendiendo la arquitectura como una secuencia de experiencias que se despliegan en el tiempo y que no pueden reducirse a una lectura instantánea. En conjunto, estas posturas permiten pensar el espacio no como una forma que se observa, sino como una condición que se habita, donde la organización no se impone desde la geometría sino que emerge de la interacción entre el sujeto y las cualidades materiales del entorno.

Por eso, cuando en esta tesis se plantea que el límite físico definido no siempre alcanza, no se está proponiendo la desaparición del orden, sino una reformulación de sus instrumentos. Frente al paradigma moderno, que tendía a organizar desde la claridad material y la secuencia ideal, aquí interesa pensar un sistema capaz de articular sin homogeneizar, de orientar sin imponer y de construir identidad sin abstraer al usuario de las costumbres, memorias y dinámicas propias del lugar. ***La consolidación de una imagen colectiva del espacio***.

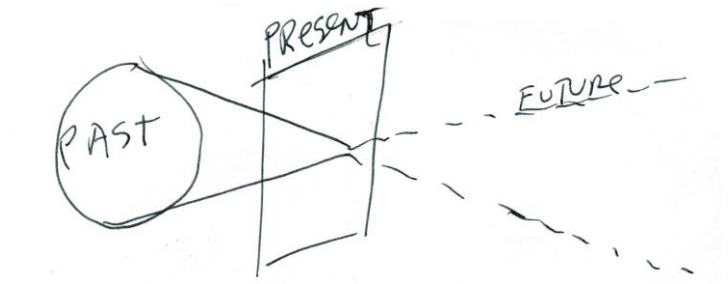


Figura 10. Steven Holl, esquema conceptual “Past - Present - Future”.

Fuente: Steven Holl Architects.

Teniendo en cuenta esto, la investigación se desarrolla a partir de un recorrido que articula reflexión teórica y exploración proyectual como instancias complementarias de un mismo proceso. El trabajo comienza con la construcción del marco conceptual y el análisis del caso de estudio, para luego profundizar en una serie de componentes proyectuales entendidos como herramientas de intervención, cada uno acompañado por referentes que permiten contrastar y fundamentar las decisiones adoptadas. Finalmente, estas reflexiones convergen en una propuesta capaz de poner en práctica los conceptos desarrollados y en un cierre que sintetiza los principales aportes de la investigación, proyectando sus posibles alcances más allá del caso de estudio.

3.La articulación construída

Cuando estas condiciones se trasladan al territorio, lo que aparece no es la ausencia de actividad, sino la dificultad de que esa intensidad se sostenga de manera continua en el espacio. En el área de intervención, la presencia simultánea de múltiples focos, como la feria de Plaza Serrano (una de las más concurridas del sector), el Mercat de Villa Crespo, el Mercado de las Pulgas en Colegiales y las ferias itinerantes registradas en agendas oficiales del Gobierno de la Ciudad, evidencia una dinámica activa que, sin embargo, se presenta fragmentada. Esta condición se ve reforzada por la presencia de infraestructuras de gran escala, como la avenida Juan B. Justo y el viaducto del ferrocarril San Martín, que interrumpen la continuidad peatonal y dificultan la articulación entre sectores.

La elección de trabajar sobre actividades ya presentes en el área responde a la intención de evitar operaciones que introduzcan dinámicas ajenas al funcionamiento cotidiano del barrio. En sectores atravesados por procesos recientes de transformación urbana, la incorporación de programas desvinculados de las prácticas existentes suele derivar en procesos de homogeneización y desplazamiento progresivo de aquello que originalmente otorgaba identidad al lugar, se gentrifica el territorio. Frente a esto, el masterplan propone operar desde una lógica de intensificación antes que de sustitución, reconociendo en las ferias, mercados y espacios productivos no solo una actividad económica consolidada, sino también una forma de intercambio social profundamente vinculada a la cultura barrial. La incorporación de nuevos soportes, recorridos y espacios de articulación no busca reemplazar estas dinámicas, sino ampliar sus posibilidades de crecimiento, permitiendo que la expansión comercial del área pueda sostenerse a partir de estructuras ya arraigadas en el lugar. De este modo, la propuesta entiende el desarrollo económico no como un proceso de renovación por reemplazo, sino como la capacidad de potenciar recursos existentes sin desarticular las relaciones que les dan sentido.

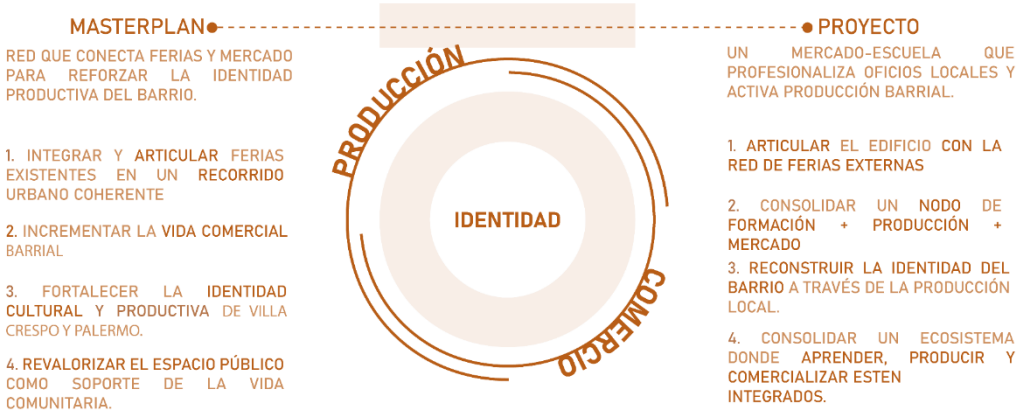


Gráfico 3. Elaboración propia, identidad.

En este contexto, el trazado del masterplan se apoya en condiciones verificables del territorio, particularmente en la lógica de desplazamientos peatonales y en la distribución de actividades. La proximidad a nodos de transporte (líneas ferroviarias San Martín y Urquiza, junto con múltiples líneas de colectivo) y la presencia de áreas verdes de alta concurrencia, como el Parque Los Andes (donde se desarrolla una de las ferias más populares de la Ciudad), consolidan ciertos corredores donde la intensidad peatonal es mayor. La avenida Corrientes, en relación con este parque, y la calle Thames, vinculada al Mercat de Villa Crespo, presentan veredas de mayor ancho y una concentración significativa de usos gastronómicos y culturales, lo que las posiciona como soportes naturales de recorrido. A partir de estas condiciones, ***los ejes principales no se definen como una imposición, sino como la explicitación de trayectorias ya activas***, incorporando desvíos puntuales ,como la conexión hacia Plaza Serrano, motivada por la presencia de su feria, que responden a la localización de focos de alta convocatoria.

Complementariamente, la estrategia incorpora pasajes transversales ubicados en puntos específicos del tejido, principalmente conectando la calle Thames con el entorno de Plaza Serrano. Estos pasajes no solo permiten diversificar los recorridos y evitar la sobrecarga de los ejes principales, sino que también vinculan espacios existentes que, de otro modo, quedarían al margen. De este modo, se configura una suerte de “doble eje”, donde la continuidad no depende de una única traza lineal, sino de una red de conexiones que atraviesa las manzanas, integrando situaciones con identidad barrial preexistente.

La incorporación de lotes vacantes o subutilizados a lo largo de estos recorridos responde a esta misma lógica. Su ocupación mediante ferias fijas, itinerantes y pasajes gastronómicos o culturales permite ampliar la actividad sin desplazar la existente, reforzando la continuidad entre puntos previamente desconectados. En este sentido, los ***follies funcionan como elementos que hacen reconocible el sistema*** en el territorio: pequeñas intervenciones que, a través del color, la repetición y su carácter singular, permiten identificar los puntos de intercambio y construir una referencia común, haciendo visible una organización que de otro modo permanecería dispersa.

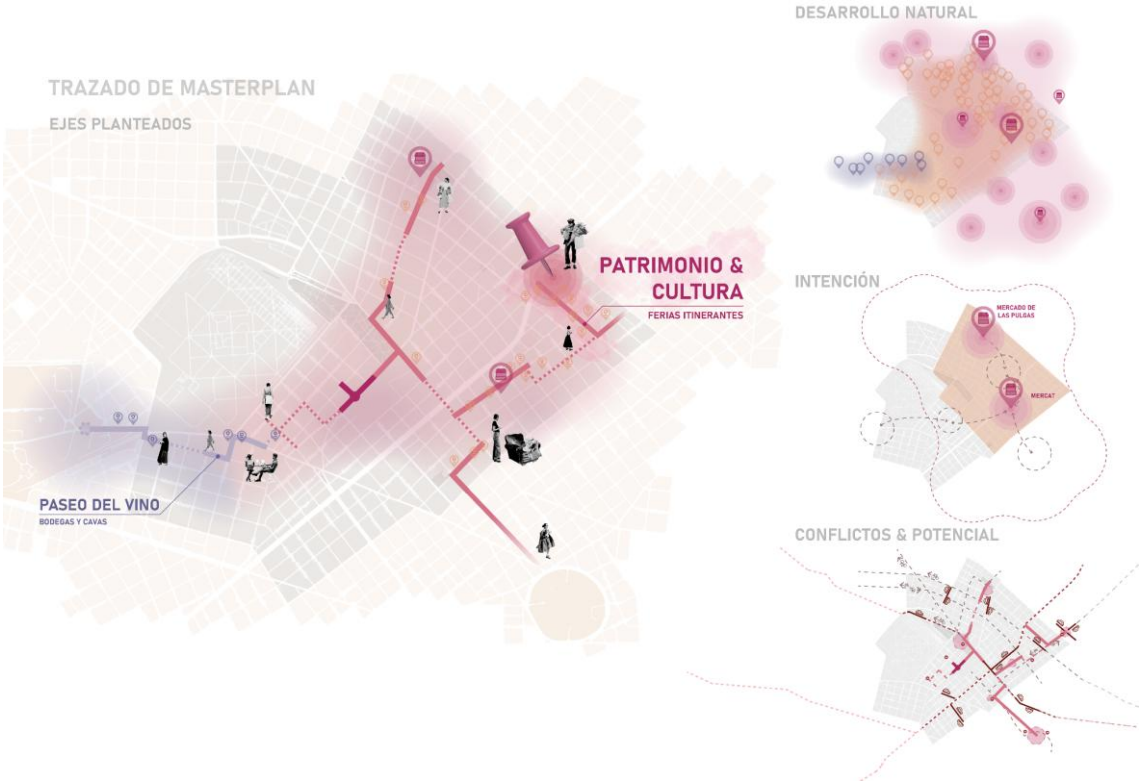


Gráfico 4. Elaboración propia, trazado de masterplan.

Los follies surgen en el siglo XVIII en el contexto de los jardines paisajísticos europeos, particularmente en Francia, como parte de un cambio en la manera de proyectar el paisaje que acompaña transformaciones culturales vinculadas a la Ilustración. En ese momento, el modelo predominante era el barroco, como el de los jardines de Versalles, basado en la simetría, los ejes y el control de la naturaleza. Frente a esto comienza a consolidarse una nueva forma de entender el paisaje centrada en la experiencia del recorrido. En este marco, las teorías de lo pintoresco, desarrolladas por autores como William Gilpin, proponen una relación directa entre paisaje y representación, donde el espacio se construye como una sucesión de escenas encuadradas que se descubren en movimiento. El jardín deja de pensarse como una totalidad abarcable desde un único punto de vista y pasa a organizarse a partir de situaciones que se revelan progresivamente, incorporando la percepción del observador como parte del proyecto.

En este contexto, estos hitos adquieren un rol protagónico. El propio término "*folie*" (en francés), se traduce como capricho, no responden a una función práctica. Su presencia dentro del jardín no se justifica por el uso, sino por su papel en la construcción del espacio. Surgen como una forma de introducir referencias en un sistema que deja de organizarse a partir de un orden geométrico dominante. Más que objetos aislados, funcionan como puntos que, a partir de su ubicación y su relación con el entorno, permiten establecer vínculos entre distintas situaciones espaciales y construir una lectura del recorrido sin necesidad de definirlo mediante límites físicos.

Al desaparecer la estructura axial como principio organizador, estas piezas pasan a ser fundamentales en la construcción de legibilidad. Su ubicación, su relación entre sí y su vínculo con el paisaje permiten establecer una red de referencias que orienta la experiencia sin imponer un trazado único. Muchas veces remiten a imaginarios culturales reconocibles, no con intención de reconstrucción histórica, sino por su capacidad de activar asociaciones en quien recorre el espacio, incorporando la memoria como parte del sistema.

Los follies pueden entenderse como dispositivos que operan dentro de un *campo de relación*, donde la espacialidad no se define por la continuidad de un límite, sino por la interacción entre elementos dispersos. Cada pieza adquiere significado en función de su posición y de las relaciones que establece, construyendo una lógica abierta que permite múltiples recorridos.

Al operar como elementos capaces de hacer legible un sistema sin recurrir a una estructura cerrada, su pertinencia se vuelve evidente en aquellos vacíos urbanos cuya condición no termina de definirse. En estos casos, el espacio no se presenta ni como un soporte claramente integrado, tal como advierte Trancik al señalar su desconexión dentro del tejido urbano, ni como un ámbito completamente autónomo, como sugiere Solà-Morales al poner en valor su indeterminación. Sino, en una situación intermedia donde ambas lecturas resultan parciales. Mientras que una mirada centrada en la recomposición funcional tiende a fijar el espacio a partir de un uso determinado, la otra lo preserva en su apertura, pero corre el riesgo de mantenerlo al margen de las dinámicas cotidianas.

Es en ese desfasaje donde la lógica del folly adquiere precisión. Su condición no utilitaria permite intervenir sin fijar el espacio a una única lógica de uso. Al no responder a un programa, no compite con la apertura del vacío ni la reemplaza, sino que introduce una referencia capaz de activar relaciones sin saturarlo. Esto resulta clave si se considera que la acumulación de funciones no necesariamente construye identidad: cuando un espacio intenta abarcarlo todo sin una estructura clara, termina por diluirse. Frente a esto, el folly opera desde una economía de medios, donde la intensidad de la intervención no radica en su extensión ni en su programa, sino en su capacidad de hacer visible una lógica subyacente.

Esta forma de operar se vuelve particularmente relevante en aquellos vacíos que ya alojan usos temporales o intermitentes. La presencia de ferias itinerantes, por ejemplo, da cuenta de una actividad existente que no requiere una definición permanente del espacio, sino la posibilidad de ser activado en distintos momentos. En estos casos, la intervención no debería anular esa flexibilidad, sino acompañarla. La incorporación de elementos puntuales permite sostener esa condición abierta, introduciendo referencias que facilitan su reconocimiento sin fijar un uso dominante.

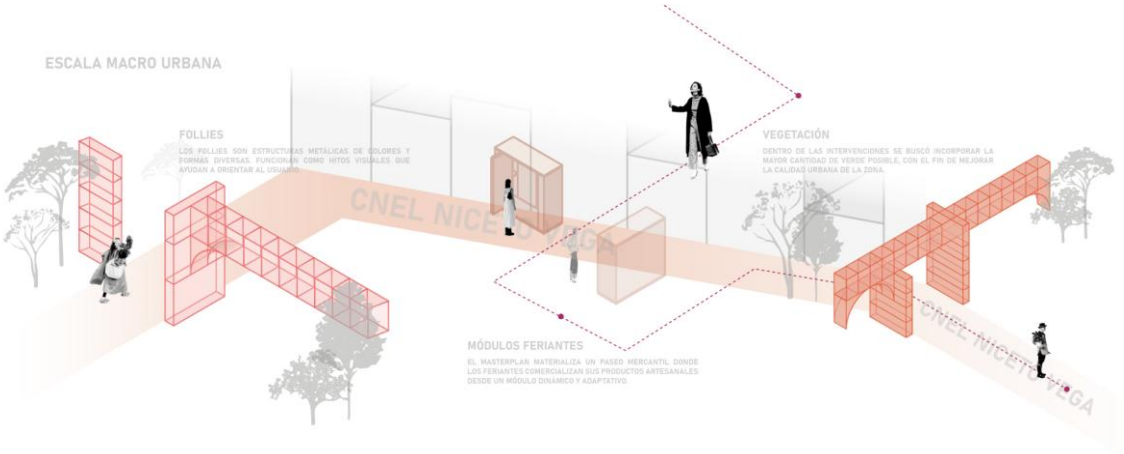


Gráfico 5. Elaboración propia, follies.

Junto con los follies, el masterplan incorpora otros dispositivos que refuerzan la legibilidad del sistema sin convertirlo en una estructura rígida. El solado, presente en la intervención bajo viaducto, se extiende hacia el eje verde y atraviesa el vacío en planta baja del proyecto, estableciendo una continuidad material entre espacio público, recorrido y edificio. Su aparición en pasajes, lotes intervenidos y sectores de feria permite que situaciones dispersas puedan leerse como parte de una misma lógica, no por la imposición de un trazado único, sino por la repetición de una condición reconocible en distintos puntos del territorio. A esta capa horizontal se suman los módulos para feriantes, piezas prismáticas de un metro de profundidad y dos metros tanto de alto como de ancho, pensadas para articularse entre sí y adaptarse a las necesidades de cada momento. Su diseño busca reemplazar las estructuras provisorias actuales por un soporte más práctico, capaz de cerrarse y permitir el resguardo de materiales o mercadería, sin perder flexibilidad de uso. Materializados en chapa ondulada color óxido, estos módulos retoman la lógica material del Centro de Artes y Oficios y construyen un vínculo con la memoria productiva del área, asociada a galpones, talleres y estructuras industriales. De este modo, follies, solado y módulos no funcionan como elementos aislados, sino como distintas capas de un mismo sistema: unos introducen referencias verticales, otro construye continuidad en el suelo y los módulos aportan soporte operativo a las actividades temporales, reforzando la relación entre masterplan, espacio público y edificio.

Desde esta perspectiva, el vacío no se completa ni se conserva intacto, sino que se articula. Sin embargo, para que esta lógica pueda sostenerse, no todos los espacios pueden permanecer en un estado indeterminado: la continuidad del sistema requiere también de puntos capaces de estabilizarlo. Es en esa tensión entre lo permanente y lo temporal donde algunos vacíos asumen un grado mayor de definición, no para anular la flexibilidad del conjunto, sino para hacerla posible. En este marco, la elección del lote para el Centro de Artes y Oficios se entiende como una pieza estructurante dentro de la red: su condición no se limita al programa que alberga, sino a su capacidad de sostener y activar las dinámicas que se desarrollan en los espacios adyacentes.

De este modo, el proyecto no actúa como un elemento aislado, sino como un soporte que permite que los usos temporales, como las ferias itinerantes, encuentren continuidad y funcionamiento dentro de una estructura mayor, operando como un punto de articulación que da estabilidad al sistema sin rigidizarlo.

Ubicado entre Juan B. Justo, Cnel. Niceto Vega, José A. Cabrera y Darwin, el terreno se posiciona en un punto intermedio entre varios de los focos más activos del área: la feria de Plaza Serrano, el Mercat de Villa Crespo y el Mercado de las Pulgas, lo que permite pensarlo como un nodo capaz de vincular dinámicas existentes. Su accesibilidad desde los ejes definidos y su proximidad a estos puntos refuerzan su condición estratégica dentro del sistema.

En continuidad con esta decisión, el recorrido se extiende hacia el lote a través de un tramo específico sobre Cnel. Niceto Vega, que funciona como conector entre la escala del masterplan y la intervención puntual. Más que un eje principal, este tramo se entiende como un pasaje a mayor escala, donde el nivel de intervención se intensifica progresivamente en dirección al proyecto. Sus condiciones de escala barrial, presencia de actividad comercial y aptitud para el desplazamiento peatonal, permiten reforzar la continuidad del sistema en el punto donde este adquiere mayor densidad, consolidando la transición entre el tejido existente y la intervención propuesta.

Al mismo tiempo, su localización entre dos infraestructuras de gran escala introduce una condición particular: la de operar en un área atravesada por barreras urbanas. Lejos de entender esta situación como una limitación, el proyecto la asume como oportunidad para intervenir sobre la continuidad peatonal y mejorar la caminabilidad, aspectos fundamentales para el funcionamiento de la actividad ferial. En este sentido, el bajo viaducto y las plazas inmediatas (Darwin y Lolita Torres) no se incorporan únicamente como espacios complementarios, sino como parte de una operación que permite mediar entre escalas muy dispares. Frente a la dimensión del Centro de Artes y Oficios, estas piezas intermedias construyen una transición que evita que el edificio se perciba como un objeto aislado o desproporcionado dentro de un tejido de menor escala. El eje verde que se configura a partir de su articulación no solo extiende el recorrido, sino que introduce instancias peatonales que fragmentan y distribuyen la intensidad del proyecto, haciéndolo más permeable y accesible.

En particular, el bajo viaducto se trabaja como un espacio intermedio que combina el carácter de plaza y de mercado: incorpora superficies permeables, vegetación y áreas de estar, junto con los módulos ya incorporados al sistema, pensados para alojar ferias complementarias y actividades temporales. El mobiliario urbano y la disposición de estos elementos no responden a una lógica residual, sino que estructuran el espacio como una extensión del sistema, capaz de absorber distintos usos a lo largo del tiempo. Esta condición híbrida permite que el paso bajo la infraestructura no sea únicamente un lugar de tránsito, sino una instancia de permanencia, reforzando la continuidad del recorrido.

En este punto, la transición de escalas adquiere un rol central. El proyecto no se plantea como un objeto aislado ni como una pieza de gran escala que refuerce la fragmentación existente, sino como una instancia intermedia capaz de absorber y redistribuir las distintas condiciones del entorno. La relación entre el tejido barrial, los espacios públicos y las infraestructuras mayores se resuelve a través de gradientes espaciales, de manera progresiva, evitando cortes abruptos. Esta condición intermedia no solo mejora la integración física, sino que también permite que el proyecto funcione como articulador entre distintas intensidades de uso.

De este modo, el Centro de Artes y Oficios actúa como un nodo dentro de una red más amplia, capaz de intensificar relaciones existentes y habilitar nuevas conexiones. Su ubicación y su resolución espacial permiten transformar una condición potencialmente conflictiva (un lote de gran escala, vacante, en un entorno fragmentado) en una oportunidad para construir continuidad, haciendo legible un sistema que ya está presente, pero que aún no encuentra una forma clara de manifestarse en el espacio.

El programa del Centro de Artes y Oficios surge como una continuidad directa de las dinámicas detectadas en el masterplan. La elección de incorporar un mercado gastronómico junto con una escuela de producción y formación no responde únicamente a una cuestión funcional, sino a la intención de fortalecer las economías y prácticas que ya forman parte de la identidad del área. Mientras el masterplan trabaja sobre la articulación de ferias, espacios culturales y recorridos existentes, el edificio introduce una estructura capaz de sostener esas dinámicas de manera más estable, ofreciendo no sólo lugares de intercambio comercial, sino también herramientas de aprendizaje, producción y crecimiento económico para quienes participan de ellas.

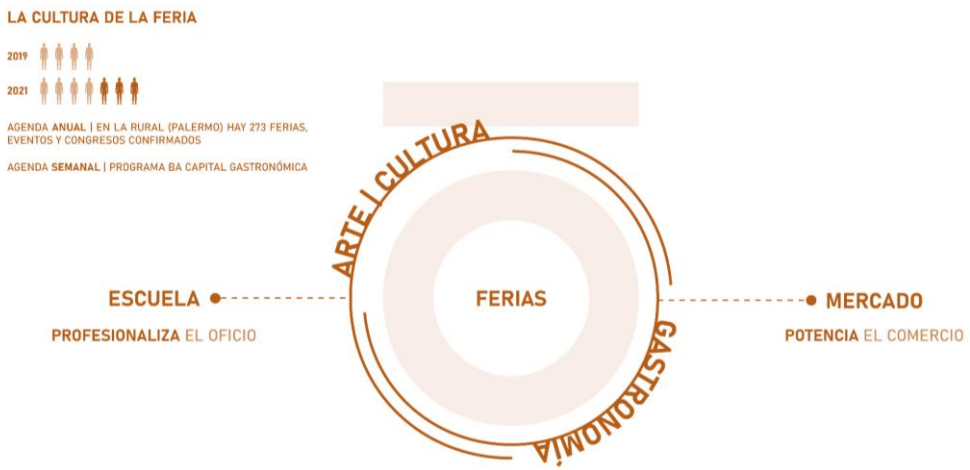


Gráfico 6. Elaboración propia, sustento.

La escuela no se plantea únicamente como un espacio técnico de talleres, sino como una instancia de formación vinculada a la posibilidad real de consolidar emprendimientos y ampliar sus condiciones de desarrollo. Los espacios de producción se complementan con áreas destinadas a capacitación, gestión y aprendizaje, permitiendo que quienes forman parte de las ferias o de las economías barriales puedan acceder tanto a herramientas materiales como teóricas. El mercado, por su parte, no sólo ofrece un espacio de venta, sino también un ámbito de exposición, vínculo y construcción colectiva, donde producción, intercambio y experiencia cotidiana se superponen constantemente. La incorporación de talleres abiertos y ateliers permite que los procesos de producción dejen de quedar ocultos detrás de un "área de servicio", haciendo visible el trabajo de cada emprendimiento y generando instancias de aprendizaje e intercambio entre productores y visitantes. El museo sensorial recupera esta misma lógica desde otro lugar, poniendo en valor lo artesanal y la experiencia material a través de recorridos vinculados a la percepción. Los espacios de tapeo y las áreas comunes, en cambio, introducen situaciones de encuentro, donde la comida funciona como un elemento de vínculo social capaz de extender el tiempo de permanencia y reforzar el carácter colectivo del mercado.

A su vez, la propuesta evita concentrar estas dinámicas únicamente dentro del edificio principal. La intervención bajo viaducto y los espacios exteriores asociados permiten incorporar escalas de participación más flexibles, vinculadas a ferias temporales, emprendimientos emergentes y actividades de menor consolidación económica. De este modo, el proyecto no establece una separación entre actividades "institucionalizadas" e informales, sino que ***construye una estructura capaz de vincular distintas escalas de producción e intercambio dentro de un mismo sistema***. La convivencia entre programas permanentes y situaciones temporales retoma así una lógica ya presente en el masterplan, donde ciertos puntos más estables permiten sostener dinámicas abiertas y cambiantes sin anular su flexibilidad.

La hipótesis planteada, entender el espacio como una construcción perceptiva antes que como una delimitación física, encuentra en la escala arquitectónica su instancia de verificación más concreta. Si a nivel urbano se proponía articular una red dispersa a través de sistemas de reconocimiento, en el edificio esta lógica se traduce en la construcción de un espacio capaz de orientar, contener y vincular sin recurrir a límites rígidos. De este modo, el proyecto no se concibe como un objeto autónomo, sino como un dispositivo que opera sobre la percepción, retomando las nociones trabajadas en el marco teórico para hacerlas operativas en la experiencia arquitectónica. La intención no es imponer una organización cerrada, sino construir un sistema donde el usuario pueda reconocer relaciones espaciales y apropiarse del recorrido a partir de referencias perceptivas antes que de jerarquías rígidas.

En cuanto a la lógica formal, el edificio se organiza en dos volúmenes prismáticos que responden directamente a las condiciones del entorno. El correspondiente a la escuela se dispone paralelo a la avenida Juan B. Justo, adoptando una geometría regular y mayor altura, mientras que el

volumen del mercado se orienta según la diagonal del viaducto, ajustando su altura y su desarrollo para establecer una relación más amable con la infraestructura elevada. Esta decisión no es meramente formal: permite evitar una condición de confrontación y, en cambio, construir una transición gradual entre escalas, donde el edificio no se impone como un objeto monumental sino que se adapta a las tensiones existentes del sitio. La diferencia entre ambas piezas también hace visible una dualidad ya presente en el programa: mientras la escuela requiere una lógica más estable y repetitiva, el mercado admite una espacialidad más dinámica, ligada al intercambio y al movimiento.

Entre el mercado y la escuela aparece una pieza vidriada que surge de la intersección geométrica entre ambos volúmenes y se materializa como un fuelle espacial. Más que un tercer cuerpo agregado, funciona como una bisagra: un espacio intermedio que adopta espesor para conectar dos lógicas programáticas distintas y hacerlas funcionar de manera fluída. Durante el proceso proyectual fue denominado informalmente "**el bicho**", justamente por esa condición reconocible y deliberadamente ajena a la morfología general del edificio. Desde el exterior, su presencia se percibe como una pieza distinta, casi extraña, que no busca mimetizarse con los prismas principales porque tampoco funciona como ellos. Mientras el mercado y la escuela alojan programas más definidos, este ámbito articula desde una condición más pasiva, atmosférica y perceptiva.

Su posición, suspendida a partir del primer nivel y completamente permeable a la luz, refuerza esa autonomía relativa. No se presenta como un volumen cerrado ni como una pieza que separa, sino como una pausa materializada capaz de absorber la tensión entre dos lógicas programáticas. Más que un objeto autónomo, funciona como una condensación de la idea de vacío trabajada en la tesis: un espacio que no se define únicamente por lo que contiene, sino por las relaciones que habilita. En este sentido, el vacío deja de entenderse como ausencia y adquiere espesor; se convierte en una condición activa de relación, capaz de conectar programas, escalas y experiencias sin clausurar la continuidad del conjunto.

Esta pieza fuelle alberga un museo sensorial de triple altura, donde la luz, los reflejos y las variaciones de opacidad construyen una experiencia que no es únicamente visual, sino atmosférica, reforzando la idea de percepción ampliada. Su condición vidriada no responde solamente a una búsqueda de transparencia. Al tratarse de un museo sensorial, la luz se vuelve parte activa de la experiencia espacial. La cubierta incorpora células fotovoltaicas que, además de aportar a la eficiencia energética, funcionan como parasoles y proyectan variaciones de sombra sobre el interior. A su vez, los vidrios laterales inteligentes regulan su opacidad ante la incidencia solar directa, generando cambios perceptibles en la atmósfera del espacio.

El edificio se articula con el entorno mediante una red de accesos que responden a distintas situaciones urbanas. El ingreso principal, ubicado bajo el museo sensorial, funciona como un

espacio semicubierto que jerarquiza la llegada, mientras que otros accesos, desde Juan B. Justo (pensado para la escuela), el bajo viaducto (conecta con el flujo de las ferias), las calles laterales (llegada desde otras dinámicas) y el subsuelo (mayor escala y flujo peatonal), distribuyen los flujos según el tipo de uso. Particularmente, en el caso del subsuelo, la incorporación de la bahía junto con las plataformas y desniveles exteriores no solo amplía las posibilidades de uso, sino que permite absorber eventos de mayor escala sin colapsar el funcionamiento cotidiano. Esta operación resulta especialmente importante por la condición estratégica del lote, ubicado entre dos de las principales barreras urbanas del área: Juan B. Justo y el viaducto. En lugar de reforzar esta condición de corte mediante un objeto hermético o autosuficiente, el proyecto busca funcionar como una pieza de transición, incorporando espacios intermedios, recorridos abiertos y expansiones hacia el espacio público que permitan suavizar el pasaje entre distintas escalas y dinámicas urbanas. Así, el edificio deja de operar como un límite para convertirse en un nodo articulador, capaz de integrar dinámicas existentes y producir nuevas formas de relación.

El mercado se desarrolla como un sistema continuo y permeable, donde el recorrido se organiza de manera integral, envolviendo los distintos niveles y permitiendo que el usuario atraviese el edificio sin quedar sujeto a una única secuencia. Esta condición no responde únicamente a una cuestión funcional, sino a la intención de construir una espacialidad abierta, donde la orientación se produzca a partir de relaciones perceptivas más que de recorridos impuestos. En lugar de definirse mediante recintos cerrados, el espacio se articula a través de visuales, cambios de altura, solados, cielorrasos y situaciones intermedias que permiten diferenciar sin fragmentar.

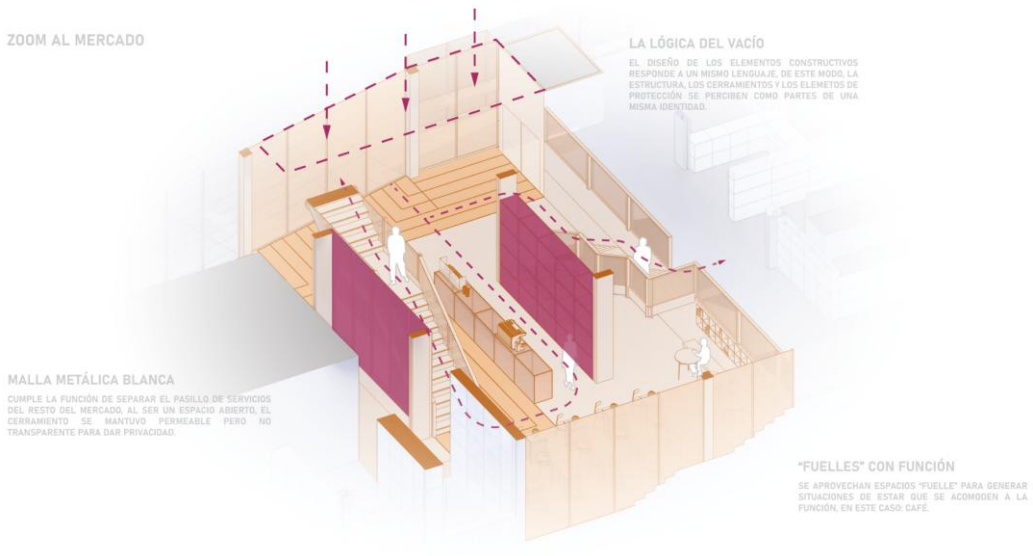


Gráfico 7. Elaboración propia, estrategias perceptivas.

En planta baja, los locales funcionan como una reinterpretación de la feria tradicional, con la particularidad de poder abrir tanto hacia el interior como hacia el exterior, extendiéndose hacia

el bajo viaducto y diluyendo el límite entre edificio y espacio público. Esta condición se ve reforzada por la incorporación de elementos que retoman la **lógica de los follies** del masterplan: estructuras livianas, de carácter lúdico y reconocible, que operan como referencias dentro del espacio. Su materialidad, basada en el uso de metal y vidrio con acentos en tonalidades anaranjadas, no solo construye una identidad visual coherente, sino que permite trasladar al edificio un sistema de reconocimiento previamente instalado a escala urbana, consolidándolo como parte de una misma red perceptiva.

La definición de los espacios interiores se resuelve principalmente a partir de elementos que no clausuran. Los cielorrasos permeables o suspendidos bajan la escala de ciertos sectores, enmarcan situaciones de permanencia y permiten distinguir áreas sin interrumpir la continuidad visual. Del mismo modo, el solado no funciona solo como superficie de circulación, sino como una herramienta de lectura espacial: en algunos sectores construye fluidez y continuidad entre programas, mientras que en otros marca cambios de intensidad, bordes blandos o zonas de detención. Así, mercado, circulación y permanencia se diferencian sin necesidad de recurrir constantemente a muros, reforzando la idea de límite perceptivo trabajada en la hipótesis.

A medida que el recorrido asciende, la espacialidad se complejiza. El entrepiso introduce los espacios de tapeo, donde la comida se adquiere a través de pequeñas aperturas y se consume en áreas comunes, reforzando una lógica colectiva apoyada en la proximidad y la interacción, costumbres asociadas a la cultura barrial. En los niveles superiores, el coffee roasters y el museo sensorial amplían la experiencia incorporando olores, sonidos, luz, pantallas y transparencias. Por un lado, el vacío central del mercado, una triple altura que recorre el prisma y se expresa en el quiebre de la cubierta, actúa como organizador interno, permitiendo relaciones visuales entre niveles y una lectura continua del espacio. Esta operación ordena una espacialidad que se filtra constantemente a través de límites virtuales y relaciones visuales, evitando una percepción fragmentada del conjunto.

En la terraza, el restaurante open kitchen introduce uno de los programas permanentes del mercado, funcionando como una pieza capaz de sostener y dar continuidad a las dinámicas más flexibles que se desarrollan en otros sectores del edificio, como los tapeos o las expansiones temporales vinculadas al bajo viaducto. Esta operación retoma, a escala arquitectónica, una lógica ya planteada en el masterplan: la necesidad de que ciertos puntos más estables actúen como soporte para actividades fluctuantes sin anular su condición abierta. Su ubicación permite establecer visuales tanto hacia el eje verde conformado por las plazas inmediatas como hacia la bahía central de la manzana, también de carácter verde, generando una continuidad entre ambas situaciones. La cubierta no se entiende entonces como un remate aislado, sino como un espacio que prolonga las relaciones construidas a lo largo del recorrido y refuerza la vinculación entre edificio, espacio público y paisaje urbano.

De este modo, el mercado no se organiza como una suma de programas independientes, sino como una secuencia de relaciones espaciales, materiales y perceptivas. La combinación entre intervenciones morfológicas y materiales permite construir límites variables, capaces de orientar sin cerrar y de intensificar la experiencia sin saturarla, casi como un juego donde el usuario descubre distintas formas de habitar el espacio.

La escuela, por su parte, organiza sus actividades desde una lógica de espacios adaptables, apoyada en un sistema más regular. Los niveles de talleres, especialmente aquellos vinculados a producción pesada como herrería, carpintería o soplado de vidrio, se configuran como plantas abiertas donde los límites son móviles y la circulación se incorpora como extensión del espacio de trabajo. En contraste, los niveles de aulas presentan una mayor definición, respondiendo a necesidades específicas. El vínculo con lo público se da principalmente desde la planta baja y el primer nivel, donde se ubican los ateliers y espacios accesibles, la administración actúa como filtro hacia las áreas más controladas. Esta gradación permite que el edificio no funcione como una pieza cerrada, sino como un sistema que regula distintos grados de apertura. La coexistencia entre una estructura más estable y espacios flexibles permite que el usuario se oriente sin necesidad de recorrer un edificio completamente codificado..

La envolvente refuerza esta lógica a través de un sistema de capas que se adapta a las condiciones específicas de cada fachada. Más que una piel única, el edificio se construye como una superposición de filtros que responden de manera diferenciada a variables como la incidencia solar, el ruido y el viento. La malla metálica, separada de la envolvente principal mediante una estructura independiente, regula el asoleamiento y atenúa la presencia del viaducto; además, introduce un espacio intermedio capaz de absorber usos y extender el edificio hacia el espacio público.

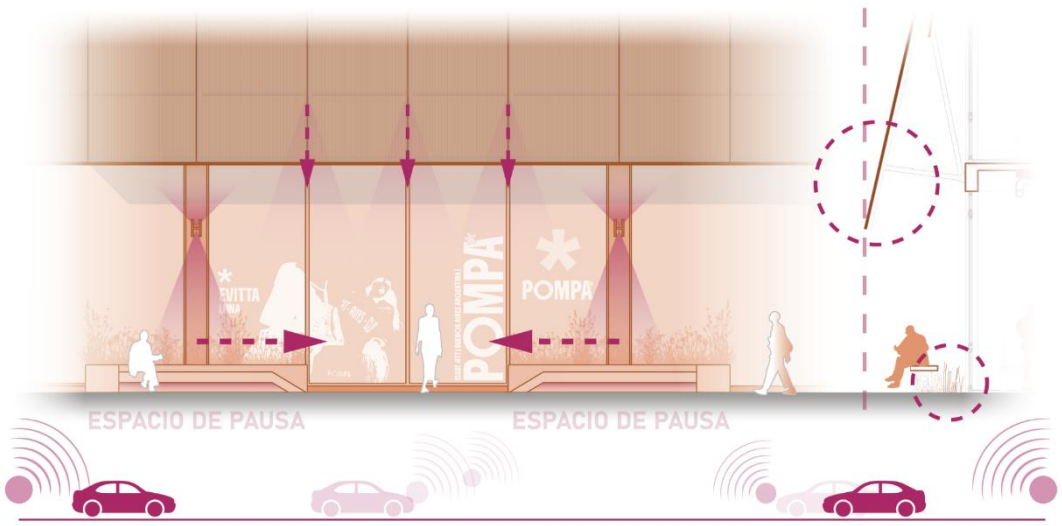


Gráfico 8. Elaboración propia, estrategias de atenuación.

En el mercado, esta malla se desprende de la fachada y se inclina hacia el viaducto, generando un gran semicubierto que no solo protege, sino que habilita la continuidad de las dinámicas comerciales hacia el exterior. Esta operación permite que las ferias y actividades asociadas no queden contenidas dentro del edificio, sino que puedan expandirse, reforzando su carácter abierto. En la escuela, en cambio, la envolvente se densifica y se pliega en planos por nivel, respondiendo a las condiciones específicas de los talleres y a la necesidad de controlar la luz sobre Juan B. Justo. En otros sectores, como la fachada del mercado hacia la bahía central, esta capa se retira para priorizar la relación visual con el espacio verde, evidenciando que el sistema no es uniforme, sino ajustable según cada situación.

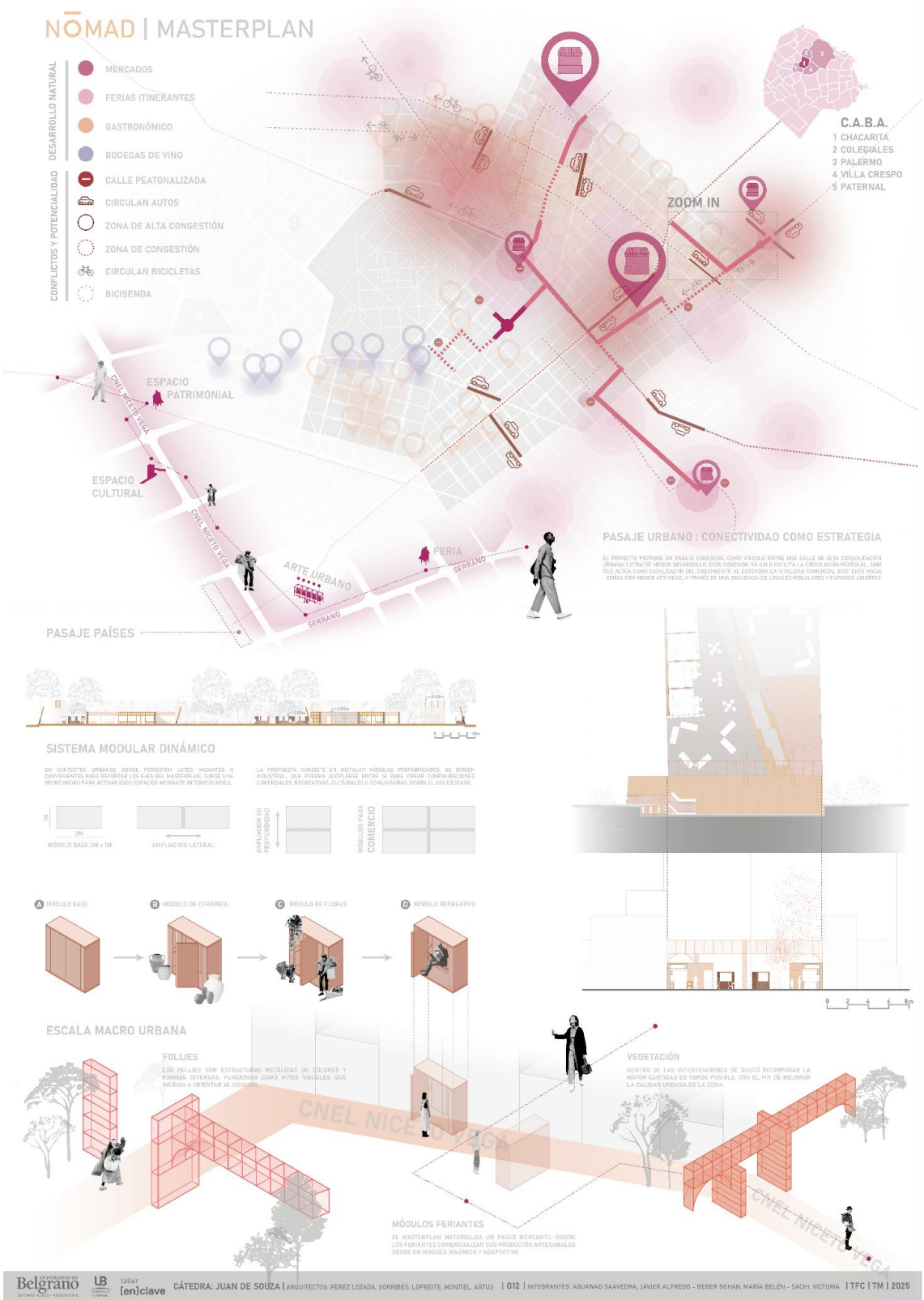
La elección del óxido como materialidad no busca reproducir literalmente una imagen industrial, sino trabajar sobre aquello que aún persiste como lógica: la relación entre producción, intercambio y espacio abierto. El uso de la malla en tonos óxido retoma esa condición desde una lectura contemporánea, no como cita formal, sino como un modo de inscribir el proyecto dentro de una identidad reconocible. A su vez, la propia configuración programática refuerza este vínculo, recuperando dinámicas históricas del barrio sin fijarlas en una única forma, sino adaptándolas a nuevas formas de uso.

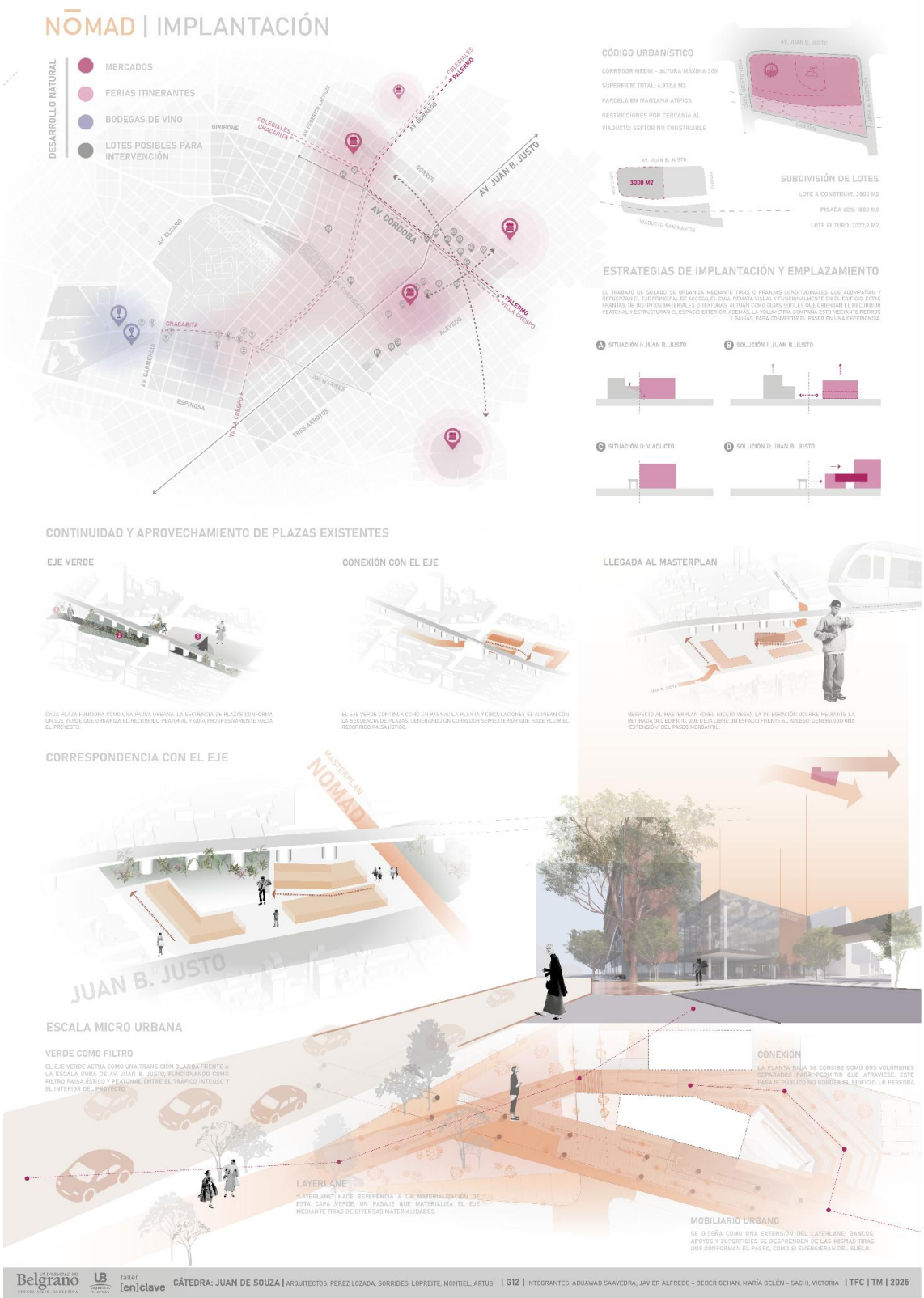
La envolvente no solo responde a exigencias técnicas, sino que se convierte en un elemento capaz de mediar entre distintas escalas y temporalidades. Su condición de sistema adaptable permite integrar lo preexistente sin replicarlo, estableciendo una continuidad que no se basa en la repetición, sino en la reinterpretación.

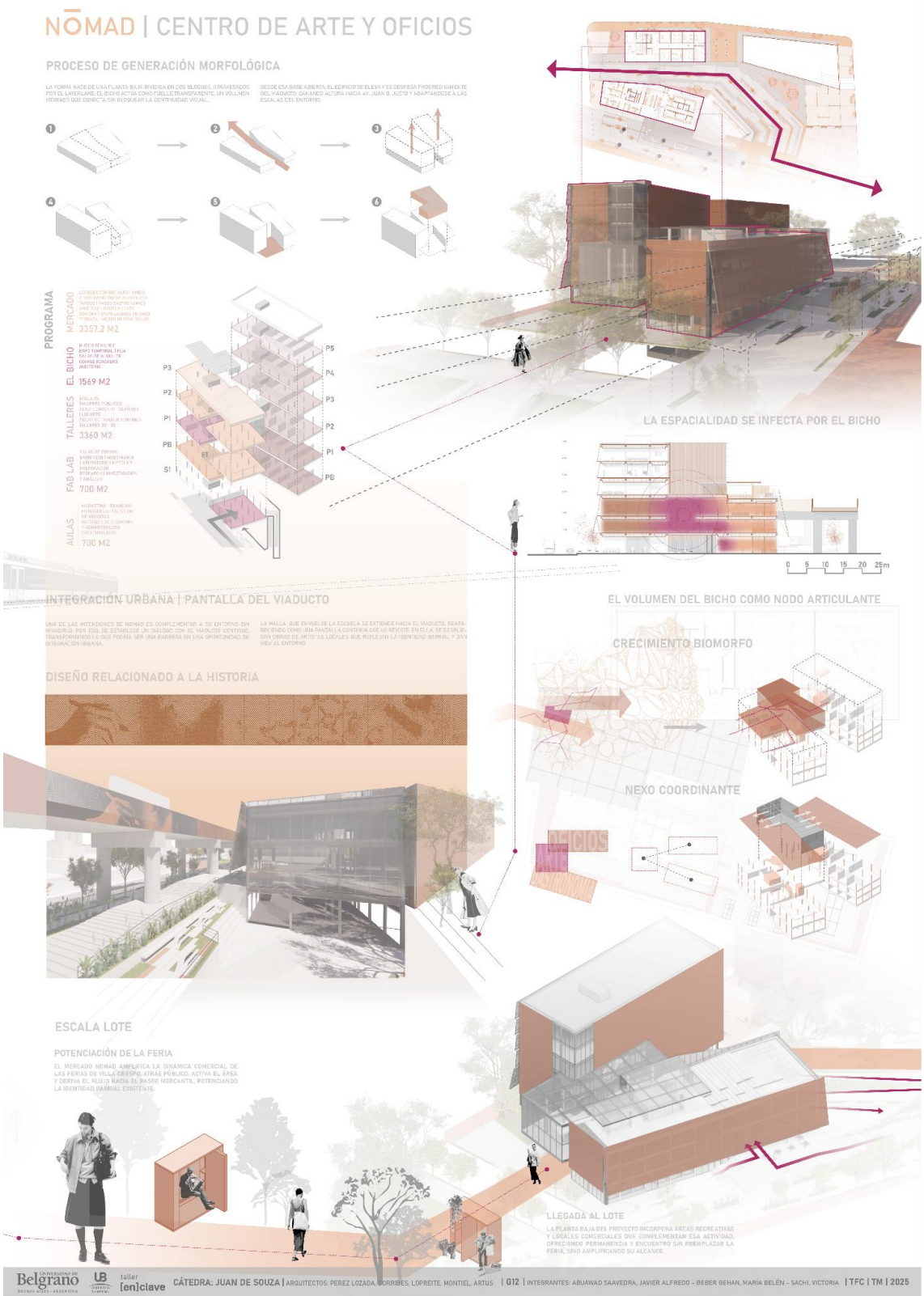
De este modo, esta condición adaptable del lenguaje no se limita únicamente al desempeño técnico o a la relación con el entorno inmediato, sino que repercute directamente en la manera en que el espacio es experimentado. La posibilidad de graduar visuales, filtrar la luz, definir distintos niveles de apertura o construir situaciones intermedias permite que la percepción del edificio cambie constantemente a lo largo del recorrido. Las decisiones materiales y espaciales dejan de funcionar como operaciones independientes para integrarse en una misma lógica proyectual, donde orientación, atmósfera y reconocimiento se construyen simultáneamente.

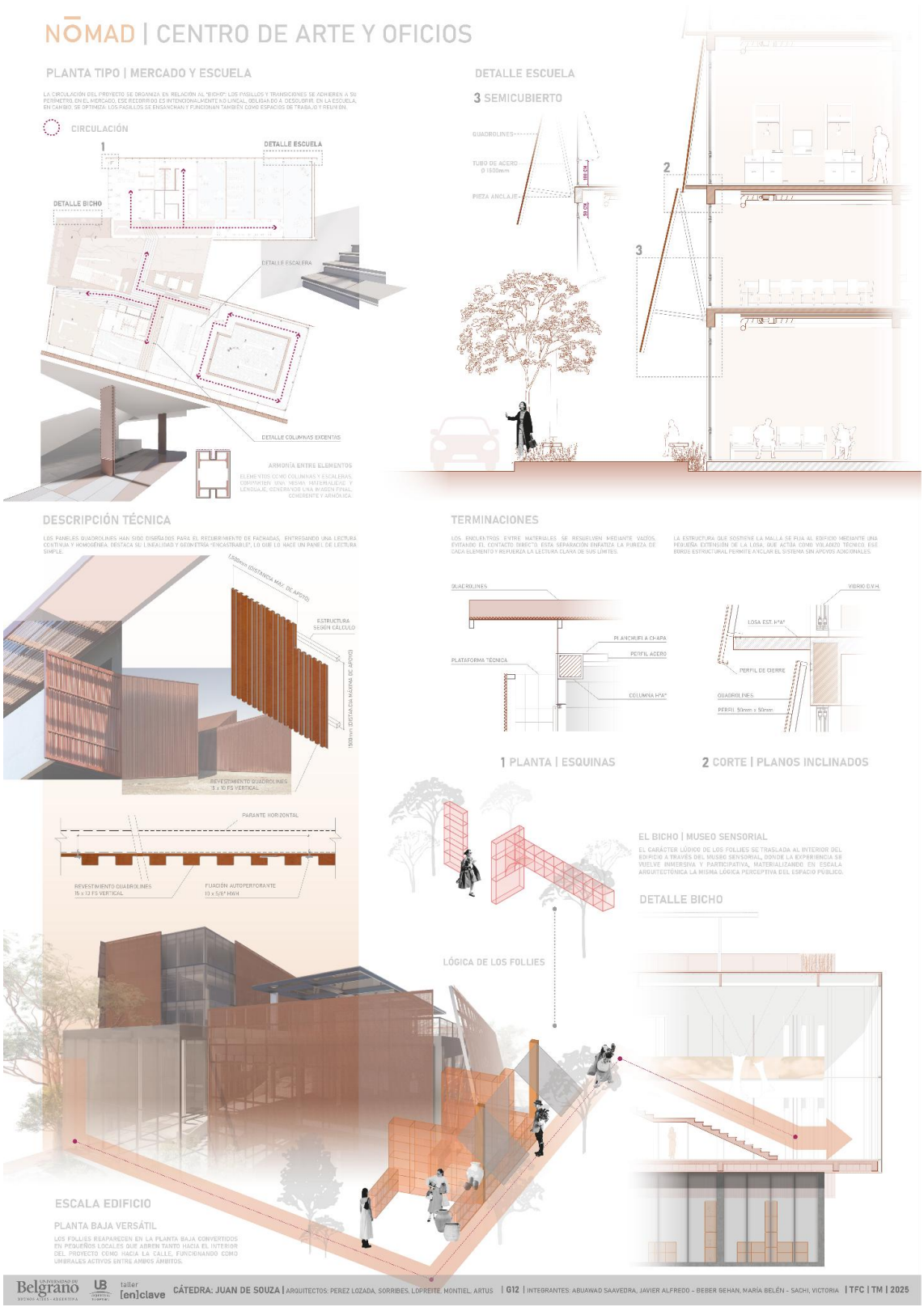
Más que resolver el espacio mediante una organización cerrada, el proyecto trabaja sobre distintos grados de definición, permitiendo que ciertas situaciones permanezcan abiertas mientras otras introducen estabilidad y referencia. En este sentido, la arquitectura no opera desde la imposición de un orden único, sino desde la construcción de relaciones capaces de volver legible un sistema complejo. La orientación deja de depender exclusivamente del límite físico y pasa a construirse. Tal como plantean autores como Pallasmaa o Rasmussen, la experiencia arquitectónica no se reduce a una lectura visual inmediata ni a una organización puramente funcional, sino que se construye progresivamente a través de la percepción, la memoria y la asociación. Desde esta lógica, el proyecto no busca fijar una única manera de habitar el espacio,

sino establecer condiciones para que distintas dinámicas puedan coexistir dentro de una estructura capaz de articularlas sin homogeneizarlas.


NŌMAD | MASTERPLAN
DESARROLLO NATURAL
MERCADOS
FERIAS ITINERANTES
GASTRONÓMICO
BODEGAS DE VINO
CONFLICTOS Y POTENCIALIDAD
CALLE PEATONALIZADA
CIRCULAN AUTOS
ZONA DE ALTA CONGESTIÓN
ZONA DE CONGESTIÓN
CIRCULAN BICICLETAS
BICISENDA
C.A.B.A.
1 CHACARITA
2 COLEGIALES
3 PALERMO
4 VILLA CRESPO
5 PATERNAL
ZOOM IN
ESPACIO PATRIMONIAL
ESPACIO CULTURAL
CNEL. NICETO VEGA
ARTE URBANO
FERIA
SERRANO
PASAJE PAÍSES
PASAJE URBANO : CONECTIVIDAD COMO ESTRATEGIA
SISTEMA MODULAR DINÁMICO
MÓDULO BASE 2M x 1M
AMPLIACIÓN LATERAL
AMPLIACIÓN EN PROFUNDIDAD
MÓDULOS PARA COMERCIO
A MÓDULO BASE
B MÓDULO DE CERÁMICA
C MÓDULO DE FLORES
D MÓDULO RECREATIVO
ESCALA MACRO URBANA
FOLLIES
VEGETACIÓN
MÓDULOS FERIANTES
CNEL NICETO VEGA
Belgrano
taller [en]clave
CÁTEDRA: JUAN DE SOUZA | ARQUITECTOS: PEREZ LOZADA, SORRIBES, LOPREITE, MONTIEL, ARTUS | G12 | INTEGRANTES: ABUAWAD SAAVEDRA, JAVIER ALFREDO – BEBER BEHAN, MARÍA BELÉN – SACHI, VICTORIA | TFC | TM | 2025


NOMAD | IMPLANTACIÓN
DESARROLLO NATURAL
MERCADOS
FERIAS ITINERANTES
BODEGAS DE VINO
LOTES POSIBLES PARA INTERVENCIÓN
AV. JUAN B. JUSTO
AV. CÓRDOBA
PALERMO
CHACARITA
CÓDIGO URBANÍSTICO
CORREDOR MEDIO – ALTURA MÁXIMA: 30M
SUPERFICIE TOTAL: 6.872,6 M2
PARCELA EN MANZANA ATÍPICA
RESTRICCIONES POR CERCANÍA AL VIADUCTO: SECTOR NO CONSTRUIBLE
3000 M2
SUBDIVISIÓN DE LOTES
LOTE A CONSTRUIR: 3800 M2
PISADA 60%: 1800 M2
LOTE FUTURO: 3072,2 M2
ESTRATEGIAS DE IMPLANTACIÓN Y EMPLAZAMIENTO
A SITUACIÓN I: JUAN B. JUSTO
B SOLUCIÓN I: JUAN B. JUSTO
C SITUACIÓN II: VIADUCTO
D SOLUCIÓN II: JUAN B. JUSTO
CONTINUIDAD Y APROVECHAMIENTO DE PLAZAS EXISTENTES
EJE VERDE
CONEXIÓN CON EL EJE
LLEGADA AL MASTERPLAN
CORRESPONDENCIA CON EL EJE
MASTERPLAN NOMAD
JUAN B. JUSTO
ESCALA MICRO URBANA
VERDE COMO FILTRO
CONEXIÓN
LAYERLANE
MOBILIARIO URBANO
Belgrano
taller [en]clave
CÁTEDRA: JUAN DE SOUZA | ARQUITECTOS: PEREZ LOZADA, SORRIBES, LOPREITE, MONTIEL, ARTUS | G12 | INTEGRANTES: ABUAWAD SAAVEDRA, JAVIER ALFREDO – BEBER BEHAN, MARÍA BELÉN – SACHI, VICTORIA | TFC | TM | 2025


NOMAD | CENTRO DE ARTE Y OFICIOS
PROCESO DE GENERACIÓN MORFOLÓGICA
PROGRAMA
MERCADO
3357,2 M2
EL BICHO
1569 M2
TALLERES
3360 M2
FAB LAB
700 M2
AULAS
700 M2
LA ESPACIALIDAD SE INFECTA POR EL BICHO
INTEGRACIÓN URBANA | PANTALLA DEL VIADUCTO
DISEÑO RELACIONADO A LA HISTORIA
EL VOLUMEN DEL BICHO COMO NODO ARTICULANTE
CRECIMIENTO BIOMORFO
NEXO COORDINANTE
ESCALA LOTE
POTENCIACIÓN DE LA FERIA
LLEGADA AL LOTE
CÁTEDRA: JUAN DE SOUZA | ARQUITECTOS: PEREZ LOZADA, SORRIBES, LOPREITE, MONTIEL, ARTUS | G12 | INTEGRANTES: ABUAWAD SAAVEDRA, JAVIER ALFREDO – BEBER BEHAN, MARÍA BELÉN – SACHI, VICTORIA | TFC | TM | 2025


NOMAD | CENTRO DE ARTE Y OFICIOS
PLANTA TIPO | MERCADO Y ESCUELA
CIRCULACIÓN
DETALLE ESCUELA
DETALLE BICHO
DETALLE ESCALERA
DETALLE COLUMNAS EXCENTAS
ARMONÍA ENTRE ELEMENTOS
DETALLE ESCUELA
3 SEMICUBIERTO
CUADROLINES
TUBO DE ACERO
PIEZA ANCLAJE
DESCRIPCIÓN TÉCNICA
ESTRUCTURA SEGÚN CÁLCULO
REVESTIMIENTO CUADROLINES
PARANTE HORIZONTAL
FIJACIÓN AUTOPERFORANTE
TERMINACIONES
CUADROLINES
PLANCHUELA CHAPA
PERFIL ACERO
PLATAFORMA TÉCNICA
COLUMNA H°A°
VIDRIO D.V.H.
LOSA EST. H°A°
PERFIL DE CIERRE
1 PLANTA | ESQUINAS
2 CORTE | PLANOS INCLINADOS
EL BICHO | MUSEO SENSORIAL
DETALLE BICHO
LÓGICA DE LOS FOLLIES
ESCALA EDIFICIO
PLANTA BAJA VERSÁTIL
Belgrano
taller [en]clave
CÁTEDRA: JUAN DE SOUZA | ARQUITECTOS: PEREZ LOZADA, SORRIBES, LOPRETE, MONTIEL, ARTUS | G12 | INTEGRANTES: ABUAWAD SAAVEDRA, JAVIER ALFREDO – BEBER BEHAN, MARÍA BELÉN – SACHI, VICTORIA | TFC | TM | 2025

4.Los dispositivos proyectuales

Después de definir el funcionamiento general del conjunto, la lectura se desplaza hacia la escala de las decisiones que le dan consistencia. La hipótesis no se expresa en un gesto único, sino en una serie de operaciones que aparecen en distintas escalas y permiten que el espacio sea reconocido, habitado y vinculado con aquello que lo precede. Aquello que antes se planteaba como una discusión sobre la experiencia del espacio comienza a tomar forma en el modo en que el conjunto se organiza, construye referencias y establece relaciones con lo existente. De este modo, el argumento deja de permanecer en el plano conceptual para transformarse en operación arquitectónica, haciendo posible leer la propuesta no como la aplicación lineal de una idea, sino como parte de la construcción misma del proyecto.

El reconocimiento: *color y materia como construcción de legibilidad.*

En arquitectura, el reconocimiento no se limita a identificar una forma o un objeto, sino que supone la posibilidad de construir una lectura del espacio a partir de ciertas constantes perceptivas. Cuando el proyecto no se organiza mediante un recorrido único, una jerarquía evidente o límites físicos claramente definidos, el usuario necesita apoyarse en referencias que le permitan asociar situaciones, anticipar relaciones y comprender que ciertos elementos forman parte de un mismo sistema. En este punto, el color y la materia adquieren un rol que excede lo estético: no aparecen como atributos aplicados sobre la arquitectura, sino como recursos capaces de producir orientación, continuidad e identidad.

Esta lectura permite ampliar lo planteado por Rasmussen (1959) cuando observa que la arquitectura y la ciudad no siempre se perciben como volumen, sino también como planos de color capaces de fijar una imagen colectiva. En esa misma dirección, Steven Holl trabaja el color como parte de una experiencia espacial más amplia. Sus investigaciones sobre el *chromatic space* plantean que el color no se reduce a una superficie pintada, sino que aparece en relación con la luz, el reflejo y el movimiento del usuario. En Holl, el color construye espacio porque modifica la forma en que los límites se perciben, se alejan, se acercan o se vuelven ambiguos. No se trata de un recurso gráfico, sino de una condición que afecta la experiencia del cuerpo en el espacio.

La materia incorpora otra dimensión a esta problemática. Si el color permite reconocer por asociación visual, la materia permite reconocer por espesor cultural, táctil y simbólico. Enric Miralles resulta especialmente útil para pensar esta relación porque en su obra el material no aparece como terminación, sino como parte de un proceso que vincula proyecto, lugar y tiempo. Sus procedimientos proyectuales, muchas veces iniciados desde el dibujo y el recorrido por el sitio, no buscan aplicar una imagen previa, sino descubrir relaciones latentes entre materia,

memoria y contexto. En distintas lecturas sobre su obra se destaca justamente esa capacidad de hacer que forma y material interpreten el lugar, sus tradiciones y su historia desde una posición personal y no literal.

Desde esta perspectiva, el reconocimiento no se construye sólo por repetición cromática, sino por la capacidad de ciertos materiales de activar asociaciones. Una superficie metálica, una chapa ondulada, una malla oxidada o un vidrio teñido no se leen únicamente por su apariencia: remiten a modos de producir, a escalas de trabajo, a imaginarios industriales o artesanales y a experiencias previas del usuario. Por eso, el color y la materia pueden operar juntos como sistema de identificación. El color vuelve visible una pertenencia; la materia le da profundidad, la vincula con una memoria productiva y evita que el reconocimiento se reduzca a un código superficial.

Tschumi permite sumar una inflexión conceptual importante. En *Architecture Concepts: Red is Not a Color*, el título ya desplaza el color de su condición puramente visual: el rojo no funciona sólo como pigmento, sino como idea, como estrategia de presencia y como herramienta conceptual. El propio libro se presenta como una obra a mitad de camino entre monografía, teoría y relato, donde los proyectos se leen a partir de conceptos más que de soluciones formales. Esta posición se vincula con su producción teórica anterior, especialmente *The Manhattan Transcripts*, donde arquitectura, movimiento y evento aparecen como dimensiones independientes pero relacionadas. El color, en ese marco, puede entenderse como parte de una notación: un modo de hacer visible una lógica, de activar relaciones y de construir reconocimiento sin depender de un límite físico.

MVRDV trabaja esta dimensión desde una lógica deliberadamente explícita. En proyectos como ***Silodam*** **o** ***Radio Hotel and Tower***, el color permite leer la complejidad programática sin convertirla en una masa indiferenciada. En *Radio Hotel*, la torre se compone mediante bloques de distintos colores que responden a la escala y diversidad del entorno de Washington Heights; la fachada no oculta la mezcla, sino que la vuelve reconocible. En lugar de resolver el edificio como una imagen única, MVRDV transforma la variedad en lenguaje. El color permite distinguir partes, asociar programas y comprender la coexistencia de usos sin necesidad de que la forma se vuelva explicativa en exceso.

Lo interesante de MVRDV no es solamente que utiliza color, sino que lo convierte en un sistema de lectura. Sus edificios suelen asumir la complejidad como un dato positivo: la mezcla programática, la superposición de usos y la diversidad de escalas no se esconden, sino que se organizan visualmente. Esta postura evita la neutralidad de la fachada homogénea y propone una arquitectura donde el usuario puede reconocer la diferencia sin perder la idea de conjunto. En ese sentido, el color funciona casi como una herramienta de edición: agrupa, separa, jerarquiza y vuelve visible aquello que de otro modo quedaría oculto detrás de una envolvente

indiferenciada. Sin embargo, esta misma claridad puede volverse excesivamente literal si el sistema cromático se limita a traducir función por color. La potencia de MVRDV está en hacer legible la complejidad; su riesgo, en acercarse demasiado a una codificación directa.

Dominique Coulon se ubica en otro registro. En sus obras, el color no suele operar como código funcional, sino como una presencia que construye atmósfera, profundidad y continuidad. En una entrevista sobre su trabajo, Coulon explica que muchas veces el color aparece después de la volumetría interior y se superpone sin coincidir necesariamente con los límites del espacio. Esa idea resulta central: el color no confirma necesariamente el borde arquitectónico, sino que puede desplazarlo, tensarlo o abrir otra lectura. En **Ecole maternelle**, el color aparece como una capa que acompaña la experiencia sin explicarla del todo; no señala funciones de manera literal, sino que produce una familiaridad progresiva, atravesando cerramientos y generando un "segundo límite" que se superpone.

La diferencia con MVRDV es importante. Mientras MVRDV tiende a hacer visible la organización a partir de una lógica casi informacional, Coulon construye reconocimiento desde una condición más ambigua. El color aparece como un guiño, como una insistencia parcial, como algo que no está en todas partes pero alcanza para que el usuario perciba una pertenencia. En ese sentido, su arquitectura se acerca más a la idea de atmósfera: el espacio se reconoce por una cualidad que vuelve, no por una regla que se explica. Esta postura permite pensar el color como una forma de orientación sensible. El usuario no lee un código, sino que se introduce en un mundo cromático que se revela de manera gradual.

Barragán introduce una tercera posición, donde el color se vincula directamente con la memoria cultural. En su obra, **Cuadra San Cristobal**, el color no aparece para identificar programas ni para organizar funciones, sino para producir una experiencia emocional y profundamente situada. El catálogo del MoMA sobre su arquitectura señala que Barragán evita utilizar formas mexicanas familiares de manera literal, pero mantiene una continuidad con las tradiciones arquitectónicas de México. Esa observación permite entender que su relación con el contexto no se basa en la reproducción formal, sino en la transformación sensible de una cultura material.

El color en Barragán se relaciona con una tradición mexicana donde las superficies cromáticas forman parte del paisaje urbano, de la arquitectura popular, de las fiestas, de lo religioso y de lo cotidiano. Diversas lecturas sobre su obra vinculan sus rosas, ocres, rojos y amarillos con flores, tierra, cielo, arquitectura vernácula y tradiciones cromáticas locales. Pero Barragán no toma esos colores como cita directa: los abstrae, los intensifica y los incorpora a una arquitectura moderna, silenciosa y precisa. En su discurso del Premio Pritzker, reclama la presencia de términos como belleza, magia, silencio, intimidad y asombro dentro del pensamiento arquitectónico, lo que permite comprender que el color, para él, pertenece a una experiencia espiritual y afectiva antes que decorativa.

Barragán permite abrir un debate útil para el proyecto: la identidad cromática no debe confundirse con literalidad cultural. Así como él no reproduce “lo mexicano” como imagen reconocible inmediata, sino que lo transforma en una experiencia espacial, el uso del óxido no debería leerse como una cita industrial directa. La materia puede aludir, sugerir y activar asociaciones sin convertirse en escenografía. El color, cuando se vuelve demasiado literal, corre el riesgo de transformarse en decoración temática; cuando se trabaja con precisión, puede construir una memoria espacial capaz de permanecer en la experiencia del usuario.

Entre MVRDV, Coulon, Barragán y Tschumi se arma una conversación productiva. MVRDV demuestra que el color puede hacer legible una organización compleja; Coulon muestra que puede construir reconocimiento sin explicitarlo; Barragán lo vincula con una memoria cultural profunda; Tschumi lo desplaza hacia el campo del concepto, donde el color se vuelve idea y sistema antes que pigmento. Holl y Miralles permiten, a su vez, ampliar la discusión hacia la materia: el color nunca aparece solo, sino ligado a luz, textura, tiempo, recorrido y contexto. De este modo, reconocimiento no significa repetir un color hasta volverlo obvio, sino construir una serie de asociaciones capaces de unir elementos dispersos dentro de una lógica común.

En el proyecto, esta discusión se materializa en la relación entre follies, módulos feriales, envolvente y programa. Los follies introducen una primera capa de reconocimiento territorial: son elementos livianos, lúdicos y repetibles, capaces de señalar situaciones sin imponer una dirección única. Su materialidad, metal, vidrio y acentos anaranjados, permite que funcionen como hitos reconocibles, pero su transparencia evita que se conviertan en obstáculos o límites cerrados. No se comportan como objetos aislados, sino como parte de un sistema que el usuario puede identificar a medida que recorre el área.

Esa misma lógica se traslada a los módulos diseñados para los feriantes. La chapa ondulada y la tonalidad óxido construyen un vínculo directo entre la escala urbana y el edificio, reforzando la idea de que las ferias temporales, los puntos de intercambio y el Centro de Artes y Oficios pertenecen a una misma estructura. La chapa ondulada introduce una textura asociable a galpones, talleres, cerramientos productivos y arquitecturas de trabajo, pero reelaborada desde una lógica contemporánea. Como en Miralles, la materia no se usa sólo por su apariencia, sino por su capacidad de recoger asociaciones del entorno y reordenarlas dentro del proyecto.

La malla metálica color óxido profundiza este sistema de reconocimiento porque actúa simultáneamente como envolvente, filtro ambiental y referencia cultural. Su color remite al pasado productivo e industrial de Villa Crespo, pero no intenta reproducir literalmente una imagen de fábrica. Lo que se activa es una asociación más amplia entre materia, oficio, trabajo e intercambio. Esa relación resulta especialmente importante porque el programa del edificio: mercado, escuela, talleres, ateliers y espacios de producción; también retoma una lógica productiva. La materia no “representa” el programa de manera directa, pero permite que el

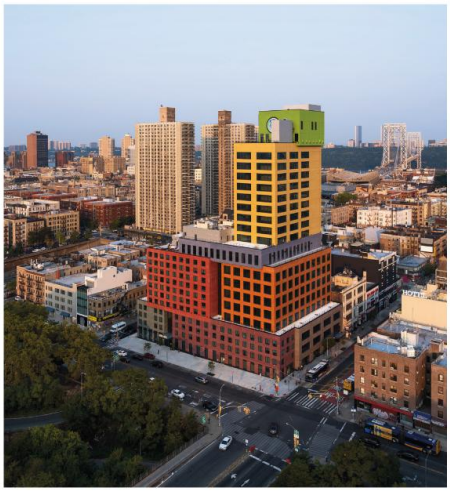
usuario establezca un vínculo mental entre lo que ve, lo que el edificio contiene y la historia material del área.

El solado terracota acompaña esta operación como una resonancia secundaria del sistema cromático. No concentra la estrategia, pero permite extender una continuidad perceptiva en determinados sectores, retomando la familia de tonos óxido desde otra escala y otro soporte. El reconocimiento principal, sin embargo, se construye entre los follies, los módulos feriales y la malla del edificio: tres escalas distintas de una misma lógica material, donde el color no se limita a identificar, sino que vincula.

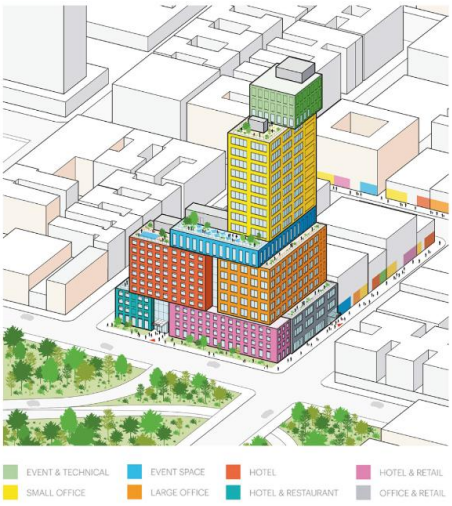
El proyecto se ubica así en un punto intermedio entre los referentes. No trabaja la codificación explícita de MVRDV, porque no asigna un color a cada función; tampoco busca una atmósfera interior cerrada como en Coulon, porque el sistema atraviesa el masterplan y el edificio; no reproduce una tradición cromática como Barragán, pero sí toma de él la posibilidad de que el color active una memoria cultural sin ser literal; y, siguiendo a Tschumi, entiende el color como una idea capaz de volver visible una organización. El reconocimiento se construye por repetición, variación y asociación material. El usuario no necesita que el sistema se le explique: lo reconoce en el recorrido, en los hitos, en la textura de los módulos, en la malla que envuelve el edificio y en la continuidad cromática que une esas piezas sin convertirlas en una imagen única.

MVRDV - Radio Hotel









"Es un guiño a los colores vivos de las vidrieras del barrio."

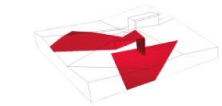
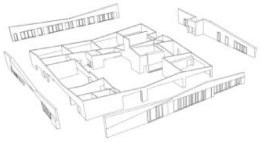
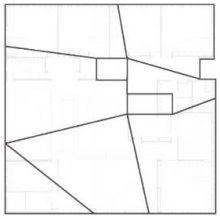
Nueva York, Estados Unidos

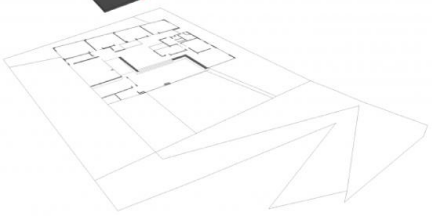
2012 | 2022

RECONOCIMIENTO

Dominique Coulon - Ecole maternelle



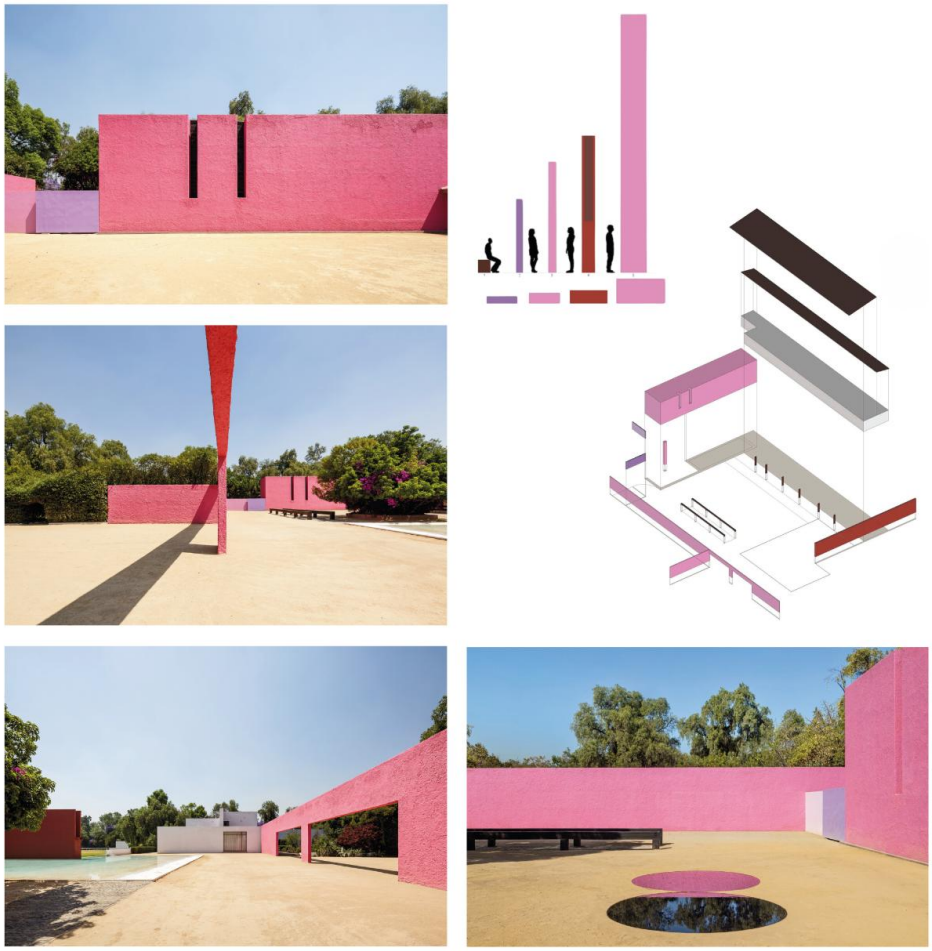



"El color desestructura el lugar, creando nuevas lecturas."

Marmoutier, Francia

2007

Luis Barragán - Cuadra San Cristobal



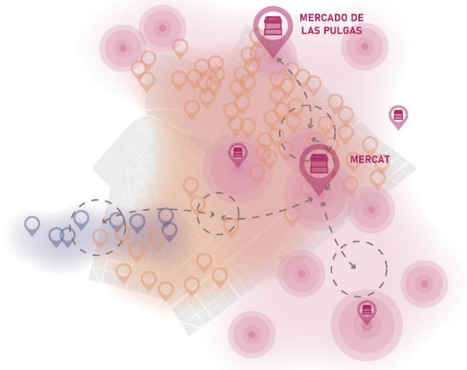
"Siempre he buscado la serenidad, hay que cuidar no destruirla por el uso de una paleta indiscriminada."

Ciudad de México, México

1966 | 1968

RECONOCIMIENTO

01 DESARROLLO NATURAL + INTENCIÓN



02 TRAZADO DE EJES + PLANTEO DE NODOS

Se buscó potenciar la actividad comercial del barrio mediante un circuito que vincula las ferias itinerantes con bodegas y preexistencias de Villa Crespo, integrando actividades dispersas dentro de un sistema común que refuerza la identidad del sector.



03 ARTICULACIÓN DE LOTES + FOLLIES

Para hacer reconocible esta articulación, se incorporan follies como dispositivos de identificación ubicados en accesos de lotes planteados en puntos estratégicos del recorrido, permitiendo reconocer las distintas intervenciones como parte de un mismo sistema.

METAL ANARANJADO

TINTED GLASS





El reconocimiento no se limita a la capacidad de identificar un objeto, sino que refiere a la posibilidad de que un usuario pueda comprender, anticipar y reconstruir mentalmente un espacio a partir de ciertas constantes. En sistemas abiertos, donde no existe una organización lineal evidente, esta condición se vuelve fundamental, ya que la orientación no puede depender de límites físicos, ejes claros o secuencias predefinidas.

La memoria: *las preexistencias como soporte.*

La memoria no aparece únicamente en la materia ni en la conservación de una imagen del pasado. En un territorio atravesado por ferias, comercios, espacios culturales y economías barriales, la memoria también se construye en las prácticas que sostienen la vida cotidiana: los recorridos que se repiten, los lugares donde la gente compra o trabaja, las formas de intercambio que se consolidan con el tiempo, los espacios que alojan encuentros y las actividades que permiten que un área sea reconocida por quienes la habitan. En este sentido, una preexistencia no es sólo un edificio anterior a la intervención. También puede ser una dinámica, una costumbre, una economía de pequeña escala o un uso temporal que, por repetición y arraigo, adquiere valor dentro del sistema urbano.

Esta lectura permite desplazar la memoria del plano puramente formal hacia una dimensión más operativa. No se trata de "recordar" el pasado como imagen ni de convertir la identidad barrial en una escena reconocible para ser consumida, sino de comprender qué condiciones permiten que esa identidad siga produciéndose. Sharon Zukin advierte que la autenticidad urbana puede convertirse en una forma de poder cultural cuando aquello que parece propio de un barrio empieza a funcionar como marca y termina siendo apropiado por lógicas económicas que desplazan a los actores originales. En *Naked City*, esta tensión aparece asociada a la gentrificación: la búsqueda de lo auténtico puede valorar edificios antiguos, comercios tradicionales o escenas culturales locales, pero también puede transformarlos en signos de consumo desvinculados de las comunidades que los sostienen. La memoria, entonces, no puede reducirse a representar lo barrial; debe preguntarse qué relaciones sociales y económicas hacen posible esa cultura.

Henri Lefebvre permite profundizar esta diferencia cuando entiende el espacio como una producción social y no como un soporte neutro. Su lectura del derecho a la ciudad desplaza la discusión desde la forma urbana hacia la posibilidad de habitar, usar y transformar el espacio. Desde esta perspectiva, las preexistencias no se valoran sólo por su antigüedad, sino por su capacidad de sostener prácticas. Una feria, un mercado barrial o un taller no son únicamente actividades comerciales: también producen vínculos, saberes, ritmos cotidianos y formas de permanencia. Si un proyecto toma esas prácticas sólo como imagen, corre el riesgo de convertirlas en decoración urbana; si las incorpora como estructura de funcionamiento, puede fortalecer su continuidad sin fijarlas en una versión congelada de sí mismas.

Ignasi de Solà-Morales permite reforzar esta lectura desde otro texto, *Arquitectura débil* (1987), donde desplaza la arquitectura de las grandes certezas modernas hacia una condición más atenta a lo fragmentario, lo situado y lo no dominante. Allí plantea que la experiencia contemporánea ya no puede apoyarse en un sistema absoluto capaz de ordenar la realidad como una totalidad cerrada, sino que debe asumir una condición más plural, atravesada por tiempos,

capas y situaciones diversas. Esta posición resulta especialmente pertinente para pensar la memoria no como una imagen fija del pasado, sino como una forma de intervenir sin imponer una lectura única sobre lo existente. Frente a una arquitectura fuerte, que tiende a presentarse como gesto dominante o solución total, Solà-Morales propone una actitud "tangencial y débil", capaz de actuar sobre el contexto sin absorberlo por completo. La memoria, desde esta perspectiva, no se construye por restitución ni por reemplazo, sino por una aproximación cuidadosa a aquello que ya existe, aceptando que el lugar no es una unidad homogénea sino una superposición de prácticas, tiempos y relaciones que deben seguir actuando dentro del presente.

Lacaton & Vassal resultan fundamentales para pensar esta forma de intervenir. Su principio "nunca demoler, siempre transformar" no debe leerse únicamente como una postura frente al edificio existente, sino como una ética proyectual. En sus trabajos sobre vivienda social, la intervención no comienza por reemplazar lo anterior por una imagen más ordenada, sino por detectar qué condiciones ya funcionan y cómo pueden ampliarse. Anne Lacaton insiste en trabajar "con y para los habitantes", evitando la violencia de una transformación que, aunque mejore técnicamente un edificio, termine desconociendo a quienes lo usan. Esta postura desplaza el centro del proyecto: lo existente deja de ser un problema a corregir y pasa a ser una base desde la cual agregar, extender, mejorar y abrir nuevas posibilidades.

Esa posición resulta particularmente útil porque evita dos extremos igualmente problemáticos. Por un lado, la conservación inmóvil, que vuelve intocable lo existente y lo separa de las necesidades actuales. Por otro, la sustitución completa, que interpreta la mejora como borramiento. Lacaton & Vassal proponen una tercera operación: transformar sin expulsar, agregar sin negar, ampliar sin reemplazar. Esta lógica permite pensar la memoria como una condición viva y no como un patrimonio congelado. En términos urbanos, implica que un sistema no debería imponerse sobre las prácticas existentes, sino ofrecerles más espacio, mejores condiciones y nuevas relaciones sin alterar aquello que las hace reconocibles.

Siza y Souto de Moura trabajan una continuidad más silenciosa, pero igualmente precisa. En el **MIEC + MMAP**, la relación entre el nuevo museo y el monasterio preexistente no se resuelve ni por mímesis ni por contraste absoluto. La intervención reconoce que cada pieza tiene una identidad propia, pero construye vínculos funcionales y espaciales para que el conjunto pueda operar de manera articulada. Siza ha planteado que cada diseño intenta capturar un momento concreto y transitorio en todos sus matices, lo que permite entender su arquitectura como una lectura situada antes que como la aplicación de una fórmula. La pertenencia no aparece como copia del contexto, sino como una forma de leer sus condiciones y responder con precisión.

En esta relación entre Siza y Souto, la memoria no se expresa como un gesto evidente. No hay una voluntad de convertir lo anterior en escenografía ni de disolver lo nuevo para que parezca

antiguo. Lo importante es la medida del contacto: cuánto se conecta, cuánto se separa, qué se mantiene visible, qué se transforma y qué grado de autonomía conserva cada parte. Esa lectura resulta trasladable a un sistema urbano donde las preexistencias son múltiples y no siempre patrimoniales. Un mercado, una feria consolidada o un recorrido peatonal pueden necesitar conexión, pero no absorción; soporte, pero no reemplazo; visibilidad, pero no sobreexposición.

Chipperfield, en el **Neues Museum**, lleva esta discusión hacia el problema de las ausencias. Su intervención no intenta reconstruir un estado idealizado del edificio ni convertir la ruina en una reliquia. La propia memoria del proyecto afirma que lo nuevo "refleja lo perdido sin imitarlo", y la escalera principal repite la forma original mediante un lenguaje simplificado, diferenciable y contemporáneo. Esta operación permite pensar la memoria como una continuidad crítica: no se trata de borrar las marcas del tiempo ni de dejarlas como testimonio inmóvil, sino de permitir que el edificio vuelva a formar parte de la vida pública sin ocultar la complejidad de su historia.

El aporte de Chipperfield está en entender que completar no significa uniformar. La intervención construye una nueva legibilidad, pero no elimina las diferencias entre capas temporales. Lo nuevo aparece donde hay una ausencia, pero no pretende confundirse con lo anterior. Este punto resulta clave para pensar una memoria no nostálgica: el pasado no se recupera como totalidad cerrada, sino que se trabaja desde sus interrupciones, sus vacíos y sus posibilidades de continuidad. En términos de proyecto, esto permite pensar que los vacíos urbanos, las actividades discontinuas o las prácticas parcialmente desarticuladas no deben ser reemplazadas por un sistema completamente nuevo, sino completadas con aquello que necesitan para seguir funcionando.

OMA introduce una postura más conflictiva. En la **Fondazione Prada**, Koolhaas no trabaja la preexistencia como una pieza que debe preservarse intacta ni como un soporte que puede ser borrado por la arquitectura nueva. El proyecto combina una antigua destilería de gin de 1910 con nuevas incorporaciones, produciendo una interacción permanente entre condiciones que suelen mantenerse separadas. OMA define el conjunto como algo que no es ni preservación ni nueva arquitectura, sino una confrontación activa entre fragmentos que no se congelan en una sola imagen ni permiten que una parte domine completamente a las demás.

Esta posición resulta útil porque introduce la posibilidad del conflicto como parte de la memoria. No todo vínculo con lo existente tiene que resolverse mediante armonía o continuidad visual. A veces, ***la memoria se vuelve más legible cuando lo nuevo intensifica la presencia de lo anterior***, lo tensiona y obliga a releerlo. Sin embargo, esa operación exige cuidado: la intensificación no puede convertirse en sustitución disfrazada. La diferencia entre densificar una preexistencia y desplazarla está en si el proyecto permite que lo anterior siga teniendo agencia dentro del conjunto. En Fondazione Prada, la antigua estructura industrial no desaparece detrás

de una envolvente nueva; permanece como parte activa de la experiencia, en fricción con los volúmenes incorporados.

Entre Lacaton & Vassal, Siza, Souto, Chipperfield y OMA aparece una conversación más amplia sobre cómo trabajar con lo existente. Lacaton & Vassal defienden la transformación como ampliación de posibilidades; Siza y Souto construyen pertenencia desde una lectura precisa del lugar; Chipperfield completa sin imitar; OMA intensifica sin buscar una armonía total. Las estrategias son distintas, pero comparten una idea: la memoria no se sostiene mediante la repetición formal, sino mediante la capacidad de permitir que distintas capas sigan actuando dentro del presente.

En el proyecto, la memoria se trabaja desde esa lógica de preexistencias activas. El masterplan no introduce una actividad ajena para “revitalizar” un área vacía, porque la actividad ya existe: ferias populares, mercados, comercios, espacios culturales, circuitos gastronómicos, talleres y usos temporales forman parte de la vida del sector. El problema no es la falta de identidad, sino la falta de una estructura capaz de sostenerla sin desplazarla. Por eso, las preexistencias no se toman como elementos pintorescos ni como decorado barrial, sino como condiciones necesarias para que el sistema funcione.

Esta decisión tiene una dimensión económica. Si las ferias y los emprendimientos locales ya participan de la identidad del área, una intervención que busque potenciarlos no puede limitarse a mejorar la imagen del espacio público. Debe preguntarse qué necesitan esos actores para crecer sin ser expulsados por el mismo proceso que los vuelve visibles. La escuela del Centro de Artes y Oficios aparece entonces como un soporte para la formación, la producción y la gestión; no como una institución ajena al barrio, sino como una infraestructura capaz de fortalecer economías existentes. El mercado ofrece público, intercambio y exposición, pero también un lugar de vínculo entre productores, visitantes y comunidad.

Los espacios temporales del sistema permiten incorporar otra escala de participación. Las ferias bajo viaducto, los módulos para feriantes y los lotes disponibles para actividades itinerantes evitan que la propuesta se concentre únicamente en quienes ya tienen una posición económica más consolidada. La memoria se vuelve así una cuestión de acceso: sostener las dinámicas barriales implica permitir que participen distintos grados de formalidad, estabilidad y crecimiento. No todo puede quedar completamente definido, porque entonces se perdería la flexibilidad que caracteriza a muchas de estas economías; pero tampoco todo puede permanecer indeterminado, porque sin puntos de soporte no existe sistema posible.

En este punto, el proyecto se distancia de una lectura nostálgica del barrio. No busca conservar una imagen idealizada de lo productivo, lo artesanal o lo ferial, sino construir condiciones para que esas prácticas puedan actualizarse. La memoria no está en reproducir un pasado, sino en

impedir que la transformación borre las relaciones que hicieron reconocible al lugar. Como en Lacaton & Vassal, se trabaja con lo que ya existe para ampliar sus posibilidades; como en Siza y Souto, se articula sin absorber; como en Chipperfield, se completa sin imitar; como en OMA, se acepta que la convivencia entre capas puede ser intensa, incluso conflictiva. El sistema no reemplaza la cultura barrial por una narrativa nueva, sino que intenta darle continuidad espacial, económica y social.

MEMORIA

Siza | Souto de Moura - MIEC + MMAP









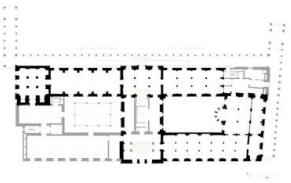
"Hablar de preexistencia y continuidad, en realidad significa hablar de todo en arquitectura."

Santo Tirso, Portugal

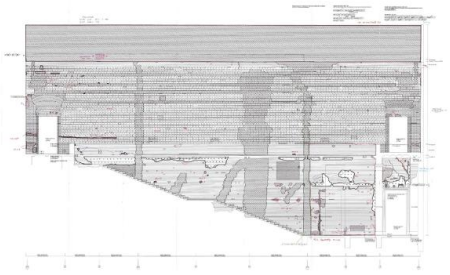
2012

MEMORIA

Chipperfield - Neues Museum















"Lo nuevo refleja lo perdido sin imitarlo."

Berlín, Alemania

1997 | 2009

MEMORIA

OMA - Fondazione Prada



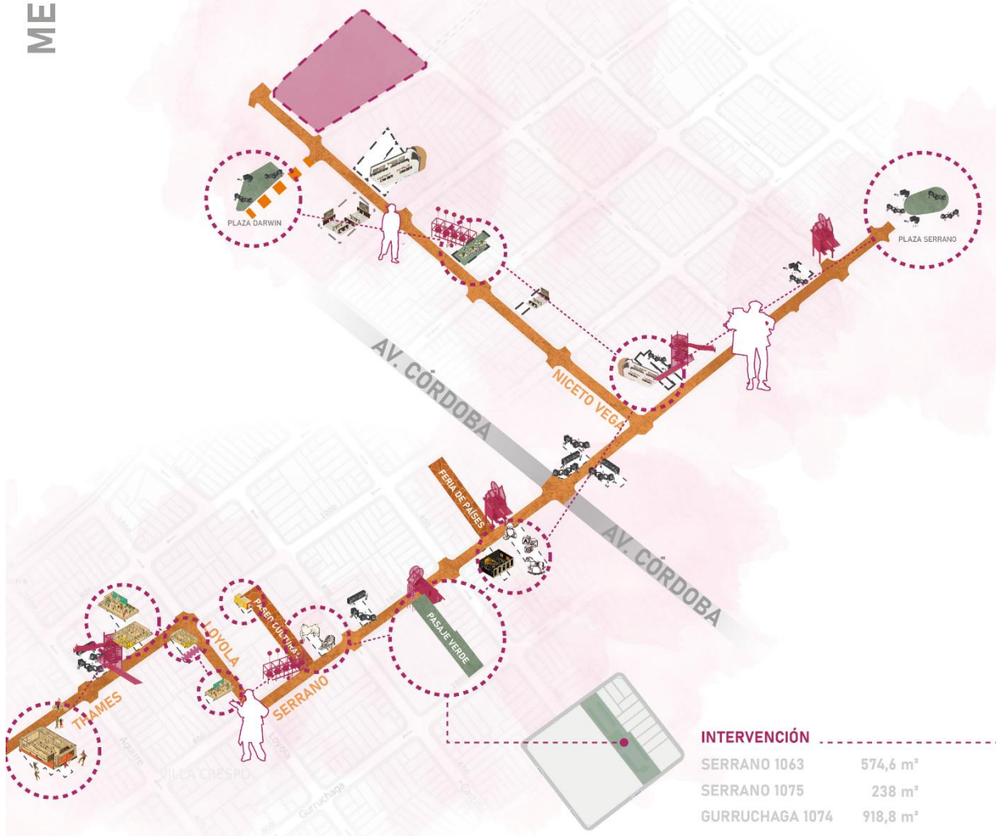
"Dos condiciones se confrontan aquí en un estado de interacción permanente."

Milán, Italia

2008 | 2018

MEMORIA

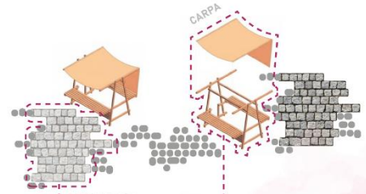
01 PRE-EXISTENCIAS + VACÍOS URBANOS



02 CULTURA BARRIAL + SUSTENTO ECONÓMICO

La incorporación de ferias y espacios asociados a oficios busca sostener actividades con un sustento económico real, reforzando lógicas ya presentes en el barrio en lugar de introducir programas ajenos a su identidad, evitando el desplazamiento del usuario característico del área.

- VIVIENDA PEQUEÑA
- LOCAL COMERCIAL
- GALPÓN O TALLER
- LOTE VACÍO
- PLAZA



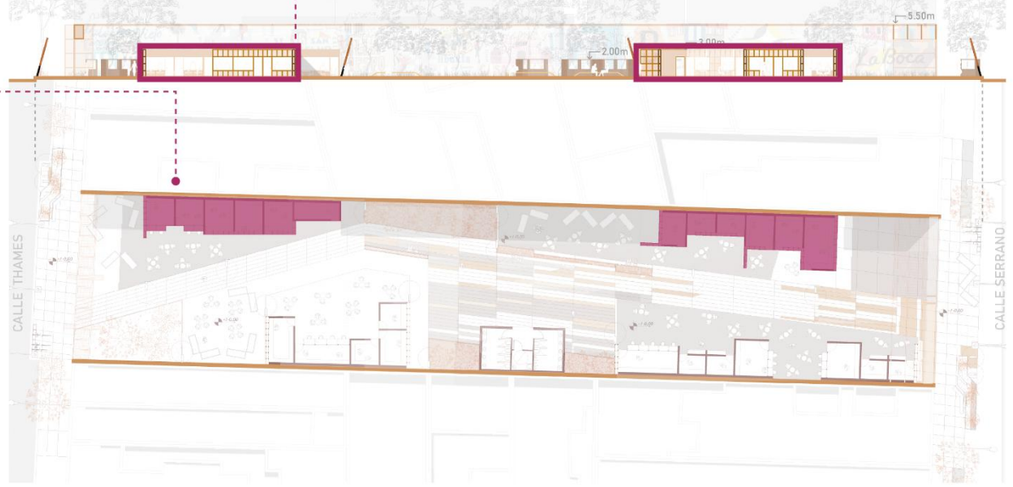




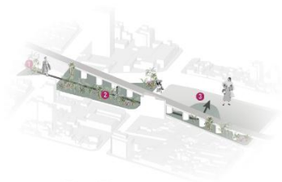
REINTERPRETACIÓN

INTERVENCIÓN

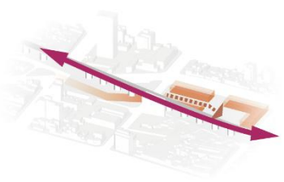
SERRANO 1063	574,6 m²
SERRANO 1075	238 m²
GURRUCHAGA 1074	918,8 m²



EJE VERDE



CONEXIÓN CON EL EJE



LLEGADA AL MASTERPLAN



03 CENTRO ARTICULADOR + SOPORTE

El centro funciona como soporte de las actividades temporales, ofreciendo espacios de producción, exposición y encuentro capaces de acompañar el carácter variable de ferias. De esta manera, las dinámicas efímeras se integran a una estructura más estable y continua dentro del sistema.



La memoria no aparece únicamente en la materia ni en la conservación de una imagen del pasado. También se construye a partir de las prácticas que sostienen la vida cotidiana de un lugar: los recorridos, los comercios, las ferias, los espacios de encuentro, las formas de producción y las economías de pequeña escala. Desde esta perspectiva, intervenir sobre un área con identidad barrial no implica sólo reconocer sus edificios o sus materiales, sino comprender qué dinámicas están vivas y qué condiciones necesitan para seguir existiendo.

La percepción: *el límite como gradiente, filtro y experiencia corporal.*

La percepción introduce el punto donde el límite deja de pensarse como una línea fija y comienza a funcionar como una condición variable. Un límite puede cerrar, pero también puede filtrar, sugerir, orientar, contener, distender o intensificar. Esta lectura permite salir de una oposición demasiado simple entre abierto y cerrado: un espacio completamente abierto puede resultar confuso si no ofrece referencias, mientras que un espacio excesivamente compartimentado puede impedir relaciones. Entre ambos extremos aparece el límite perceptivo como una herramienta de graduación, capaz de construir diferencias sin convertirlas necesariamente en separaciones tajantes.

Pallasmaa (2005) permite abordar esta cuestión desde el cuerpo. La arquitectura no se comprende únicamente mirando, sino a través de una experiencia donde intervienen la luz, el sonido, la textura, la temperatura, la escala, el movimiento y la proximidad. En *Questions of Perception*, Holl, Pallasmaa y Pérez-Gómez (1994) desarrollan una lectura cercana: la arquitectura no se agota en la forma observada, sino que se despliega en el tiempo de la experiencia. El límite, desde esta perspectiva, no siempre coincide con un muro o un cerramiento. Puede aparecer en un cambio de altura, en una sombra, en una textura, en una transparencia parcial, en una variación acústica o en la densidad de una estructura.

Zumthor aporta otra dimensión al problema al trabajar la atmósfera como una cualidad que afecta al usuario antes de ser explicada racionalmente. En *Atmósferas*, plantea la experiencia arquitectónica como una combinación de materialidad, sonido, temperatura, luz, escala y presencia corporal. Esta mirada permite pensar el límite no sólo como aquello que separa un espacio de otro, sino como aquello que construye una disposición sensible: un espacio puede volverse más contenido, más abierto, más íntimo o más público sin cambiar necesariamente su cerramiento físico. La percepción no elimina el límite; lo desplaza hacia una serie de condiciones que se leen con el cuerpo.

Bruno Taut permite sumar una lectura histórica del límite como experiencia sensible. En el Pabellón de Cristal de 1914, construido para la exposición de la Werkbund en Colonia, la arquitectura se organiza a partir de vidrio coloreado, reflejos, luz y efectos ópticos. Más que un objeto estático, el pabellón funcionaba como una instalación capaz de envolver al visitante en una experiencia cromática y luminosa. Estudios sobre sus pabellones señalan que Taut desplazó la arquitectura desde el objeto visual hacia experiencias multisensoriales, anticipando una forma de pensar el espacio donde color, transparencia y luz modifican la percepción del usuario. Esta línea resulta importante porque muestra que ***lo efímero no significa falta de arquitectura***: un límite puede ser temporal, cambiante o atmosférico y, aun así, organizar profundamente la experiencia.

Junya Ishigami trabaja esta condición desde una arquitectura que se acerca al paisaje. En **KAIT Plaza**, la idea de un espacio semi-exterior surge como una solución intermedia dentro del campus: no se trata de construir un interior cerrado ni una plaza completamente exterior, sino una nueva condición de "exterioridad" producida por medios arquitectónicos. La gran cubierta ondulante, las perforaciones hacia el cielo, la ausencia de pilares interiores y el suelo continuo generan un ámbito donde la orientación no depende de muros, sino de cambios de luz, altura y atmósfera. El límite no desaparece, pero se vuelve difícil de ubicar en una línea precisa: aparece en la sombra, en el aire, en la proximidad del techo y en la relación entre piso y cielo.

Lo interesante en Ishigami es que el límite se vuelve casi climático. La plaza no se define por un borde perimetral, sino por una sensación de estar en un exterior modificado. Esta operación permite pensar una arquitectura que no busca controlar completamente la experiencia, sino producir un campo de posibilidades. Sin embargo, también introduce un riesgo: cuando el límite se vuelve demasiado difuso, la orientación puede depender de condiciones muy sutiles. En ese punto, la percepción necesita algún grado de anclaje. La apertura puede ser potente, pero no alcanza por sí sola si no existen elementos que permitan diferenciar situaciones.

Diller Scofidio + Renfro llevan esta discusión hacia la transformación y la inestabilidad. En ***Blur Building***, el estudio define el proyecto como una "arquitectura de atmósfera": una nube de agua pulverizada donde las referencias visuales y acústicas se desdibujan. El edificio no se reconoce por contornos estables, sino por una condición inmersiva que cuestiona la dependencia de la arquitectura respecto de la forma visible. Frente a la cultura de la alta definición, el proyecto propone una experiencia de baja definición, donde el usuario pierde claridad visual y debe reconstruir su relación con el espacio desde otras percepciones.

En *The Shed*, la pregunta aparece desde otro lugar. La envolvente móvil permite que el edificio cambie de tamaño y se despliegue sobre la plaza según el tipo de evento. El límite no se disuelve, sino que se desplaza. La arquitectura deja de ser una forma fija y se vuelve una infraestructura capaz de adaptarse a usos, escalas y públicos distintos. Esta lógica tiene una relación clara con el pensamiento de Cedric Price y el *Fun Palace*, donde la arquitectura se entendía como soporte variable para actividades cambiantes más que como objeto terminado. En Diller Scofidio + Renfro, el límite puede ser atmósfera o mecanismo, pero en ambos casos deja de ser un dato estable para convertirse en una condición de experiencia.

Kengo Kuma aborda la disolución del límite desde una postura menos extrema y más material. En el **GC Prostho Museum Research Center**, el sistema *cidori*, tomado de un antiguo juguete japonés de madera, se amplía hasta convertirse en estructura arquitectónica. Las piezas se ensamblan sin clavos ni herrajes y forman una trama que funciona simultáneamente como soporte, filtro y dispositivo expositivo. La envolvente no desaparece, pero se descompone en una red de pequeñas partes que permiten ver, intuir y atravesar visualmente. El límite se vuelve

espesor material: no hay una separación tajante entre interior y exterior, sino una graduación construida por densidad, sombra y transparencia.

La operación de Kuma resulta especialmente útil para pensar la diferencia entre transparencia y permeabilidad. Un límite transparente puede mostrarlo todo y, aun así, seguir funcionando como una separación rígida. En cambio, una trama puede filtrar, graduar y construir profundidad. La arquitectura de Kuma no elimina el límite, sino que lo vuelve menos abrupto, más habitable y más ligado al cuerpo. La materia no se presenta como cerramiento, sino como mediación. Allí aparece una forma de percepción que no depende de la desaparición del borde, sino de su espesor.

SANAA introduce otra manera de trabajar el límite. En el Rolex Learning Center, la continuidad espacial se organiza mediante una topografía artificial: el suelo y la cubierta ondulan, los patios perforan la masa, y las funciones se diferencian sin recurrir a divisiones tradicionales. Arquitectura Viva describe el edificio como un espacio sin límites físicos evidentes, definido por una geografía artificial donde la separación entre funciones se produce mediante la manipulación del plano horizontal. La EPFL lo presenta como un espacio único e ininterrumpido de 20.000 m², abierto a estudiantes y público, donde conviven biblioteca, áreas de estudio, restaurantes, espacios de discusión y sectores exteriores.

En SANAA, el límite se construye por variación morfológica. El usuario no atraviesa una secuencia de espacios cerrados, sino un paisaje interior donde las diferencias aparecen por pendiente, distancia, visuales, patios y cambios sutiles de situación. La potencia de esta operación está en permitir libertad de movimiento sin una jerarquía rígida. Su riesgo, como en toda continuidad extrema, está en la posibilidad de que la apertura se vuelva demasiado homogénea si no aparecen referencias suficientes. Por eso, el límite perceptivo no puede reducirse a abrir, transparentar o eliminar divisiones: debe calibrar grados de definición.

La comparación entre estos referentes permite precisar el problema. Taut muestra que la luz y el color pueden construir una experiencia espacial incluso en arquitecturas efímeras; Ishigami vuelve el límite una atmósfera semi-exterior; Diller Scofidio + Renfro lo transforman en nube o mecanismo móvil; Kuma lo convierte en trama y espesor material; SANAA lo trabaja como continuidad topográfica. Ninguno entiende el límite sólo como borde físico, pero tampoco todos lo resuelven del mismo modo. Cada caso obliga a preguntarse cuánto debe definirse y cuánto debe permanecer abierto para que el usuario pueda apropiarse del espacio sin perder orientación.

En el proyecto, la percepción se plantea como una forma de construir límites sin reducirlos a bordes físicos. La intención no es diluir toda diferencia entre los espacios, sino producir grados de definición capaces de orientar la experiencia sin convertirla en una sucesión de separaciones

rígidas. En este sentido, el límite perceptivo no funciona como una línea que divide, sino como una condición que permite graduar el espacio: puede intensificar, contener, sugerir o distender según la relación que establece con el cuerpo, la luz, la escala y la materialidad.

Esta postura se aleja tanto de una apertura indiferenciada como de una organización excesivamente compartimentada. En el primer caso, la continuidad puede perder legibilidad; en el segundo, la claridad se consigue a costa de aislar las partes. El interés está en un punto intermedio, donde la arquitectura pueda diferenciar sin clausurar. De este modo, la percepción no aparece como una consecuencia secundaria del espacio, sino como una herramienta proyectual capaz de darle forma, estableciendo matices que un cerramiento convencional no podría construir por sí solo.

A escala urbana, esta operación se manifiesta en los follies desde su condición liviana, transparente y de escala controlada. Su presencia no clausura el vacío ni interrumpe la continuidad del recorrido, pero introduce una variación perceptible dentro del espacio abierto. Al repetirse, estos elementos comienzan a dibujar una serie de umbrales sutiles que no delimitan de manera estricta, pero sí modifican la experiencia del desplazamiento. Su escala menor permite amortiguar el pasaje entre la amplitud del sistema urbano y la experiencia corporal del usuario, haciendo que ciertos puntos del recorrido se vuelvan más próximos, más habitables y menos abstractos. El folly, en este caso, no opera como límite cerrado, sino como una mediación perceptiva: señala una diferencia sin convertirla en barrera.

En el mercado, esta misma lógica adquiere mayor complejidad. La espacialidad abierta no se resuelve como una planta indiferenciada, sino como una continuidad organizada por variaciones. Los distintos ámbitos no se definen principalmente por muros, sino por cambios de altura, cielorrasos suspendidos, planos permeables, solados y relaciones visuales que permiten construir diferencias sin interrumpir la lectura del conjunto. El límite aparece entonces como un cambio de intensidad: un sector puede volverse más contenido, más dinámico, más pausado o más público sin necesidad de separarse por completo de los demás. Esta forma de operar permite que el usuario reconozca distintas situaciones espaciales mientras mantiene la percepción de un sistema continuo.

El vacío central del mercado refuerza esta condición, ya que permite comprender el espacio desde la simultaneidad y no desde una secuencia lineal. Su presencia articula visuales, recorridos y niveles, evitando que el mercado se perciba como una suma de sectores independientes. Más que una ausencia, funciona como un organizador perceptivo: permite leer relaciones entre partes distintas y sostener la continuidad espacial sin recurrir a una estructura rígida. La orientación no se construye a partir de un recorrido impuesto, sino de la posibilidad de reconocer el conjunto desde distintos puntos y profundidades.

En relación con los referentes, esta operación no busca llevar el límite a sus extremos. No se aproxima a la disolución casi atmosférica de Diller Scofidio + Renfro, donde el borde se vuelve inestable hasta perder precisión, ni confía únicamente en una continuidad fluida como la que aparece en ciertas obras de SANAA o Ishigami. El proyecto toma distancia de esas posiciones porque necesita que la apertura conserve anclajes suficientes para no volverse ambigua. En ese sentido, se acerca más a una lógica de calibración: el límite no desaparece, sino que se vuelve más flexible, más sensible y más ajustado a las condiciones de cada ámbito.

El museo sensorial, materializado en el volumen vidriado, intensifica esta búsqueda desde una dimensión más atmosférica. Allí, el límite no se define únicamente por la transparencia del vidrio, sino por los efectos que esa transparencia permite producir. La luz, los reflejos, las sombras y los cambios de opacidad transforman la percepción del espacio a lo largo del día, haciendo que el borde no se presente como una condición fija. Las células fotovoltaicas y los vidrios inteligentes no actúan sólo como respuestas técnicas, sino como recursos que modifican la experiencia, incorporando variaciones lumínicas y perceptivas dentro de la propia organización espacial.

Esta operación permite entender el museo no como un espacio simplemente transparente, sino como un ámbito donde la delimitación se construye en el tiempo. El límite aparece en una sombra, en una transparencia parcial, en una visual que se abre o se vuelve más opaca, en una atmósfera que cambia según la posición del usuario. En este punto, la percepción no acompaña al proyecto desde afuera, sino que participa de su estructura interna. El espacio no se define únicamente por aquello que lo cierra, sino por las condiciones sensibles que regulan su lectura.

De este modo, la percepción articula distintas escalas del proyecto a partir de una misma lógica: construir límites capaces de orientar sin endurecer. En los follies, esta condición aparece como umbral liviano dentro del recorrido; en el mercado, como una serie de variaciones que permiten diferenciar ámbitos sin cerrarlos; en el museo sensorial, como una experiencia cambiante de luz, transparencia y sombra. La continuidad no depende de que todo permanezca abierto, sino de que cada situación encuentre el grado preciso de definición. Allí el límite perceptivo adquiere su sentido más profundo: no reemplaza al límite físico por ausencia, sino porque permite trabajar con matices, transiciones y relaciones que amplían la manera en que el espacio puede ser comprendido y habitado.

PERCEPCIÓN

Ishigami - KAIT Plaza



"El énfasis está puesto en cómo pasar el tiempo, más que en cómo usar el espacio."

Kanagawa, Japón

2020

PERCEPCIÓN

Diller Scofidio + Renfro - Blur building



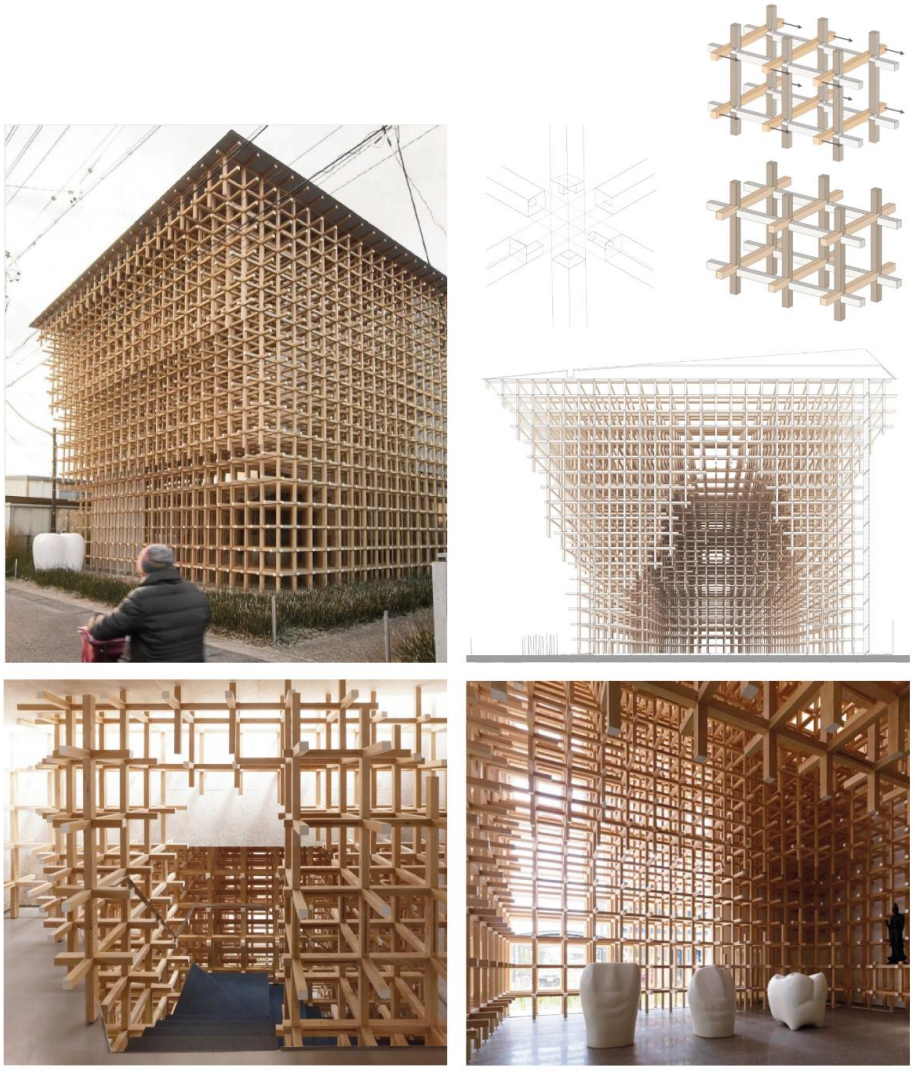
"Espacio con baja definición, una arquitectura de atmósfera."

Yverdon-les-Bains, Suiza

2002

PERCEPCIÓN

Kuma - GC Prostho Museum



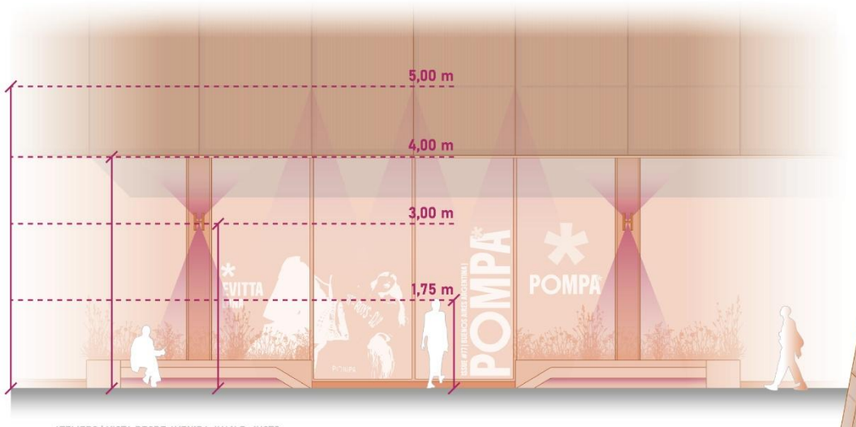
"Crear un universo combinando pequeñas unidades como juguetes".

Kasugai, Japón

2010

PERCEPCIÓN

01 ESCALA + RECORRIDO EXTERIOR



ATELIERS | VISTA DESDE AVENIDA JUAN B. JUSTO

ILUMINACIÓN

02 LÍMITES DIFUSOS + ESPACIALIDAD CONSTRUÍDA

La percepción transforma la experiencia de la escala urbana mediante recursos que acercan el espacio al peatón y facilitan su lectura. A través de referencias visuales, el recorrido adquiere una dimensión más accesible, permitiendo orientar y organizar el espacio sin recurrir a límites rígidos.





El proyecto propone la construcción de límites mediante elementos no tradicionales capaces de definir espacios sin clausurarlos completamente. Filtros y variaciones materiales generan distintas condiciones de apertura, contención y visibilidad, permitiendo delimitar ámbitos a través de la percepción más que del cerramiento físico. El espacio se organiza mediante transiciones y grados de relación, corporizando una experiencia más flexible.

El cierre

La fragmentación urbana no aparece únicamente allí donde falta actividad. También puede producirse por exceso, cuando la superposición de programas, estímulos y usos no alcanza a construir una estructura capaz de relacionarlos. En ese sentido, el problema del área no se reduce a la presencia de vacíos, barreras o sectores subutilizados, sino a una condición más compleja: existen dinámicas activas, economías barriales, recorridos y prácticas culturales, pero muchas veces aparecen dispersas, sin una forma espacial que las vuelva legibles en conjunto. La ciudad puede fragmentarse tanto por abandono como por sobreexplotación, tanto por ausencia de uso como por acumulación sin articulación. Allí se vuelve necesario discutir qué significa intervenir: no se trata simplemente de ocupar, densificar o completar todo vacío disponible, sino de reconocer qué grados de definición necesita cada situación para poder integrarse sin perder su apertura.

Desde esta perspectiva, “rellenar” no puede entenderse como saturar. La intervención sobre un territorio fragmentado exige una medida precisa entre lo que debe permanecer disponible y aquello que necesita consolidarse para sostener el sistema. Si todo queda indeterminado, las actividades pueden seguir apareciendo de manera aislada, sin continuidad ni soporte. Pero si todo se fija de manera permanente, se pierde la flexibilidad que permite que ciertas prácticas, como las ferias o los usos temporales del espacio público, sigan teniendo sentido. La articulación aparece entonces como una operación intermedia: no completa el vacío desde la ocupación total, ni lo preserva como ausencia intocable, sino que introduce condiciones para que pueda ser reconocido, usado y vinculado con otras partes del territorio. En ese punto, el proyecto no actúa como una imposición externa, sino como una estructura capaz de sostener relaciones que ya existían de manera dispersa.

Esta lectura permite revisar la noción de límite desde una dimensión más compleja que la del borde físico. Si el límite se entiende únicamente como una separación, la arquitectura queda reducida a una lógica de corte, donde cada situación debe resolverse mediante una división clara entre partes. Sin embargo, en contextos abiertos, fragmentados o atravesados por usos cambiantes, el límite no puede depender sólo de esa condición. Su valor aparece cuando permite construir diferencias sin aislarlas, introduciendo grados de definición capaces de ordenar la experiencia sin cancelar la continuidad del espacio. El límite perceptivo no reemplaza al límite físico por ausencia, sino porque incorpora una forma más precisa de relación: define sin necesariamente cerrar, orienta sin imponer una secuencia única y permite que el usuario reconozca cambios dentro de un sistema mayor. La dimensión del espacio deja entonces de depender exclusivamente de su contorno para construirse a partir de la manera en que esas relaciones son percibidas, asociadas y habitadas.

La incorporación de dinámicas existentes resulta fundamental para que un sistema pueda funcionar en un territorio concreto. Un proyecto urbano o arquitectónico puede tener coherencia

formal, pero si no dialoga con las prácticas que ya sostienen la vida del lugar, corre el riesgo de construir una imagen ordenada y, al mismo tiempo, ajena. En este punto aparece una tensión importante frente a la arquitectura entendida como objeto icónico. Cuando una intervención de gran escala busca destacarse por su singularidad formal sin medir su relación con el entorno, puede transformarse en una pieza caprichosa, más preocupada por afirmar su presencia que por prolongar las lógicas del territorio. El riesgo no está en que un edificio tenga carácter, sino en que ese carácter se imponga sobre la identidad barrial hasta convertirla en fondo. Frente a esto, la pertenencia no se construye sólo desde la imagen, sino desde la continuidad de usos, vínculos y prácticas capaces de hacer que el recorrido tenga sentido para quienes ya habitan, producen o transitan el área. Un sistema articulador no puede sostenerse si su pieza principal se comporta como un objeto extraño; necesita construir presencia sin desplazar aquello que le da razón de ser.

Desde esta lógica, los recursos habitualmente leídos como estéticos adquieren una responsabilidad proyectual. No se trata de negar su dimensión visual, sino de discutir la idea de que color, materia o permeabilidad pertenezcan únicamente al plano de la apariencia.

El color puede construir una imagen reconocible del espacio, pero, esa imagen no alcanza si se la entiende como un fenómeno puramente óptico. El color se vuelve más profundo cuando aparece ligado al cuerpo y a la memoria sensible. Algo similar ocurre con la materialidad: no opera sólo como revestimiento, sino como una forma de activar asociaciones con el territorio, sus prácticas y su historia productiva. En ese sentido, se toma distancia de una estética entendida como composición superficial y se acerca a una lectura donde lo sensible tiene capacidad estructurante. Los recursos visuales y materiales no “decoran” una idea previa, sino que permiten que ciertas relaciones se vuelvan perceptibles. Allí el reconocimiento, la memoria y la percepción dejan de ser categorías separadas para actuar como modos complementarios de construir legibilidad, pertenencia y límites dentro de un mismo sistema.

La arquitectura opera, entonces, sobre distintos grados de definición. No todos los espacios requieren la misma estabilidad, ni todas las dinámicas necesitan el mismo tipo de soporte. Algunas situaciones necesitan permanecer abiertas para admitir variaciones, apropiaciones temporales o usos no previstos; otras requieren mayor precisión para sostener actividades, orientar recorridos o consolidar puntos de referencia. Reconocer esa diferencia es fundamental para que un sistema articulador funcione. La intervención no puede partir de una forma cerrada ni de una idea abstracta de orden, sino de una lectura atenta del territorio: qué prácticas existen, cuáles están dispersas, qué espacios necesitan soporte, qué vacíos deben permanecer disponibles y qué piezas pueden asumir un rol más estable sin rigidizar el conjunto. En esa lectura, el proyecto no actúa como una respuesta uniforme, sino como una estructura capaz de ajustar sus niveles de definición según las condiciones que encuentra.

Los límites físicos siguen siendo necesarios, pero no alcanzan por sí solos para responder a territorios atravesados por fragmentación y memorias activas. La claridad espacial no depende únicamente de cerrar, del mismo modo que la apertura no garantiza por sí misma apropiación o libertad. Entre ambos extremos, el proyecto plantea una arquitectura capaz de reconocer qué grado de definición necesita cada situación: cuándo un espacio debe permanecer disponible, cuándo requiere un soporte más estable y cuándo necesita referencias que permitan ser comprendido sin quedar fijado a una única forma de uso. En este sentido, el límite deja de funcionar como una respuesta universal y pasa a entenderse como una herramienta ajustable, capaz de ordenar sin endurecer y de abrir sin volver indeterminado.

El territorio no se entiende como un soporte vacío sobre el cual se aplica una forma, sino como un campo de relaciones que debe ser leído antes de ser transformado. Un sistema articulador sólo puede funcionar si reconoce las condiciones que ya producen identidad y si sus intervenciones logran potenciarlas sin reemplazarlas. La construcción perceptiva del espacio permite pensar una arquitectura donde la pertenencia no se impone como imagen ni el orden aparece como imposición externa, sino que se construye progresivamente a partir de relaciones visibles, usos sostenidos y límites capaces de acompañar la complejidad del lugar.

Conclusión propositiva

Si el límite perceptivo permite construir orientación sin clausurar la experiencia, su valor no queda restringido a una forma o a un único sitio de intervención. La pregunta que permanece abierta es bajo qué condiciones esa lógica puede operar en otros territorios donde la ciudad ya está intensamente en uso, pero donde esa intensidad no alcanza para construir una lectura común. No se trataría, entonces, de trasladar una imagen ni de repetir un sistema formal, sino de reconocer situaciones urbanas donde la actividad existe, las memorias están presentes y las prácticas tienen espesor, pero las relaciones entre ellas todavía aparecen interrumpidas, dispersas o parcialmente superpuestas.

En ese sentido, el corredor Once-Abasto aparece como un campo de aplicación especialmente preciso. Su pertinencia no radica sólo en la cantidad de usos que concentra, sino en la convivencia de dos formas de intensidad urbana que rara vez logran articularse con claridad: la intensidad del intercambio cotidiano, asociada al transporte, al comercio y al flujo peatonal; y la intensidad cultural, vinculada a la memoria barrial, a los espacios independientes y a las formas de apropiación simbólica del territorio. A diferencia de sectores donde la identidad urbana ya se encuentra más estabilizada por una imagen patrimonial, turística o comercial, Once-Abasto conserva una condición más ambigua: no carece de carácter, pero ese carácter no se presenta

como una unidad evidente. Su potencia está precisamente en esa fricción entre movimiento y permanencia, entre economía diaria y producción cultural, entre tránsito y pertenencia.

El área ya cuenta, además, con iniciativas que reconocen parcialmente esas condiciones. Once Peatonal fue planteado como una intervención de ordenamiento del espacio público en torno a Plaza Miserere y su área de influencia, un sector atravesado por una presión cotidiana muy alta debido a la convergencia de la estación ferroviaria, las líneas de subte, múltiples líneas de colectivos y una intensa actividad comercial. La operación avanzó sobre la peatonalización de calles, el ensanche de veredas, la ampliación de esquinas y la puesta en valor del entorno, buscando transformar la zona en un ámbito más transitable, seguro y ordenado. En la misma lógica, el Centro de Trasbordo Once reorganiza la experiencia de viaje, la espera y las combinaciones entre distintos medios de movilidad. Ambas intervenciones trabajan sobre una dimensión fundamental del sector: la necesidad de ordenar el movimiento y mejorar la relación entre transporte, calle y peatón.



Figura 11. Intervención propia sobre imagen del Gobierno de la Ciudad, ensanchamiento de veredas.

Fuente: Elaboración propia sobre imagen recuperada de Once Peatonal: cómo quedará la zona tras su puesta en valor | Buenos Aires Ciudad.

Abasto Barrio Cultural, en cambio, reconoce otra capa del territorio. El programa surge desde el ámbito cultural como una herramienta para acompañar y potenciar el trabajo de los espacios independientes del barrio, entendiendo al Abasto no sólo como una delimitación geográfica, sino como un ecosistema de prácticas, memorias y actores culturales. Sus primeras acciones incorporaron áreas peatonales transitorias y programación al aire libre, transformando la calle en escenario para la cultura independiente. Más adelante, iniciativas como Abasto In Situ y el Corredor Biocultural ampliaron esa búsqueda mediante obras site specific, intervenciones artísticas, acciones participativas y propuestas capaces de vincular arte, comunidad, espacio

público y patrimonio. A diferencia de Once Peatonal, que opera desde el ordenamiento físico y circulatorio, Abasto Barrio Cultural trabaja sobre la construcción compartida de identidad.



Figura 12. Intervención propia sobre imagen del Gobierno de la Ciudad, escenarios urbanos.

Fuente: Elaboración propia sobre imagen recuperada de Abasto Barrio Cultural: seis nuevas propuestas se añadirán a la agenda porteña | Buenos Aires Ciudad.

Entre ambas operaciones aparece una posibilidad todavía no del todo explorada: no la de sumar una nueva centralidad, sino la de construir una costura. La costura no se entiende como una línea continua ni como un eje homogéneo, sino como una forma de unir partes que conservan su diferencia. En la costura, las puntadas aparecen donde el tejido lo necesita; pueden acercarse, separarse, variar su intensidad y adaptarse al espesor de cada material. Trasladada al espacio urbano, esta lógica permitiría pensar un sistema de intervenciones puntuales y reconocibles que enlace el ordenamiento de Once con la construcción cultural del Abasto, sin reducir ninguno de los dos a una imagen única.

Estas puntadas urbanas no deberían surgir de una geometría abstracta ni de un lenguaje impuesto desde afuera. Para que el sistema tenga sostén, cada intervención tendría que partir de una lectura específica del territorio: sus ritmos comerciales, sus memorias barriales, sus materialidades, sus modos de ocupación y las formas en que sus habitantes, trabajadores y visitantes ya reconocen el área. La repetición no debería producir homogeneidad, sino pertenencia; no una marca genérica aplicada sobre el espacio público, sino una familia de elementos capaz de ser identificada como parte de ese lugar. Su valor estaría en construir referencias sin volverlas rígidas, ofrecer soporte sin fijar por completo las prácticas y establecer continuidad sin borrar las diferencias entre las partes.

La costura no sería sólo una estrategia de enlace, sino una posición frente a la ciudad: aceptar que ciertos ámbitos no necesitan ser simplificados para volverse comprensibles, sino dotados de referencias capaces de hacer visibles sus relaciones internas. Allí donde las iniciativas existentes

actúan sobre dimensiones parciales (el flujo, la saturación, el espacio público y el cruce con la cultura o la identidad barrial), el sistema propuesto podría construir un plano común de lectura, sin convertir esa diversidad en una imagen única.

El aporte principal estaría en desplazar la idea de orden desde la imposición formal hacia la construcción de vínculos. No se trataría de corregir la complejidad del área, sino de darle condiciones para que pueda ser habitada con mayor claridad; no de reemplazar sus prácticas, sino de reconocer en ellas el material mismo de la intervención. Allí donde el territorio ya habla en muchas voces, proyectar no sería imponer una forma de silencio, sino construir la sintaxis que permita leerlas como parte de un mismo lugar.

"Quizás el espacio empieza a construirse allí donde algo disperso encuentra, por un instante, una forma de reconocerse".

Bibliografía

Textos

- **Bauman, Z.** (2017). **Retrotopía.** Barcelona: Paidós.
- **Burke, E.** (1757). **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**. London: R. and J. Dodsley.
- **Druot, F., Lacaton, A., & Vassal, J.-P.** (2007). **Plus: La vivienda colectiva. Territorio de excepción**. Barcelona: Gustavo Gili.
- **Frampton, K.** (1995). **Modern Architecture: A Critical History**. London: Thames & Hudson.
- **Gilpin, W.** (1792). **Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape**. London: R. Blamire.
- **Holl, S.** (2012). **Color, Light, Time**. Zurich: Lars Müller Publishers.
- **Holl, S., Pallasmaa, J., & Pérez-Gómez, A.** (1994). **Questions of Perception: Phenomenology of Architecture**. Tokyo: A+U Publishing.
- **Koolhaas, R., & Mau, B.** (1995). **S,M,L,XL**. New York: The Monacelli Press.
- **Le Corbusier.** (1995). **Œuvre complète, 1910–1929**. Basel: Birkhäuser.
- **Lefebvre, H.** (1968). **Le droit à la ville**. Paris: Anthropos.
- **Lerner, J.** (2014). **Urban Acupuncture**. Washington, DC: Island Press.
- **Lynch, K.** (1960). **The Image of the City**. Cambridge: MIT Press.
- **Miralles, E., & Tagliabue, B.** (1995). **Enric Miralles: Mixed Talks**. London: Academy Editions.
- **Mies van der Rohe, L.** (2002). **Mies van der Rohe: Escritos, diálogos y discursos**. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- **Norberg-Schulz, C**. (1980). **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**. New York: Rizzoli.
- **Pallasmaa, J.** (2005). **Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos**. Barcelona: Gustavo Gili.
- **Rasmussen, S. E.** (1959). **Experiencing Architecture**. Cambridge: MIT Press.
- **Rossi, A.** (1966). **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili.
- **Solà-Morales, I.** (1995). **Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili.
- **Solà-Morales, I.** (1995). **Terrain vague**. Barcelona: Gustavo Gili.
- **Taut, B.** (1919). **Alpine Architektur**. Hagen: Folkwang Verlag.
- **Trancik, R.** (1986). **Finding Lost Space: Theories of Urban Design**. New York: Van Nostrand Reinhold.
- **Tschumi, B.** (1981). **The Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions.
- **Tschumi, B.** (1986). **La Case Vide (AA Folio VIII)**. London: Architectural Association.

- **Tschumi, B.** (1994). **Event-Cities**. Cambridge: MIT Press.
- **Tschumi, B.** (2012). **Architecture Concepts: Red is Not a Color**. New York: Rizzoli.
- **Zukin, S.** (2010). **Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places**. Oxford: Oxford University Press.
- **Zumthor, P.** (2006). **Atmósferas**. Barcelona: Gustavo Gili.

Páginas web

- **Agenda Cultural Buenos Aires.** (s.f.). **Agenda de ferias y eventos**. Recuperado de: https://disfrutemosba.buenosaires.gob.ar
- **ArchDaily.** (2010). **Rolex Learning Center / SANAA**. Recuperado de: https://www.archdaily.com/53536/rolex-learning-center-sanaa-by-iwan-baan
- **ArchDaily.** (2012). **GC Prostho Museum Research Center / Kengo Kuma & Associates**. Recuperado de: https://www.archdaily.com/199442/gc-prostho-museum-research-center-kengo-kuma-associates
- **ArchDaily.** (2016). **MIEC + MMAP / Álvaro Siza + Eduardo Souto de Moura**. Recuperado de: https://www.archdaily.com/788789/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura
- **ArchDaily.** (2018). **V&A Dundee / Kengo Kuma & Associates**. Recuperado de: https://www.archdaily.com/901892/v-and-a-dundee-kengo-kuma-and-associates
- **ArchDaily.** (2021). **Plaza of Kanagawa Institute of Technology / Junya Ishigami + Associates**. Recuperado de: https://www.archdaily.com/954785/plaza-of-kanagawa-institute-of-technology-junya-ishigami-plus-associates
- **ArchDaily.** (2022). **Radio Hotel and Tower / MVRDV**. Recuperado de: https://www.archdaily.com/989937/radio-hotel-and-tower-mvrdv
- **Arquitectura Viva.** (s.f.). **Abade Pedrosa Municipal Museum + MIEC, Santo Tirso**. Recuperado de: https://arquitecturaviva.com/works/museo-municipal-abade-pedrosa-miec-9
- **Arquitectura Viva.** (s.f.). **Color, Light, Time**. Recuperado de: https://arquitecturaviva.com/books/color-light-time-1
- **Arquitectura Viva.** (s.f.). **EPFL Rolex Learning Center, Lausanne**. Recuperado de: https://arquitecturaviva.com/works/epfl-rolex-learning-center-1
- **Arquitectura Viva.** (s.f.). **GC Prostho, Kasugai**. Recuperado de: https://arquitecturaviva.com/works/museo-y-centro-de-investigacion-prostho-3
- **Arquitectura Viva.** (s.f.). **KAIT Plaza, Atsugi**. Recuperado de: https://arquitecturaviva.com/works/plaza-del-instituto-de-tecnologia-de-kanagawa-3
- **Arquitectura Viva.** (s.f.). **Massana School of Art and Design, Barcelona**. Recuperado de: https://arquitecturaviva.com/works/escola-massana-de-arte-y-diseno-9

- **Arquitectura Viva.** (s.f.). **V&A Museum of Design, Dundee**. Recuperado de: https://arquitecturaviva.com/works/museo-victoria-albert-dundee-7
- **Barragan Foundation.** (s.f.). **Cuadra San Cristóbal**. Recuperado de: https://www.barragan-foundation.org/works/list/cuadra-san-cristobal
- **Bernard Tschumi Architects.** (s.f.). **Parc de la Villette**. Recuperado de: https://www.tschumi.com
- **Bernard Tschumi Architects.** (s.f.). **The Manhattan Transcripts**. Recuperado de: https://www.tschumi.com/projects/18
- **BIG – Bjarke Ingels Group.** (s.f.). **Superkilen**. Recuperado de: https://big.dk
- **Boletín Oficial del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (2022)**. Resolución 2011/2022: Programa Abasto Barrio Cultural.** Recuperado de: https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/595972
- **Carme Pinós.** (s.f.). **CaixaForum Zaragoza**. Recuperado de: https://cpinos.com/en/porfolio/caixaforum-zaragoza
- **Carme Pinós.** (s.f.). **Massana School of Art and Design**. Recuperado de: https://cpinos.com/en/porfolio/massana-school-of-art-and-design
- **Ceramic Architectures.** (s.f.). **Massana School**. Recuperado de: https://www.ceramicarchitectures.com/obras/carme-pinos-massana-school
- **David Chipperfield Architects.** (s.f.). **Neues Museum**. Recuperado de: https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum
- **Diller Scofidio + Renfro.** (s.f.). **Blur Building**. Recuperado de: https://dsrny.com/project/blur-building
- **Diller Scofidio + Renfro.** (s.f.). **The Shed**. Recuperado de: https://dsrny.com/project/the-shed
- **Dominique Coulon & Associés.** (s.f.). **École maternelle**. Recuperado de: https://coulon-architecte.fr/fr/projet/377/buhl
- **EPFL.** (s.f.). **The Rolex Learning Center**. Recuperado de: https://www.epfl.ch/campus/visitors/buildings/rolex-learning-center
- **Fondazione Prada.** (s.f.). **Milan**. Recuperado de: https://www.fondazioneprada.org/visit/visit-milan
- **Fundación Mies van der Rohe.** (s.f.). **Barcelona Pavilion**. Recuperado de: https://miesbcn.com
- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (2023). Abasto Barrio Cultural: seis nuevas propuestas se añadirán a la agenda.** Recuperado de: https://buenosaires.gob.ar/gcaba_historico/noticias/abasto-barrio-cultural-seis-nuevas-propuestas-se-anadiran-la-agenda
- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (s.f.)**. Centro de Trasbordo Once.** Recuperado de: https://buenosaires.gob.ar/gcaba_historico/centro-de-trasbordo-once

- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (s.f.)**. La Rural, Predio Ferial de Buenos Aires.** Recuperado de: https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/atractivo/la-rural
- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (s.f.)**. Once peatonal.** Recuperado de: https://buenosaires.gob.ar/gcaba_historico/casco-historico-y-areas-peatonales/once-peatonal
- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (s.f.)**. Palermo.** Recuperado de: https://buenosaires.gob.ar/barrios/palermo
- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (2017)**. Parque de la Estación, un espacio público diseñado por los vecinos.** Recuperado de: https://buenosaires.gob.ar/gcaba_historico/noticias/parque-de-la-estacion-un-espacio-publico-disenado-por-los-vecinos
- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (2023)**. Premio 2023 Abasto In Situ.** Recuperado de: https://buenosaires.gob.ar/gcaba_historico/cultura/llega-la-segunda-edicion-del-programa-abasto-situ-premio-2023-abasto-situ
- **Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.** (s.f.)**. Villa Crespo.** Recuperado de: https://buenosaires.gob.ar/barrios/villa-crespo
- **Gwangju Folly.** (s.f.). **Overview & Concept**. Recuperado de: https://gwangjufolly.org
- **Gwangju Folly.** (s.f.). **The I LOVE STREET**. Recuperado de: https://gwangjufolly.org/bbs/board.php?bo_table=en_folly3_fo&wr_id=2
- **Harvard Graduate School of Design.** (2022). **"Never demolish. Always transform, with and for the inhabitants": Anne Lacaton delivers inaugural Jaqueline Tyrwhitt Urban Design Lecture**. Recuperado de: https://www.gsd.harvard.edu/2022/04/never-demolish-always-transform-with-and-for-the-inhabitants-anne-lacaton-on-urban-design-and-architecture
- **Holcim Foundation.** (2021). **Anne Lacaton: Always Transform**. Recuperado de: https://www.holcimfoundation.org/media/news/foundation/anne-lacaton-always-transform
- **Kengo Kuma and Associates.** (s.f.). **GC Prostho Museum Research Center**. Recuperado de: https://kkaa.co.jp/en/project/gc-prostho-museum-research-center
- **Kengo Kuma and Associates.** (s.f.). **V&A Dundee**. Recuperado de: https://kkaa.co.jp/en/project/va-dundee
- **La Rural S.A.** (s.f.). **Predio Ferial de Buenos Aires**. Recuperado de: https://www.laruralsa.com.ar
- **MoMA.** (s.f.). **Luis Barragán**. Recuperado de: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2461_300298680.pdf
- **MVRDV.** (s.f.). **Gwangju Folly**. Recuperado de: https://www.mvrdv.com/projects/300/gwangju-folly
- **MVRDV.** (s.f.). **Radio Hotel and Tower**. Recuperado de: https://www.mvrdv.com/projects/353/radio-hotel-and-tower

- **MVRDV.** (s.f.). **Schieblocks**. Recuperado de: https://www.mvrdv.com/projects/1044/schieblocks
- **MVRDV.** (s.f.). **Silodam**. Recuperado de: https://www.mvrdv.com/projects/163/silodam
- **OMA.** (s.f.). **Fondazione Prada**. Recuperado de: https://www.oma.com
- **Pritzker Architecture Prize.** (s.f.). **Luis Barragán: 1980 Laureate Acceptance Speech**. Recuperado de: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/1980_Acceptance_Speech.pdf
- **Room Diseño.** (s.f.). **Dominique Coulon: La arquitectura del color**. Recuperado de: https://roomdiseno.com/dominique-coulon-la-arquitectura-del-color
- **Topotek 1.** (s.f.). **Superkilen**. Recuperado de: https://www.topotek1.de/openSpaces/superkilen-2
- **V&A Dundee.** (s.f.). **Our Building**. Recuperado de: https://www.vam.ac.uk/dundee/info/our-building
- **Wikipedia.** (s.f.). **Palermo (Buenos Aires)**. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Palermo_(Buenos_Aires)
- **Wikipedia.** (s.f.). **Villa Crespo**. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Villa_Crespo

Anexo

- Carpeta técnica TFC adjunta como archivo PDF.