

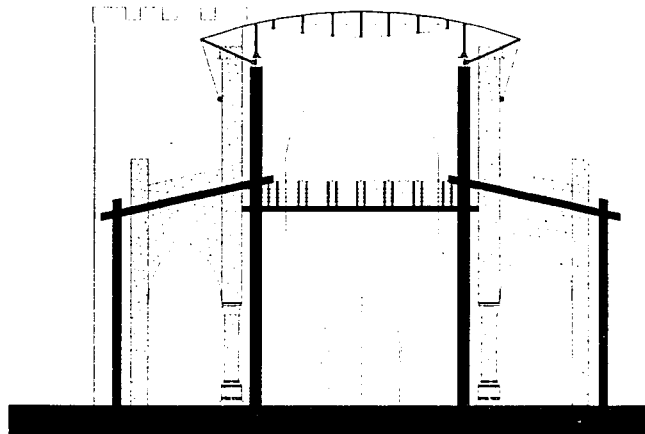


**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ARQUITECTURA



San Jorge Arte Contra Principio



TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

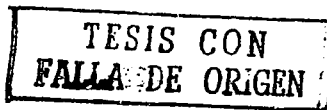
**ARQUITECTO
PRESENTA**

ALEJANDRO SABIDO SÁNCHEZ JUÁREZ

Dirigida por:

**Dr. Álvaro Sánchez González
M. en Arq. Jorge Quijano Valdez
Arq. Luis Solís Ávila**

MÉXICO D.F. 2001





Universidad Nacional
Autónoma de México

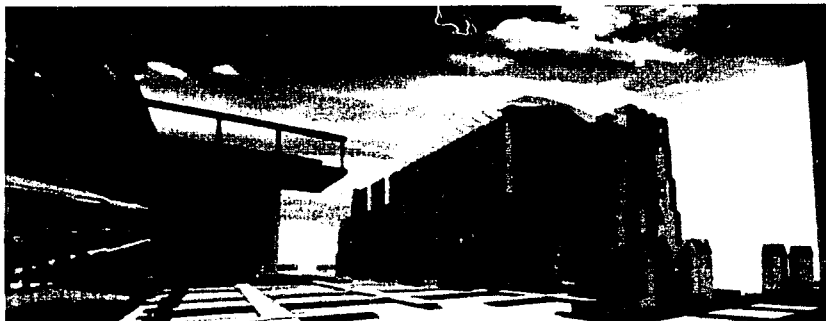


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

SAN JORGE ARTE CONTRA
PRINCIPIO

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
ARQUITECTO

PRESENTA
ALEJANDRO SABIDO SÁNCHEZ
JUÁREZ

Dirigida por:
Dr. Álvaro Sánchez González
M. en Arq. Jorge Quijano Valdez
Arq. Luis Solís Ávila

MÉXICO D.F. 2001



**A: José A. Sabido Morales
Rafael Sánchez Juárez Romero**

ABCDEFGHIJKLMNOPSUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPSUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPSUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPSUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPSUVWXYZ

INDICE

Historia	2
Re-arquitectura, Re-construcción	7
Grieta y Estructura	14
Espacios para el Arte Contemporáneo	21
Arquitectura en sitios históricos	30
Centro de la imagen	35
Ex teresa Arte Actual	38
Renzo Piano	41
Centro Georges Pompidou	42
Lebbeus Woods	47
Transformación Histórica Cd. Mex.	54
Programa	58
Prefactibilidad	60
Plan de mantenimiento	62
Memoria de Cálculo	66
Diagramas	74
Ruta crítica	77
Bibliografía	78
Juego de Planos	79



HISTORIA

Jueves de excelsior,
Julio 2 de 1987
año 65 Núm. 3389

San Jorge, un templo que se quedó en el limbo (pags. 18 a 21)

Enclavada en el centro histórico de la ciudad de México, formando un contraste con el tiempo, se yergue una hermosa iglesia de piedra de aspecto medieval. Su embate contra el destino ha sido duro, en un principio se edificó en las orillas de la ciudad en una de las mejores áreas residenciales; pero ahora el aspecto de su alrededor es muy distinto.

Un barrio venido a menos, transformado en un área ruidosa, de plena actividad citadina que no parece tomar en cuenta a la iglesia anglicana de san Jorge, la cual por un sino adverso, se encuentra literalmente en el limbo.

"Es paradójico, casi se tenía el permiso para trasladar esta parroquia piedra por piedra hasta lomas; se estaba preparando todo cuando ocurrió el terremoto de 1985. La iglesia se dañó considerablemente, el permiso de traslado fue negado rotundamente por las autoridades y la reconstrucción del templo ha sido pospuesta, en parte porque el gobierno no tiene presupuesto, y en parte por que la diócesis anglicana no puede destinar dinero por el momento para la obra. Todo esto hace que realmente estemos en el limbo".

El escenario que hoy sirve de marco a la iglesia de san Jorge es la calle de artículo 123, donde en el numero 134 se ubica esta construcción eclesiástica cuya presencia sería común en la campiña inglesa, pero aquí, en el corazón de la ciudad de México resulta verdaderamente insólita. Desde el exterior no parece muy grande, aunque sí fuerte por las piedras con que fue construida. Tanto el lugar que ocupaban los vitrales -retirados desde el terremoto- como el espacio de la puerta y las ventanas, se caracteriza por su forma gótica, alargada y puntiaguda, lo que junto con la maciza torre que corona la nave lateral derecha, le da el aspecto de un castillo medieval.

Al cruzar la reja que protege al templo, se llega por los pasillos laterales al salón parroquial justamente atrás de la iglesia... ¿de qué estilo es el edificio del templo? El reverendo repite en voz alta nuestra pregunta y contesta "pues es un estilo que yo llamo sin mucha certeza, gótico victoriano. Es un tipo de construcción gótica que existe en la campiña inglesa; pues los que construyeron este templo eran originarios de Inglaterra y los primeros que consolidaron aquí en México la congregación de la iglesia anglicana.

"Esta parroquia fue edificada en este lugar porque según entiendo ésta era precisamente el área donde vivían los Ingleses cuando llegaron a México y se establecieron en las orillas de la ciudad que entonces era pequeña. A mediados del siglo pasado la población en esos años era de menos de 200 mil personas."

ORÍGENES DEL PROTESTANTISMO EN MÉXICO

La construcción de la iglesia de san Jorge está relacionada directamente con el nacimiento y conformación de la comunidad anglicana en México a mediados del siglo XIX, junto con el establecimiento de otras confesiones protestantes en el país.

Durante la invasión de Estados Unidos a México se realizó el primer servicio religioso protestante, precisamente en el Embajadores del palacio Nacional el 14 de septiembre de 1847, fecha a partir de la cual se realizaron servicios públicos de este credo hasta que la guerra terminó.



Algunos años más tarde cuando México padecía la ocupación del ejército francés, el capellán del ejército invasor ofreció servicios religiosos públicos en lo que es hoy la Escuela Preparatoria, para darlos por concluidos después de la ejecución de Maximiliano.

Al cabo de un año el reverendo Henry C. Riley de la iglesia anglicana fue enviado a México desde Nueva York para organizar aquí la primera misa episcopal. Se compró al gobierno de Benito Juárez la iglesia de San Francisco - localizada en la calle de Madero -, tras lo cual se realizó lo que puede ser considerado como el primer servicio público protestante organizado por la comunidad de habla inglesa en México y se efectuó el 25 de diciembre de 1869.

UNA CONSTRUCCIÓN DE 47 MIL DÓLARES.

Estas fueron las bases para que la naciente iglesia anglicana iniciara su camino y al dejar la iglesia de San Francisco, en tiempos de Juárez, la congregación vagó de un lado a otro en busca de un sitio adecuado para establecer físicamente su iglesia.

Así, de lugar en lugar, según lo dictaba la necesidad o la oportunidad estuvieron en la residencia de Matías Romero en la calle de Independencia; las oficinas de la YMCA, el salón Verde de San Juan de Letrán y los ex Tivoli del Eliseo. Hasta llegar el año de 1885 que fue decisivo para la comunidad anglicana.

Este año pareció por primera vez la denominación de *Christ Church* (iglesia de Cristo) – que era también el nombre original del templo de San Jorge –, como resultado de la visita del doctor Elliot, obispo del occidente de Texas, quien autorizó el nombre de la comunidad y aprobó el nombramiento de un sacerdote con residencia permanente, por lo que el reverendo Thomas Dod Sherlock llegó al siguiente año de Inglaterra y permaneció en México hasta 1882 ¿?.



Lo sucedió en el cargo el reverendo Noel Branch, y durante su ministerio se tomó la decisión final de fundar una iglesia. Aunque hubo algunos problemas y contingencias se compró un terreno en la ahora calle de artículo 123, a razón de diez pesos el metro cuadrado, y tras recaudar fondos con una feria y formar un comité fundacional.

Se inició la construcción de la iglesia el 11 de julio de 1895, cuando la señora Nevill Dering, esposa del entonces embajador británico, colocó la primera piedra.

Así tras distintas dificultades como la interrupción de la obra por falta de fondos y la negociación de un préstamo por 25 mil dólares, se aceleró la actividad de los trabajos de construcción y el domingo de pascua de 1898, finalmente fue posible abrir la iglesia al culto público, siendo dedicada por el obispo de Arizona y Nuevo México, el reverendo J. Mills Kendrick.

Finalmente el año siguiente, en marzo de 1899, el comité de construcción dio a conocer el estado de cuenta de la construcción del templo que cubría el período de 27 de septiembre de 1894 al 17 de marzo de 1899, totalizando el costo de la iglesia de Cristo por 47,061.83 dólares.

TRES INTENTOS FALLIDOS.

Con la entrada del siglo XX, la hoy llamada iglesia de San Jorge, enfrentó el paso de la historia de nuestro país. La iglesia fue consagrada el 29 de abril de 1906, y el 20 de mayo de ese mismo año, el entonces presidente Porfirio Díaz acompañado de los integrantes de su gabinete, asistieron a un servicio memorial en honor del rey Eduardo VII.

Pocos años después. México entero se convulsionó por el difícil período revolucionario, durante el cual el reverendo E.A. Neville, llevó la rectoría de la iglesia. Posteriormente, el 24 de agosto de 1922 al término de la revolución, la iglesia de Cristo se constituyó en iglesia catedral para la ciudad de México.

Al pasar los años, tuvieron lugar otros acontecimientos, como la serie de intentos fallidos —tres en total— de cambiar de lugar la iglesia de Cristo. El primero fue en 1952 cuando el señor Boling Wright se ofreció a donar para el traslado de la iglesia 1,600 metros cuadrados de terreno localizados en la acera frontal al colegio americano en Tacubaya, pero la parroquia declinó amablemente la propuesta; pues el sentimiento en ese tiempo era de que el templo debería permanecer en el centro de la ciudad.

A raíz del deterioro paulatino de la zona en que fue edificada la iglesia de Cristo durante los años de 1960 y 1961 se llevó a cabo otra intensa investigación sobre un cambio de lugar de la parroquia y de nuevo se decidió dejar la en el mismo sitio.



Finalmente el tercer intento de traslado, se quiso efectuar al correr ya la década de los 80. A este respecto el reverendo Sergio Carranza relata: "Por el gran significado de esta iglesia, por lo que representa, era la cabeza principal que se encargaba —físicamente— de dar los servicios eclesiásticos a todas las personas de habla inglesa, incluyendo a los diplomáticos de Inglaterra, Estados Unidos y todos los demás países de la comunidad británica de naciones.

Ante esa responsabilidad y la descomposición cada vez más acelerada del barrio, y esta vez más seriamente, se consideró el traslado del templo a las Lomas de Chapultepec, donde actualmente vive la mayoría de socios de la comunidad anglicana de la Ciudad de México.

Todo estaba preparado, según el rector Carranza Gómez, se tenía desde tiempo atrás el terreno en las Lomas, y ahí ya se había construido el salón parroquial y la casa del clérigo; lo único que faltaba — y lo más importante también — era el traslado del propio templo, el cual se comenzó a preparar. Se cerraron sus servicios, se trasladaron todas las bancas, imágenes y componentes del altar, así como los valiosos y hermoso vitrales de las ventanas.



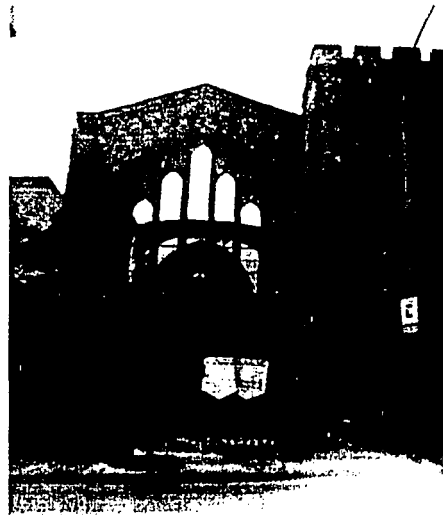
Lo malo fue que al iniciar los trámites burocráticos todo se fue alargando y haciendo a pasos tremendamente lentos, y para agravarlo todo, por la falta de uso y mantenimiento, al correr de los meses el templo comenzó a deteriorarse más, pues los trámites que se iniciaron en 1984, no mostraban tener fin.

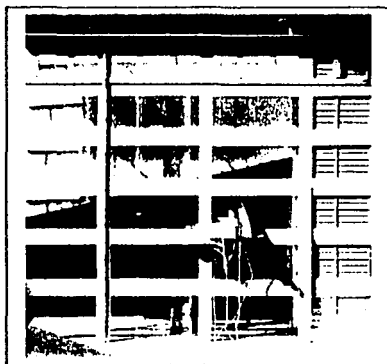
El destino dio la última palabra. Llegó 1985 y el terremoto del 19 de septiembre le dio el tiro de gracia. La zona central de la ciudad de México, por la consistencia del subsuelo resultó muy dañada y por consiguiente la iglesia de San Jorge, también. De las tres naves que componen el templo, sólo la central quedó intacta. En tanto que las laterales se quebraron presentando múltiples fisuras. Agravando todo esto el propio hundimiento de la construcción, que por el peso y los efectos de otro fuerte terremoto, - el de 1914- hicieron que el estado ya de por sí lesionado del templo se transformara en algo peor.

UNA ESPECIE DE ACUERDO.

Casi después de tres años de abandono, el gobierno notificó a nuestro obispo que se negaba rotundamente el permiso de traslado de la capilla y que por los daños que se registraron en la construcción, se procedería a una restauración, - aunque no se ha precisado cuándo- para conservar este monumento histórico y abrirlo de nuevo al culto, pero en español y no en inglés como había ocurrido desde su edificación, por lo cual se me encomendó llevar a cabo esta tarea, comenta el obispo José G. Saucedo.

"De ahí - recalca el reverendo - que este templo tuvo que cambiar de nombre y se eligió el de San Jorge, un santo muy querido en Inglaterra. Respecto a las obras de restauración, nuestro obispo nos encomendó la serie de pláticas que se ha sostenido con el titular de la delegación Cuauhtémoc en las que se ha llegado a una especie de acuerdo".





Re arquitectura Re construcción

Lenguajes Históricos En colisión

Los mecanismos socioeconómicos, han ido transformando paulatinamente el entorno urbano, en una suerte evolutiva que lleva a las estructuras a perder su sentido original, provocando que el deterioro y abandono entablen un círculo vicioso, del cual se nutre la especulación inmobiliaria.

El valor que se da a la especulación inmobiliaria como actor en la ciudad y la falta de confianza que se percibe en el público frente al papel del arquitecto, resulta claramente preocupante.

De ser así, la labor de la arquitectura será simplemente responder metodológicamente a solicitudes de un promotor que sigue dictados parciales y abstraídos de una realidad histórica, política y social en que la ciudad es tan sólo un terreno provechoso para el movimiento del capital.

A últimas fechas hemos podido notar cómo el carácter "histórico" de una edificación reviste de un cierto valor añadido, es este valor hoy en día una apuesta inmobiliaria, una característica que añade un interés extra en la inversión.

Valdría la pena detenerse a analizar lo que llamamos histórico, ya que ninguna edificación puede abstraerse del paso de la historia, y entender que la configuración del entorno es un proceso aditivo, en que cada edificación independiente establece características para un ambiente, permitiendo que los niveles de comprensión del entorno vayan modificándose en el tiempo.



Un ejemplo podrían ser las casas Schröder-Schröder del holandés Rietveld, o la casa estudio Diego Rivera que realizara Juan O'Gorman, ambas casas fueron construidas en zonas con una tipología clara y dominante, y en su tiempo fueron consideradas una provocación, sin embargo, al paso del tiempo se han convertido en atractores para una zona, configurando su diferencia en valor histórico.



De esta manera, la aproximación a una edificación histórica debe incluir tanto las consideraciones estéticas y urbanas dominantes de su tiempo, como el valor que representa en la actualidad y una gama de posibilidades para el futuro. Las lecturas que realicemos en estos sitios deben permitir campos diferenciados, y será a partir de la coincidencia y divergencia entre las diversas capas o niveles de comprensión que emitamos un juicio.

En este caso, considero prudente incorporar los puntos tratados por Peter Eisenman y Rob Krier, en el libro, *Deconstruction versus Reconstruction*, que documenta un debate que mantuvieron los arquitectos anteriormente citados.

La tesis fundamental de Eisenman, es que el hombre ha ido cambiando en el tiempo, y que por tanto sus necesidades son distintas; lo que cambiaría las respuestas arquitectónicas y por tanto la tipología.

Por su parte Krier sostiene que el hombre es el mismo, y que los antecedentes históricos son respuestas concensadas que proporcionan respuestas ya probadas a las condicionantes ambientales y a las necesidades humanas.

El punto central de la discusión tiene que ver directamente con la re-arquitectura, cuestionando qué acciones deben ser tomadas frente a las construcciones llamadas históricas. Posiblemente el punto que tendrán en común es que mientras pasa el tiempo, hay cada vez más edificaciones de este tipo en peligro, y que si no se toman cartas en el asunto, el tiempo ganará la batalla por la falta de acción.

Peter Eisenman propone dos categorías generales, edificaciones susceptibles de restauración, y edificaciones siceptibles de ser intervenidas a partir de lenguajes contemporáneos.

- a) Los edificios que deberían ser restaurados, entran en dos subcategorías: aquellos que podríamos llamar emblemáticos de una época, y aquellos que permanecen ajenos al tiempo, (que sus lenguajes tendrán una carácter más cercano a lo universal que la las modas dominantes de una época), esto presentará a dos tipos de edificación susceptibles al criterio "restauración".
- b) En lo correspondiente a los edificios que presentan claras señales de una época pero no transformaron los lenguajes de su tiempo, deberán ser intervenidos con lenguajes contemporáneos al tiempo de la intervención.

La justificación, por completo opuesta a la de Krier, es que si el hombre cambió, deben incorporarse estos elementos del "progreso" en el elemento del pasado; mientras Krier sostiene que esto sería tanto como perder una parte de la historia, al alterar la armonía propia del conjunto.

Considero que ambas propuestas no son irreconciliables: si bien podemos pensar que el hombre ha cambiado —la idea de progreso está claramente fincada en el pensamiento moderno con A. Comte o Hegel— también es cierto que no ha cambiado tanto, y que los edificios en el plano conceptual no han cambiado de forma tan radical, ya que los patios, terrazas, muros, columnas, etc., que integran una gramática básica permanecen.

Esto sin olvidar que algunos programas nuevos se han ido añadiendo a estos, debido a nuevas solicitantes políticas, sociales, religiosas, etcétera y que, a su vez, la técnica ha ido explorando nuevos caminos, proporcionando a conceptos antiguos nuevas soluciones, y a la par del manejo de los materiales, proponiendo nuevos conceptos.

Un hecho claro es que cada vez tenemos más edificios en peligro, y que si no se implementan acciones a corto y mediano plazo, no tendremos forma de recuperar estas edificaciones. En la carta del ICOMOS del 66 se define monumento histórico, no sólo el elemento arquitectónico sino su emplazamiento como evidencia de una civilización o desarrollo histórico y por tanto, su conservación o restauración es para preservarlos como obras artísticas, tanto como evidencia histórica; los materiales originales son considerados como documentos históricos, y se sugiere que las intervenciones contemporáneas a una edificación sean claramente diferenciables de aquellas preexistentes.

Pareciera extraña la fecha en que este documento parece a la luz pública, considerando la evolución de los centros urbanos y el aumento de ciudades periféricas que paulatinamente han ido cambiando la dinámica histórica de las ciudades. Posiblemente podríamos suponer que este interés en la conservación, relativamente reciente, se deba al surgimiento de una conservación apoyada en una investigación histórica, documentada, y que analiza los impactos más allá de la edificación.

Los programas que se implementen en estas zonas deben ir mucho más allá de la catalogación, por elementos, estado estructural, valor ambiental, etcétera. Es imprescindible entender que muchas de estas zonas han perdido lo que podríamos llamar "sentido original", tanto las edificaciones independientes, como zonas históricamente configuradas; la evolución misma de la ciudad ha ido demandando nuevos usos a estas zonas, usos diversos que van retejiendo una trama carente de los atractores que originalmente le daban sentido.

Si tomamos en cuenta que no sólo en el movimiento moderno la forma está íntimamente ligada con las necesidades del inmueble, podremos decir que al cambiar el uso de una edificación o zona, la forma deberá ser impactada necesariamente, y es aquí que nos enfrentamos a un verdadero problema, la conjunción de usos diferenciados en un mismo espacio implica a la vez un respeto de la edificación original e intervenciones que puedan satisfacer las necesidades nuevas.

¿Hasta dónde va el respeto al inmueble original? Y ¿hasta dónde debe ir la nueva intervención?, La respuesta la podemos tomar del libro previamente citado: *Deconstruction versus Reconstruction*.



Existen inmuebles que son signo de una época, lo que podríamos llamar paradigmas de su época o que tuvieron una repercusión estilística en toda una zona, lo mismo es aplicable a una edificación que a una zona, estos inmuebles o zonas deben quedar como testimonio de una época y por tanto deberán ser respetados, y habilitados con el mayor cuidado histórico, ya que su valor documental es imprescindible.

Existen edificios que dan fe de su tiempo, con mayor o menor acierto y que han perdido la unidad en un conjunto agresivamente diverso, que presentan cierto daño estructural, pero que puede ser solucionado sin la implementación de programas muy complejos.

Estos edificios que constituyen una gran mayoría de los llamados históricos, son susceptibles de intervención con programas contemporáneos, en los que se respete su valor temporal, y que a la vez permitan un nuevo tejido, explotando la diversidad de lenguajes del entorno, para dar fe de una época presente apoyada en un pasado; pueden ser metáforas perfectas de un diálogo histórico.

Y podríamos añadir una tercera categoría –por supuesto estas son categorías demasiado generales, susceptibles de ser complementadas y subdivididas–.

En ésta entrarían edificios que, sin dejar de pertenecer a un momento histórico determinado, se encuentran en el presente en peligro de colapso, con graves daños estructurales, y una dimámica física que difícilmente pudiera dar fe de su situación original; en otras palabras, edificaciones que pudieran ser consideradas como ruinas.

En esta categoría es que entran las propuestas de Eisenman y Krier: si el inmueble que por negligencia, olvido, o falta de recursos, está en peligro, representa un valor documental extremo, es posible considerar una reconstrucción; pero si su valor histórico es menor, este inmueble es susceptible de ser intervenido con lenguajes contemporáneos contrastantes, en la posibilidad de una nueva dialéctica histórica.

Cabe aclarar que aquí tomamos el concepto de deconstrucción no en su vertiente modal arquitectónica, sino en su original concepción filológica propuesta por los filósofos Derridá y Deleuze desde los años sesenta, como una alternativa al estructuralismo, en que se pretende incluir la negación como parte del ser, y a diferencia de la dialéctica hegeliana, la negación es colisionada con el ser, apoyándose en situaciones diversas, casuales y azarosas, permitiendo resultados posiblemente banales o posiblemente valiosos, al ser extraídos de campos que pertenecen a otras metodologías.

Si bien esta ideología no es panacea y posiblemente constituya una moda, es viable al campo de la imaginación y constituye una herramienta más para dialogar con la razón.

Si aplicamos estas teorías a edificios que cumplen con la definición de ruina, e insertamos: lenguajes que le fueron propios en otro tiempo, aquellos factores externos que lo modificaron, como sismos, incendios, hundimientos diferenciales, etcétera, y las solicitantes de un programa contemporáneo, tendremos un edificio en el que conviven: su concepto original, los accidentes históricos que le dieron la forma presente y las solicitantes contemporáneas, permitiendo que esta diversidad de capas se entremezcle en lo que podría ser llamado una *mise en scene* (puesta en escena).

Apoyándonos en el libro *Poética en la Arquitectura* de Josep Mountañola, que explora la veta poética en la llamada arquitectura post-moderna, podríamos decir que en esta respuesta particular integraríamos la idea de *pathos* que los griegos consideraban elemental en el arte y que podríamos traducir como pasión, sufrimiento, etc.

En una intervención contemporánea de re-arquitectura, que retoma la idea postmoderna de que la arquitectura va más allá de la respuesta a solicitantes físicas y que es susceptible de integrar otras ideas a sus respuestas, podemos integrar estas metáforas -como en la literatura- que dan una doble significación a los elementos, como sugiriera Venturi, e integran búsquedas contemporáneas del pensamiento respondiendo al *Zeitgeist* de Hegel.

Si bien esta propuesta es tan sólo una pre-figuración de un estudio más completo, pretendemos cimentar las bases de algunas acciones para no perder a la ciudad como documento histórico y leerla en un campo mucho más complejo.





Grieta y Estructura

Aproximándonos al
Sujeto: Idea Forma
Accidente y Parásito

La Grieta

Grieta es invitación a penetración, es pregunta que requiere respuesta urgente y como toda pregunta implica una red de precedentes, historia, algo que ya no está, una huella, el signo de una huída, como la metáfora, que para relacionar se oculta y deja una tensión entre dos elementos, no contemplamos al agente que deforma, sino que contemplamos sus consecuencias e imaginamos sus antecedentes.

Grieta es también el **signo** de lo faltante, la invitación a reconstruir con la imaginación aquellos elementos que ya no están, el rastro de la fuerza, un pie de ruptura, una indicación de que algo puede pasar, la señal clara de que algo ya pasó, es también el recorrido del débil, de aquél que no resistió, el gesto de ingenuidad del constructor, el rastro de la necedad en el optimismo, como siempre la señal de aquellos elementos que no soportaron la carga

Primero describimos qué es la grieta, fractura, escisión, primero una línea quebradiza aparece en el nudo, a la mitad del muro, en una base, en el cruce de los arcos en la bóveda, al centro del edificio; con el paso del tiempo esta línea toma profundidad, volumen, espacio, falta poco para que pequeños pedazos se desprendan, pequeños gritos se escuchan, rechinidos de piedra, metal, polvo desprendido que cae al piso indicando la senda de la ruptura, la fuerza continuará indefectiblemente hasta crear una clara separación entre dos elementos previamente fusionados.

La grieta hoy fisura, mañana distancia y silencio, marca el límite entre la permanencia dolorosa de la estructura o el inicio del colapso. No hay homeostasis, la estructura toma tintes a singular, elementos que se independizan, pero a la vez permanecen; el recorrido de la fuerzas pierde toda armonía, camina a saltos, irrupciones costosas de material. Pero a la vez continúa esa delicada línea que los relaciona a pesar de la evidente separación.



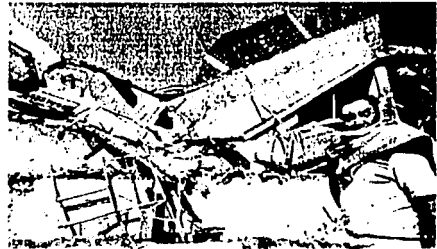
La estructura es probada, las fuerzas se dibujan, viaje invisible que va tensando y cohesionando los elementos estructurales en una compleja red de energías, de preguntas y respuestas, esfuerzos y reacciones de pronto toman forma y se materializan por ausencia en las grietas.

Radiografías de los esfuerzos

La Estructura es Probada.

Toda estructura necesita ser probada, es la única forma de alcanzar su plenitud, la necesidad que le dio origen deviene solución, pie para nuevas respuestas. Al ser sometida a una carga, la estructura se mueve, es un ser vivo, ser de reacciones, de comportamiento en el tiempo (si pudiéramos suponerlo trascendente). La estructura no es estable, antes bien es dinámica, si la configuración es formalmente estática es por una percepción de las escalas, ya que la naturaleza de las fuerzas que intervienen es distinta, pertenece a otros tiempos y a otras dimensiones que sobrepasan el campo de acción inmediata del hombre.

De la misma forma que, al ser sometida la estructura a un límite en una edificación se presentan las fisuras, así las estructuras teóricas, al ser sometidas a la realidad histórica van presentando sus puntos de ruptura y sus elementos firmes, aquellos que sobrepasan la prueba.



La estructura física arquitectónica es analogía para la estructura del discurso poético o de la carga conceptual de un lenguaje arquitectónico, de la adecuación entre el programa, la función, la solución formal y las estrategias discursivas, la relación que guarden estos eslabones dará el sentido real de una arquitectura contemporánea.

Con este trabajo pretendemos recorrer por este camino de separación y de distancia, la liga que une ambas estructuras, la física, como manifestación externa de la estructura conceptual.

Christ Church, Saint George, San Jorge

En este caso el edificio a intervenir es una constitución terminada en 1898, realizada por arquitectos ingleses, en México bajo la influencia del *revival* decimonónico que se dio en la gran Bretaña y que toma al Gótico como patrón para este tipo de construcciones.

La construcción es de tabique principalmente, aunque las columnas interiores son de cantera, la cubierta en la nave principal estaba soportada por una armadura de madera de la que no queda prácticamente nada y en las naves laterales estaba formada por largueros primarios y secundarios, en ambos casos las naves quedaban cubiertas al interior por una capa de madera.



En cuanto a los acabados, el interior quedaba recubierto por un aplanado al que se le realizaban aplicaciones en madera, y en el exterior está recubierta por cantera, para reforzar la impresión de un revival gótico. Un elemento que llama poderosamente la atención son unos refuerzos metálicos en forma de contraventeos al interior de los muros lo que supone que los constructores sí tuvieron consideración por la zona y por el peligro de un probable sismo.

Esta construcción no sólo representa un signo para la comunidad anglicana- signo de su tiempo, memoria de sus patrones y tipologías, liga a una religión con fuertes vínculos al estado y un punto de partida en nuevas tierras- sino que también marcaba en el México prerrevolucionario un aliento ajeno, un signo en este caso mas cerrado que despertaba preguntas ante la contundente diferencia en las escalas, los materiales y el programa.

Hablamos de un México en que la influencia europea principalmente francesa tomaba del Art Nouveau, del neoclásico y de los eclecticismos, lenguajes para una clase social centralista y aburguesada, signos *status* con que delimitaban una tendencia política conservadora y que a la vez alimentaban un sentimiento que reclamaba diferencia o en otro sentido: cambio.

Aquí podemos trazar también el inicio de una nueva fisura, de el predominio casi hegemónico de un culto y de una estructura religiosa al advenimiento de una pluralidad, primero tolerada y después afirmada por la sociedad.

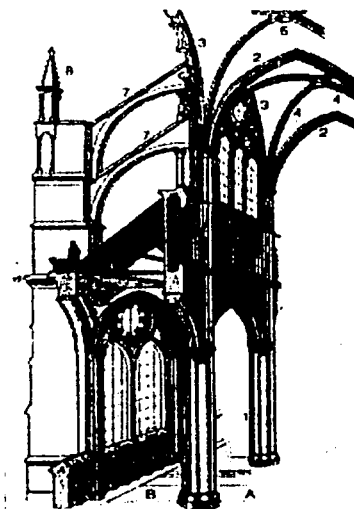
La cuestión radica aquí en una múltiple transgresión de contextos que van llevando al signo al terreno de la huella. Huella que habla involuntariamente de su origen, de sus influencias y de sus adecuaciones. Este era un estilo que retomaba en cierta forma el espíritu o la vocación del gótico, -más en imagen que en verdad- los arcos apuntados, una proporción con tendencia vertical (aunque suavizada) la apariencia de ser construida con sillares de piedra y una masividad que se aleja de la esbeltez estructural del gótico. De nuevo la estructura ahora física será la que revele en este caso las mayores inconsistencias de esta adaptación historicista.

Si bien el conocimiento de los materiales evoluciona profundamente del siglo XII al XIX, aquí hay toda una estrategia de apariencias, en la que se reviste una estructura con una piel diferente cambiando las proporciones y trabajando bajo otras secciones. El tabique requiere mucha mayor sección que la piedra, el muro toma mayor grosor, los contrafuertes carecen de dinamismo, se integran al muro como una saliente y no como un elemento que trabaja con vocación singular.

Aquí las fuerzas trabajan básicamente en vertical por masas dispersas a diferencia del gótico en que la dinámica de las fuerzas es la que moldea a la edificación procurando reducir las secciones al máximo para presentar esta naturaleza dinámica y arriesgada que abre espacios para la luz y que continúa las líneas a lo largo de la estructura.

En el gótico la relación entre las bóvedas los elementos superiores y las columnas es estrecha, en muchos casos con segmentos continuos que van ensanchándose a medida que las fuerzas solicitan una mayor resistencia.

Los contextos físicos, históricos, socioculturales, son saltados a la ligera de adecuación en adecuación, olvidando en cada caso la indispensable lectura del entorno para poder responder a partir de una solución viva que dialogue con su circunstancia. esta escisión, - separación presumiblemente intencional o una clara omisión por falta de compromiso - provoca una fractura clara entre el concepto y su resolución formal al simplificar el concepto (estructura) y tomar sólo la forma (estructura), la consecuencia y no la causa.



Aquí el esquema está leído a partir de una practicidad constructiva, siguiendo el camino de la experiencia con la idea de que esta estructura física podría funcionar sin problemas: una base masiva, con refuerzos más aparentes que estructurales, y un trabajo completamente diferenciado entre la cubierta, los cimientos y los muros. Las ventanas toman el valor de vano en el muro, tal vez con una espíritu más residual que original.

La idea, la forma y la función son importadas de un contexto a otro con una interpretación poco comprometida, evitando una traducción a las situaciones, tan sólo se ajustan ciertas características de una estructura a otra situación, olvidando que la situación misma es la génesis de las preguntas. Las estructuras se adecuan, pero no se transforman, cambian algunas de sus estrategias pero en el fondo no sufren una mayor intervención, evolución o innovación.

Es este el origen de la grieta.



Objeto Sujeto

Y bien ya estamos junto a la grieta, sabemos que la grieta no es un simple accidente, sino que es un proceso, un camino que va adquiriendo mayores dimensiones, una parásito en negativo, un agente inmaterial que se alimenta de lo existente para continuar creciendo. ¿Qué hacer ante la grieta?

El edificio tras el accidente, tras la prueba, deja de tener el valor de objeto, de ente pasivo, se formulación cerrada, inmutable en su esencia y tiende hacia el sujeto, hacia algo con una línea histórica con una camino de transformaciones que tiene características singulares y que se diferencia profundamente de su finalidad original.

Debido a agentes externos, se le obliga a transformarse y en cierto grado a negar su función original, se le otorga la posibilidad de ser otra cosa distinta a lo que le dio su origen, la grieta no sólo abre la estructura, formula una interrogante en aquello que le da cohesión interna, rompe el principio identificador. Le cuestiona sobre sí mismo y le permite ser otro, o transformarse y siendo el mismo, ser otra cosa.



El objeto actual permite leer entre los escombros su configuración original y permite aún leer los antecedentes de estas soluciones, permite trazar el camino de las fuerzas que lo deformaron, y tejer la línea temporal en que la de – formación produjo el cambio: Antecedente, Idea, Forma, Accidente.

Y por qué no tomar ahora el resultado de estos agentes como terreno fértil para una nueva *idea-forma-función* invirtiendo lo visible con lo invisible, dándole Forma a los antecedentes no consolidados, a las ideas que se quedaron sin concretar y al las fuerzas que propiciaron el accidente mediante un nuevo programa, un parásito que surja de la huella, materializándose entre los escombros de la vieja estructura.

Es en esta huella que la nada comparte con el dolor que se reteje la formula pasión y muerte para una posterior etapa de resurrección, no negando al objeto precedente, sino configurándole ya su naturaleza subjetiva, permitiéndole el cambio-salvación y permitiendo que sea su propia estructura la que dicte los nuevos parámetros del parásito, un *æ*quilibrio de fuerzas no en simetría sino en una trama decidida a la confrontación-tensión.

Explorar las estructuras, analizar sus fallos, sus grietas, ese sutil rastro del dolor, la falla y lo que soporta, el punto donde se desgarró la quimera; y a partir de este sutil punto de quiebre, entrar con toda la artillería, atravesar, restañar la falta, reinterpretar la fuerza que transformó la estructura, agarrar con las espinas del tiempo ese vacío formado por el dolor y romper la estructura original, forzarla hasta llegar a mucho más.



El nuevo programa requiere nuevos espacios, los contextos contemporáneos requieren otras voces, presencias y lenguajes, el clima sociopolítico, religioso y espiritual, demandan otra aproximación hacia el espacio social, hacia la contemplación y el placer y por tanto el diálogo será a partir de los fallos en la estructura precedente, y las grietas irán encaminando a nuestro parásito.



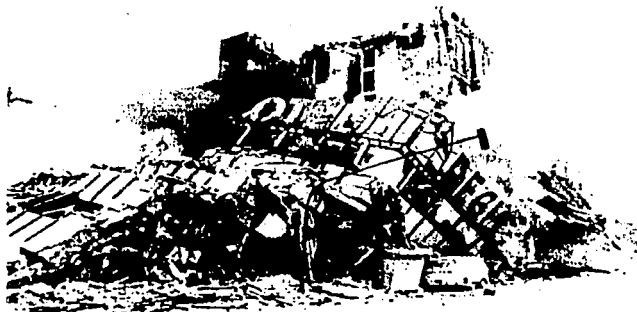
Nuestro tiempo requiere que este parásito apoye a la estructura herida y se aproveche de sus elementos resistentes, la diferencia será el signo que pueda cohesionar las estructuras, diálogo entre categorías incompatibles, saltos de trapezista entre elementos pertenecientes a naturalezas distintas pero conscientes en todo momento de ser puentes y anclajes para poner la conciencia en este nuevo sujeto que se reconoce por medio de sus tensiones que relacionan las categorías y el contenido de cada plataforma.



Aquí Forma y Función rompen con la dialéctica entre opuestos o complementarios. Ahora forman parte de un corpus mayor que dará a la arquitectura su lugar en el mundo contemporáneo con sus preocupaciones por un discurso profundo, transitible y no como una respuesta mas que rellena una necesidad interminable por dar tan sólo respuestas inmediatas a problemas específicos.

Buscando entender el fenómeno arquitectónico en toda su complejidad, tal vez podamos integrar a la arquitectura como satisfactor para una necesidad que va mas allá del espacio y la protección.

Algo que pueda hablarle a alguien.



ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO



Museos para el
Nuevo Siglo
Josep M.^a Montaner
Gustavo Gili, S.A.
Barcelona 1995

Dentro del amplio campo de los museos. Los que despiertan siempre más pasiones enfrentamientos y confusiones son los museos de arte contemporáneo. De hecho a partir de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La realización de un museo de arte contemporáneo ha constituido un reto continuo: construir unos contenedores adecuados para unas manifestaciones artísticas que siempre están intentando romper moldes, replanteando sus límites; proponer nuevos espacios a medida que se transforma la mirada del espectador sobre el arte. Además, a lo largo del siglo XX, las nuevas formas artísticas han ido aumentando continuamente su mercado, integrando nuevos campos experimentales y por lo tanto. Exigiendo nuevos espacios de presentación. Y, en definitiva, la institución, museo de arte contemporáneo es el más contundente blanco y reflejo de las contradicciones conceptuales y sociales contemporáneas.

La Relación entre Obra de Arte y Espacio de Exposición

Un análisis comparativo entre la evolución del arte en los últimos tiempos y la evolución de los espacios museográficos desvela la existencia de una compleja y rica relación de idoneidad entre obra de arte y espacio expositivo. En cada periodo y para cada tipo de formato ha existido un tipo de espacio óptimo por su tamaño, por su forma, por su tipología, por su textura, por su ornamentación, por sus valores simbólicos y por su tipo de iluminación. Esta relación de idoneidad entre obra de arte y lugar de exposición radica en el tipo de espacio mismo donde surgió y se creó esta obra de arte. Entre el espacio de la creación y el de la exposición ha de existir una relación de similitud: el taller del artista clásico, por una parte, y los salones parisinos y las salas de los museos del siglo XIX, por otra: *el loft* utilizado por el artista contemporáneo, por una parte y los contenedores constituidos a base de antiguas construcciones remodeladas con poco presupuesto, por otra.



Todo esto es evidente en el siglo XIX. Cada pintura está pensada en relación al muro clásico. Un muro compuesto a base de zócalos, Cornisas estucos y molduras; un muro subdividido en paneles; una estructura compleja, articulada tridimensionalmente. En este contexto el cuadro tiene el significado de una ventana enmarcada en la habitación. De ahí la aparición del marco como articulación de esa ventana ficticia en la composición del interior del muro clásico. La tela representa una ficción de la transparencia y cada cuadro esta integrado en la decoración de la arquitectura. El taller del artista y el espacio burgués basado en la acumulación. Mantienen una relación de similitud e idoneidad.

Esta relación sufre una crisis que se inicia con las exposiciones universales, como la de Londres de 1851 y con el impresionismo -Manet- y culmina en el cubismo -Picasso y Braque-, quedando totalmente superada con los manifiestos de Marcel Duchamp. A partir de ahí se va a necesitar un nuevo tipo de espacio para la obra de arte, más conceptual, abstracto, flexible. La obra de arte de las vanguardias se convierte en un objeto autónomo, que tiene valor primordialmente por el sistema abstracto de relaciones formales internas que ella misma genera. En este contexto surgen experimentos de exposiciones muy diversos, entre los que destacan las instalaciones de los constructivistas, de los artistas de la Bauhaus y de los surrealistas. Esta búsqueda encuentra sus propuestas operativas en los pabellones y museos proyectados por Mies Van der Rohe y por Le Corbusier, el primero basándose en la planta libre y el segundo en la "promenade architecturale" y en la posibilidad de crecimiento ilimitado.

Tras la Segunda Guerra Mundial empiezan a consolidarse nuevas corrientes artísticas. Como mínimo destacan dos cambios cualitativos. Por una parte, el Art Brut y el Nuevo Realismo van a exigir un espacio más concreto, realista, lleno de connotaciones, siguiendo una idea existencial de lugar y acomodándose en formas arquetípicas o arracimadas. Es en estos años cuando se producen experimentos como el Laberinto de los niños para la X Trienal de Milán de BPR (Belgioioso, Peressutti y Rogers) (1954) o el pabellón de esculturas en Arnheim, Holanda, de Aldo van Eyck (1954). En ellos se desarrollan formas básicas, laberínticas y primitivas realizadas con materiales simples y texturas rugosas en consonancia con las esculturas de autores de nuevas generaciones como Hans Arp, Arnaldo Pomodoro, Henry Moore y Eduardo Paolozzi. Por otra parte, las pinturas de gran formato del expresionismo abstracto como las que realiza Jackson Pollock, van a transformar la escala del espacio de exposición.

Otro gran salto se produce a partir de finales de los años sesenta con corrientes como el "minimal art" el arte conceptual y el "land art", que buscarán un nuevo tipo de espacio donde preparar y presentar las obras de arte. En estas experiencias pasará a ser primordial la relación entre la pieza artística y el espacio.



Las esculturas eliminan las peanas y se esparcen por las galerías de arte intentando crear una nueva experiencia fenomenológica del cuerpo del visitante dentro del espacio. Aunque el arte se aleje del concepto de modernidad de principios de siglo, la relación entre objeto, espacio y espectador continúa siendo el tema central.

Por otra parte, la búsqueda de una nueva monumentalidad en la arquitectura y en el urbanismo provoca que las obras de arte moderno busquen su lugar en los espacios públicos. Y muchos autores de estas corrientes se sienten impulsados a intervenir incluso en el paisaje.

Museo o Centro de Arte Contemporáneo

A medida que la diversidad e inestabilidad de las corrientes artísticas va aumentando, se van diferenciando paulatinamente dos tipos extremos de programas para edificios dedicados al arte contemporáneo

Por una parte, los museos de arte contemporáneo que pretenden explicar de manera didáctica la complejidad de las tendencias y contracorrientes en el arte del siglo XX. Esto conlleva un programa institucional de tipo historicista y pedagógico que intenta poseer una selección de obras representativas de cada corriente y de cada autor más importante, lo cual comporta una serie de servidumbres: los museos de este tipo siguen un modelo mimético, todos tienden a parecerse por su planteamiento convencional, las capitales de segundo orden intentan crear colecciones que son, de hecho, caricatura de las colecciones de grandes ciudades como Nueva York, Londres, París o Frankfurt.

Y por otra parte aparecen los centros de arte contemporáneo que surgen como respuesta a esta continua evolución del arte, en ellos no se van a instalar colecciones permanentes ni selecciones didácticas, sino que van a ser contenedores de instalaciones realizadas *ad hoc*, en colaboración directa con artistas que basan su trabajo en la innovación ya sean autores consagrados o artistas jóvenes. Son espacios singulares y monográficos, abiertos a la experimentación y la prospección, que ensayan nuevas maneras de mostrar el arte reciente a la sociedad.

De estos dos modelos programáticos distintos tenemos una gran diversidad de ejemplos. El MOMA en Nueva York, la Menil Collection en Houston, el Museum of contemporary Art en Los Ángeles, son algunos de los ejemplos paradigmáticos del modelo museo de arte contemporáneo convencional.

En cambio las Kunsthalle alemanas que empiezan a implantarse en los años sesenta o los centros de arte franceses - como el Capc (Musée d'Art Contemporain de Bordeaux), (1978) o Le Magasin de Grenoble (1985-1986) son referencias de centros artísticos caracterizados por una voluntad vanguardista. Esta dualidad de modelos genera una tensión entre la figura del conservador - historiador de arte protagonista del museo de arte contemporáneo y el conservador - promotor - animador, actor del centro contemporáneo.

Entre uno y otro extremo se puede desarrollar una gran diversidad de modalidades mixtas: museos de arte contemporáneo que priman los movimientos más recientes o centros de arte que van adquiriendo una colección propia. Por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt predominan las obras de los años sesenta, recreándose el tipo de instalación *in situ*. De hecho, este museo proyectado por Hans Hollein y dirigido por Jean-Christophe Ammann, constituye la congelación, dentro de un contenedor convencional y permanente, del modelo de intervenciones temporales *in situ* en los centros y galerías de arte. En este sentido, cabe preguntarse si no se ha fijado imprudentemente una relación entre espacio y colección que en su origen era libre. Y el Capc de Burdeos, dirigido por Jean-Louis Froment, que arrancó como Centro de Arte Contemporáneo, se ha ido transformado, en parte, en museo de arte de los años ochenta. Se trata, por lo tanto, de un caso de Centro de Arte que va creando paulatinamente su colección permanente.

Los Modelos de los Años Ochenta

De esta manera, en los años ochenta se despliega una dualidad de arquitecturas en función de estos dos programas. El programa convencional de museo de arte contemporáneo tiende a situarse en edificios de nueva planta, tamaño medio, iluminación natural cenital, salas de exposición grandes, suelos de madera y paredes blancas. En cambio, el programa innovador de centro de arte contemporáneo tiende a buscar antiguos contenedores industriales, almacenes, palacios, escuelas, etc. Precisamente esto es lo que los años ochenta han establecido como espacio artístico experimental y vanguardista, siguiendo el deseo ya expresado por Joseph Beuys y compartido por muchos de los autores contemporáneos: "es preferible exponer en una fábrica que en un museo de nueva planta".

De nuevo se crea una analogía entre los talleres en los que trabajan los artistas como el conjunto fabril abandonado donde Anselm Kiefer ha trabajado durante años- y los espacios de exposición que más estimulan las intervenciones de estos artistas.

Y es así como han surgido espacios pioneros como el P.S.1 Museum, creado en 1976 en Nueva York en la rehabilitada Public School n° 1 de Long Island y las nuevas galerías alternativas que se extienden en la misma ciudad como The Artists Space (1978) o Storefront (1982 y 1994). La experiencia pionera del P.S.1 arranca del Institute for Art and Urban Resource Inc., fundado en 1971 en Nueva York con el objetivo de transformar edificios abandonados o poco utilizados para convertirlos en espacios de exposiciones, "performances" y estudios de artistas innovadores marginados de las redes de las galerías y museos establecidos.

En 1972 esta institución creó la Clocktower Gallery en los pisos superiores de un edificio municipal histórico del *lower Manhattan*. Y en 1976, ya convertida en el Institute for Contemporary Art in New York, creó el P.S.1 Museum en una gran escuela abandonada, que a lo largo de los años ochenta presentó exposiciones de gran trascendencia para dar a conocer arte alternativo.

Además de estos ejemplos existe el Temporary Contemporary en Los Ángeles (1983), proyectado por Frank Gehry en unos antiguos almacenes; el ya citado Capc de Burdeos (1978), instalado en una antigua aduana neoclásica; Le Magasin en Grenoble (1985), reconvirtiendo una antigua fundición; la Saatchi Collection en Londres (1985), remodelado según los criterios de Max Gordon con el mínimo presupuesto y sin diseño, un antiguo taller de automóviles la Tate Gallery de Liverpool (1985-1988) proyectada por James Stirling en el antiguo Albert dock del puerto o el Museo de Arte Contemporáneo en el Castillo de Rivoli Turin (1986), dirigido en su primera etapa por Uerridno Celant y proyectado por Andrea Bruno creando obras de Arte Povera y otras corrientes conceptuales dialogan con las preexistencias y la ornamentación barroca.

En cierta manera, los años ochenta han entronizado una especie de modelo de "antimuseo", es decir, un viejo edificio reconvertido en contenedor para la creación y presentación de arte. En los momentos iniciales se ha tratado también de defender una especie de antidiseño: estos viejos contenedores son vaciados simplemente y las nuevas obras de arte dialogan con este espacio de la ausencia.

Viejos muros desnudos, hileras de columnas de hierro colado, estructuras metálicas para soportar las cubiertas, viejos montacargas, escaleras de diseño industrial, son los elementos básicos que configuran estos contenedores, con un telón de fondo anónimamente histórico. Con ello se ha potenciado, incluso, un cierto academicismo del "antimuseo". En estas "warehouses" predomina una estética de la ausencia, una rememoración del orden industrial histórico, que a su vez es una rememoración de los orígenes mismos de los museos, de las cuevas y gabinetes ancestrales.

Las alternativas de los años noventa

De todas formas, el modelo de "antimuseo" que han generalizado las vanguardias de los años setenta y ochenta ni va a ser perenne ni ha sido la única solución practicada en estos años.

Además, un edificio de nueva planta puede ser utilizado de manera flexible por el director del museo y, en ciertos casos, la estructura espacial de un edificio histórico puede resultar fuertemente condicionante. ¿Cuáles pueden ser entonces las alternativas para el nuevo siglo? ¿Cuáles han sido las otras posiciones adoptadas en estos años?

En el contexto de la arquitectura latinoamericana el tema de los museos de arte contemporáneo ha servido a menudo para plantear nuevas formas a partir de la exploración de recursos escultóricos. Ello ya era evidente en el Museo Rufino Tamayo de México D.F. realizado por Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky en 1981. Se trata de unos espacios diáfanos y abiertos, definidos por grandes estructuras escalonadas de hormigón armado, perfectamente integrado en el entorno del parque de Chapultepec.

Este tipo de experimentación ha tenido continuidad en proyectos recientes. El Museo de Escultura y Ecología de São Paulo (1986-1994) constituye una culminación de la búsqueda minimalista desarrollada en toda la obra de Paulo Mendes da Rocha. Se trata de un museo conformado por una atractiva relación entre grandes espacios internos que quedan cerrados y semienterrados y espacios externos que quedan cubiertos y significados por una viga gigante de hormigón armado. Con un solo gesto arquitectónico, Mendes da Rocha crea un espacio esencialista en el que el exterior celebra su propia autonomía formal y el interior rememora la relación inicial con la naturaleza, el sentido del museo como espacio de acumulación del conocimiento humano y como recinto radicado en grutas y subterráneos arqueológicos.

El MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey) 1991 culmina también la utilización que Ricardo Legorreta ha hecho de los espacios domésticos y sagrados de Luis Barragán para transplantarlos a la escala de los edificios públicos. Las salas de exposición del Museo MARCO organizan en torno a un patio. Con ciertas reminiscencias coloniales -como bóvedas, galerías y rejas el MARCO se configura como un volumen masivo color ocre con pocas aberturas.

En Europa, en el campo de la arquitectura figurativa, destaca el Centro de Arte en Bonn, de Gustav Peichi (1986-1991), frente al Museo de Arte Moderno de la ciudad, de Axel Schultes (1992).

En este terreno una de las soluciones más logradas es la Fundación Pi'ar y Joan Miró en Palma de Mallorca de Rafael Moneo (1987-1992). Situada en el paisaje aterrazado de Son Abrines, actualmente un área colmada, la Fundación se adapta a todos los condicionantes del lugar. Al caos tipológico y morfológico del entorno, Moneo responde con un elemento lineal y alto -que contiene la biblioteca, un auditorio, una pequeña sala de exposiciones temporales y los servicios administrativos- y que se refiere a la forma de los apartamentos del entorno y con un volumen estrellado bajo, con agua en su terraza, para las salas de exposición de pinturas que se relacionan tipológicamente con las formas arbitrarias de las casas unifamiliares cercanas. Sin duda, en el edificio predomina su integración al lugar por encima de cualquier otro factor funcional o expositivo.

El museo se convierte en núcleo ordenador del lugar. Moneo es capaz de crear su propio paisaje: el visitante accede por la parte trasera, contemplando la antigua masía de la casa del pintor y el estudio de Miró proyectado por Josep Lois Sert (1954-1956). El conjunto va configurando sus propios espacios abiertos mediante muros de contención de trazado radial. Los estanques en las azoteas enmarcan su propio paisaje y dirigen las vistas hacia Cala Mayor, la única vista agradable.

Otro de los focos más importantes de renovación lo constituyen los centros de arte y cultura, especialmente los edificios relacionados con actividades artísticas desarrolladas en una situación límite. Veamos algunos casos declaradamente vanguardistas.

El equipo Coop Himmelblau ha realizado dos proyectos de estudio para el pintor Anselm Kiefer, en Bochen, Alemania (1990) y en Barjac, Francia (1992). Poseen una superficie total de 20 000 m², sumando, por una parte el gran estudio, los talleres, los almacenes, y en otro edificio las oficinas y el área residencial. Ambos proyectos están constituidos por una malla de hangares, volúmenes, paredes, ejes, puntos y materiales diversos que configuran una forma abierta, fragmentada y crecedera.

Bernard Tschumi ha proyectado Le Fresnoy, Estudio Nacional de Artes Contemporáneas (1992-1994) en Tourcoing, Francia, situado en un antiguo centro de ocio. La propuesta de Tschumi se basa en crear espacios de confluencia entre diversas disciplinas de artes plásticas, visuales, escénicas y musicales. El proyecto consiste en una gran cubierta que unifica los edificios antiguos y las nuevas ampliaciones. En 1993, Steven Holl ganó el concurso para el Museo de Arte Moderno en Helsinki, adoptando una forma orgánica y experimental procedente de los centros de arte.

El proyecto de Centro de Arte y Tecnología en Karlsruhe, Alemania (1989), propuesto por Rem Koolhaas, consistía en una caja electrónica gigante con multitud de espacios y circulaciones interiores y con unas fachadas-pantalla que retransmitirían al exterior las actividades artísticas y tecnológicas del interior. Lamentablemente esta propuesta para los años noventa va a ser sustituida por una solución típica de los años ochenta. El Centro de Artes Tecnológicas no va a instalarse en un gran contenedor ultraartificial sino en un antiguo conjunto industrial de fábrica de vehículos militares en Karlsruhe, es decir, en el ya consagrado modelo de "antimuseo" de los años ochenta. Una solución similar, pero desarrollada en horizontal, la constituye el proyecto de Koolhaas para el Kunsthal de Rotterdam (1989-1992). Se trata de un centro de exposiciones para arte contemporáneo que no posee colección propia y que se organiza según tres grandes espacios de exhibición conectados por un circuito continuo en espiral. De hecho, el prisma horizontal del edificio aislado está atravesado por dos ejes perpendiculares de circulación -una calle y una rampa peatonal que circula por el exterior y por el interior- que lo dividen en cuatro partes y que le otorgan una identidad dinámica.

Otra alternativa reciente es la de los pequeños centros de arte contemporáneo fomentados en Francia en los últimos años. Se basan en la idea de museo local, que mantiene una relación directa y didáctica con los visitantes. El ejemplo más paradigmático de este nuevo tipo de centro es el proyectado por Aldo Rossi en Vassivière (1989-1991). Un pequeño centro de arte con apariencia de capilla en el bosque, conformado en realidad, por una galería-acueducto y una torre-faro, situado en el singular entorno paisajístico de una isla dentro de un gran lago. Alrededor del centro de arte se sitúa un parque de escultoras.

Un caso límite de pequeño museo lo constituye la Fundación 'La Congiunta' en Giornico, Suiza, proyectada por Peter Märkli. Un museo mínimo, concretado en una caja escalonada de hormigón armado, sin servicios de ningún tipo, sólo con luz natural, para albergar las esculturas del artista suizo Hans Josephson. Este pequeño museo se sitúa en la tendencia hacia el minimalismo que se manifiesta en diversos arquitectos suizos como Jacques Herzog y Pierre de Meuron -autores de la Sede de la Colección Goetz en Munich (1992)-, Roger Diener, Annette Gigon y Mike Guyer:

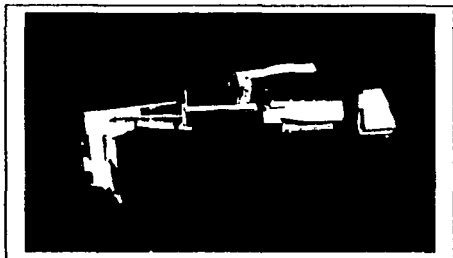
Y otro caso singular es el de la Galería de Arte Contemporáneo en la isla de Naoshima, Okayama, proyectada por Tadao Ando (1988-1992) dentro de un conjunto hotelero.

De todas formas, el modelo de "antimuseo" sigue manifestándose en realizaciones recientes.

La intervención realizada ad hoc por Donald Judd, paladín del "minimal art", en los espacios y terrenos de unos antiguos hangares militares abandonados en Marta, Texas, reconvirtiéndolos en la Chinati Foundation a partir de 1986, constituiría la culminación de las intervenciones *in situ*, típicas del arte de estas últimas décadas.

Y aunque se trate de un experimento radical de escultura y arquitectura minimalistas, sin ninguna concesión a las alusiones ni a las ilusiones, disociado de toda vocación figurativa, representativa o significativa, y aunque predomine la obra nueva de hormigón armado, madera y chapa, en definitiva se trata también de una intervención en un antiguo contenedor. Uno de los valores de esta experiencia es el de mostrar la trascendencia del minimalismo que, a la larga, ha terminado por definir una propia estética, una propia idea de espacio expositivo e, incluso, un nuevo sujeto perceptor de la obra de arte, según Rosalind Krauss "el sujeto minimalista de la experiencia corporal vivida".

El megalómano proyecto Mass MoCA (1989) "el museo de arte contemporáneo más grande del mundo" ideado por Thomas Krens, director de la Fundación Guggenheim y proyectado conjuntamente por Frank Gehry, Robert Venturi y S.O.M., tenía como objetivo instalar las obras de gran formato del minimalismo conceptual y el neoexpresionismo en los inmensos espacios de las fábricas abandonadas de North Adams) 5 edificios de la antigua central eléctrica Bordgoe Electric. Se hubiera basado en la impresión del impacto acumulativo de grandes piezas geométricas. De nuevo, una reciente formulación artística como el "minimal art" busca un nuevo tipo de espacio expositivo en este caso recurriendo al modelo de antimuseo basado en las grandes superficies de 105 loft. En cierta manera, el abandono de este proyecto significa también la crisis del modelo de antimuseo de los años ochenta.



Architecture in Conservation,
Managing development at
Historic Sites.
James Strike
Routledge, 1994

El propósito del libro

El libro explora la posibilidad de construir arquitectura nueva en sitios históricos probar que lo nuevo puede situarse exitosamente junto a inmueble históricos.

El libro explora por caminos racionales, busca los puntos en común, evitando los puntos dogmáticos de lo correcto y lo erróneo, y no intenta dar reglas específicas, sino proveer de elementos conceptuales que puedan ser probados en ejemplos específicos para dar un entendimiento más claro de problemas y soluciones. La meta es generar una conciencia de los problemas para que la decisiones de diseño puedan ser tomadas en forma más consciente que emotiva.

La materia de estudio es tanto la historia como la arquitectura, La hipótesis en que el diseño de nueva arquitectura en zonas históricas puede ser analizada, y que los aspectos del diseño pueden ser identificados y empleados, no sólo para estimular al nuevo diseño, sino como herramienta en la evaluación y crítica de los esquemas propuestos y los proyectos como un todo.

Identificando el problema

Las áreas históricas, progresivamente se ven amenazadas por nuevos desarrollos, no sólo áreas en conservación, sino casas históricas, jardines y sitios arqueológicos. La historia juega hoy en día un papel cada vez más importante en la vida cotidiana. De tal modo que el interés en aspectos históricos ha llevado a un incremento en el número de visitantes a sitios históricos, este incremento va de la mano con la necesidad de crear nuevos inmuebles de equipamiento, ya que hoy en día se espera un mayor confort en los inmuebles accesorios, así como el apoyo de espacios para documentación, investigación, o cafés y librerías.

Todo esto rodea de una cierta comodidad comercial las zonas históricas, siendo esto relevante no sólo para historiadores, sino también para inversionistas que se dan cuenta que del potencial de invertir en la historia.

El construir en áreas históricas es también necesario para proteger el tejido existente de los sitios y monumentos, ya que la mera conservación en ocasiones, no es suficiente para proteger, y nuevos edificios que protejan de forma permanente son necesarios.

Es necesario reconocer que las oportunidades que se abren ofrecen una utilización económica a sitios hoy abandonados permitiendo el sensible acomodo de nuevas construcciones junto a lo existente. Esta aproximación requiere, junto con otras cosas, de un claro entendimiento de los criterios de diseño implicados, ya que una conciencia clara de los parámetros de diseño permiten introducirnos a estos esquemas.

El campo de la Conservación

Este enfoque, concerniente a la nueva arquitectura para fines de conservación, debe ser visto como una parte de todo el campo que implican los estudios de conservación. Si se pidiera un enfoque en este campo, al que podemos dividir en aspectos técnicos (tratamientos a la madera, estabilidad estructural, mezclas de morteros, etc.) y aspectos filosóficos (comercialización de la historia, capas históricas en el sitio, reconstrucciones especulativas, etc.) este libro prefiere centrar su estudio en los últimos.

Siendo relativamente recientes estos aspectos "filosóficos" de la conservación es necesario estar conscientes, que son aún tema de debate, aspectos como el control del número de visitantes, la mercadotecnia de la historia, o el reconocimiento de los elementos característicos del sitio deben ser comprendidos y resueltos para cada sitio, antes de llegar a las decisiones técnicas.

También es prudente apoyarse en algunos textos esenciales para discernir en este debate, como la carta de ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) de 1966 que es la principal organización concerniente al estudio de la conservación en una perspectiva mundial.

Artículo 1 El concepto de un monumento histórico, no sólo incluye el trabajo arquitectónico, sino el emplazamiento urbano o rural en que se encuentra evidencia de una civilización particular un desarrollo significativo o un evento histórico...

Artículo 3 La intención de conservar y restaurar monumentos es para salvaguardarlo tanto como obras de arte como evidencia histórica.

- Artículo 9 El proceso de restauración es una operación altamente especializada. Su meta es preservar y revelar la estética y el valor histórico del monumento y está basado en el respeto de los materiales originales en cuanto documentos. Se debe detener el trabajo en el punto en que comienza la conjetura y en este caso, cualquier trabajo extra debe además ser de composición arquitectónica distinta, y debe revelar un sello contemporáneo...
- Artículo 12 Los reemplazos de partes faltantes deben integrarse armónicamente con el todo, y al mismo tiempo ser claramente distinguibles de el original, para que la restauración no falsifique evidencia histórica o artística.
- Artículo 13 La adiciones no deben ser permitidas si compiten con los elementos interesantes del edificio, su emplazamiento tradicional, el balance de la composición, y su relación con el entorno.

Alcance del estudio

Tomando en cuenta que la materia de estudio es tanto Arquitectura, como Historia, en el contexto de preservar una herencia, debemos clarificar el sentido de Nueva arquitectura en un sitio histórico, como una nueva propuesta (nuevo lenguaje visual) de diseño que se crea en el tejido histórico.

Campo de estudio

Un problema con el que nos enfrentamos, es que las actitudes ante la conservación varían, el orden selectivo de importancia es ajustado de acuerdo al tiempo, o a creencias religiosas, políticas o filosóficas. A pesar de esto la materia de estudio contiene un núcleo sólido de aspectos claramente identificables que pueden ser estudiados, el arte de la conservación arquitectónica no es del todo subjetivo, mucho es objetivo, tal vez no en el sentido moderno cuantificable, pero sí, sujeto a un criterio específico y accesible.

Debemos ser capaces de reconocer y justificar nuestra posición. El reconocimiento de nuestra posición es ya de por sí difícil, pero para poder situar nuestro pensamiento frente a otros, es necesario un entendimiento claro de nuestro criterio particular.

Es necesario entender que nuestro punto de vista es parte de un proceso de maduración, de una respuesta razonada al cambio, y que esta postura es necesaria para reaccionar a puntos de vista diversos y que pueden ayudar a ajustar estos cambios.

Es necesario considerar que estos ajustes de actitud no son sólo un refinamiento de nuestros criterios sino una ganancia en la búsqueda para la clarificación del "espíritu de la época". Entendido como terreno común en las ideas de un cierto periodo de tiempo, que el filósofo Hegel denominara como *Zeitgeist*.

Este cambio o desarrollo –proceso dialéctico- queda atribuido a la evolución del pensamiento particular y sus conflictos inherentes y por tanto varía de una época a otra.

La historia vista en distintas épocas.

Para comprender el *Zeitgeist* actual es prudente hacer un poco de memoria y establecer los eslabones evolutivos que han modelado la postura histórica en el tiempo. Ya que *Zeitgeist*, no es un estado en sí mismo, sino un patrón en desarrollo que modificaré a siguiente período. Cada época pretende aniquilar las ideas de sus antecesores, pero a pesar de esta postura, siempre existe una suerte de influencia que propicia la evolución.

Características especiales de sitios históricos

Porqué valoramos los sitios históricos?, más allá de la simple sentencia de valorarlos por ser antiguos, es su carácter de documentos históricos lo que le da este valor. Para el ICCROM (International center for the study of the preservation of Cultural property) la cultura es un entendimiento refinado de las artes u otros logros intelectuales, son los aspectos peculiares de una época, en cierta forma estamos de hablando "lo mejor de una era"

El concepto es en su forma más simple, una pieza de nueva arquitectura que se diseña para "recordar" al observador otro edificio. El espectador reconoce la similitudes entre la nueva arquitectura y el otro edificio que confiere estas mismas características en la nueva construcción. Es decisión del diseñador, cuando trabaja en un sitio histórico, el estimular estas conexiones con otra edificación que tenga características cualitativamente similares en el sitio histórico.

La idea de formar una asociación entre una pieza de nueva arquitectura en un sitio histórico, reside en la forma en que el espectador percibe a la nueva arquitectura, en cómo el observador percibe las referencias de esta arquitectura, cómo percibe estas referencias en términos de otro edificio, y percibe estas referencias con el sitio histórico. La percepción juega un papel muy importante en este proceso, que radica en cómo entendemos al edificio, cómo lo vemos, y cuáles son nuestras impresiones sobre estas imágenes.

La percepción es el acto por el cual interpretamos la información recibida por nuestros órganos sensoriales. Recibimos los datos, los fijamos y formulamos un punto de vista. Recibimos los datos en la mente y los relacionamos con el conocimiento previamente adquirido, analizamos sus valores en comparación a experiencias pasadas y percibimos su significado.

Es a través de este proceso que podemos establecer conexiones entre las cosas, percibimos las similitudes entre objetos, entre ideas abstractas, y somos capaces de establecer relaciones entre objetos e ideas abstractas, es esta habilidad de realizar conexiones perceptuales la base del concepto de asociación en la arquitectura.

Ver un edificio es más que recibir esta imagen en la retina, tiene que ver con el cómo interpretamos esta información contra el banco de experiencias y conocimiento previamente adquirido. Nuestra apreciación de un edificio es mucho más que captar su aspecto exterior, nuestra experiencia nos lleva a opinar sobre su organización al interior, su posible uso, o su posición en la historia.

Cuando hablamos de asociaciones hay que ser cuidadosos para reconocer aquellas que son instintivas y aquellas de orden cognoscitivo, ya que muchas veces las similitudes objetivas y abstractas pueden existir en el plano instintivo.

El punto de partida más sencillo, es el edificio como símbolo, *ie.* Big Ben – Londres, la torre Eiffel – París, casi todas las grandes ciudades tienen una imagen específica, estos símbolos, refieren a un lugar en especial. Distintas características arquitectónicas crean diferentes significados simbólicos, si vemos un campanario asumimos que es una iglesia, la idea de un paramento dentado evoca al castillo, un grupo de ladrillos apilados sugiere un edificio industrial. Estos símbolos actúan como disparador de nuestros recuerdos perceptivos, y es así que viene a la memoria un lugar, un edificio o un tipo de edificación.

El símbolo arquitectónico puede también sugerir una característica particular, una idea abstracta o emoción, el pórtico como símbolo de fuerza o defensa, la llamada "bow window" inglesa, como recordatorio de una vida refinada, una puerta rústica como símbolo de habitación rural. Pero debemos reconocer que aún los símbolos comúnmente reconocidos pueden cambiar, y un evento particular, puede transformar, o distorsionar un símbolo particular, *ie.:* La cruz antes y después de Cristo, o e la Swástica antes y después del nazismo.

Los símbolos contribuyen en nuestro entendimiento del edificio, en la forma en que lo leemos, ya que en misma forma que tienen las palabras para transmitir un mensaje al lector, las imágenes tienen un vocabulario que puede ser leído por el espectador.

La arquitectura puede actuar como símbolo en muchas formas. El tipo de construcción, su sistema estructural, detalles, y materiales contribuyen a la forma en que es leído. Las sólidas construcciones en roca evocan la idea de permanencia; el trabajo realizado en tabique de forma sutilmente irregular es asociado con las habilidades propias de la mano de obra rural; y el tabique colocado en superficies planas y regulares es ligado con la industria y la precisión, así como el tabique blanco vidriado con largas hiladas, con la higiene. La estructura puede ser diseñada para mostrar las fuerzas que actúan y ser relacionada con la ingeniería pesada, o las estructuras basadas en tensores pueden transmitir la sensación de ligereza. Estas son las palabras de la arquitectura, los códigos, símbolos, el principio, la línea dramática.

Son estos símbolos arquitectónicos los que podemos utilizar para manipular la actitud del observador. El diseñador puede incorporar estos símbolos a una nueva pieza de arquitectura para que el observador, consciente o inconscientemente realice conexiones entre estos aspectos simbólicos y las características de referencia, sensaciones, estado de ánimo, memoria y así ligarlas con los orígenes de la referencia. El diseñador estimula esta asociación entre la nueva arquitectura y los orígenes del símbolo. La habilidad consiste en seleccionar una asociación que sea apropiada a la significación histórica de un emplazamiento específico.

Hasta ahora ha sido asumida la idea de que la conexión entre una nueva pieza de arquitectura y el sitio histórico se realiza asociándolo con otro edificio, esto es con una característica perteneciente al campo de la arquitectura. Este proceso implica la utilización de otro edificio para generar una idea o emoción, y pareciera razonable que la conexión pueda ser realizada igualmente no usando otro edificio, sino otro objeto, o hasta una idea abstracta tomada de otro campo situado fuera de la arquitectura, este es, en efecto el caso.

La idea de que los símbolos pueden ser empleados para expresar ideas particulares, fue el centro del trabajo y obra del arquitecto norteamericano Robert Venturi. Su libro, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, fue una reacción contra la visión pragmática y funcional de los años 60's, y buscaba una arquitectura que más allá de encontrar respuestas funcionales al programa, reflejara tanto el enfoque pragmático como las intrincadas realidades emocionales del proyecto.

El título *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, indica que estos aspectos son a la vez incluyentes y evasivos, y que es importante explorar la complejidad para poder apreciar la riqueza de las ideas. La sutileza de esto radica en que en la naturaleza las referencias pueden ser transferidas. El punto aquí debería ser ¿qué tan claramente se deben expresar estas referencias?

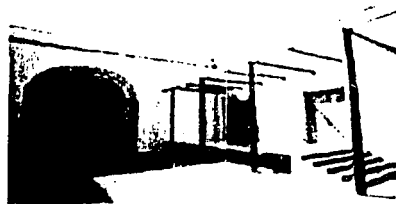
CENTRO DE LA IMAGEN

Arquitectos: Isaac Broid y Abraham Zabłudovsky

Ubicación: Plaza de la ciudadela, México, D.F.

Construcción: siglo XVIII

Remodelación: 1993-1994

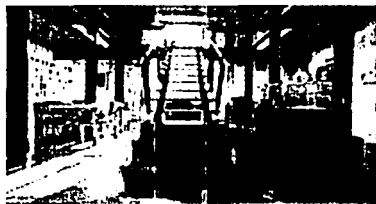


El Centro de la Imagen es un foro dedicado a la promoción y exhibición de la fotografía. Tiene su sede en lo que fuera durante el siglo XVIII la primera fábrica de tabaco de la Nueva España, y que durante los primeros años de la Revolución de 1910, se convirtió en cuartel militar. En 1964 abrió sus puertas en este lugar la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA.

Treinta años después, tras modificar la estructura del edificio, se inauguró el Centro de la Imagen, como una opción para los interesados en la fotografía y en la discusión acerca del lenguaje y la producción de imágenes.

En el Centro de la Imagen se han presentado diversas propuestas como performances, instalaciones, video e imágenes digitalizadas.

Edita de manera cuatrimestral, Luna Córnea, publicación monográfica que ofrece un espacio de análisis y reflexión acerca de la fotografía.



Alberga la Biblioteca del Consejo Mexicano de Fotografía, importante acervo de volúmenes especializados; así como la bóveda de conservación, donde se resguarda una colección representativa de las tendencias fotográficas en México.

La intervención realizada al inmueble del siglo toma por directrices: respetar lo existente, sin negar el momento presente; corresponder a la calidad de los espacios en el pasado con propuestas contemporáneas y cuidar el pasado mientras las acciones prefiguran el futuro.

Bajo estas premisas, el proyecto para el nuevo "Centro de la Imagen" pretende responder a ellas mediante un gesto contundente: respetar la geometría original del siglo XVIII a través del contraste.



Así es como la nueva propuesta se organiza con una geometría no ortogonal con respecto a la existente y se mantiene exenta de ésta para conservarla lo más posible intacta y propiciar una lectura claramente diferenciada entre el edificio original y la intervención de 1993-1994.

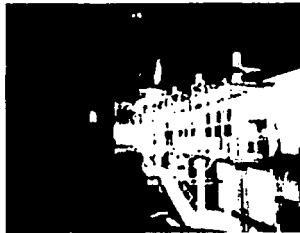


Esta idea se ve reforzada con la utilización de materiales diferentes a los existentes y que contrastan con ellos por su peso visual, sus texturas, sus colores. Los muros originales se mantienen con aplanados blancos mientras los nuevos son de concreto aparente. Los muros de carga se oponen a la nueva estructura de acero que acentúa ligereza. Las losas de concreto son contrapuestas con vigería cerrada de madera. Cada época se muestra en su espacio, tomando plena conciencia de su hermandad con "el otro", cuidando su integridad sin lastimarlo.



Ex Teresa Arte Actual

Arquitecto: Luis Vicente Flores
Ubicación: Lic. Primo de verdad # 8 col. Centro.
Construcción: siglo XVII
Intervención: 1993



Ex teresa Arte actual exhibe obras de arte alternativo de las distintas corrientes mexicanas y extranjeras a través de exposiciones, conciertos, obras teatrales, dancísticas y *performances*. Se localiza en el Centro Histórico de la ciudad de México, entre el Templo Mayor y el Palacio Nacional.

El convento de Santa Teresa la Antigua era conocido, desde sus inicios, como el convento de San José de las Carmelitas Descalzas.

La fundación de este monasterio tuvo lugar el 1° de marzo de 1616 contando solo con dos casas habitación, propiedad de don Juan Luis de Rivera. A partir de las presiones del arzobispo Juan Pérez de la Serna, quien improvisó una capilla en la sala de una de las casas y declarando así el lugar como sagrado, los dueños de las propiedades contiguas al monasterio se vieron forzados a otorgar sus inmuebles a las monjas.



La iglesia que se conserva hasta hoy, se empezó a construir a la mitad del siglo XVII, a expensas del capitán o mercader de Plata, don Esteban Molina de Mosqueira y su esposa Manuela de la Barrera. Fue el 11 de septiembre de 1684 cuando el arzobispo de México, don Francisco de Aguilar y Seixas, la dedicó a Santa Teresa.

Don Francisco de la Maza relata que el convento debió su fundación a la iniciativa y perseverancia de dos monjas virtuosas y artistas: Sor Juana Inés de la Cruz y Sor Mariana de la Encarnación, concepcionistas que profesaban en el Real Convento de Jesús María. Algunas versiones identifican a la primera como la poetisa Juana de Asbaje, quien según los relatos, tuvo una corta estancia en este convento.

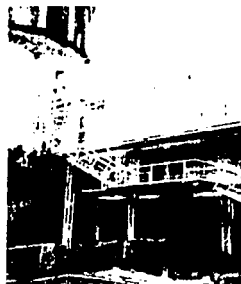


En febrero de 1789 don Manuel de Flores comenzó a reunir los materiales para la construcción de la capilla anexa —de: Señor de Santa Teresa— para la cual se siguieron los planos del arquitecto don Antonio Velázquez de González. Asimismo, se nombró a don Manuel Tolsá y a don Rafael Ximeno y Planes, director de la Academia de San Carlos, como encargados de la creación de los adornos interiores, en escultura y pintura, respectivamente. La primera piedra se colocó el 17 de diciembre de 1798 y la capilla quedó terminada el 17 de mayo de 1813. Fue entonces cuando se trajo al Cristo de Ixmiquilpan, conocido posteriormente como el señor de Santa Teresa y a quien el arzobispo Bergoza y Jordán dedicó dicha capilla.

A causa del terremoto del 7 de abril de 1845, la cúpula y gran parte del ábside se derrumbaron, perdiéndose por ello algunas magníficas pinturas de Ximeno. Bajo la dirección del arquitecto don Lorenzo de la Hidalga, la cúpula fue reparada y redecorada en el interior por el renombrado pintor Juan Cordero. Efectuadas las reparaciones —que duraron trece años— la Capilla fue nuevamente bendita el 7 de mayo de 1858.

Como consecuencia de las Leyes de Reforma en 1861, la intervención francesa y el decreto del 26 de febrero de 1863, las Carmelitas Descalzas fueron exclaustradas el 11 de marzo de 1863. A partir de ese año, el edificio se destinó a muy diversas funciones: cuartel militar, escuela normal para hombres y la Universidad de Vasconcelos. Albergó también la imprenta del Diario Oficial y el Archivo de la Secretaría de Hacienda. Aunque ya se desempeñaban otras actividades en el recinto, la imagen del Santo Cristo de Ixmiquilpan o el señor de Santa Teresa permaneció en su capilla hasta la clausura del templo en agosto de 1930.

En 1978, Santa Teresa la Antigua fue restaurada por la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas. En 1990 el INBA crea un centro de arte alternativo, foro de expresiones de arte multimedia y experimental.



El Centro Cultural Ex Teresa Arte Actual se crea en el año de 1993, como una organización no lucrativa fundada y patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Está dirigido por artistas interesados en promover y mostrar las distintas corrientes de arte alternativo, siendo uno de los pocos espacios dedicados a apoyar las nuevas propuestas artísticas tanto mexicanas como extranjeras.

Para este fin, Ex Teresa ha sido objeto de una amplia remodelación a cargo del arquitecto Luis Vicente Flores, que combina la soberbia arquitectura colonial con la contemporánea, creando un contraste que reafirma la belleza de ambas y otorga al espacio una nueva funcionalidad para manifestaciones como el performance, la instalación, el video, la música contemporánea, la danza y el teatro experimental, entre otras.



Ex Teresa es un espacio abierto a los artistas de vanguardia, que sustenta su programación en la selección de proyectos individuales o de grupo que encuentran en este espacio una oportunidad de alcanzar al público mexicano, cada día más interesado en el arte alternativo.





Renzo Piano.

Renzo Piano, nace en Genova, Italia en 1937., Piano se asocia con el arquitecto inglés Richard Rogers, con quien funda un despacho, con el que realizará obras tanto en Italia como en Inglaterra.

Su edificio más famoso, el centro Pomidou en París

Renzo Piano es un arquitecto cuyo trabajo se ha ido reinventando en el tiempo, y ha tenido proyección en ciudades de los puntos más diversos del planeta. Sus proyectos van desde edificios de apartamentos y oficinas a museos, escuelas, centros comerciales, talleres, estudios, estaciones ferroviarias, aeropuertos, templos, teatros y edificios para exposiciones, así como puentes, barcos, automóviles, planeación urbana, reconstrucciones y remodelaciones e incluso es protagonista de una serie televisiva sobre arquitectura.

Nace en una familia de contratistas en Génova Italia en 1937, de la que hereda el placer de la construcción, a lo que el llamará la cultura del hacer. De 1959 a 1964 estudia en el Politécnico de Milán, para después entrar a trabajar a la compañía de su padre.

Su primer proyecto importante fue el pabellón de la industria italiana en Osaka, Japón en 1970, que le ganara opiniones favorables en el gremio, incluyendo a un arquitecto ingles, que se convertiría en socio para el proyecto del Centro Georges Pompidou de París, Richard Rogers.

El proyecto del centro Pompidou resultó ganador en la competencia, sorprendiendo por sus cien mil metros cuadrados en el corazón de París que toman su forma apoyándose en la metáfora de la máquina cultural, enfatizando la estructura y los elementos de servicio valiéndose de códigos de color.

Como en la mayoría de las obras del diseñadas por los arquitectos del movimiento "High Tech", piano establece a la tecnología como punto de partida para sus diseños, aunque paulatinamente ha modificado el carácter de su arquitectura, de la tecnología, hacia formas acordes con las solicitantes de confort, y las necesidades particulares del cliente.



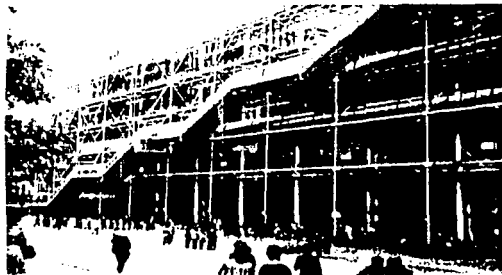
Centro Georges Pompidou

Arquitectos: Renzo Piano y Richard Rogers

Ubicación: París, Francia

Construcción: 1977

Aquel hombre era Georges Pompidou, que deseaba "ardientemente que París posea un centro cultural (...) que sea a la vez un museo y un centro de creación, donde las artes plásticas se codeen con la música, el cine, los libros, la investigación audiovisual..." Al suceder en 1969 al general De Gaulle como presidente de la República, aquel sueño se convirtió en un proyecto presidencial. En 1972 comenzaron las obras en la explanada de Beaubourg (nombre de la calle adyacente) en un barrio popular situado en el centro de París, a dos pasos de Les Halles de Baltard, el mercado de abastos que por entonces se estaba demoliendo. El primer presidente del Centro, Robert Bordaz, defendía con ardor el credo de "la cultura para todos".



El concepto -agrupar un museo, una biblioteca, un espacio dedicado a la creación industrial y arquitectural y otro a la experimentación musical- es revolucionario. Los arquitectos seleccionados, el británico Richard Rogers y el italiano Renzo Piano, no lo son menos. Este último, que por entonces tenía treinta y tres años, declaró más tarde "haber querido destruir la imagen de un centro cultural que intimida.

Es el sueño de una relación extraordinariamente libre entre el arte y la gente, donde al mismo tiempo se respira la ciudad". Su proyecto produjo un gran desconcierto: un mastodonte transparente, cinco pisos de cristal y vigas metálicas, con todas las entrañas (escaleras mecánicas, tuberías y conductos de climatización) a la vista y pintadas de vivos colores: verde para el agua, azul para el aire, amarillo para la electricidad, rojo para los ascensores, gris para los pasajes, blanco para la estructura.

Llueven las burlas. Se le trata de "depósito de arte", "fábrica de gas", "refinería" (el preferido de los taxistas parisinos), "trastero cultural", "verruga vanguardista" o bien agujero financiero... Pues la inversión estaba a la altura del proyecto, es decir, era colosal. En 1977, año en que el presidente Valéry Giscard d'Estaing lo inauguró, el Centro Georges Pompidou absorbió la séptima parte del presupuesto del Estado para la cultura.

Pero la voluntad política se verá recompensada muy por encima de las expectativas. Sensibles a la generosidad y al humor que reivindicaba Renzo Piano ("es un edificio que simula, una parodia de la tecnología") aquellos y aquellas que lo descubren adoptan "Beaubourg" incondicionalmente. Arte y creación modernos bajo todas sus formas, vídeo y cine, múltiples lugares para reuniones, una biblioteca gigantesca, librería, cafetería, terraza panorámica, y ahora también un cibercafé: todo ello hasta las diez de la noche incluido el fin de semana.

Con una profusión de manifestaciones, de la más general a la más específica, incluso a la más abstrusa, consigue dar gusto a todos los públicos, incluso a los que no buscan nada -un tercio de los 25.000 visitantes diarios entran en Beaubourg para realizar una "visita general". Otra paradoja es que este amable desorden hace que la gente sea más amigable. Al estar abierto a todo el mundo Beaubourg se convierte en ocasiones en refugio para los vagabundos del barrio y el servicio de seguridad dirige con tiento el flujo de visitantes.

La afluencia récord de la Biblioteca Pública de Información (BPI), que recibe a 14.000 personas al día, molesta a veces a los demás públicos. Y aunque este éxito se explica por las colecciones enciclopédicas, el libre acceso sin tarjeta de inscripción y por sus 14.000 plazas, la insuficiencia e inadecuación de las bibliotecas universitarias de París no deben ser ajenas a este fenómeno.

Con 450.000 obras, 2.600 periódicos y revistas y 2.400 vídeos (sin contar las nuevas tecnologías), la BPI mantiene su destacado nivel "desherbando" permanente, es decir, retirando los mismos volúmenes que han de introducirse para seguir la actualidad editorial. Es ella la que se encarga de organizar anualmente el Festival de lo Real, dedicado a las películas documentales y etnológicas. Los extranjeros -un cuarto de los visitantes durante el año y un tercio en el verano- vienen tanto por ver el "objeto" Beaubourg como por descubrir las fabulosas colecciones del Museo de Arte Moderno (MNAM). Con 3.700 visitantes diarios, es la segunda área más frecuentada después de la biblioteca.

En el momento de su creación, el Centro trastocó el panorama cultural francés integrando el Museo Nacional de Arte Moderno del Palacio de Tokio y el Centro de Creación Industrial (CCI) creado en 1968. Robert Bordaz nombra como director del museo a Pontus Hulten, director del Moderne Musset de Estocolmo cuya óptica es decididamente internacional y contemporánea. Algo que contribuyó aún más al desconcierto: ¡el patrimonio nacional en manos de un sueco a quien le gusta la escultura mecánica y el pop art! Frente a la supremacía de Nueva York,

Este patrimonio tenía efectivamente algunas serias lagunas que Hunter se apresura a subsanar mediante una adquisición masiva de obras dadaístas, surrealistas, abstractas, de arte americano (action-painting) y de tendencias de los años 70 -soporte- superficie y arte conceptual. Adquiere obras de Chirico, Dalí, Miró y Joseph Beuys. Tras él, Dominique Bozo refuerza los fondos de arte moderno con Matisse, Giacometti, Braque, Kandinsky, Dubuffet y de arte contemporáneo con Klein, el arte povera, el nuevo constructivismo, las instalaciones y la vanguardia naciente.

Germain Viatte, actual director del museo, subraya la originalidad del Centro, que consiste en aprovechar los importantes medios con los que cuentan las exposiciones para enriquecer las colecciones. Esta política de adquisiciones, respaldada claro está por un presupuesto consecuente, así como la abundancia de donaciones y daciones, hacen que el MNAM sea actualmente el museo de arte moderno más rico del mundo junto con el MoMA de Nueva York.

Los grandes maestros de principios de siglo, Brancusi, Chagall, Kupka, Laurens, Picasso, Rouault se codean allí con los artistas de la posguerra, Balthus, Fautrier, así como Fontana, Hartung, Mathieu, Poliakof, Tinguely, Soulages, de Stäel o Vieira da Silva. Aunque inevitablemente existan ausencias que los interesados consideran crueles. En total un tesoro de 35.000 obras, de las cuales el 95% esperan en la "bodega" a ser expuestas por turnos, pues el museo, instalado en el tercer y cuarto piso, es demasiado exiguo.

El impacto de las primeras grandes exposiciones lleva la fama de Beaubourg al mundo entero. Junto a la serie de los famosos "París", de 1977 a 1981, consagrados a los intercambios artísticos entre "París -Nueva York", "París-Berlín", "París-Moscú" y "París-París", las retrospectivas dedicadas a Dalí (1979), Pollock (1982), Bonnard (1984), Kandinsky (1984), Vienne (1986), Andy Warhol (1990), Matisse (1993) o Brancusi (1995) atrajeron entre 200.000 y 840.000 visitantes cada una. El patrocinio de empresa permite redondear los presupuestos de algunas manifestaciones.

Los valores del edificio -la transparencia y la movilidad- "fueron los factores clave en la utilización del espacio, que era libre, abierto. Creábamos un espacio para cada exposición, original y adaptado", declara Germain Viatte. Pero aquel tiempo quedó atrás. Desde 1985, dos reformas sucesivas del museo han intentado conciliar esa aspiración de apertura y la necesidad de estructurar el espacio por salas. Por otra parte, algunas de las pequeñas estancias o unidades han evolucionado o desaparecido.

La pluridisciplinariedad anunciada es una realidad. Las exposiciones temáticas - "La Ville" en 1994 dedicada a la ciudad, "Féminin/Masculin" en 1996- hacen vibrar a Beaubourg desde la planta baja al último piso. "En 1992, recuerda Germain Viatte, dedicamos todo el Centro, es decir casi 10.000 m2, a "Manifeste" (que presentaba las diferentes colecciones del museo incluida la más reciente de arquitectura y diseño), combinando acontecimientos complejos que completa el carácter enciclopédico de la biblioteca". En 1995, el Centro fue reorganizado y se compone ahora de cuatro departamentos. Uno agrupa al MNAM y al CCI para, según explica Germain Viatte "poder constituir colecciones de diseño, arquitectura y comunicación visual, y darle al Centro una base imprescindible mediante sólidos balances históricos y un trabajo en profundidad" que sirvan de referencia.

La BPI y el IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica Música) siguen siendo dos entidades propias, mientras que se ha creado un Departamento de Desarrollo Cultural para acoger a una de las actividades más originales de Beaubourg desde su creación, las actividades pedagógicas dirigidas a todos los públicos, tanto a niños como a adultos.

Beaubourg engloba además la extraordinaria aventura del IRCAM; el cine, que desde 1978 propone ciclos consagrados a la filmoteca nacional de países del mundo entero, desde India a Suiza, y una bienal dedicada al cine de arte; actividades en torno a la palabra (las "revistas habladas"); un trabajo editorial que convierte al Centro en el cuarto editor francés en el ámbito artístico; una creciente producción audiovisual...

Aunque hay quienes le reprochen que algunas de sus manifestaciones se expresan de manera elitista, aunque otros hablen de "beauburguesía", aunque su impacto sobre la creación sea controvertido, la aportación de Beaubourg a la política cultural, estima un conservador americano, es haber mostrado lo que se podía realizar con el apoyo del Estado.

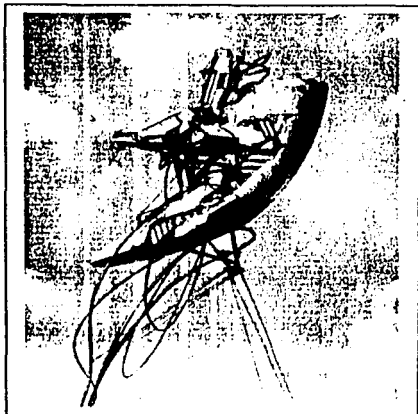
Las declaraciones del académico Jean d'Ormesson en 1977, "el Centro Georges Pompidou es el primer monumento de la revolución cultural que consiste en poner en tela de juicio la propia noción de belleza. Es la enciclopedia de una cultura de la angustia..." nos dan tal vez la clave del éxito de Beaubourg: su asombrosa adecuación a su tiempo, su carácter abierto y su capacidad de aportar preguntas más que respuestas. Ahora, dice su creador Renzo Piano, que ha sido también encargado de la refección, "Hay que aceptar su éxito y aportarle el cuidado que requiere su utilización. Este edificio necesita cariño".

Desde que se creó Beaubourg, se ha prestado particular atención a la sensibilización del público hacia el arte moderno y contemporáneo, supuestamente difícil, mediante visitas gratuitas, explica Véronique Hahn, responsable del servicio educativo que cuenta con nueve empleados. Se creó un cuerpo de conferenciantes a base de artistas plásticos. Y se completó este enfoque oral mediante fichas de consulta que ofrecen una lectura estrictamente plástica de las obras, a partir del trabajo de los artistas. Esta política, cuya punta de lanza ha sido el taller infantil, se ha unido con la política de adhesión. Beaubourg ha llegado a contar hasta con 40.000 adherentes a quienes se propone visitas especiales de las exposiciones y visitas más profundas y ampliadas en los campos del CCI.

Aparte de la sensibilización, este servicio propone hoy una iniciación y una formación al arte, por ejemplo, para el personal de las empresas. Y, aunque haya habido que renunciar a las visitas gratuitas de los escolares, se siguen defendiendo las tarifas reducidas, las visitas regulares gratuitas y las series de conferencias especializadas en las que pueden participar también aquellos que no son miembros.

Dentro de un año, los enamorados del arte sufrirán una ausencia en París, ya que el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou ("Beaubourg"), que celebra su veinte aniversario, cerrará sus puertas en octubre de 1997 por obras de rehabilitación. Previsto inicialmente para recibir a 5.000 visitantes diarios, en realidad han sido 25.000 los que por él han circulado, todos los días excepto los martes y el Uno de Mayo. Muchas más que en la Torre Eiffel, en el Palacio de Versalles o en el Museo del Louvre. Tras veinte años de leales servicios prestados a 150 millones de visitantes y precisamente a causa de su fantástico éxito, la gigantesca máquina cultural necesita descansar y revisar su disposición.

Han comenzado las obras de refección de los alrededores así como la construcción del Taller de Brancusi situado en la explanada. Su presidente, Jean-Jacques Aillagon, ha expresado el deseo de que el "buque" concebido por los arquitectos Rodgers y Piano salga del varadero el 1 de enero del año 2000, la fecha más simbólica de la modernidad. Beaubourg es una historia de amor que comenzó en los años 60 entre un político y un sueño, y luego, entre un edificio polivalente y el público (a pesar de los escépticos y de los cascarrabias, que también la emprendieron contra la Torre Eiffel y la Pirámide del Louvre...). Actualmente, todo el mundo -parisinos, habitantes de las localidades periféricas, de las regiones francesas y extranjeros- conoce y va a ver el monumento de Beaubourg, aunque no vaya a ver lo que hay en el interior, una de sus múltiples paradojas.



Freespace y la Tiranía Tipológica Lebbeus Woods

Viena Conferences
The end of
Architecture?
Prestel press
(Traducción)

1 Cuando habla la cabeza de latón

La guerra continúa, desgarrando a lo largo de una tierra vuelta ruina por pequeñas ambiciones. Entre estas no puede hallarse el brutal deseo de poder, tan sólo el deseo de triunfar, de ser aceptado como un igual, aún más a alguien menos-que-igual. La tierra está convertida en ruinas y sutiles criaturas que se arrastran emiten terribles sonidos al cielo, órdenes y lamentos, argumentos y excusas, suplicas por piedad y peticiones a la justicia, pero los edificios no se mueven.

El arquitecto está en su habitación, desde su ventana en las alturas (siempre en las alturas) mira a los frágiles patrones abajo en la ciudad en un paisaje arrastrado por insectos. Por un momento pretende ser uno de ellos, después continúa a sus máquinas de producción.

Los muros que envuelven su cuarto un fueron construidos por él, sino por trabajadores carentes de nombre de una época pasada, astutos insectos trabajadores, insectos talentosos, insectos obedientes. Los muros tiemblan con su energía, que de algún modo queda contenido en los tabiques en el mortero distendido. Él odia estas paredes de insecto, y desea tirarlas con sus propias manos. Sin embargo continúa diseñando nuevos muros.

Los nuevos muros son de un nuevo material, un material sin nombre. Debe inventarle un nombre: serán llamados arquitectura., El material del que están hechos no requiere de trabajadores, no necesita orugas energéticas, sin talentosas.



2 Ven Revolución

La arquitectura siempre ha servido al poder y la autoridad en la sociedad. Siempre ha servido al rico y a la riqueza, y está convencida de continuar con este papel, sirviendo a erigir monumentos, mitologías y confirmar al público los intereses de los poderosos. Convenciendo a los desprotegidos que los intereses de los poderosos son los suyos.

Los museos, fundados por patrones adinerados, corporaciones ricas y gobiernos poderosos son especialmente efectivos en esta venta de intereses particulares bajo el nombre del bien público. Ellos suministran la cultura como una comodidad disponible a cualquiera con el precio de un ticket de entrada, medido no por el valor del dinero local, sino por el valor del deseo de pertenencia, de ser partícipe del juego.

D. H. Lawrence en su *Apocalipsis* postula el caso con todo el lirismo profetista de un futuro cercano "cuando negamos al héroe nos negamos a nosotros". El héroe moderno es a veces un gran líder, pero las más de las veces es alguien que logra el poder y la riqueza tras bastidores. De aquí la tentación del "padrino". Aún persiste en la mente del público una cierta noción de vulgaridad relacionada con la fama. De hecho, el precio real de la fama es permanecer siempre en segundo plano, si no es que en un segundo lugar.

Comúnmente vemos este escenario: lo único más entretenido que ver a una estrella subir es verla desplomarse. Los únicos héroes modernos inexpugnables son aquellos que aparecen el firmamento que y que permanecen ahí misteriosamente, sin gran reconocimiento ni esfuerzo patente: ellos son estrellas verdaderas, los productos de un esfera mayor, estable, remota y sin duda fría. Jerzy Kosinsky simplemente llama "estar ahí" a esta fábula de poder carismático. Las estrellas verdaderas son (y sin sorpresas), los aristócratas, los Inmortales, los patrones adinerados, las corporaciones patrocinadoras cuyo soporte carente de esfuerzo mantiene el mundo de la cultura, el arte y la arquitectura. Conozco sólo a un tipo de arquitecto que encaja en esta categoría. El resto sudan demasiado.

Pero yo entreveo otro tipo de arquitecto, otro tipo de arquitectura, con otro papel que desempeñar en esta misma sociedad dominada en forma tan efectiva por el rico y poderoso. Es una arquitectura que opera fuera del juego. Permítanme ser claro en este punto: No es una arquitectura de la revolución, pues oponerse es en sí confirmar el juego- de hecho es jugar el juego.

La arquitectura que tengo en mente está simplemente fuera del juego prevaleciente de riqueza, poder y autoridad. Es en realidad un juego en sí misma, tiene sus propias reglas, sus propios significados y sus propias metas.

El material del que está hecha es sin embargo la misma historia, el mismo presente y la misma potencialidad de los aristócratas y de su receptor público. Si esta otra arquitectura amenaza a la estructura dominante, mejor. Dos pájaros con la misma piedra. El arquitecto que veo es el arquitecto experimental. Su sudor está teñido en sangre.

3 Por el lado equivocado de la vía

Algunos cientos de kilómetros al sur de Viena se entabla una guerra en el nombre del nacionalismo, que es una máscara para cubrir la pasión por la riqueza y la ambición por el territorio. Es una guerra que ha destruido el tejido de las ciudades y los pueblos, sus economías, culturas y vidas. Esta guerra va a continuar, de una forma y otra, por que nadie con el poder suficiente está dispuesto a hacerlo. Este es un problema de valores humanos, de fuerza de carácter o total carencia de él. Y no será la última guerra europea o de cualquier sitio. Los conflictos en los Ángeles en 1992 son parte de una rebelión actual en E.E. U.U: una rebelión contra un sistema social construido en la ambición y la pasión por la riqueza.

Queda aun por verse si aquellos que se revelan violentamente o se defienden contra violentas agresiones de una fuerza superior pueden ganar o no esta lucha para mantener su identidad y dignidad -la libertad para ser quienes son.- Las diferencias están fuertemente marcadas contra ellos. El peso de las instituciones poderosas está en su contra: en el caso de Bosnia y Croacia, las fuerzas armadas de serbia y los paranoicos líderes que los guían, en los E.E.U.U., corporaciones, gobiernos y una "mayoría silenciosa" que cree tener todo que perder su cambia el orden prevaleciente, aunque se tenga que recurrir a una violencia represiva para mantenerlo.

Los arquitectos diseñan los edificios que simbolizan la autoridad prevaleciente en la sociedad, especialmente aquellos arquitectos que monumentalizan la autoridad convirtiendo sus edificios en "arte", son parte de la represión, parte del peso empleado contra aquellos que son aplastados hacia la sumisión con los medios más brutales.

Sin duda estos arquitectos argumentan que están preocupados por la arquitectura y no por la política, no por condiciones sociales sobre las cuales ellos pudieran decir que carecen de control. Los mejores de estos arquitectos creen que sirven a intereses más altos de la civilización, aquellas cualidades del pensamiento y la acción que trascienden problemas pasajeros del mundo y que son ingredientes sin tiempo del arte y la ciencia.

Pero ¿Qué pasa si la civilización misma está cambiando?, ¿Y con ella la naturaleza misma de estos intereses más altos? ¿Qué pasa si estos mayores intereses que los arquitectos buscan servir, no requieren más trascender los turbulentos cambios del presente sino un compromiso activo con ellos?

En ese caso los arquitectos que monumentalizan la autoridad que resiste al cambio, que busca mantenerse en un status quo, no sirven a la civilización, sino a sus enemigos: categorización, simplificación extrema y tipología.

4 El extraño caso del Espacio Ex.

En que el autor pretende:

- (a) Descubrir un vínculo esencial entre los tipos de edificios recientemente comisionados para ser diseñados y construidos y los sistemas prevalecientes para ordenar el espacio habitable por el hombre.
- (b) Demostrar en una forma clara que ciertos tipos de edificios considerados importantes están siendo obsoletos debido a profundos cambios en las condiciones filosóficas, sociales y políticas de la vida.
- (c) Invitar a la introducción de nuevas tipologías que deben ser en realidad anti-tipologías de edificios.
- (d) Concluir que son los arquitectos responsables de la introducción de estos anti-tipos, debido a su posición en la sociedad como practicantes de un arte comprensivo
- (e) Postular que los anti-tipos requieren nuevos sistemas de ordenamiento espacial.

A.- Las tipologías de los edificios corresponden a categorías económicas derivadas en forma lineal de los estratos en la libreta de un contador: *Vivienda, oficina, servicios, comercio, medicina, industria*. Estos corresponden a su vez con los elementos de la dualidad cartesiana: Dios y la mente estarán por siempre separados, inconmutables, el espíritu, en caso de que exista no está considerado en los marcos de la mente, pero se encuentra desterrado de sus coordenadas x, y z.

Esta triada puede referirse lo mismo a la trinidad que a la lógica aristotélica. Dios, o lo poco que podamos conocer de Él, puede ser encontrado en las matemáticas o la música. Las tipologías arquitectónicas, las matemáticas degradadas, las matemáticas de los trabajadores manuales y no las de aquellos que trabajan con la mente, siguen tan sólo patrones Cartesianos calculables y no las matrices metafísicas de Pitágoras, el mago y el músico.

B.- pero el músico –mago es importante porque su metafísica propone una complejidad no lineal de rápidas condiciones cambiantes, que sólo pueden ser un poco predecibles y menos aún controlables. Él propone introducirse en la corriente, en la turbulencia del cambio y de alguna forma dibujar sus huidizos patrones y energías. Su magia reside en este cómo. ¿Y no está el parado ahí por todos aquellos "alguien" que deben experimentar el cambio, cada uno en su tiempo y en su forma? Aquellos que deben soportar y permanecer, aquellos que en otros palabras viven sus problemas día a día los ciudadanos de Zagreb, Sarajevo y Moscú, los ciudadanos de Los Angeles, Berlín o Tokyo.

No les hablemos de tipologías en la edificación, de categorías de un orden dado aún mas transparente por los cambios. Ellos trabajan en sus casas, en computadoras o máquinas de coser. Sus hijos son educados por la televisión, en cuartos de estar, sótanos o las calles. La fábrica en que trabajaron ayer es hoy un estacionamiento, un centro comercial o una ruina. La que fuera una lustrosa oficina es hoy un espacio sin rentar. Lo que esta gente quiere es lo mismo que el músico - mago, movilidad, fluidez, equilibrio, agilidad, la habilidad de dibujar fuerza de la turbulencia que es la existencia misma.

C.- Nuevas condiciones de vida hoy en día demandan nuevos tipos de edificio que sirvan como instrumentos de la turbulencia, que simultáneamente creen y midan turbulencias particulares. Su particularidad no es categórica, la usual tiranía cartesiana de los tipos, sino fenomenológica por completo, enraizada por completo en el fenómeno del cambio. Esta condición revierte la dualidad normal en la relación, en que la arquitectura es un contenedor matemático generalizado con una descripción elaborada. En la nueva condición turbulenta, la descripción es generalizada y la arquitectura se encuentra altamente articulada en calidades materiales.

Esto corresponde a la naturaleza de los cambios que ocurren en las condiciones modernas de la existencia, es el cambio epistemológico del determinismo casual hacia la indeterminación. Hoy, no se ve que causa y efecto formen una cadena lógica, sino que existen como condiciones paralelas en un campo de probabilidades fluctuantes.

Forma y función no pueden ser unidas por un verbo, la arquitectura no puede ser menos instrumento de cambio y cualquier descripción de ella puede ser unida a cualquier cosa predeterminando un significado. Hoy, esta arquitectura sólo puede ser descrita mediante una anti-descripción. El edificio se convierte en un anti-tipo, El edificio en otras palabras se vuelve atípico, tan particular en términos plásticos que puede servir sólo de modelo para sí mismo, en una palabra *Freespace* (sic.)

E.- Hace cerca de un siglo Albert Einstein dijo: "Sabemos que la ciencia no puede crecer sola fuera del empirismo, que en las construcciones de la ciencia necesitamos usar de la libre invención, que sólo *a posteriori* podrá ser confirmada por la experiencia así como por su utilidad. Este hecho puede eludir a las anteriores generaciones, para las cuales la creación teórica parecía crecer inductivamente fuera del empirismo sin la influencia creativa de la libre construcción de conceptos. Mientras más primitivo es el estado de la ciencia, más fácilmente puede el científico vivir bajo la ilusión de que es un empirista puro".

Para poder incluir una nueva concepción del "yo" que el siglo veinte con sus velocidades aceleradas y su acelerado cambio exigían, Einstein tuvo que inventar una nueva *construcción libre* del espacio y tiempo en que el "yo", el solitario y existencial observador ocupa una posición crucial y crítica.

Entonces para extender esta construcción a los límites del tiempo y espacio, tuvo que adoptar una nueva geometría anti-euclidea y anti-cartesiana que inscribiera al espacio y al tiempo.

La principal tarea del arquitecto experimental hoy en día es inscribir espacio y tiempo en las paradójicas dimensiones de un "yo" relativista. -El solitario y abandonado ciudadano de un brutal nuevo mundo-, liberado no por propia elección sino, paradójicamente por las cambiantes condiciones en que su propia condición es la causa de tal crisis.

5 manifiesto

Arquitectura y guerra no son incompatibles. Arquitectura es guerra.
Guerra es arquitectura

Yo estoy en guerra con mi tiempo, con la historia, con toda autoridad que resida en formas arregladas y temerosas.

Yo soy uno de los millones que no encajan, que no tienen hogar, familia, doctrina, sin un sitio al que pueda llamar mío, sin principio ni fin, sin "sitio sagrado ni primordial"

Declaro la guerra a todos los iconos y los fines, a todas las historias que me encadenen a mi propia falsedad, con mis lastimosos temores.

Sólo conozco momentos y vidas que son como momentos, formas que aparecen con fuerza infinita y, después de desvanecen en el aire.

Soy un arquitecto, un constructor de mundos, un sensualista que valora la carne,

la melodía, una silueta contra el cielo ensombrecedor.

No puedo saber tu nombre, no puedes saber el mío
Mañana, comenzamos juntos la construcción de la ciudad.

5 Manifiesto

Architecture and war are not incompatible. Architecture is war. War is architecture.

I am at war with my time, with history, with all authority that resides in fixed and frightened forms.

I am one of millions who do not fit in, who have no home no family, no doctrine, no firm place to call my own, no known beginning or end, no "sacred and primordial site."

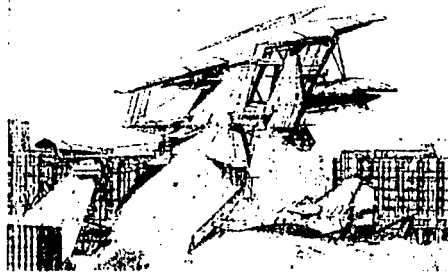
I declare war on all icons and finalities, on all histories that would chain me with my own falseness, my own pitiful fears.

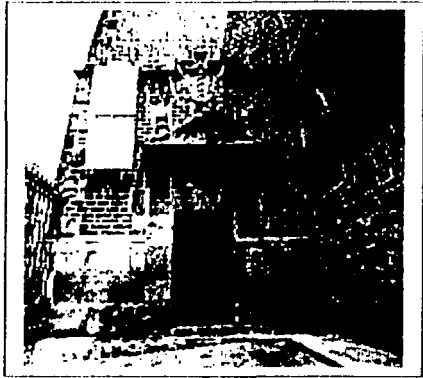
I know only moments, and lifetimes that are as moments and forms that appear with infinite strength, then "melt into air."

I am an architect, a constructor of worlds, a sensualist who worships the flesh, the melody, a silhouette against the darkening sky. I cannot know your name. Nor can you know mine.

Tomorrow, we begin together the construction of a city.

Lebbeus Woods





Transformación histórica corazón de la ciudad de México

Hablar de una historia de la Delegación Cuauhtémoc nos obliga a pensar en el origen de la ciudad de México pues, en el espacio que esta demarcación comprende, se ha desarrollado una compleja trama de relaciones sociales que dieron como resultado un acervo cultural de excepción.

Así, más allá de una frontera administrativa, la Delegación Cuauhtémoc es el Centro Histórico, declarado Patrimonio de la Humanidad, pero también lugares olvidados incluso por la memoria de los cronistas más célebres. Grupos sociales diversos conviven y se confrontan en su territorio, y son ellos los que así han transformado a esta parte de la ciudad.

Hubo una época durante los siglos XIV y XVI, en las que las grandes urbes prehispánicas se desarrollaron, en su mayoría, cercanas al agua de los ríos o lagos. En aquellas condiciones, surgieron ciudades como Teotihuacán, Texcoco, Culhuacán y por supuesto, México-Tenochtitlán. El dios Tláloc o dios de la lluvia y el agua ocupó un lugar primordial en sus culturas, de tal modo que fue parte de la religión hasta la llegada de los españoles.

Efectivamente, la ciudad de México-Tenochtitlán fue fundada sobre el agua. La parte central de una cuenca que contenía cinco importantes lagos: Zumpango; Xaltocan, Texcoco, Chalco y Xochimilco fue el lugar en donde se ubicó este asentamiento de la cultura mexicana, la cual llegaría a dominar a todos los pueblos mesoamericanos. Lo que hoy conocemos como valle de México fue en realidad una cuenca cerrada hasta principios del siglo XVII, cuando se abrió el Tajo o Túnel de Huehuetoca.

Debido a las condiciones ambientales y climática lacustres fue necesario desarrollar una técnica de construcción de suelos en el agua. El desafío mayor para construir la ciudad prehispánica lo constituyó el sistema de chinampas, que aún constituyen un ejemplo del mayor aprovechamiento que se hace de la tierra y el agua para fines agrícolas.

Las vías de comunicación entre los islotes artificiales eran los canales que los dividían. Por ellos transitaban canoas transportando gente y productos para el comercio. La intensificación de la agricultura, la creación de nuevos sueldos cultivables y la concentración urbana en un primer cuadro, los vestigios de esta urbe se ubican en el corazón de la ciudad.

Con la conquista española se impuso un modelo de ciudad radicalmente distinto al que había prevalecido. Desde la primera mirada hacia Tenochtitlán, los conquistadores evaluaron las ventajas y los inconvenientes que tenía el dominio del agua por parte de los aztecas, situación que en cambio resultaba novedosa para ellos.

Una de las estrategias para poder lograr la toma de la urbe fue destruir aquellas obra hidráulicas imprescindibles para la navegación de las grandes canoas indígenas que desplazaban a los guerreros.

Nuevas instituciones se impusieron con la conquista militar y religiosa. A pesar de que la ciudad del virreinato aún conservó grandes extensiones de agua, comenzaron a surgir con majestuosidad edificaciones tales como las haciendas, conventos, iglesias y palacios.

Una de las premisas para poder imponer la ciudad colonial sobre la ciudad prehispánica, fue modificar el espacio físico lacustres que hasta entonces predominada. Esto obedeció a que el medio lacustre proporcionaba mayor seguridad a la organización social indígena, y en cambio, resultaba un obstáculo para los españoles en su intento por establecer su tecnología, su poderío militar, su organización política y su organización social en dicho medio.

Desde entonces surgieron los proyectos para la desecación de la cuenca hidrológica, formada por los cinco lagos cuyas características habían sido aprovechadas por sus primeros pobladores. Por otra parte, las continuas inundaciones en la ciudad colonial se atribuyeron a los lagos y las catástrofes generadas por ellas impulsaron aún más el proyecto de construcción de un sistema de desagüe.

Estas obras fueron muy importantes en la transformación en la transformación de la parte central de la ciudad, que poco a poco se fue extendiendo sobre tierra firme. Cabe recordar también que durante el período en que se realizaron las reformas Borbónicas (1776-1787) se logró un impulso renovador a la actividad comercial. Por ello, la ciudad siguió expandiéndose hasta el inicio de la guerra de Independencia.

Es hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando comienza una reedificación de la ciudad de México una vez alcanzada cierta pacificación relativa. Las ideas liberales que finalmente se impusieron y llegaron a plasmarse en la Constitución de 1857 fueron las que orientaron la forma y la función de la ciudad.

La capital debía responder a las necesidades de un proyecto de nación que se encaminaba a desarrollar una estructura económica que debía trascender imitando el modelo norteamericano y francés, dejando a un lado la influencia española como rechazo a lo anacrónico.

Estas ideas se reflejaron en la arquitectura de zonas residenciales que surgieron en aquellos tiempos y cuyas construcciones están hoy ubicadas en el perímetro de la Delegación Cuauhtémoc. Viejas edificaciones que aún perduran han sido testigos callados del transcurrir del tiempo.

Organizar las finanzas en una hacienda pública, declarar las libertades de trabajo y asociación, abrir las puertas al capital extranjero, fomentar la residencia de personas venidas del exterior con la convicción de que esto mejoraría las formas de organización para el trabajo fueron elementos que se conjuntaron para desarrollar una metrópoli cada vez más diversificada de grandes contrastes sociales. La ciudad de México continuó expandiéndose sin cesar: para 1864 ocupaba 14.1 kilómetros cuadrados, es decir, casi 3.5 kilómetros cuadrados más que en 1800 y al llegar a 1900 ocupaba una superficie total de 27.1 kilómetros cuadrados.

Al llegar el porfiriato, se impulsó la fundación e instalación de las primeras grandes industrias del país, y al concentrarse la mayoría de ellas en la ciudad de México, se propició un mayor crecimiento de su población. Así surgieron nuevos asentamientos que demandaron más servicios y actividades comerciales que le dieron una nueva fisonomía a la ciudad.

El área que hoy ocupa la Delegación Cuauhtémoc se encontraba ya consolidada como centro de población y comercio, circulación de transporte y eje de la actividad intelectual del país.

Al estallar la Revolución de 1910, el corazón de la ciudad de México fue testigo de la pugna militar y del debate ideológico en aras de reedificar la nación. La ciudad es el lugar de los intereses encontrados y muchos de los problemas que vivimos actualmente se derivan de este proceso histórico.

Características Geográficas

Distrito Federal

Coordenadas Geográficas Extremas:

Al norte 19° 36',
Al sur 19° 03' de latitud norte;
Al este 98° 57',
Al oeste 99° 22' de longitud oeste.

Porcentaje Territorial:

El Distrito Federal representa el 0.1 % de la superficie del país, con una superficie de 1,489.86 Km²

Colindancias:

El Distrito Federal colinda al norte, este y oeste con el Estado de México y al sur con el estado de Morelos.

Población: Hasta el último censo de 1995 8,489,007 habitantes

Delegación Cuauhtémoc

Coordenadas Geográficas:

Al norte 19° 28',
Al Sur 19° 24' de latitud norte;
Al este 99° 07',
Al oeste 99° 11', de longitud oeste.

Porcentaje Territorial: 2.2 % del D.F

Extensión Territorial: 32.78 KM²

Población: 540, 382 Hab.

PROGRAMA

Estacionamiento:

Caseta de vigilancia	3.5 m ²
45 cajones de estacionamiento	585 m ²
Elevador de pistón	26 m ²
Cuarto de máq. Elevador	26 m ²
Depósito de basura	20 m ²
Depósito equipo	12 m ²
	<hr/>
	672.5 m ²

Servicios:

Almacén	8 m ²
Refrigerador	8 m ²
Montaplatos	2 m ²
Cocina	44 m ²
Barra	28 m ²
Paquetería	18 m ²
Caja	8 m ²
Baño hombres	16 m ²
Baño mujeres	18 m ²
Cafetería	240 m ²
Librería	180 m ²
Tienda de discos	75 m ²
	<hr/>
	645 m ²

Galería:

Exhibición obra 2D	120 m ²
Exhibición obra 3D	100 m ²
Exhibición mixta	75 m ²
	<hr/>
	295 m ²

F o r o :

Escenario	90 m ²
Foro	200 m ²
Camerino	9 m ²
Paso de gatos	30 m ²
	<hr/>
	329 m ²

D i r e c c i ó n :

Bodega	125 m ²
Documentación y registro	16 m ²
Extensión académica	16 m ²
Curaduría	33 m ²
Difusión y publicaciones	33 m ²
Conservación y restauración	30 m ²
Dirección general	30 m ²
Auditorio	50 m ²
Terraza	30 m ²
Baño hombres	15 m ²
Baño mujeres	15
	<hr/>
	393 m ²

Estacionamiento	672.5 m ²
Servicios	645 m ²
Galería	295 m ²
Foro	329 m ²
Dirección	393 m ²
	<hr/>
	2334.5 m ²

P r e f a c t i b i l i d a d

Fuente: Costos de Edificación BIMSA, No. 255, Junio 2000

Partida	Área en m ²	Costo por m ²	Total en pesos
Estacionamiento	672.5	3,713	\$2,496,992.50
Galería	350	3,132	\$1,096,200.00
Servicios	645	4,337	\$2,797,688.15
Foro	329	5,300	\$2,077,600.00
Dirección	393	4,319	\$1,697,198.01
A. Exteriores	<u>1,012</u>	<u>1,200</u>	<u>\$1,214,400.00</u>
	3,401		\$11,380,078.66

Superficie terreno a: 1,650.51 m²

Superficie terreno b: 1,671.40 m²

Superficie total: 3,321.91 m²

Area libre: 1,012 m²

Area construida 2,309.91 m².

Factor de superficie

$$F_{sx} = \frac{(S_x - L_{sa}) \times (F_{sb} - F_{sa})}{L_{sb} - L_{sa}} + F_{sa}$$

$$F_{sx} = \frac{(3321.91 - 1000) \times (3.99 - 7.79)}{4000 - 1000} + 7.79$$

$$F_{sx} = 4.8489 \approx 4.85$$

$$\text{Honorario } H = \frac{(F_{sx}) \times (CD)}{100}$$

$$H = \frac{(11,380,078.66) (4.85)}{100}$$

$$H = \$ 551,933.815 \approx \$ 551,934$$



Facultad de Arquitectura U.N.A.M.
Sabido Sánchez Juárez Alejandro

Diseño conceptual.....	10%	\$55,193.40
Memoria expositiva	15%	\$8,279.00
Croquis o dibujos.....	75%	\$41,395.00
Estimación del costo de la obra	10%	\$5,519.40
Diseño preliminar.....	25%	\$137,983.50
Memoria justificativa	15%	\$20,697.52
Planos correspondientes.....	75%	\$103,487.63
Avance del presupuesto de la obra.....	10%	\$13,798.35
Diseño básico	20%	\$110,386.80
Memoria descriptiva.....	10%	\$11,038.68
Planos correspondientes.....	75%	\$82,790.10
Presupuesto global de la obra.....	15%	\$16,558.02
Diseño para la edificación.....	45%	\$248,370.30
Memorias técnicas.....	15%	\$37,255.55
Planos correspondientes.....	55%	\$136,603.67
Catálogo de condiciones y especific. técnicas	15%	\$37,255.54
Mediciones y cantidades de obra.....	15%	\$37,255.54
		Total =\$ 551,934.00



PLAN DE

MANTENIMIENTO

La palabra mantenimiento es sinónimo de conservar, amparar, defender, afirmar, asegurar y preservar, para estructurar un servicio integral de mantenimiento en espacios de exhibición, conservación y manejo de piezas artísticas debemos añadir cualidades propias que lo singularizan de cualquier tipo de mantenimiento para configurar así el servicio de mantenimiento museográfico.

De esta forma, mantener manifiesta la intención de ofrecer medidas adecuadas y no dañinas que posibiliten el amparo o cuidado a fin de defender, bajo cualquier circunstancia y en todo tiempo, a una serie de objetos, colecciones, salas y conjuntos arquitectónicos, donde se exponen o conservan aquellos a los que deberá agregarse todo tipo de servicios que permitan que este conjunto de objetos-espacios-servicios puedan funcionar adecuadamente: es decir: la aplicación permanente de normas técnicas, comprobadamente eficaces, que sirven para contribuir a una mejor exposición y conservación de los servicios.

De las instalaciones de los museos (electricidad, abastecimiento de agua, y desalojo de aguas servidas, etcétera) y aún de del propio edificio como tal, (puertas, herrería, pintura, retoques o aplanados, etcétera)

Las normas técnicas para se eficaces deberán tener las siguientes características:

- ser de fácil aplicación por personal no necesariamente técnico
- de sencilla instrumentación, en base a herramientas y a materiales comunes y de preferencia no costosos .
- tener suficiente flexibilidad para que no constituyan por si mismas normas rígidas que impidan prever circunstancias locales
- tener la capacidad de deducir a partir de ellas nuevas técnicas de mantenimiento
- contar con requisitos mínimos de orden lógico y rápida comprensión que permitan descartar de inmediato métodos que provoquen deterioro.



PROCESO DE MANTENIMIENTO

Es el proceso que se utiliza para sostener el estado físico original y de operación de diseño del inmueble, instalaciones, equipos y mobiliario.

El proceso de mantenimiento correctivo: Es el que permite restablecer las condiciones de la operación originales del inmueble, instalaciones, equipos y mobiliarios, una vez que hayan fallado o presenten problemas en alguna de sus partes o componentes.

Mantenimiento correctivo jerarquizado: Es el proceso que se aplica para resolver la problemática relevante o mayor del inmueble, instalaciones, equipos y mobiliario, en la corrección de fallas graves, previa jerarquización o priorización del problema.

Mantenimiento correctivo programado: Es el proceso que se aplica a acciones repetitivas de mantenimiento correctivo menor por medio de rutinas periódicas. Este grupo de mantenimiento debe contemplar únicamente la corrección de fallas sencillas, en que se utilice poco tiempo del técnico que efectúa la rutina así como materiales y herramienta predeterminada, ya que cuando ocurra una falla mayor esta se deberá atender por medio del mantenimiento correctivo jerarquizado.

Sistema de mantenimiento predictivo: Es el sistema que permite predecir o pronosticar fallas y periodos de vida útil probable que ofrece un inmueble, instalación o equipo, bajo las condiciones de trabajo a que están sujetos. El sistema se basa en la aplicación de instrumentos de diagnóstico y medición en inspecciones periódicas y en la experiencia e información técnica de los fabricantes de equipos y elementos. Es conveniente aclarar, que el mantenimiento predictivo norma y regula las actividades del proceso de mantenimiento preventivo.

Mantenimiento preventivo: Es el proceso en el que prevé, planea y ejecuta el mantenimiento, antes de que se presente alguna falla o deterioro grave en el inmueble, instalaciones, equipos y mobiliario, una vez que hayan fallado o presenten problemas en alguna de sus partes o componentes.

Mantenimiento preventivo programado: Es el sistema que se aplica para controlar bajo programa, actividades preventivas con diferentes frecuencias a equipos, que por las características de su valor de adquisición, tecnología o importancia para el servicio, requieren de un mantenimiento eficaz en el cual además es conveniente tener un registro de sus datos y características más importantes para llevar un control del programa de acciones preventivas y de los materiales y refacciones utilizados, así como de la historia de su mantenimiento.

Mantenimiento preventivo rutinario: Es el sistema que se aplica, generalmente a equipos menos importantes, con acciones de mantenimiento preventivo que se realizan con una misma frecuencia y de manera repetitiva en uno o varios elementos que no requieren un control tan detallado o estricto como el que se aplica en el mantenimiento preventivo programado.

Se debe de eliminar que el mejor mantenimiento es el preventivo, aquí se evidencia que debemos siempre encontrar el equilibrio de que tipo de mantenimiento es el conveniente para cada tipo de evento, en función de sus circunstancias pero si debemos avanzar en lo posible en la aplicación del mantenimiento programado.

PROCESO DE OPERACION DE EQUIPOS E INSTALACIONES.

En este proceso, conservación es el área que pone en marcha y opera equipos e instalaciones de cuartos de maquinas, que suministran los fluidos básicamente.

Este sistema debe considerar no solo el suministro de fluidos sino también el uso y consumo racionales de energía eléctrica, agua y gas.

PROCESO DE OPERACION Y CONTROL DE AMBIENTES.

Este sistema permite planear, ejecutar y controlar rutinas y acciones que garanticen los niveles necesarios y consistentes en limpieza, asepsia, comodidad e imagen adecuada de la dependencia. Definiciones operativas:

Acciones técnicas elementales:

Son aquellas que para su ejecución, se requiere de herramienta simple, conocimientos elementales y materiales comunes.

Por ejemplo cambiar un foco, cambiar un empaque de un mueble sanitario, pintar con brocha, hacer jardinería etc.

Acciones Intermedias:

Son las que para su ejecución se requiere de herramienta y equipo especializado, conocimiento específico sobre la especialidad y materiales específicos.

Por ejemplo: Reparar un corto circuito, desazolvar un drenaje, eliminar una fuga y recargar con arena sílica un filtro de alberca etc.

Acciones especializadas:

Son aquellas que para ejecutarlas se requiere herramienta y equipo especializados, conocimientos profundos sobre la especialidad, información técnica, materiales y refacciones específicos y el conocimiento no solamente del equipo sino del sistema del que forma parte.

MANTENIMIENTO DEL MUSEO.

El mantenimiento museográfico esta dado primordialmente en cuanto a quipo de exposición por personal de este mismo, ya que dentro del proceso de diseño se tomo en cuenta este punto y se anexo al proyecto una zona de talleres en el área de servicios generales que a continuación se ejemplifican. Esta zona de talleres también atenderá el mantenimiento mediante acciones intermedias dentro de las instalaciones del museo.

PROGRAMA DE MANTENIMIENTO

PUNTO DE INICIO	TIPO DE INFORMACIÓN	FORMA DE REGISTRO
INVENTARIO DE MAQUINAS EQUIPO, CATALOGOS Y PLANOS, EXPEDIENTES DE COMPRA (CONTABILIDAD).	▶ INFORMACIÓN	▶ TARJETA INDIVIDUAL DE CADA MAQUINA
MAQUINARIA Y TRABAJOS QUE DEBEN EJECUTARSE CON CONTRATISTAS O CON EL DPTO. DE CONSERVACIÓN DE EQUIPOS.	▶ EQUIPO	▶ LISTA DE TRABAJO EN MÁQUINAS Y EQUIPOS
REPORTE DE TRABAJOS REALIZADOS	▶ FRECUENCIA	▶ REPORTE DE INSPECCIÓN
PEDIDOS DE PARTES	▶ SIMPLIFICACIÓN Y ANÁLISIS	▶ LISTA DE EQUIPO BÁSICO
PROGRAMACIÓN (PLAN DE MANTENIMIENTO)		



MEMORIA DE CÁLCULO PARA EL PROYECTO SAN JORGE ARTE CONTRA PRONCIPIO. UBICADO EN LA CALLE ARTÍCULO 123 CENTRO HISTÓRICO. DELEGACIÓN CUAUHEMOC. MÉXICO D.F.

JUNIO DEL 2000.

Por medio de la presente se inscriben los cálculos, el análisis, y diseño de la superestructura y cimentación de la ampliación de la casa parroquial que se destinara a librería y servicios complementarios ubicado en el predio antes mencionado.

La estructura se diseño de acuerdo a lo especificado en el reglamento de construcción del Distrito Federal, y sus normas complementarias, en particular a las edificadas de mampostería y de concreto.

Conforme al artículo 174. del Reglamento de Construcción del Distrito Federal la edificación se clasifica dentro del grupo b. "edificaciones comunes.....locales comerciales"... en zona de transición (zona II) con una resistencia mínima de 6 ton/m², sin haber hecho estudios de mecánica de suelos tomando la comparativa de construcciones vecinas, esto previsto en el Reglamento de construcción artículo 226. "La capacidad de carga de los suelos de cimentaciones se calculara por métodos analíticos o empíricos".

La edificación se estructurara a base de muros de carga de mampostería, losa de azotea de concreto armado (maciza), entrepiso de losa nervada de concreto armado aligerada con casetón de poliestireno.

Este sistema constructivo permite la formación de diafragmas rígidos, para asegurar la correcta transmisión de las fuerzas sísmicas, trabajando en conjunto los sistemas de entrepisos, dalas y muros de carga.

El análisis estructural esta contemplado como un análisis sísmico, estático. Los parámetros obtenidos de las normas técnicas complementarias para diseño y construcción de estructuras de mampostería son:

$E = 600 \text{ f'm}$ para carga de corta duración.

$E = 350 \text{ f'm}$ para carga sostenidas.

Donde E es el modulo de elasticidad.

$\text{f'm} = 15 \text{ kg/m}^2$ con mortero tipo 1 para tabique de barro rojo recocido.

$E = 600(15) = 9000 \text{ kg/cm}^2$ para carga de corta duración.

$E = 350(15) = 5250 \text{ kg/cm}^2$ para carga sostenidas.

El modulo de cortante $G = 0.3 E$

$G = 0.3 (9000) = 2700 \text{ kg/cm}^2$ para cargas de corta duración.

$G = 0.3 (5250) = 1575 \text{ kg/cm}^2$ para cargas sostenidas.

El esfuerzo cortante de diseño para tabique de barro rojo recocido y mortero tipo 1.

$V' = 3.5 \text{ kg/cm}^2$

El mortero tipo 1 implica una proporción.

1 parte cemento y $\frac{1}{4}$ de cal y no menos de 2.25 ni mas de 3 veces la suma de cementantes en volumen de arena.

Análisis de cargas y factores para diseño.

A continuación se establecen cargas y factores contemplados en el Reglamento de construcción del Distrito Federal.

Art. - 199. aplicaciones de cargas vivas unitarias para géneros de edificios habitacional (casa habitación o uso análogo)

1.- W_n Carga viva máxima. (Fuerza gravitacional y para calculo de asentamientos inmediatos) 170 kg/m^2

2.- W_a Carga instantánea (para diseño sísmico) 90 kg/m^2 .

3.- W Carga media (para calculo de asentamientos diferidos) 70 kg/m^2 .

Para azoteas.

$$W_m = 40 \text{ kg/m}^2$$

$$W_a = 20 \text{ kg/m}^2$$

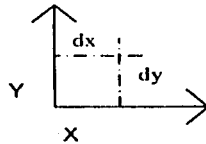
Factor de carga para CM + CVM = 1.4

Factor de carga para CM+ Sismo = 1.1

Las cargas muertas se obtendrán de la combinación y aplicación de pesos unitarios. De elementos estructurales, losas, trabes, muros, columnas, castillos, rellenos y acabados.

Calculo de centro de figura (masas)

Planta alta / muros de carga y losas de azotea



Azoteas muro de cargas.

$$\bar{X}_1 = (1 / 44.5049) \times 165.6685 = 3.7224$$

$$\bar{Y}_1 = (1 / 44.5049) \times 151.5809 = 3.4059$$

Media.

$$\bar{X}_m = (3.3799 + 3.7224) / 2 = 3.5511$$

$$Y_m = (4.3338 + 3.4059) / 2 = 3.8698$$

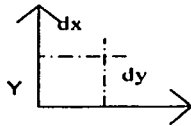
Diferencia entre el centro de figura del predio y el centro de masa del predio.

$$\bar{X}_{(I)} = 3.60 \quad \bar{X}_{(I)} - \bar{X}_m = 0.048\text{m}$$

$$\bar{Y}_{(I)} = 4.91 \quad \bar{Y}_{(I)} - \bar{Y}_m = 1.040\text{m}$$

Calculo de centro de figura (masas).

Planta baja. / muros de carga y losas de entrepiso.



$$\bar{X} = (1 / 60.1387) \times 203.2629 = 3.3799 \text{ m}$$

$$\bar{Y} = (1 / 60.1387) \times 260.6297 = 4.3338 \text{ m}$$

ANALISIS DE CARGAS

A.- Losa azotea (maciza 0.12 cm espesor)

Carga muerta	470 kg/m ²
Carga viva máxima	40 kg/m ²
Carga viva instantánea	20 kg/m ²

Carga total	530 kg/m ²
-------------	-----------------------

B.- Entrepiso

Carga muerta	475 kg/m ²
Carga viva máxima	170 kg/m ²
Carga viva instantánea	90 kg/m ²
Carga media	70 kg/m ²

Carga total	805 kg/m ²
-------------	-----------------------

C.- Muro

Peso

$$0.04 \times 1.00 \times 2.40 \times 2100 = 201.6$$

$$0.14 \times 1.00 \times 2.40 \times 1500 = 504.0$$

m

$$\text{para } h = 2.30 = 677 \text{ kg/ml}$$

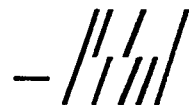
$$\text{para } h = 3.00 = 882 \text{ kg/ml}$$

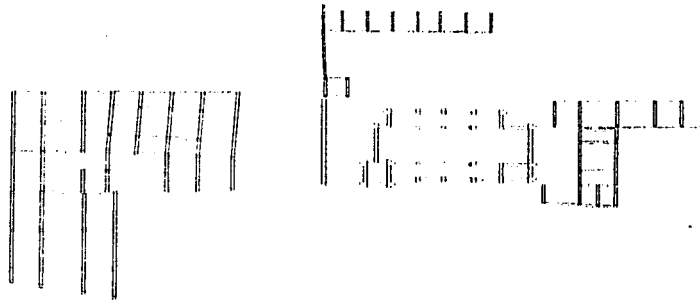
$$0.04 \times 1.00 \times 3.00 \times 2100 = 252.0$$

$$0.14 \times 1.00 \times 3.00 \times 1500 = 630.01$$

Bajada de cargas por ejes.

Nota.- A las cargas expresadas en los ejes, se han incrementado en un 20% para incluir el peso propio de la cimentación.





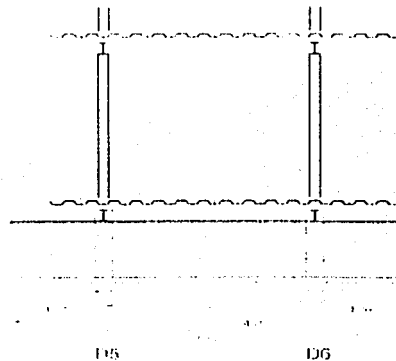
Diseño de cimentación. (tipo)

Muy importante:

- Desplante sobre superficie firme y limpia de capa vegetal o rellenos (chechar plano arquitectónico para verificar)
- Cimentación de piedra brasa junteo cemento- cal-arena. 1:1/3 : 3
- Cadena de desplante 0.15 x 0.25. concreto armado $f'c = 210 \text{ kg/cm}^2$
- Empotramiento de castillos, 1/3 de la altura del cimiento $h = 0.60 \text{ m}$
- Plantilla de concreto pobre o pedacera de tabique.

Calculo y diseño de columna.

C-1. (30 x 30) 4 Ø N.5 E Ø N.3 @20 cm.
 $f'c = 200 \text{ kg/cm}^2$ $f_s = 2100 \text{ kg/cm}$
 $N = 0.28 \times 4c f'c + A_s [f_s - 0.28 f'c] =$
 $N = 0.28 \times 900 (200) + (4 \times 1.99)$
 $[2100 - 0.28(200)]$
 $N = 50.40 \text{ ton} + 16.272 \text{ ton}$
 $N = 66.67 \text{ ton. Capacidad sobrada.}$
Revisión por normas técnicas (R.C.D.D.F.)
Con 4 Ø
 $\phi_s = A_s/A_c = 4(1.99) / (30 \times 30)$
 $= 0.009 = 1\%$
Proporcion acero / concreto en orden
no mayor al 1%.



ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA



Calculo de trabe (Entrepiso).

Análisis de carga.

Pretíl $0.80 \times 0.25 \times 2.10 \times 2400 = 252$
 Murete $1.20 \times 2.10 \times 244\text{kg/m}^2 = 740.88$
 Losa $0.20 \times 2.10 \times 0.60 \times 2400 = 604.80$
 Cerramiento $0.20 \times 0.15 \times 2.10 \times 2400 = 151.20$
 Entrepiso $457 \text{ kg/ml} \times 2.10 = 2010.768$
 Trabe $0.40 \times 0.20 \times 2.10 \times 2400 = 403.20$

Total = 4,162.84

$4,162.84 / 21. \text{ ml} = 1982 \text{ kg/ml}$
 $V = wl / 2 = 1983 \times 2.10 / 2 = 2082.15 \text{ kg}$
 $M = wl^2 / 8 = 1983 \times 2.10^2 / 8 = 1093.12 \text{ km}$

Calculo de peralte

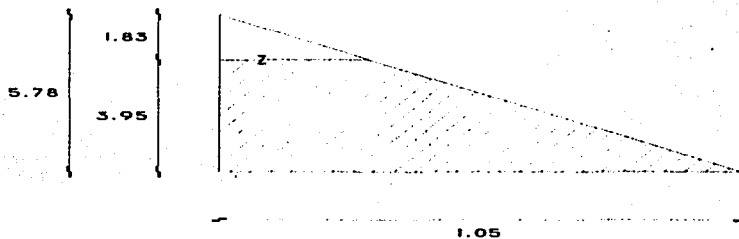
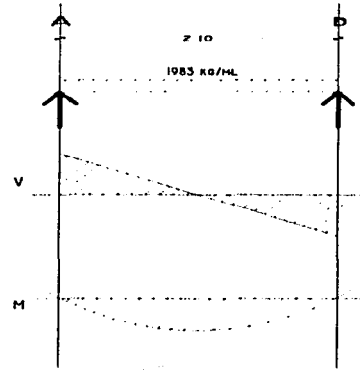
$d = \sqrt[3]{M / Q_b} = \sqrt[3]{303.6468 / 5} = 17.42 \text{ cm} \approx 22\text{cm}$

Calculo de acero

$A_s = V / f_s j d = 109,312.87 / 2100 \times 0.87 \times 20 = 2.99$
 $2.99 / 1.27 = 2 \text{ } \varnothing \text{ N } 4$
 $1 \text{ } \varnothing \text{ N } 3$

Calculo de cortante

$V_c = v / bd = 2082.15 / 18 \times 20 = 5.78 \text{ kg/cm}^2$
 $S \square < 0.90 \times 2 \times 0.32 \times 1265 \times 20 / 2085.15 = 1422$
 $105 / 5.78 = z / 1.83$
 $z = 33.846$
 $S \square < 21.98 = 22 \text{ cm}$
 $TD = 33.24 (1.83)(20) / 2 = 1216.584$
 $td = 0.90 \times 2^2 \times 0.32 \times 1265 = 728.64$
 $TD / td = 1216.584 / 728.64 = 1.66 \text{ Estribos}$



Facultad de Arquitectura U.N.A.M.
Sabido Sánchez Juárez Alejandro

CALCULO DE CISTERNAS

Obra: San Jorge Arte contra principio

FECHA 21-MAYO-2000

LOCALIZACION	DOTACIÓN DIARIA		DOTACION	TOTAL
	AREA	PERSONAS		
PERSONAS		110	150	16,500
JARDIN	700.00		5	3,500
DOTACIÓN DIARIA TOTAL				20,000

CALCULO DE CISTERNA

TIEMPO EN DÍAS DE RESERVA	<u>2</u>
VOLUMEN DE CISTERNA	<u>40,000</u>
CALCULO DE TINACO POR EDIFICIO	
POR EDIFICIO	<u>1,818.18</u> LTS
TINACOS	<u>2</u> DE 750 LTS

ESTUDIO CUANTITATIVO DE GASTO HIDRAULICO

Obra: San Jorge Arte contra principio

FECHA 21-MAYO-2000

GASTO MEDIO ANUAL DIARIO

G.M.A.D. N° HABITANTES X DOTACION DIARIA /86,400 = L.P.S.

DOTACION DIARIA DEL REGLAMENTO

LOCALIZACION	AREA	PERSONAS	DOTACION	LTS/DIA
PERSONAS		110.00	150	16,500.00
JARDIN	700.00		5	3,500.00
				20,000.00

G.M.A.D. $43272 / 86,400 =$ 0.23 L.P.S.

GASTO MAXIMO DIARIO

G.M.D. G.M.A.D. X K K = 1,35
G.M.D. $0,50 \times 1,35 =$ 0.31 L.P.S.

GASTO MAXIMO HORARIO

G.M.H. G.M.D. X K' K' = 2
G.M.H. $0,68 \times 1,8 =$ 0.63 L.P.S. 37.50 L.P.M.

CALCULO DE CISTERNA

TIEMPO 2 DIAS VOLUMEN 108,000 LTS

CALCULO DE CISTERNA CONTRA INCENDIO

AREAS 700.00 M2 5LTS/M2 MINIMO 20.00 LTS
VOLUMEN 20,000.00 LTS



Facultad de Arquitectura U.N.A.M.
Sabido Sánchez Juárez Alejandro

CALCULO HIDRAULICO ACOMETIDA HOJA 1
Obra: San Jorge Arte contra principio FECHA 21-MAYO-2000

DEL PUNTO 0 AL 1 RED DE AGUA FRIA TEMP °C 20
Q= 37.50 L.P.M. LONG. 60.00 mt. DENSIDAD 999.8 ρ

VISCOSIDAD 1 μ VELOCIDAD BASE DE CALCULO 1.5 V=M/SEG

CALCULO DEL DIAMETRO REAL
d = ((21.22 X Q) / V)^{1/2} 23.0326 mm USAMOS 26.797 mm

CALCULO DE LA VELOCIDAD REAL
V = (21.22*Q)/d² 1.11 mt/seg

CALCULO DEL FACTOR DE FRICCION DE REYNOLDS
Fre = d x V x ρ / μ 29,690 DE LA CURVA TENEMOS 0.0025

CALCULO DE CONSTANTE DE PERDIDAS DE TUBERIA
Ktu = Fre X L/D 5.598

CALCULO DE CONSTANTE DE PERDIDAS DE ACSESORIOS f 0.023

CONCEPTO	CONSTANTE	CANTIDAD	TOTAL
codo de 45° STD	K = 16 f	_____	_____
codo de 90° STD	K = 30 f	<u>6</u>	<u>4.14</u>
TEE de flujo directo	K = 20 f	_____	_____
TEE de flujo desviado	K = 60 f	_____	_____
YEE de flujo desviado	K = 60 f	_____	_____
válvula de compuerta	K = 8 f	<u>1</u>	<u>0.184</u>
válvula de globo	K = 340 f	_____	_____
válvula check de disco oscilante	K = 100 f	_____	_____
válvula check vertical	K = 600 f	_____	_____
tuerca unión	K = 8 f	_____	_____
válvula de flotador	K = 200 f	_____	_____
		Kac	<u>4.324</u>

REDUCCION DE A mm K _____
K total de accesorios 4.324 mas 0 K total 4.324



CALCULO DE CALENTADOR

OBRA: San Jorge Arte Contra Principio

FECHA: 17-JULIO-95

MUEBLES	CANTIDAD	L.P.H.	L.P.H. TOTAL
LAVABO	7	8	56
TARJA	3	40	120
LAVAVAJILLAS	1	60	60
			236

CALCULO

TEMP INICIAL °C	<u>20</u>	ALTURA	<u>2200</u>
TEMP FINAL °C	<u>80</u>	FACTOR ALTIMETRICO	<u>0.761</u>

K cal=t°C x Q TOTAL	<u>14,160.00</u>	K cal
	<u>56,186.88</u>	btu
	<u>236.00</u>	LT/HR
CON FACTOR ALTIMETRICO	<u>18,607.10</u>	K cal
	<u>310.12</u>	LT/HR

FACTOR DE DEMANDA	<u>0.50</u>
FACTOR DE ALMACENAMIENTO	<u>2.00</u>

CALENTADOR 9303.54796 K cal

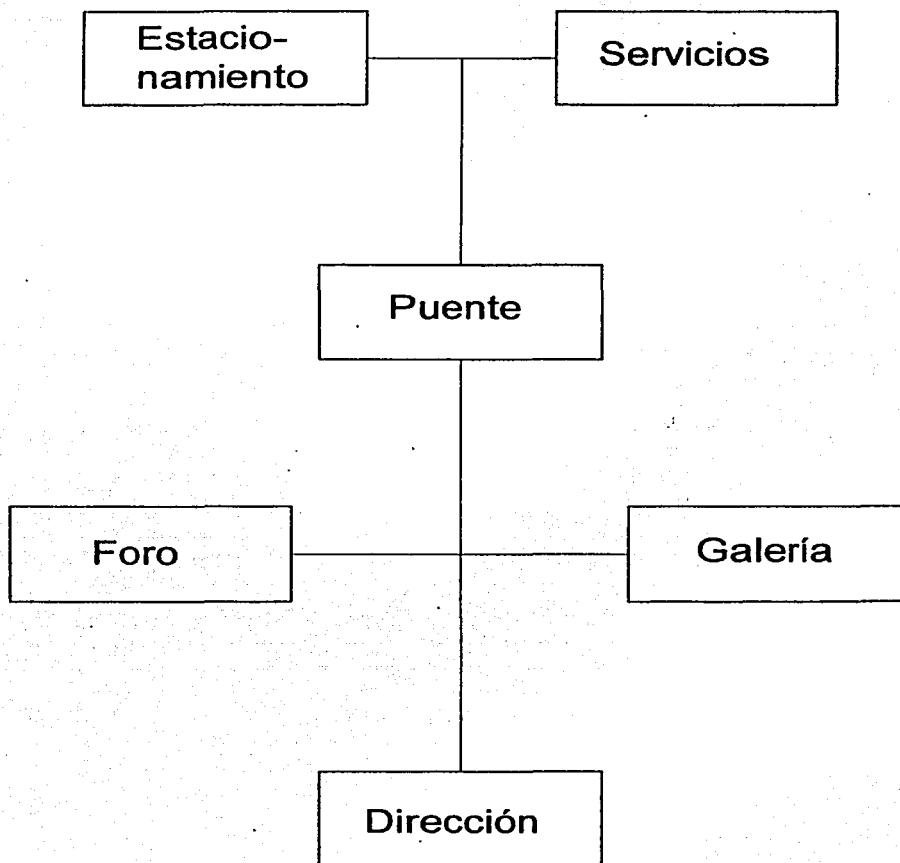
VOLUMEN DE TANQUE ALMACENAMIENTO

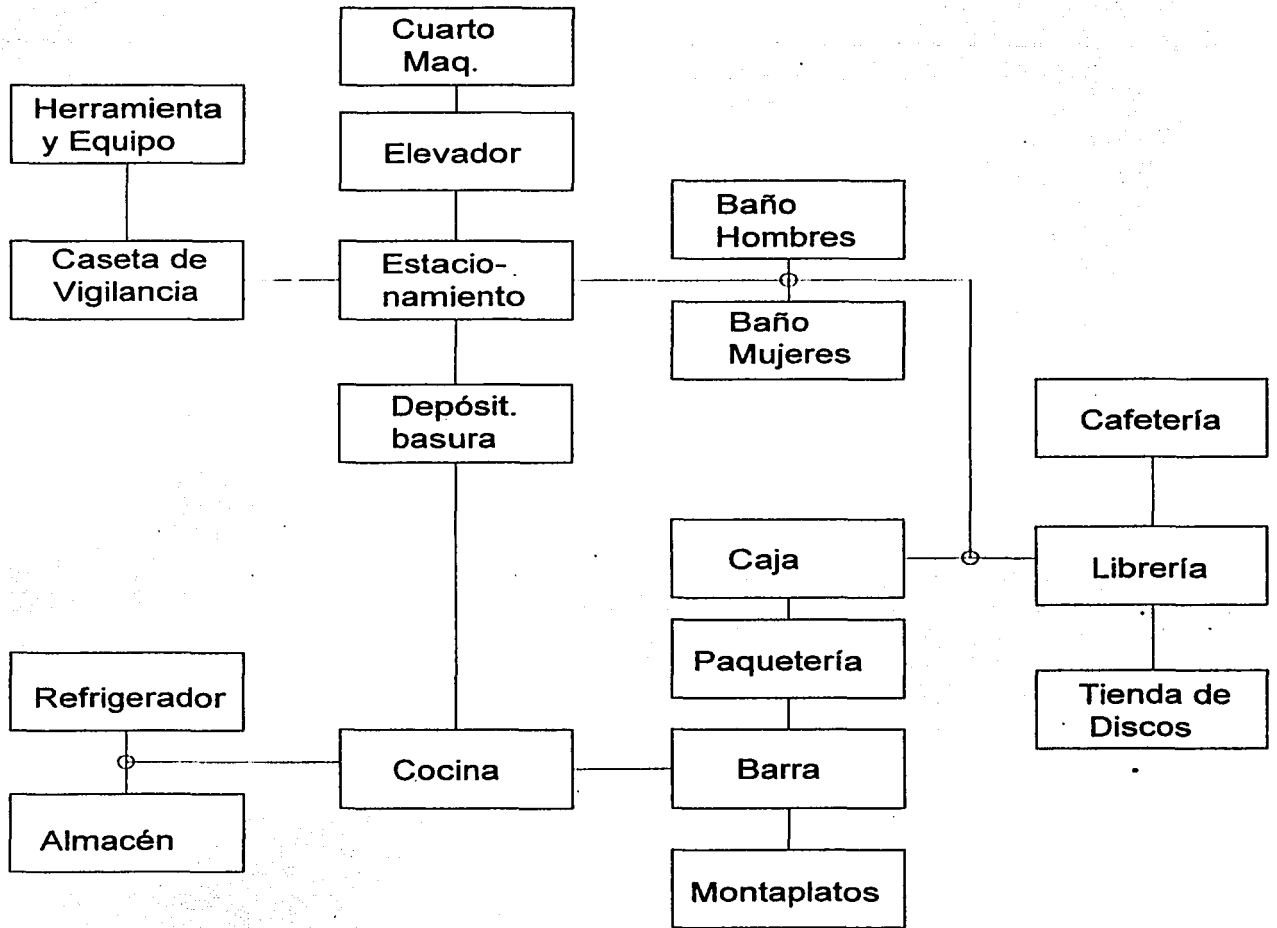
VOL=L.P.H. x F.D. x F.A. 35 lts

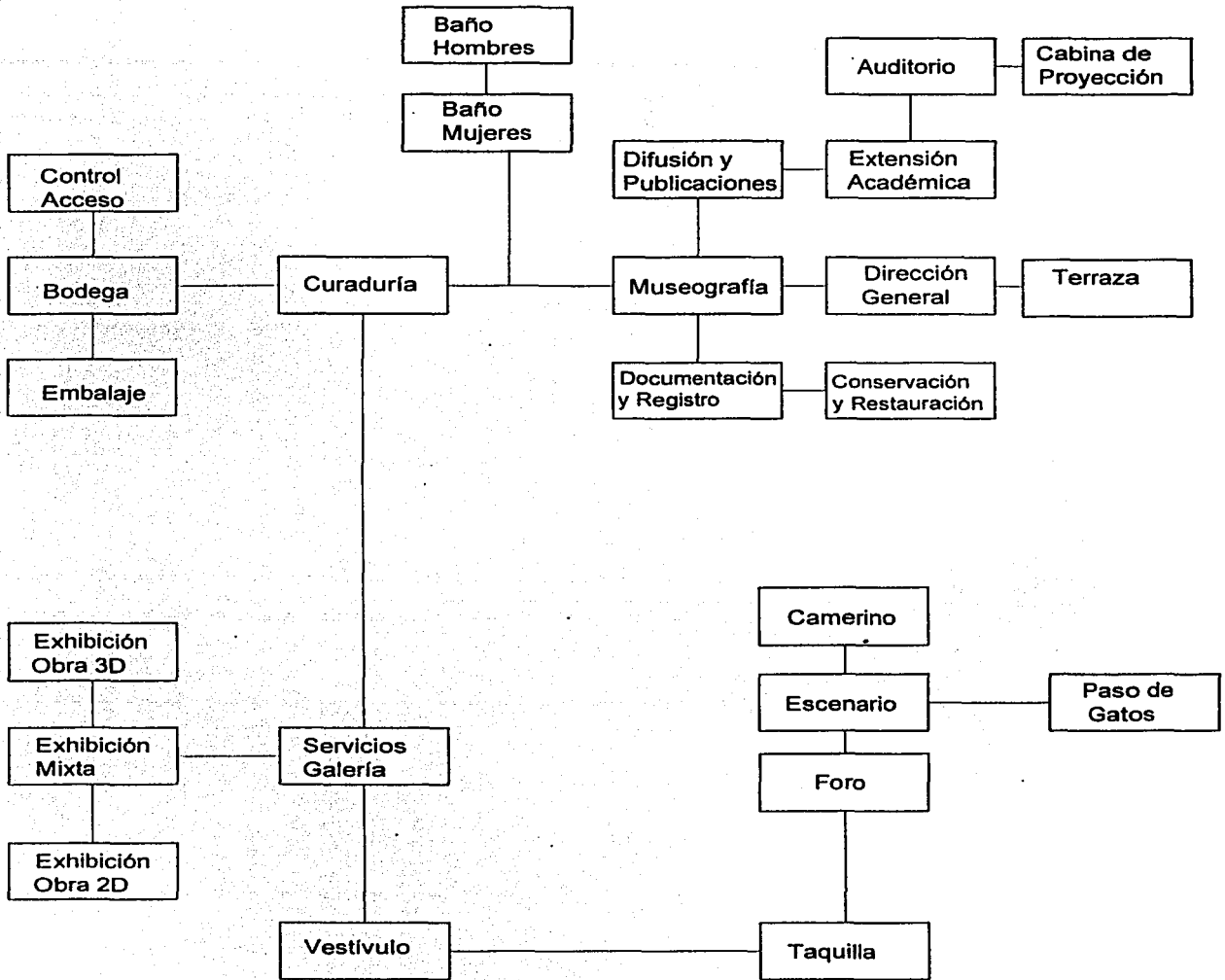
CONSUMO DE GAS

tiempo en horas	<u>1</u>	
CONS.=Kcal x hrs/6077.93	<u>3.06</u>	lts/día
CONS.AL MES	<u>91.84</u>	lts/mes

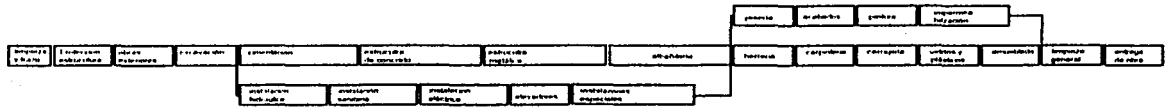




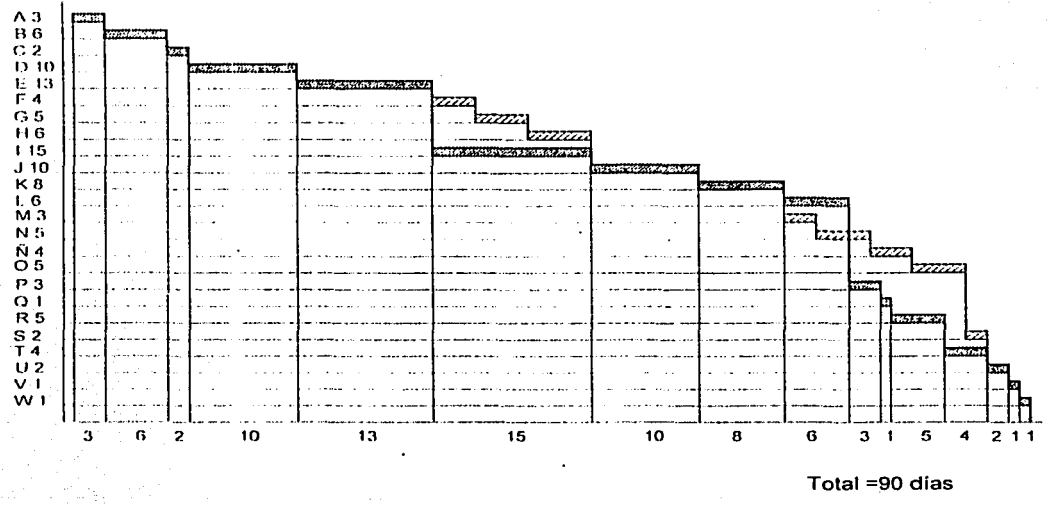
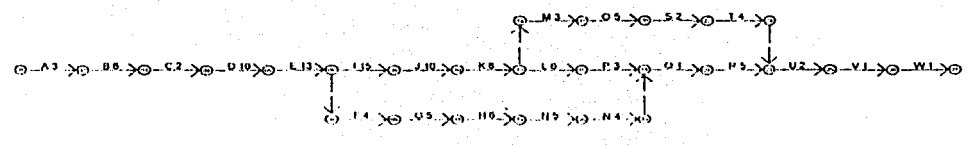




RUTA CRITICA



- A Limpieza y lixto 3
- H Protección a estructura exist 6
- C Obras exteriores 2
- D Excavación 10
- F Cementación 13
- I Instalación Hidráulica 4
- G Instalación Sanitaria 5
- H Instalación Eléctrica 6
- I Estructura de Concreto 15
- J Estructura Metálica 10
- K Albañilería 8
- I Herrería 6
- M Yesos 3
- N Elevadores 5
- N Instalaciones Especiales 4
- O Acabados 5
- P Carpintería 3
- Q Costrería 1
- R Vidrios y Plásticos 5
- S Pintura 2
- I Impermeabilización 4
- H Limpieza General 2
- V Amoblado 1
- W Entrega de Obra 1



Bibliografía

Montaner, Joseph María. *Museos para el nuevo siglo, Espacios para el Arte Contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

Eisenman, Peter; Krier, Leon. *Reconstruction vs Deconstrxction*. Academy Editions, Londres.

Noever Peter. *The End of Architecture, Documents and manifestos*, Vienna Architecture Conference, Prestel Press, Vienna 1997.

Montaner, Joseph Maria. *Arquitectura y Crítica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Madrid Jaime, Miguel Alfonso. *Manual de Mantenimiento Museográfico*. Centro de Investigación y Servicios Museológicos, Humanidades UNAM. México, 1983.

Santa Maria González, Rodolfo. *Inventario de edificios del siglo XX Centro Histórico de la ciudad de México*. INAH, México, 1997.

Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Strike, James. *Architecture in Conservation, Managing Development at Historic Sites*. Routledge, Londres, 1994.

Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*. Taurus, Barcelona, 1998.

Baudrillard, Jean. *El otro por si mismo*. Anagrama, Barcelona, 1997.

Derrida, Jaques. *La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía, La Retirada de la Metáfora*. Paidós, Barcelona, 1996.

Calvino, Italo. *Seis Propuestas para el próximo Milenio*. Siruela, Madrid, 1997.

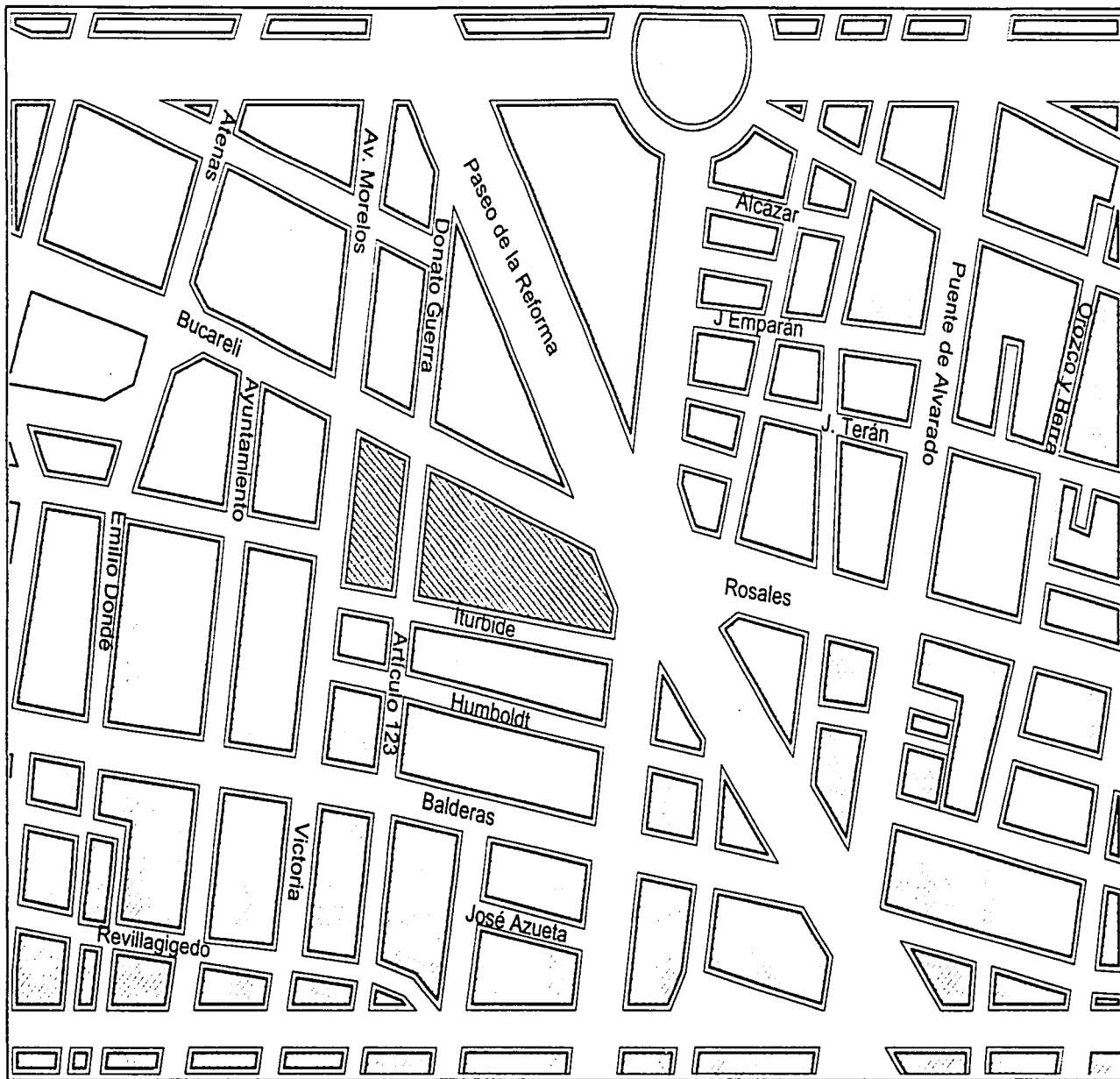
Deleuze, Gilles. *El Pliegue, Leibnitz y el barroco*. Paidós, Barcelona, 1989.

Hegel, Friedrich. *Lección de Estética*. Ediciones Coyoacán, México, 1997.

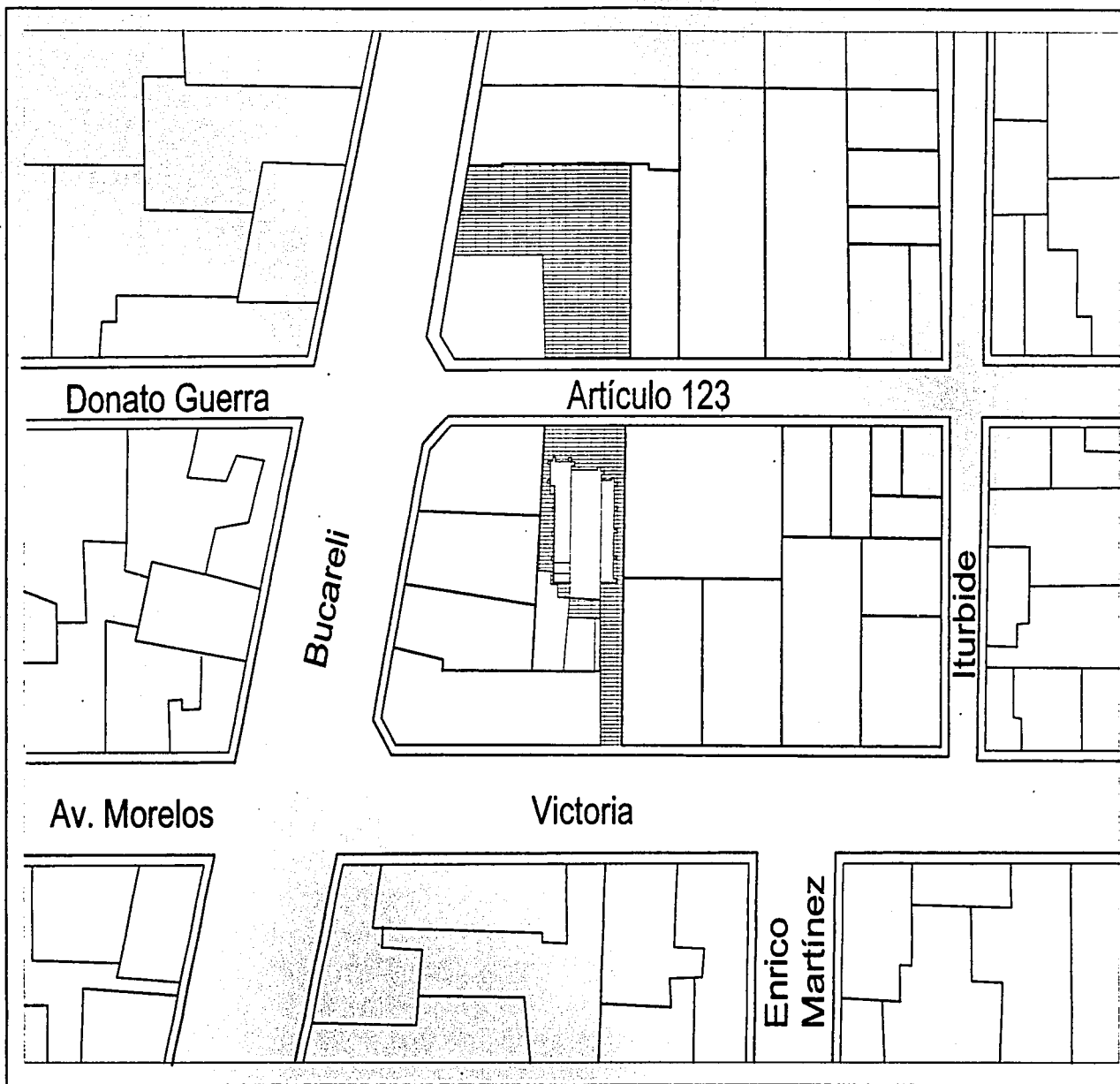
Feyerabend, Paul. *Contra el Método*. Editorial Planeta, Barcelona, 1993.

Del Conde, Teresa. *¿Es arte?, ¿No es arte?, El campo artístico y la historia del arte*. Museo de Arte Moderno, México, 2000.





LOCALIZACIÓN	
<small>Urb. 123 y 134 del Centro, México D.F.</small>	
NORTE	
SIMBOLOGÍA	
Templo Anglicano San Jorge. Actualmente Centro de Asistencia social "El Buen Samaritano" Antes Chnst Church Artículo 123 #120 Entre Bucareli y Emilio Martínez. Colonia Centro	
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO	
<small>Autores: Sánchez, Juárez, Herrera, Teller, Jara, González, Reyes</small>	
<small>Dr. Andrés Belloso Ing. Jorge Quiroga Ing. Luis Soto</small>	Ubicación U 1



LOCALIZACION

Av. Luis 123 # 123 Centro, Mexico D.F.

NORTE

SIMBOLOGÍA

Templo Anglicano San Jorge.
 Actualmente Centro de Asistencia social
 "El Buen Samaritano"
 Artes Christ Church

Artículo 123 #120
 Entre Bucareli y Enrico Martínez.
 Colonia Centro

AVISO **APROBADO** **VALIDO**
 AUTORIDAD DE MEDIO AMBIENTE Y ECOSISTEMAS

SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

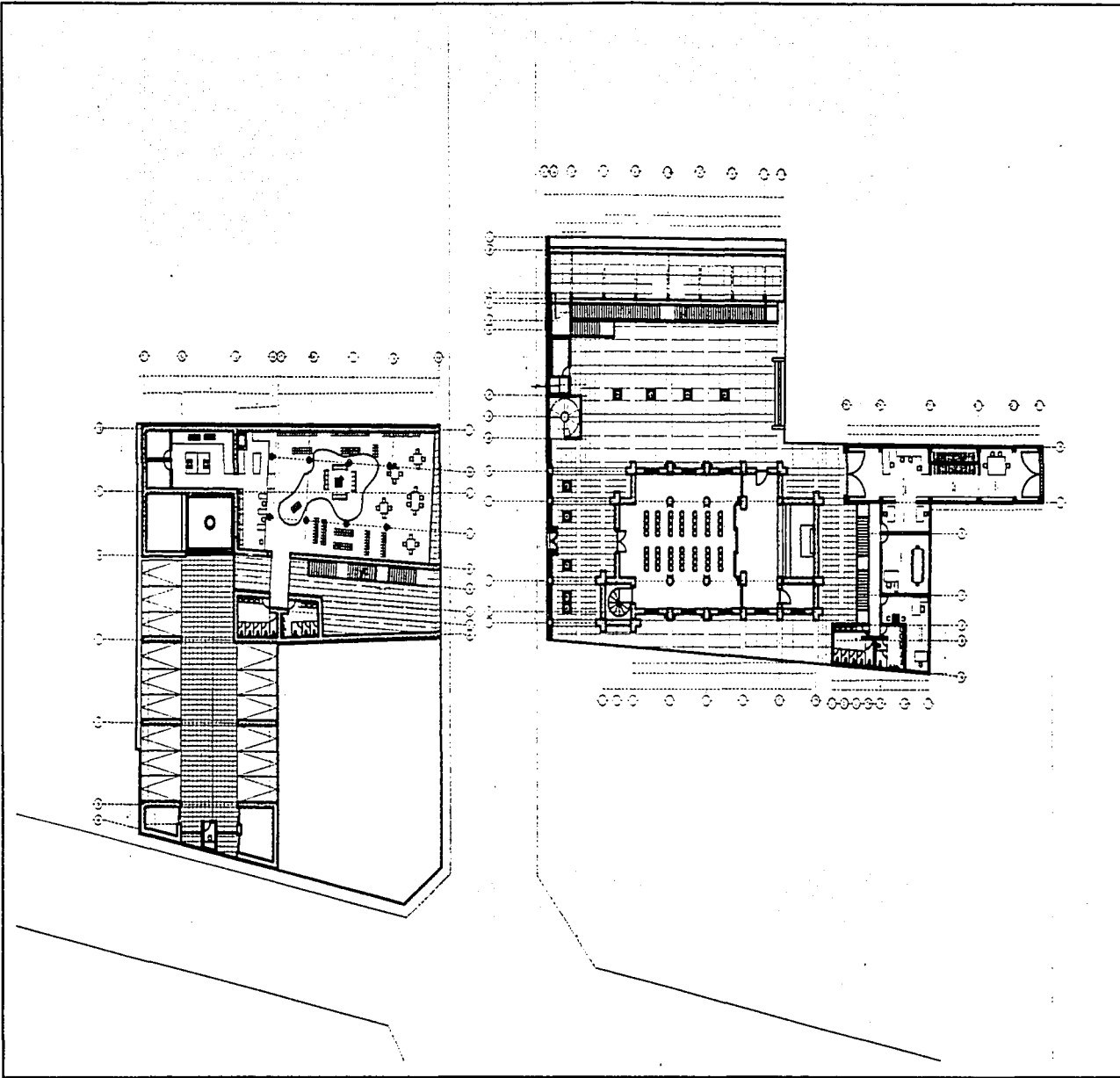
Señala Sánchez Carlos Alejandro
 Taller Jorge Domínguez Rivera

Av. Morelos
 Av. Jorge Díaz
 Av. Luis Balb.

Localización

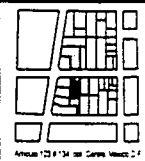
U2

Scale 1:100

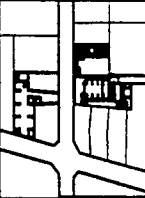


LOCALIZACION	
Avda. 20 de Septiembre 21	
NORTE	
SIMBOLOGIA	
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO	
Taller Jorge González Rojas	
Dr. Arturo Bravetti Ing. Jorge Osorio Ing. Luis Barrón	Primer Nivel A 1
Escala 1:100	

LOCALIZACION



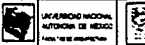
Avda. 123 N° 134 del Cerro, Montevideo 2, U.



NORTE



SIMBOLOGIA



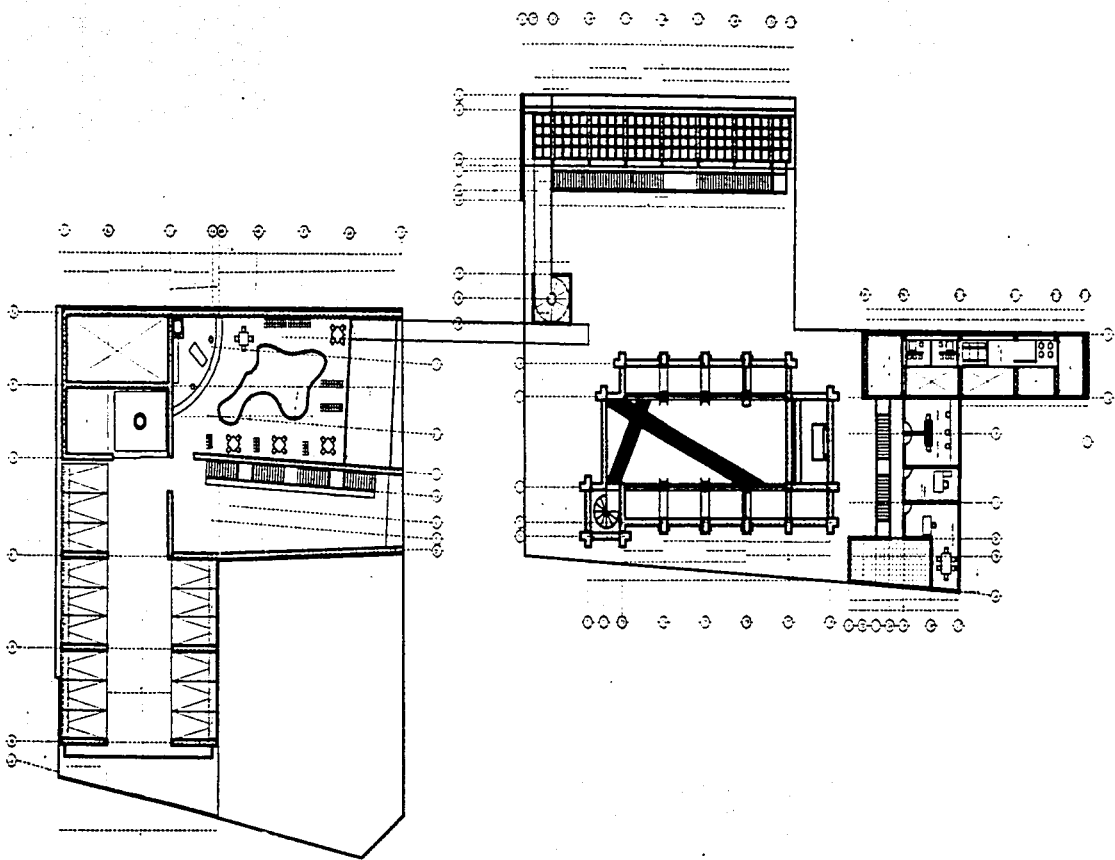
**SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO**

Segundo Seminario de Arquitectura
Taller: Jorge Chaves, Néstor

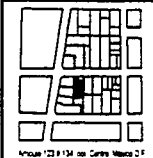
Dr. Javier Santamaría
Arq. Jorge Chaves

Segundo Nivel

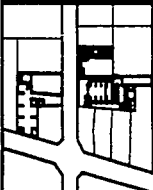
A 2



LOCALIZACIÓN



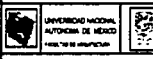
Avda. 123 N 134 con Calle Nueva 27



NORTE



SIMBOLOGIA

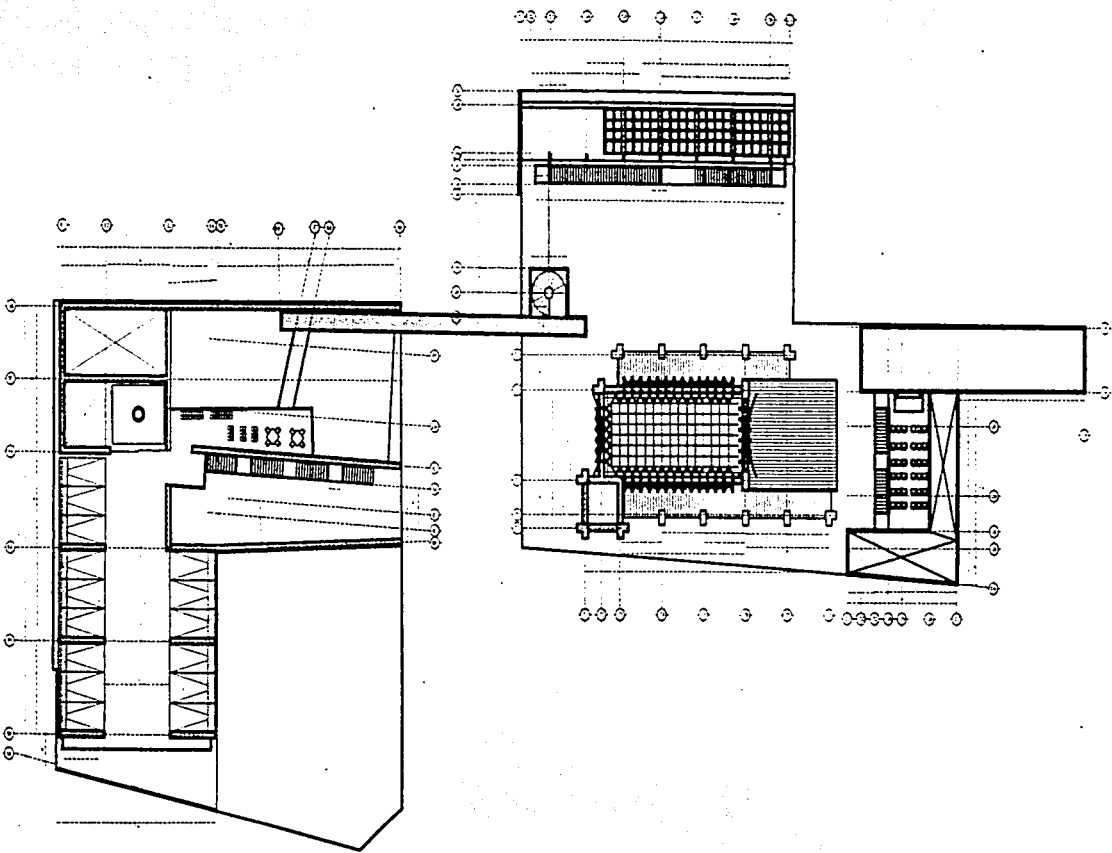


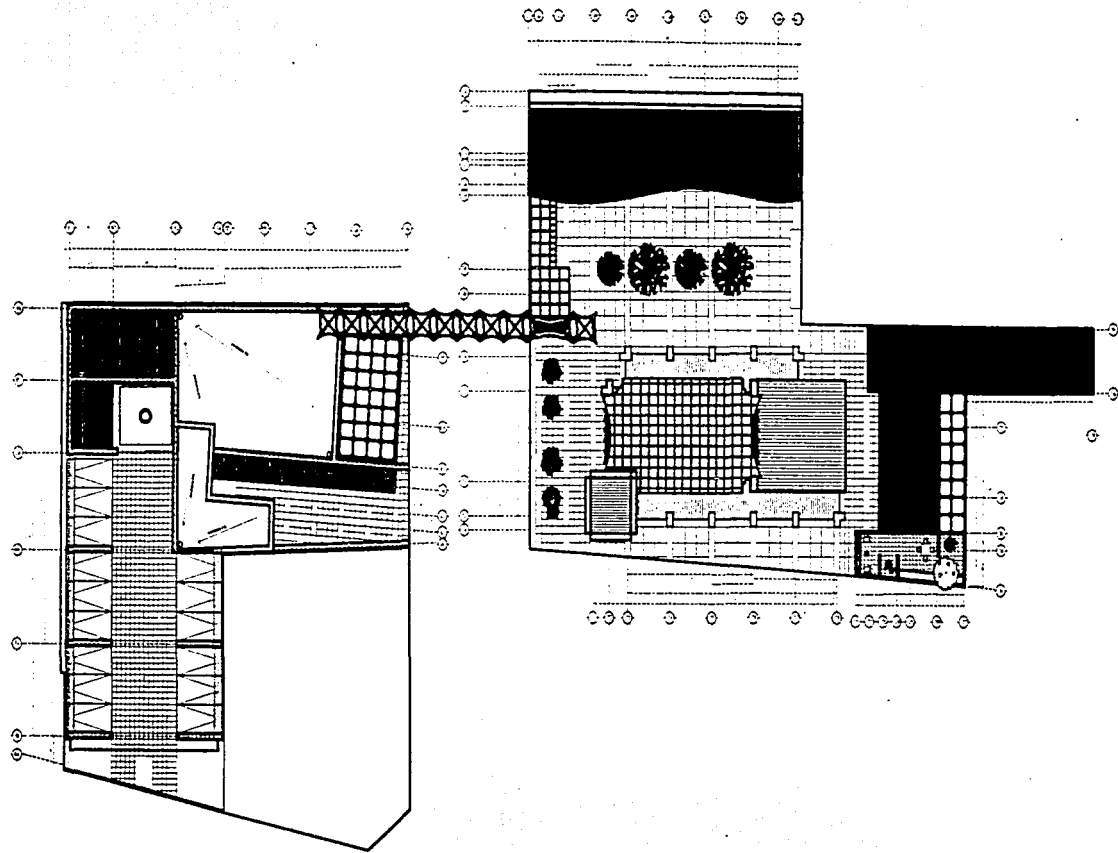
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Escuela Sánchez Juárez Arquitecto
Taller Jorge Corrales Reyes

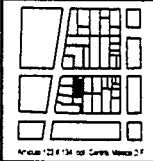
Dr. Álvaro Sotelo
Arq. Jorge Corrales
Arq. Luis Bell
Tercer Nivel

A 3

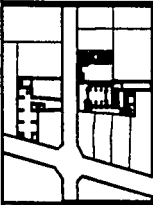




LOCALIZACIÓN



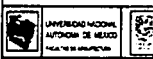
Artículo 128 F. III del Código Municipal



NORTE



SIMBOLOGÍA



**SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO**

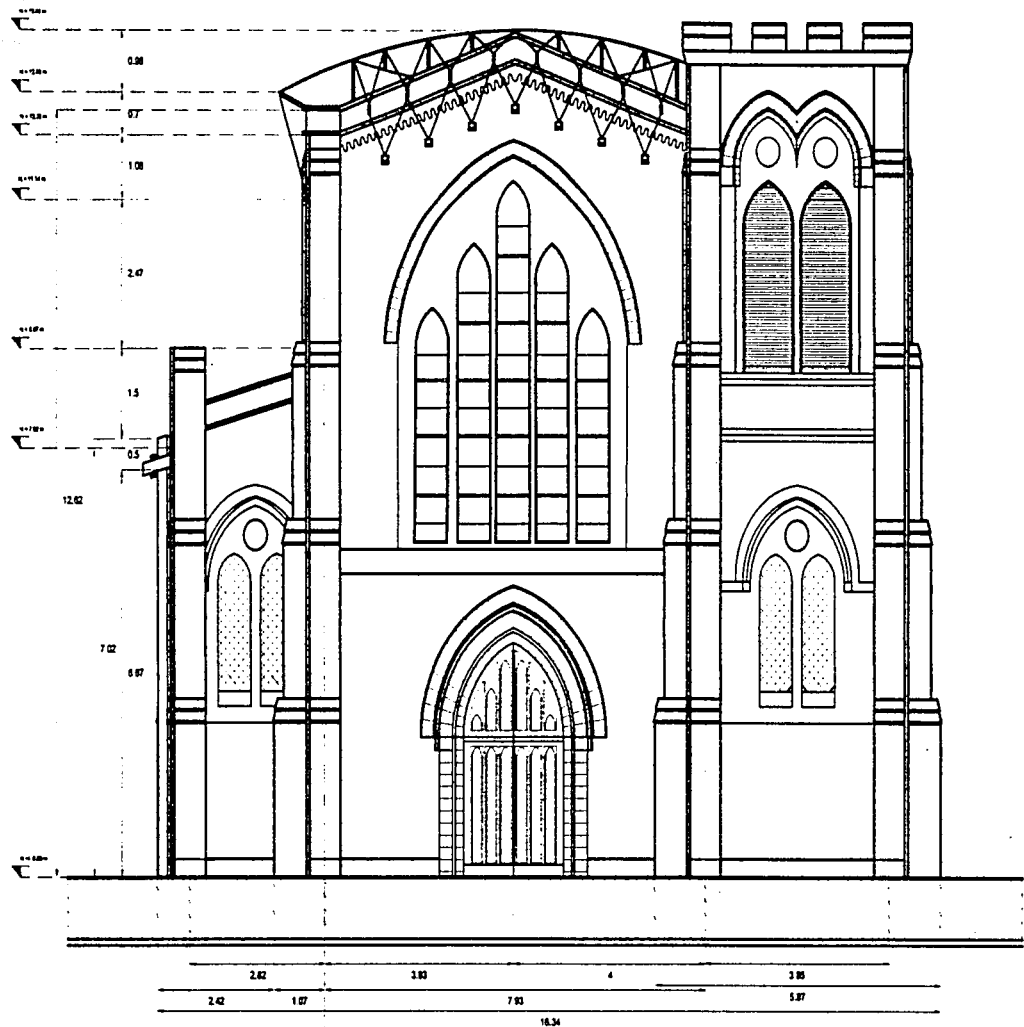
Escuela Sánchez Juárez Arquitectos
Taller Jorge González Reyes

Dr. Álvaro Sotelo
Arq. Jorge Osorio
Arq. Luis Solís

Cuarto Nivel

A 4

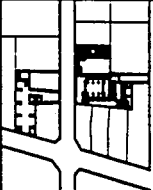
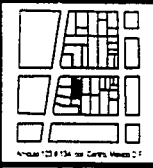
Escuela 1-110



-Te- -Td- -Tc'- -Tc- -Ta-

FACHADA NORTE TEMPLO

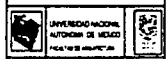
LOCALIZACIÓN



NORTE



SIMBOLOGÍA



SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

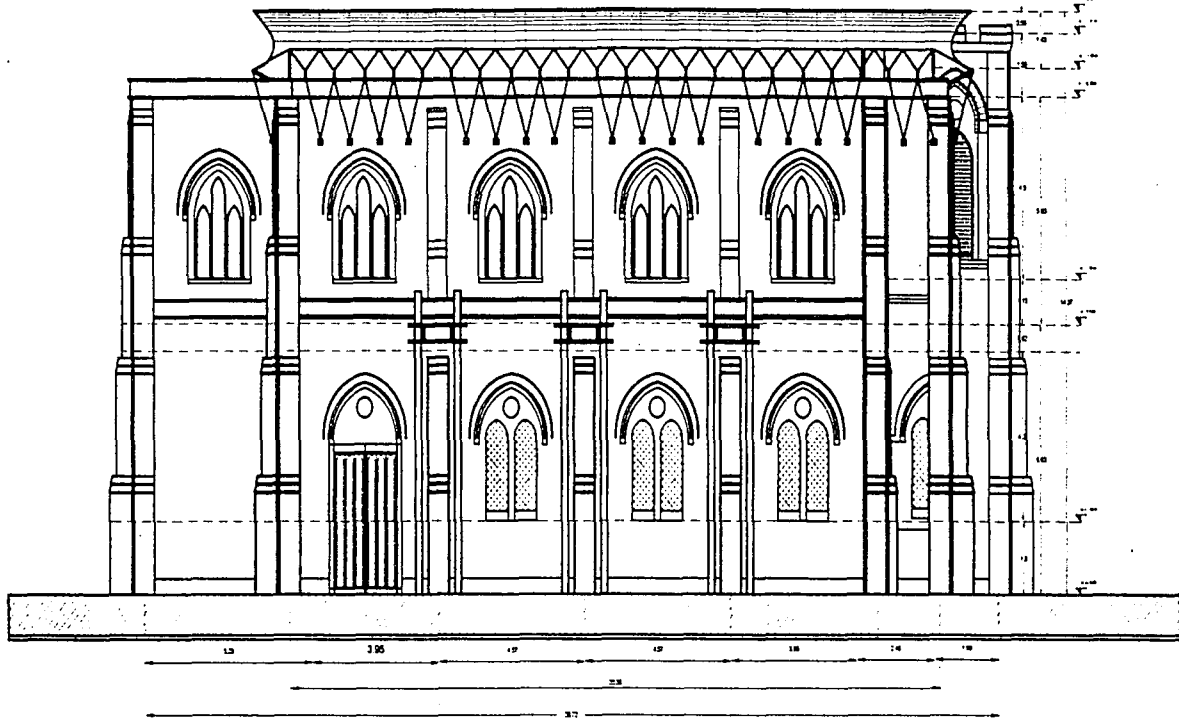
Arquitecto: Andrés Bello
Taller: Jorge Carrasco, Ricardo

Dr. Andrés Bello
Arq. Jorge Carrasco
Arq. Luis Bello

Templo

Af 1

Auto: 10 escala



-T8-

-T7-

-T6-

-T5-

-T4-

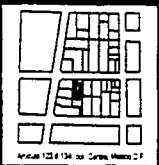
-T3-

-T2-

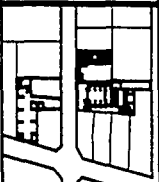
-T1-

FACHADA SUR TEMPLO

LOCALIZACION



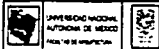
Av. 122 y 124 con Carrera 122 y 124



NORTE



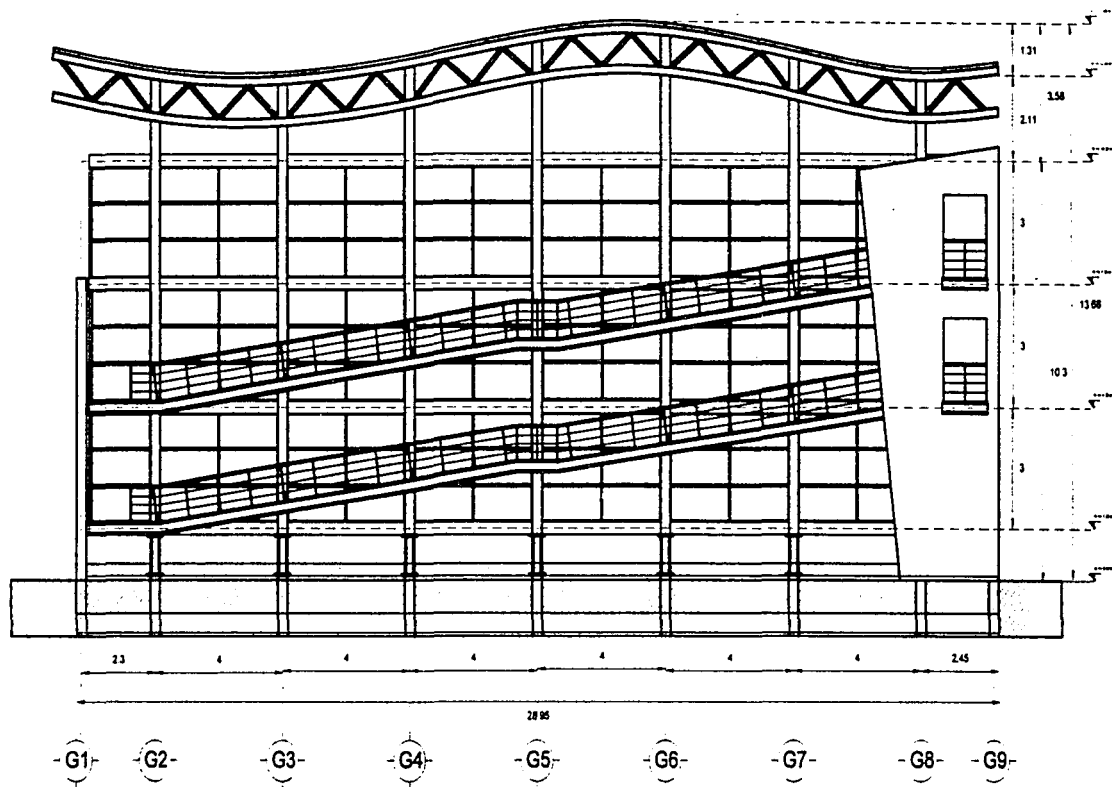
SIMBOLOGIA



SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

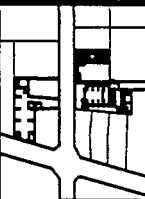
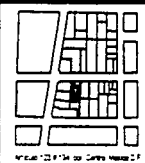
Sección San Jorge Arte y Arqueología
Taller: Jorge Cervantes Reyes

Dr. Andrés Barrantes
Ing. Jorge Ochoa
Ing. Luis Bello
Templo
Af 2



FACHADA SUR GALERIA

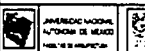
LOCALIZACION



NORTE



SIMBOLOGIA



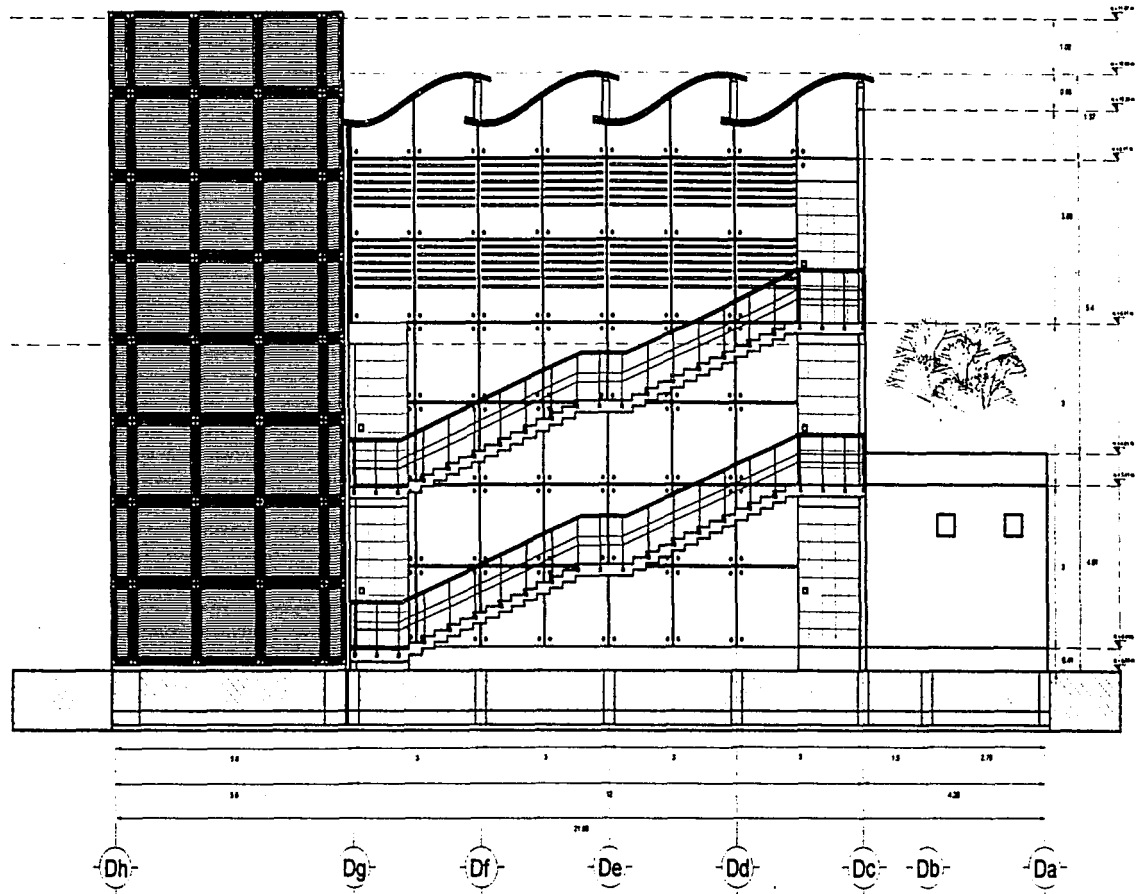
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Secretaría de Obras Públicas
Taller Jorge González Reyes

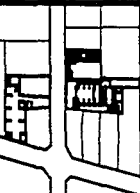
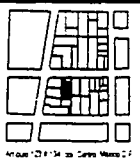
Dr. Andrés Bello
Av. Jorge Quiroga
Apdo. 1000

Galería

Af 3



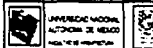
LOCALIZACIÓN



NORTE



SIMBOLOGÍA



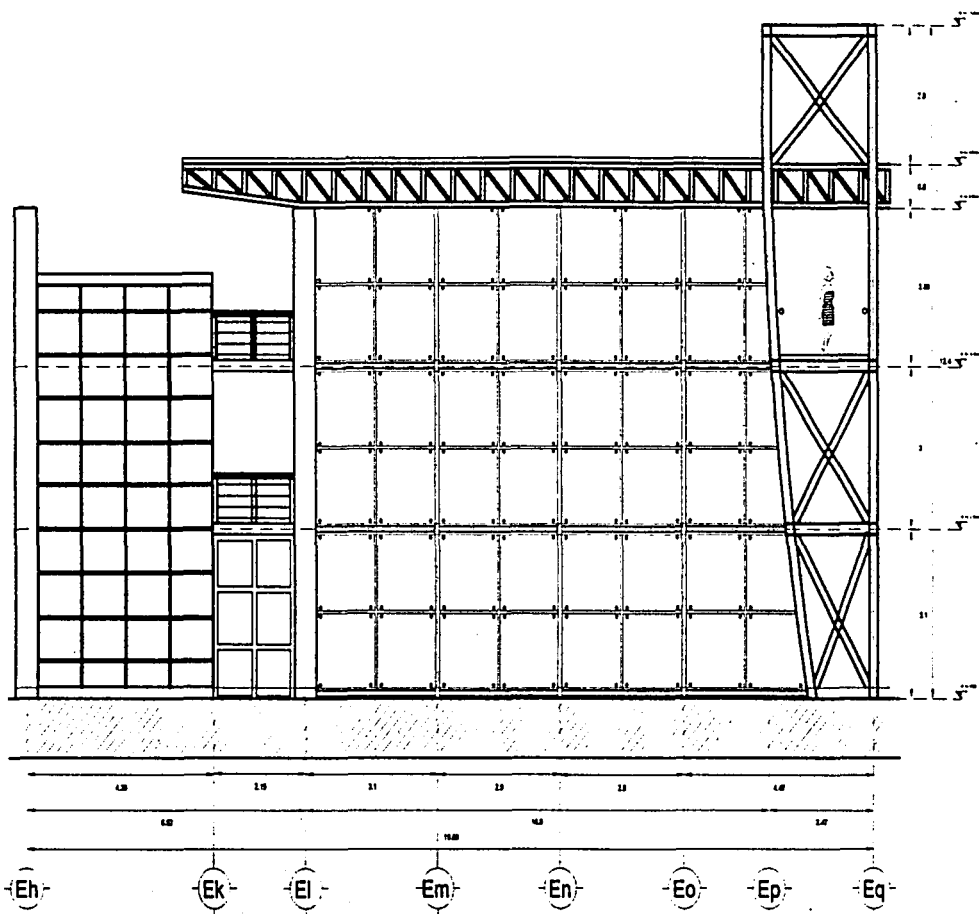
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Dr. Juan Sandoval
Arq. Jorge Osorio
Arq. Luis Soto

DIRECCIÓN

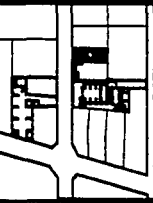
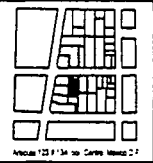
Af 4

FACHADA ORIENTE DIRECCIÓN



FACHADA PONIENTE CAFETERÍA

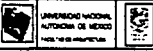
LOCALIZACION



NORTE



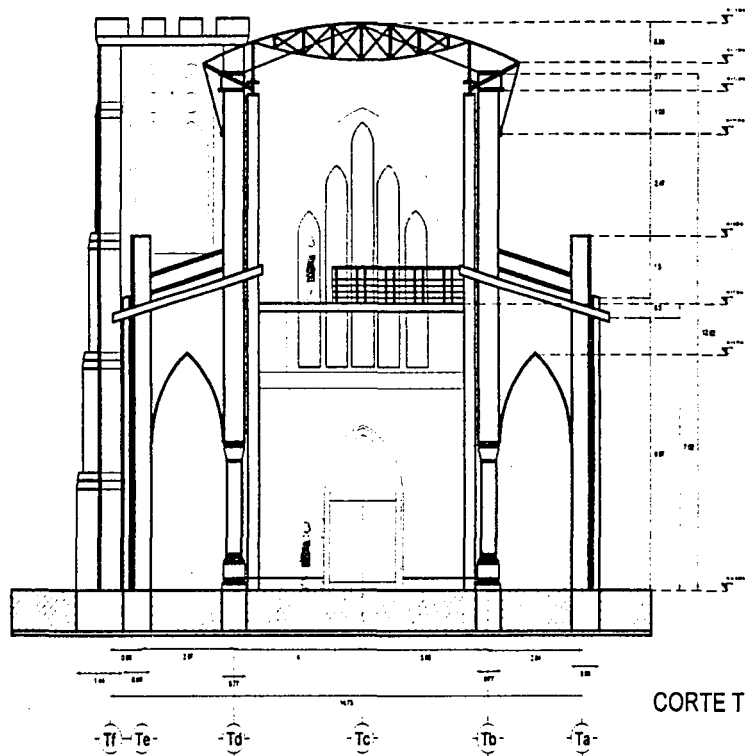
SIMBOLOGÍA



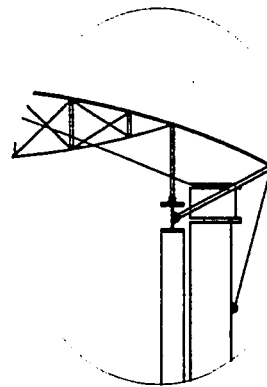
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Escuela Secundaria Adolfo López
Taller Jorge Christian Reyes

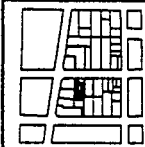
CAFETERÍA
Af 5



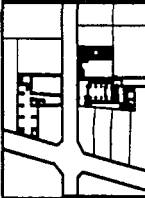
CORTE TRANSVERSAL
TEMPLO



LOCALIZACIÓN



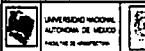
Artículo 123 de la Ley del Catastro Municipal D.F.



NORTE



SIMBOLOGÍA



SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Seminario Seminario Jesús Agustín
Taller Jorge Carrasco Reyes

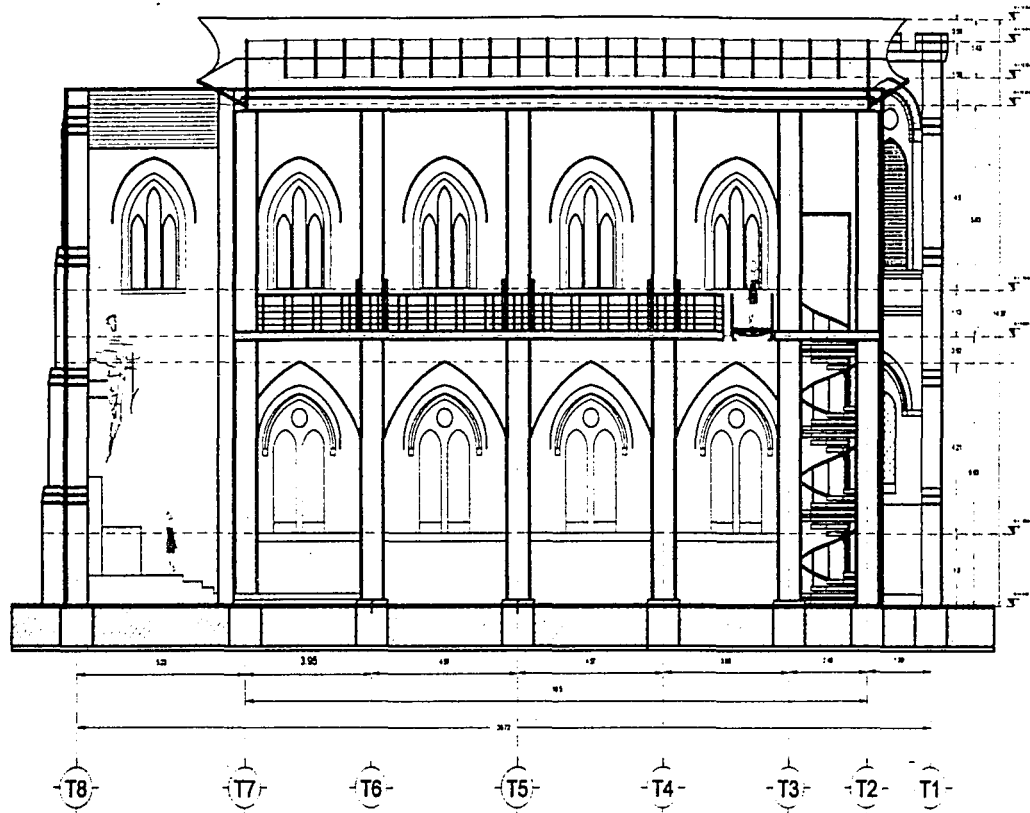
Dr. Álvaro Sánchez
Arq. Jorge Osorio
Arq. Luis Soto

Templo

Ac 1

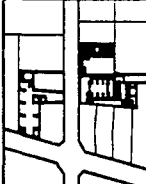
Escuela 100

2000



CORTE LONGITUDINAL TEMPLO

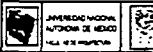
LOCALIZACION



NORTE



SIMBOLOGIA



SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

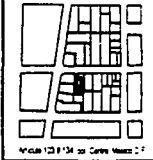
Sancho Sanchez Juarez Arquero
Taller Jorge Gonzalez Arce

Dr. Manuel Ramirez
Arq. Jorge Chelini
Arq. Luis Soto
Escuela No. 10

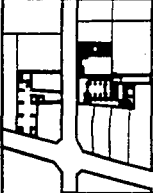
TEMPLO

Ac 2

LOCALIZACION



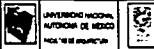
Av. de la Libertad 1234 de Caracas, Venezuela



NORTE



SIMBOLOGIA



SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

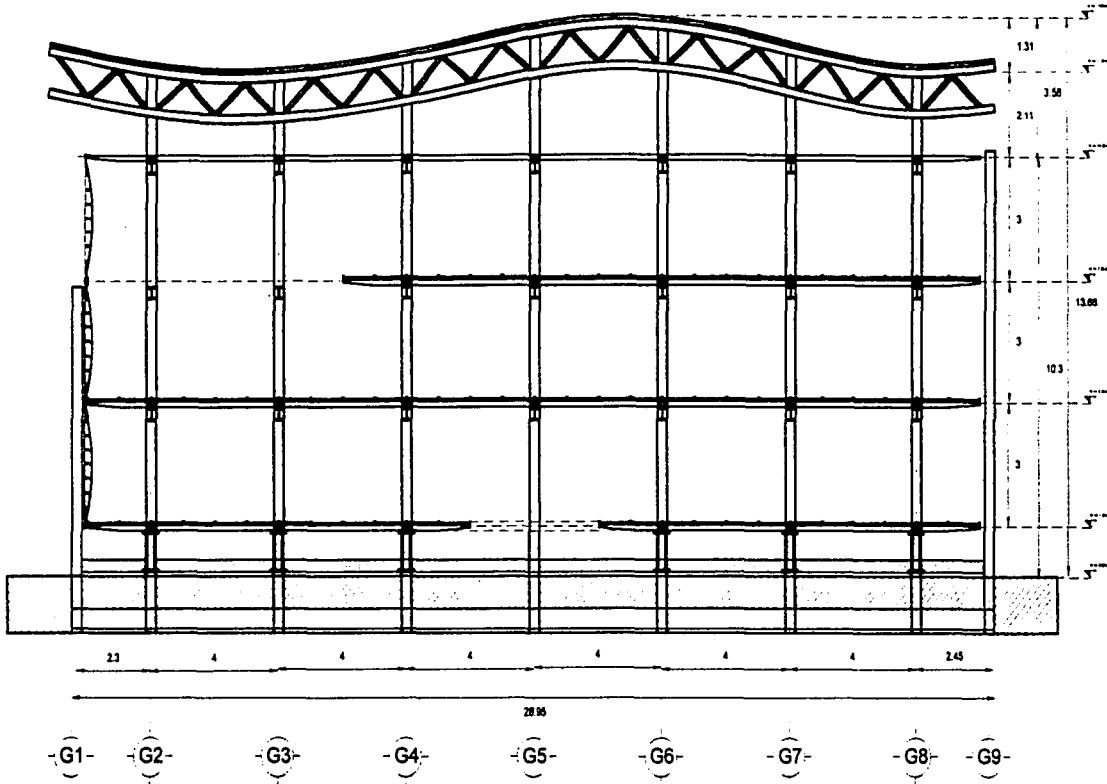
Estudio San Jorge, Caracas, Venezuela
Taller: Jorge Correal, Rafael

Dr. Arsenio Sánchez
Arq. Jorge Correal

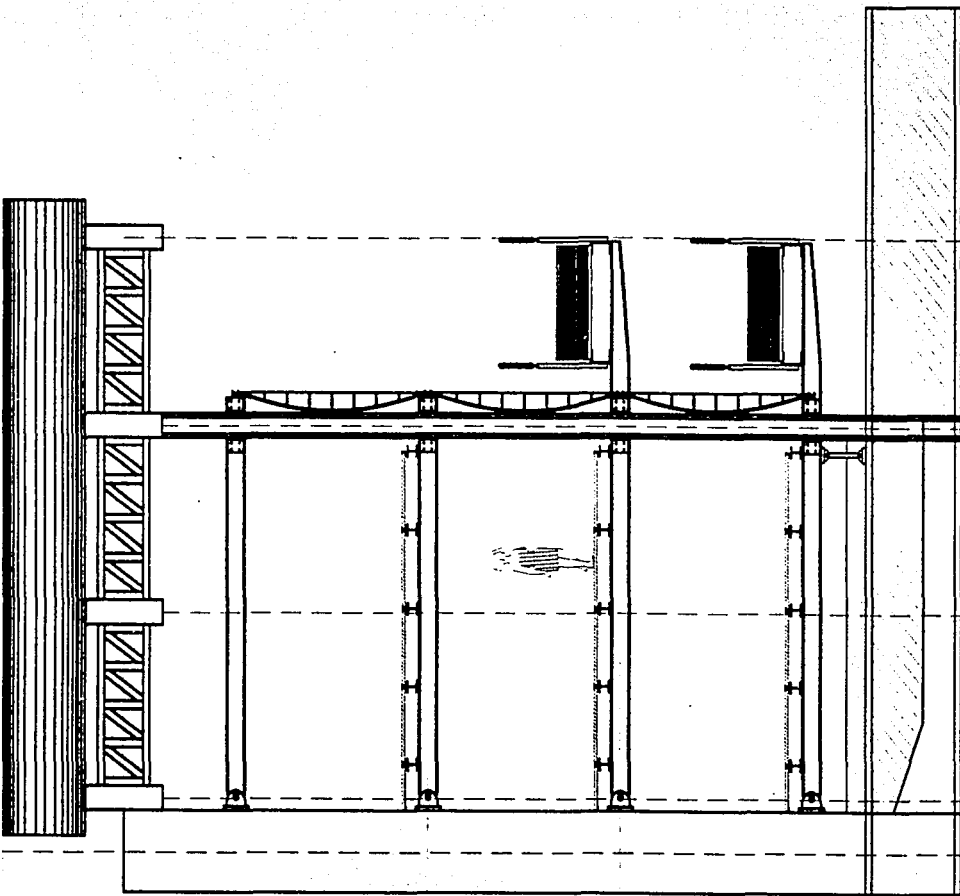
Arq. Luis Bello

Galeria

Ac 3



CORTE LONGITUDINAL
GALERIA



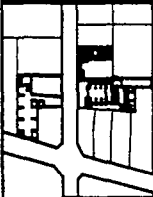
M. 12-12.00
 M. 12-11.00
 M. 12-9.00
 M. 12-8.00
 M. 12-7.00
 M. 12-6.00
 M. 12-5.00
 M. 12-4.00
 M. 12-3.00

(Ei) (Eh) (Eg) (Ef) (Ee)

CORTE TRANSVERSAL GALERIA

LOCALIZACIÓN	
<small>Parcela 728134 to Calle Museo 24</small>	
NORTE	
SIMBOLOGÍA	
	<small>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</small>
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO	
	<small>Sistema Semántico Arquitectónico</small> <small>Taller Jorge González Reyes</small>
<small>Dr. Néstor Domínguez</small> <small>Arq. Jorge Caldera</small> <small>Arq. Luis Bell</small>	Galería Ac 4
<small>Hoja 1.2</small>	<small>total</small>

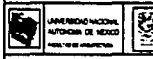
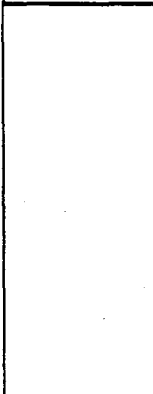
LOCALIZACION



NORTE



SIMBOLOGIA



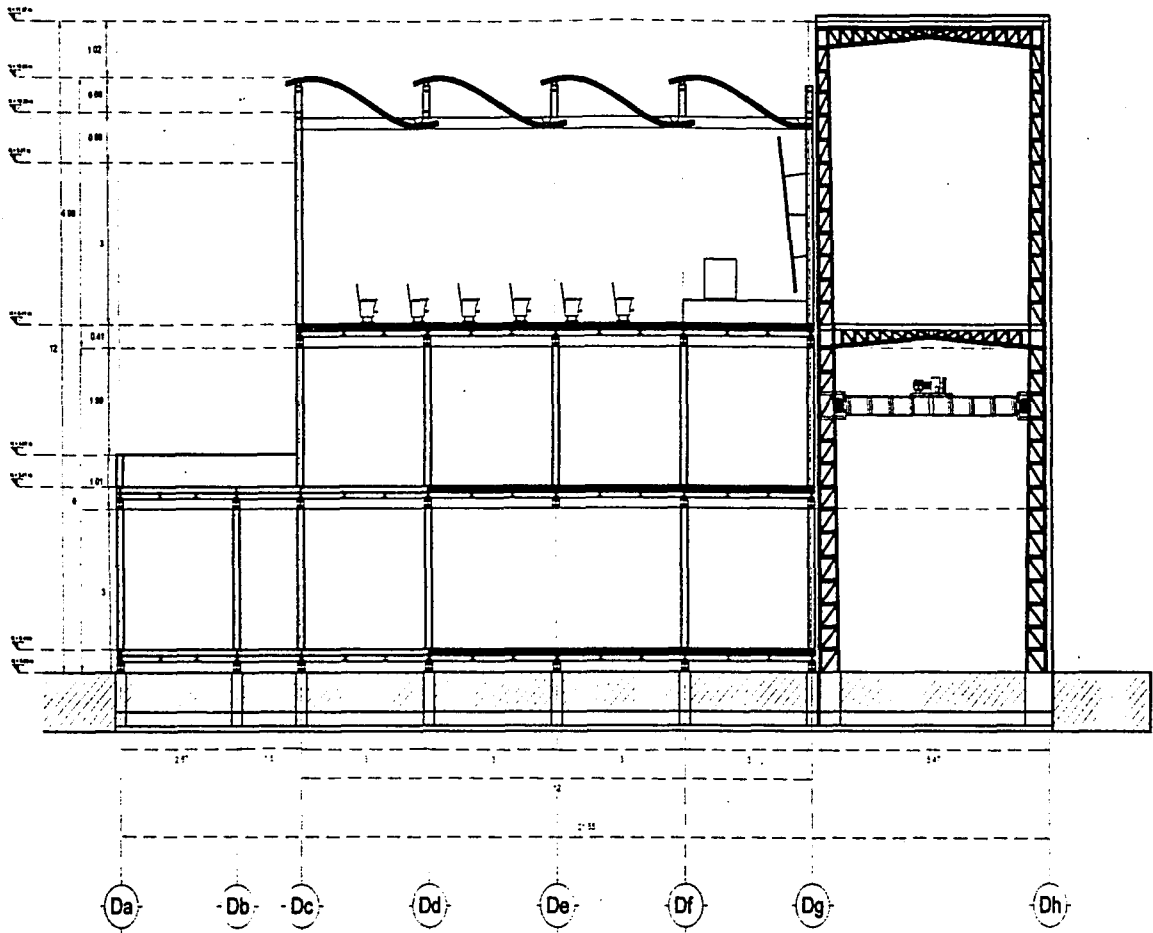
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Estado Veracruz, México
Taller: Jorge Guadalupe Rojas

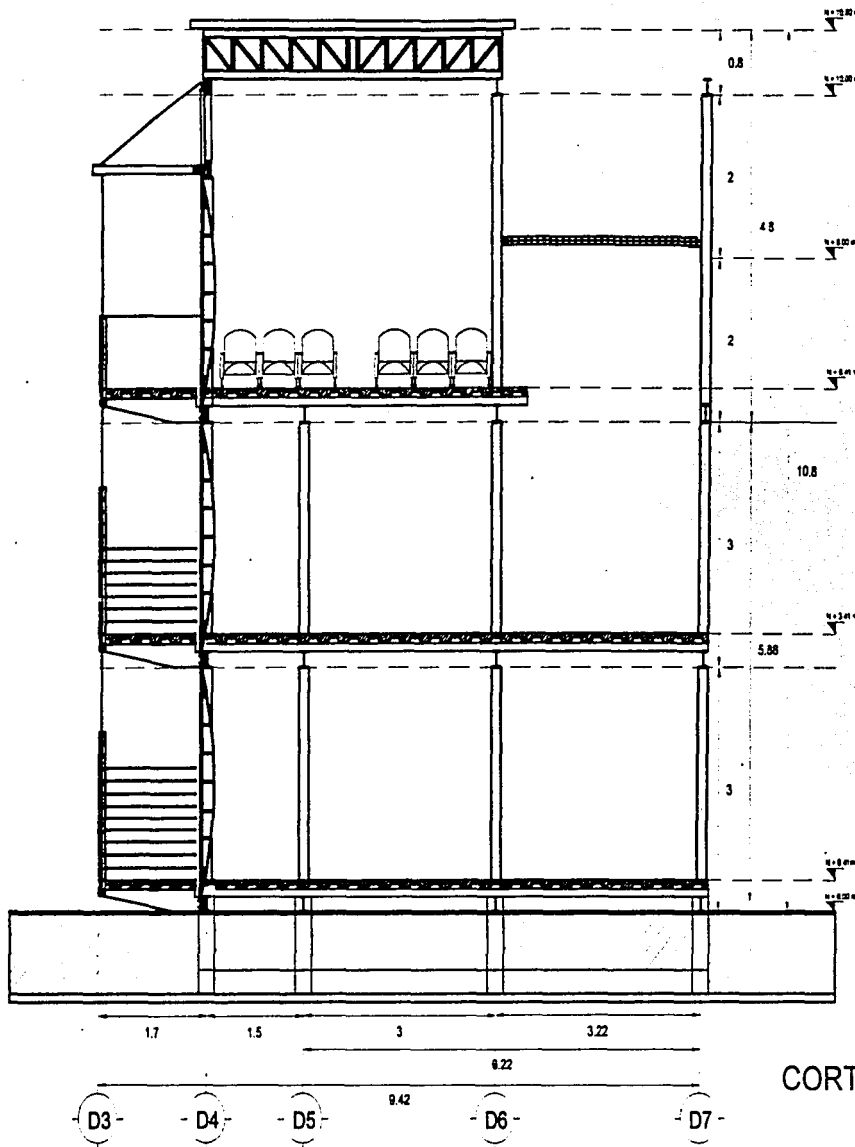
Dr. Pedro Ramirez
Arq. Jorge Guadalupe
Arq. Luis Balbuena

DIRECCION

Ac 5



CORTE LONGITUDINAL DIRECCION



CORTE TRANSVERSAL
DIRECCIÓN

LOCALIZACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

NORTE

SIMBOLOGÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

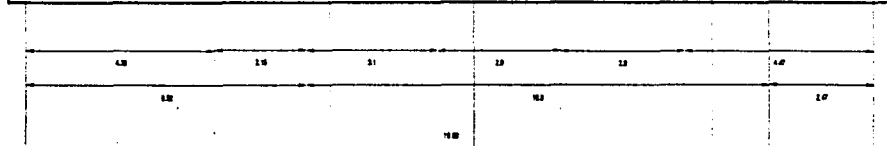
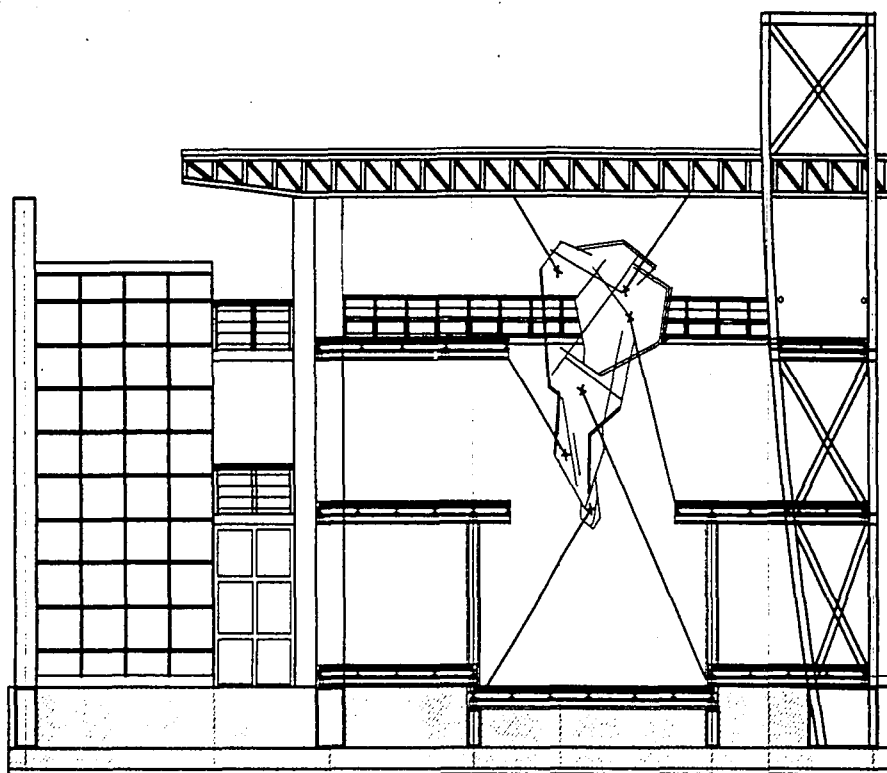
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

Estudio Arquitectónico
Autor: Jorge Cervantes Reyes

D. Álvaro Sánchez
Arq. Jorge Osorio
Arq. Luis Peña

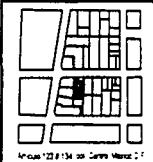
DIRECCIÓN

Ac 6

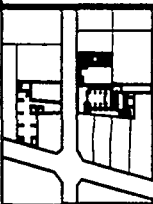


(Eh) (Ek) (El) (Em) (En) (Eo) (Ep) (Eq)

LOCALIZACION



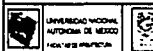
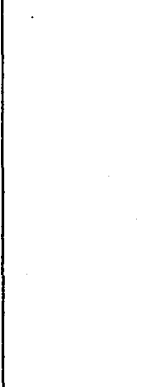
Artículo 123 y 134 del Código Municipal 27



NORTE



SIMBOLOGIA



SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

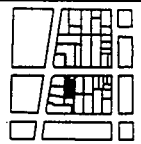
Salvador Sánchez Juárez Arquitecto
Taller Jorge Covallanes Rivera

Dr. Jorge Sánchez
Av. Jorge Chávez
Av. Luis Bello
Escala 1:100 Junio 2008

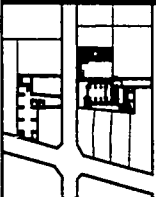
CAFETERIA

Ac 7

LOCALIZACION



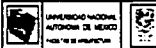
Av. Juan 123 E. 15 m. en Centro Mexico D.F.



NORTE



SIMBOLOGIA



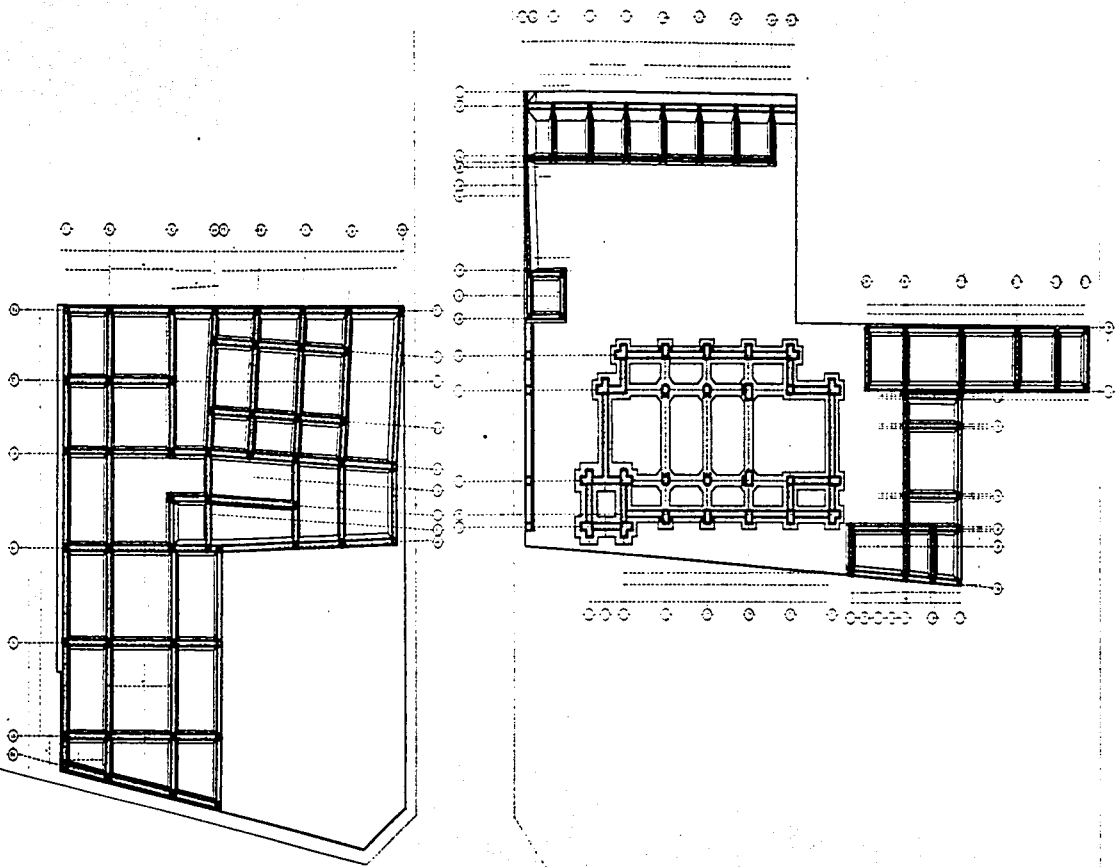
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

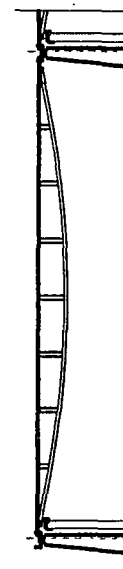
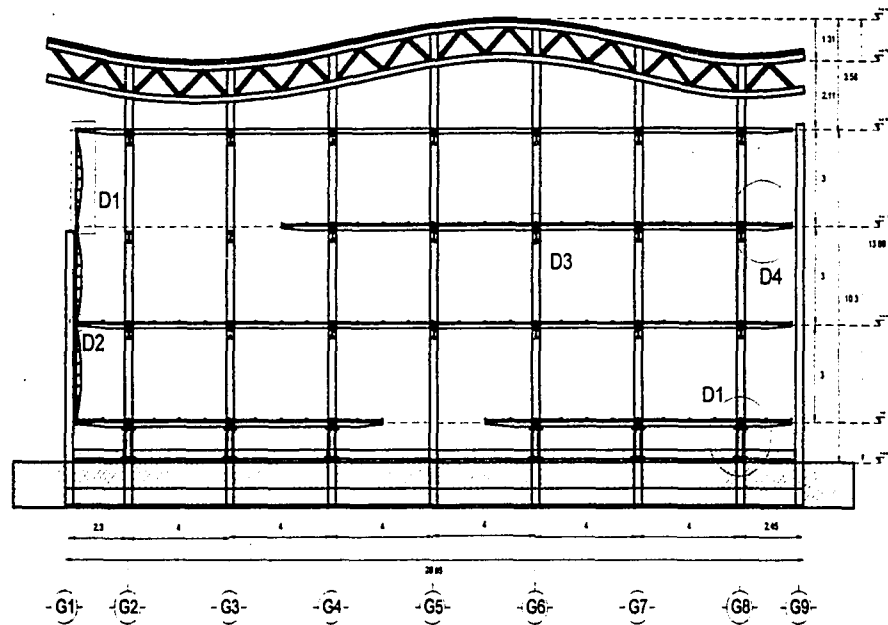
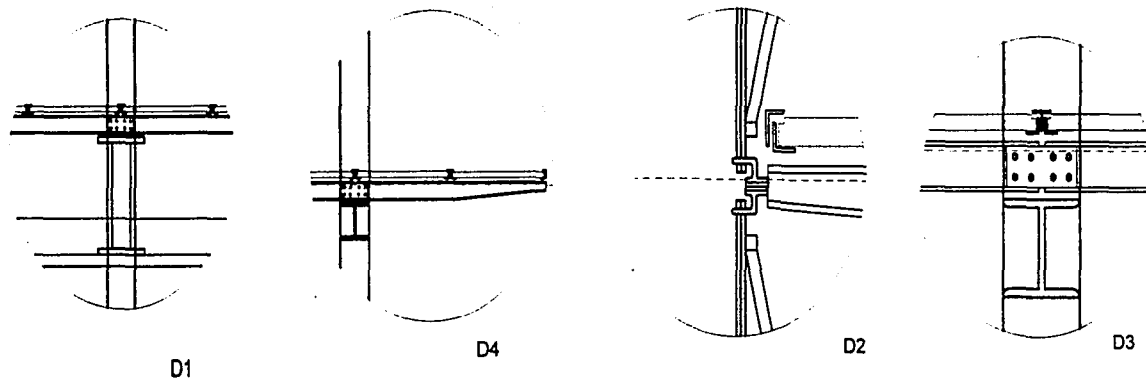
Seminario Seminario de Arquitectura
Taller Jorge Gonzalez Rojas

Dr. Juan Ramirez
Ing. Jorge Rojas
Ing. Luis Ruiz

Cimentacion

E 1

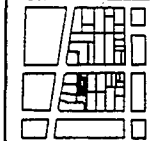




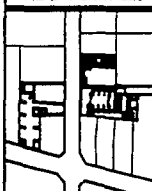
D1

ESTRUCTURA Y DETALLES GALERIA

LOCALIZACION



PROYECTO: 1234 - SAN JORGE, PARAGUAY



NORTE



SIMBLOGIA

NOTAS

TODAS LAS CORDONES DE BILGOSAN SE REALIZARAN CON BILGOSAN 4000 Y 4000 LIGAS, H.C. 30 Y 40 Y 50"

LOS ACCESORIOS PARA PUNTA METALICA CORONA SERAN DE ACERO INOXIDABLE Y SERAN CALIBRO 1/2" ANCHURAS DE CORONA

LOS BILGOSAN 4000 Y 4000 LIGAS SERAN DE ACERO INOXIDABLE Y SERAN CALIBRO 1/2" ANCHURAS DE CORONA

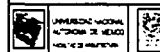
EL PUNTO "A" SERA LA MEDIDA DE ALMIRANTE Y SERA DE 1/2" ANCHURAS DE CORONA

LOS TORNILLOS Y TUERCAS EN CONTACTO CON ALUMINIO DEBERAN SER DE ALUMINIO O DE COBRE PARA EVITAR LA CORROSION

LOS ANCHOS DE CORONA DE ACERO INOXIDABLE SERAN DE 1/2" ANCHURAS DE CORONA

TODAS LAS MEDIDAS SON EN METROS Y SERAN DE 1/2" ANCHURAS DE CORONA

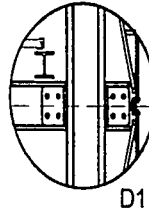
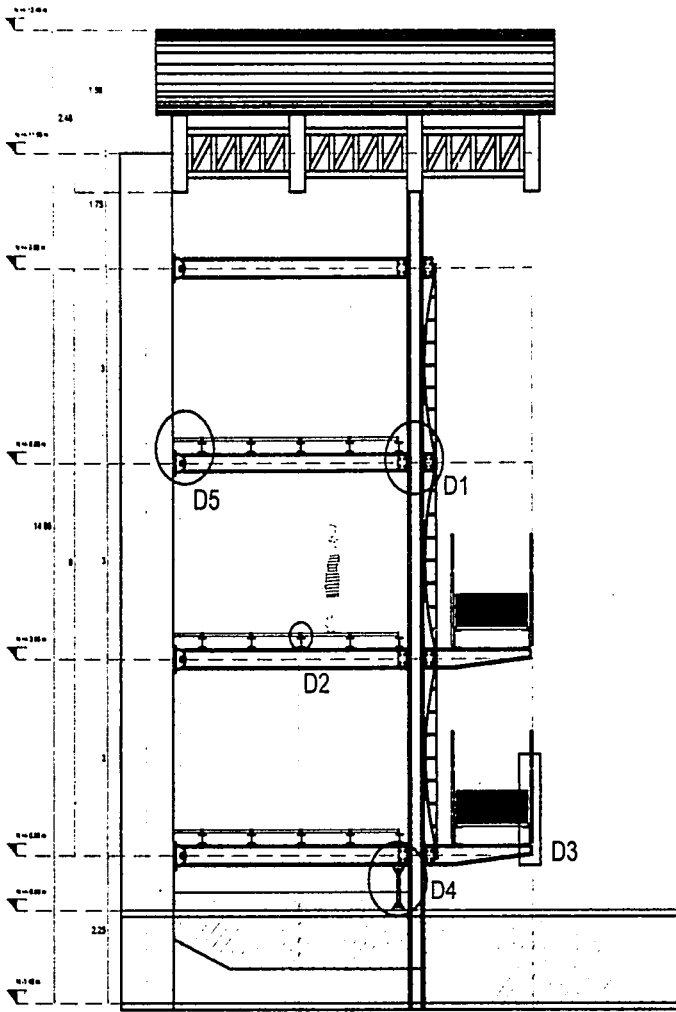
TODAS LAS MEDIDAS SON EN METROS Y SERAN DE 1/2" ANCHURAS DE CORONA



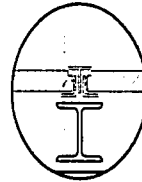
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Arquitecto: Juan Antonio
San Jorge, Paraguay, Paraguay

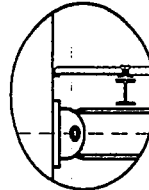
Dr. Juan Antonio
Arq. Juan Antonio
Arq. Luis Bello
Galeria
E 2



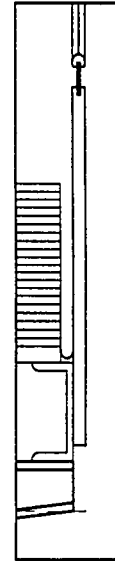
D1



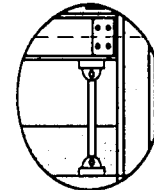
D2



D5

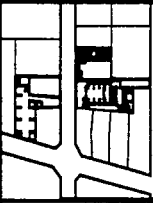
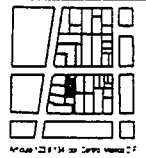


D3



D4

LOCALIZACION



NORTE



SIMBOLOGIA

NOTAS

TODOS LOS CONEXIONES DE SOLDADURA SE REALIZARAN CON ELECTRODO EN VITREO 6023 LOCAL A.C.E. DE PAPA DE 60"

LOS ACCESORIOS PARA PAREDES METALICAS DEBERAN SER PAREDES CONTINuas PARA EVITAR CALZADO Y CAJONADO DE CARGA

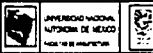
LOS ELEMENTOS CONEXIONES DE PLACA CALAME. 4" X 2" EN PAREDES CONTINuas CON OBSERVATORIO Y LOS CANTOS DEBERAN SER ENLACEADOS CON HORMONADO PLENO

EL PERFIL UTILIZADO PARA LA MARRAMA DE ALUMINIO EXTRALEDO PARA EL CABLE CUBIERTO CON LA RELACION 888/14

LOS TORNILLOS UTILIZADOS EN CONEXIONES DE ALUMINIO DEBERAN SER DE ALUMINIO DE LA COMPANIA DEBERAN SER ENLACEADOS CON PASTILAS DE BASE DE OXIDO DE ZINC PARA EVITAR LA CORROSION GALVANICA

LOS MARCOS DE TODAS LAS PIEZAS LLEVARAN LA SOLDADURA POR EL LADO EXTERIOR

TODAS LAS SOLDADURAS DEBERAN SER REALIZADAS HASTA QUE SE LLENEN LAS SUPERFICIES PAREDES, LAMA Y LAMPORAS



SAN JORGE. ARTE CONTRA PRINCIPIO

Isabel Sanchez Juarez Arquitecta
Taller Jorge Contreras Reyna

Dr. Pedro Ramirez
Arq. Jorge Contreras
Arq. Luis Soto

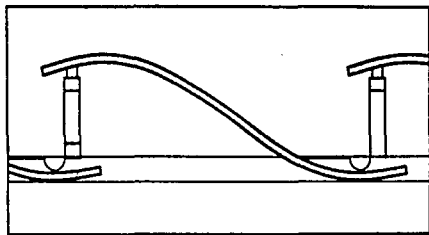
Arq. Luis Soto

Arq. Luis Soto

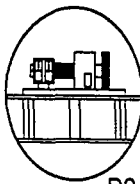
Galeria

E 3

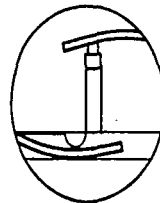
ESTRUCTURA Y DETALLES GALERIA



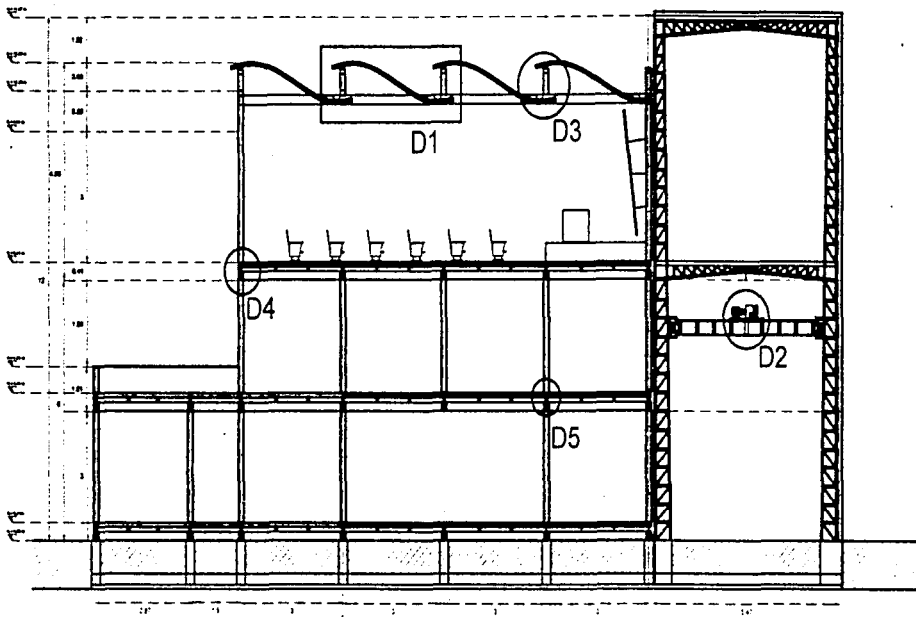
D1



D2



D3



Da

Db

Dc

Dd

De

Df

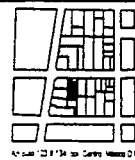
Dg

Dh

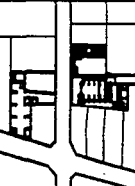
ESTRUCTURA Y DETALLES DIRECCION

D1

LOCALIZACION



17 de Julio 1234 150 con Centro Vecinal D1



NORTE



SIMBOLOGIA

NOTAS

TOCAR LOS CORONES DE SOLDADURA EN PLANTEAMIENTO CON SOLDADURA MAS BONO EXTERIOR, MEC DE 1/8" DE 1/4"

LOS ACCESORIOS PARA PUNTA METALICA DEBERAN SER SOLIDOS CONTRA FUEGO PARA EVITAR CALOR Y CAMBIO DE FORMA

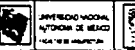
LOS ELEMENTOS CORTESES DE PLACA CALIBRE 18" 3/16" POR BARRAS CORTESES CON OR-ACERADO Y LOS CANTOS DEBEN ESTAR REBORDADOS CON BOMBEO PLACADO

EL PERFILE UTILIZADO PARA LA HERRERIA DE ALUMINIO DEBERA SER EL QUE CUENTE CON LA ALISADORA 888 18

LOS FORMULOS UTILIZADOS EN CALCULO DE ALUMINIO DEBERAN SER DE ALUMINIO DE LA COMPOSICION DEBERAN SER ALUMINIO CON PORFIRAN A BASE DE OXIGENO DE 2% PARA EVITAR LA CORROSION DEL METAL

LOS BARRAS DE TORNILLO DEBEN SER SUPERFICIAS Y SOLDADURA POR EL LADO EXTERIOR

TOCAR LAS SOLDADURAS EXTERIORES DE CORONA EN CANTO DE LAS BARRAS SUPERFICIAS PARA LA LISA Y SUPERFICIE



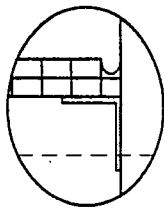
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

Señor Sánchez Adolfo Rojas
Taller Jorge Contreras Rojas

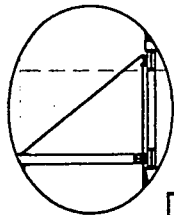
DIRECCION

E 4

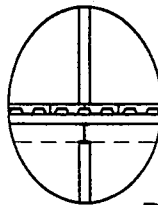
17 de Julio 1234 150 con Centro Vecinal D1



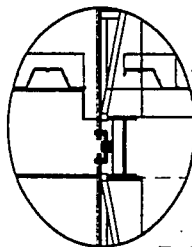
D1



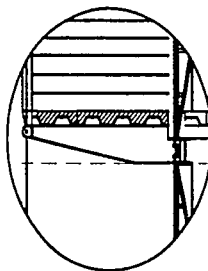
D2



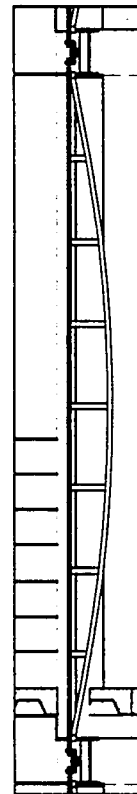
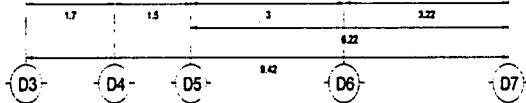
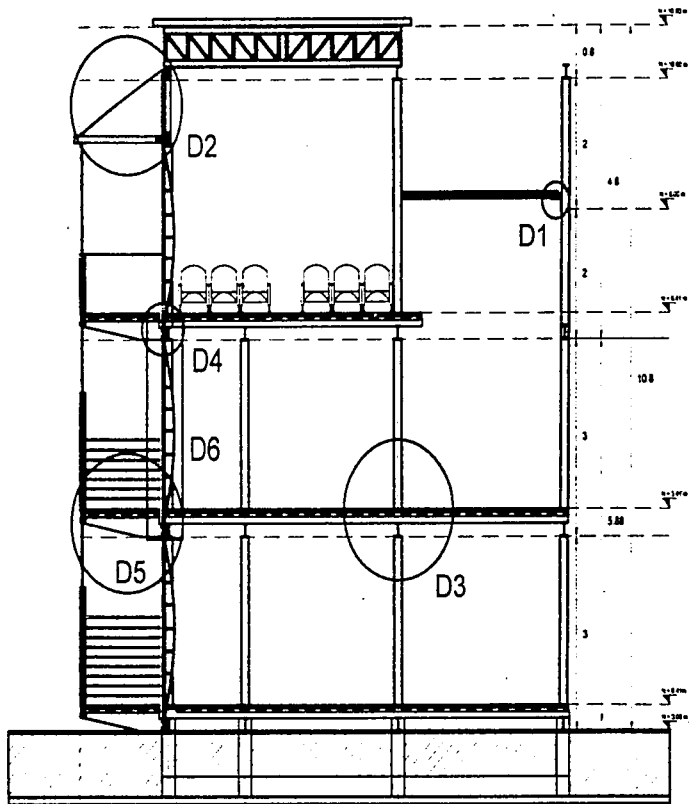
D3



D4



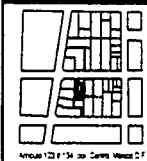
D5



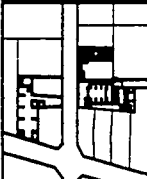
D6

ESTRUCUTURA Y DETALLES
DIRECCIÓN

LOCALIZACIÓN



Artículo 123 # 34 de Carta Manizal 27



NORTE



SIMBOLOGÍA

NOTAS

1. TODOS LOS CONEXIONES DE SOLDADURA SE REALIZARÁN CON SOLDADURA HSB 8033 1/8" DE esp. DE HIERRO DE 1/4"

2. LOS ACCESORIOS PARA PUERTAS METÁLICAS DEBERÁN SER SOLIDAS CONTRA PUNTA POR CALIDAD Y CONEXIONES DE CORONA

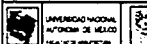
3. LOS BLOQUEOS DE PUNTO DE PLACA CALIBRE 1/4" O MAYOR DEBERÁN CONTAR CON BLOQUEOS Y LOS CANTOS DEBERÁN SER BLOQUEADOS CON BLOQUEO PLANO

4. EL PUNTO UTILIZADO PARA LA HERRAMIENTA DE ALUMINO UTILIZADO PARA EL CABLE CLAYTON CON LA ALICATORIO HSB 1/4"

5. LOS TORNILLOS UTILIZADOS EN CANCELERÍA DE ALUMINO DEBERÁN SER DE ALUMINO DE LO CONTRARIO DEBERÁN SER HERRAJES CON PUNTA A BASE DE CHOMPA DE ZINC PARA EVITAR LA CORROSIÓN EN HIERRO

6. LOS HERRAJES DE TODAS LAS PIEZAS LEVARÁN LA SOLDADURA POR EL LADO EXTERIOR

7. TODAS LAS SOLDADURAS DEBERÁN SER LINEALES HASTA EL LÍMITE SUPERIOR PARA UNA TUBERÍA

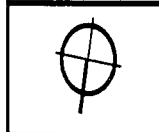
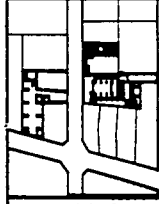
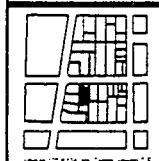
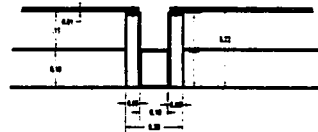
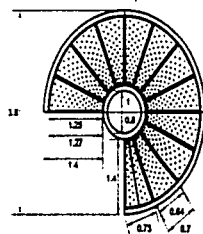
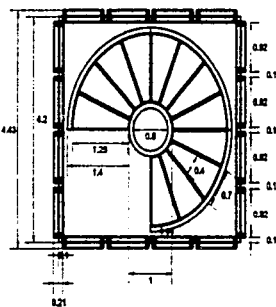
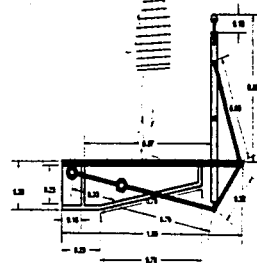
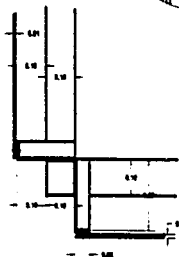
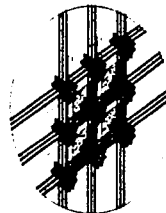
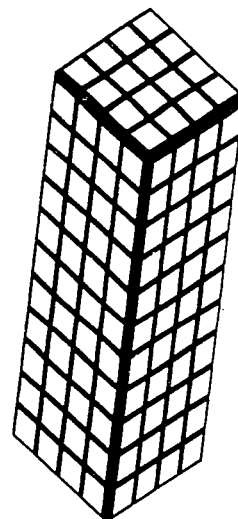
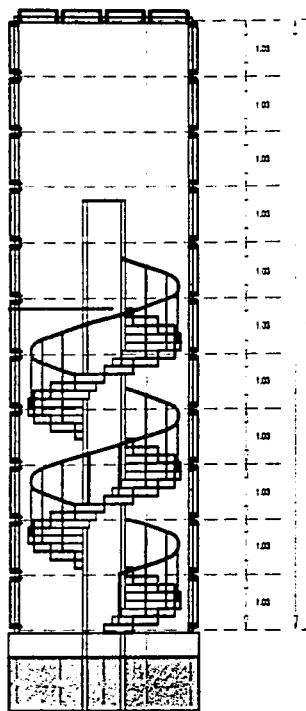
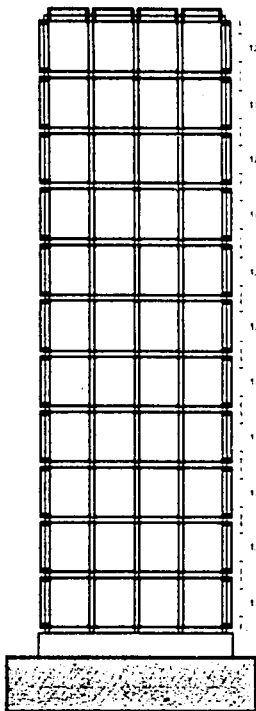


SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Sección Sánchez Amador Amparado
Taller Jorge González Reyes

DIRECCIÓN

E 5



EXPL. 1.01

ARQUITECTO NACIONAL
ALFONSO DE ALBA
CALLE 14 N. 1400

GALERIA: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

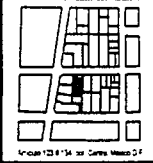
Sección Sección, Arroyo Arroyo
Taller: Arroyo, Occidente, Rey

Dr. Arroyo Arroyo
Arroyo, Arroyo Arroyo
Arroyo, Arroyo Arroyo
Arroyo, Arroyo Arroyo

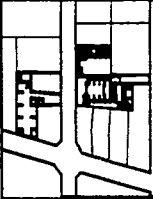
Galería

Arroyo, Arroyo Arroyo

LOCALIZACION



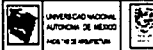
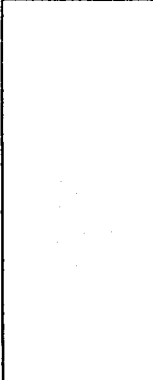
Unidad 123 F 14 3er Centro Masas 217



NORTE



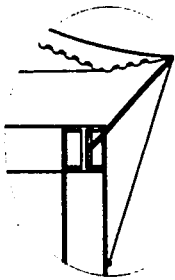
SIMBOLOGIA



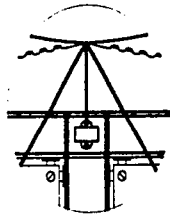
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Sección Sánchez Juárez Hernández
Tutor: Jorge Domínguez Reyes

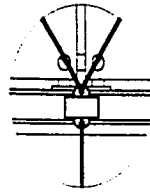
Dr. Andrés Bello
Ing. Jorge Domínguez
Ing. Luis Bello
Ad 2



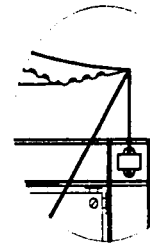
Detalle 1



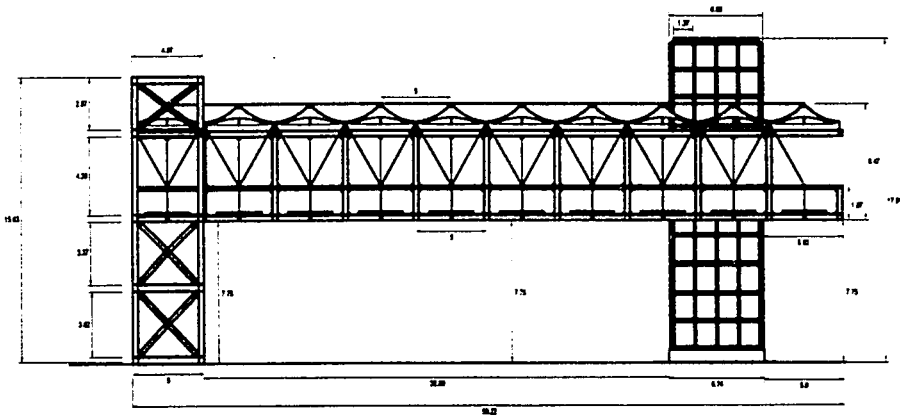
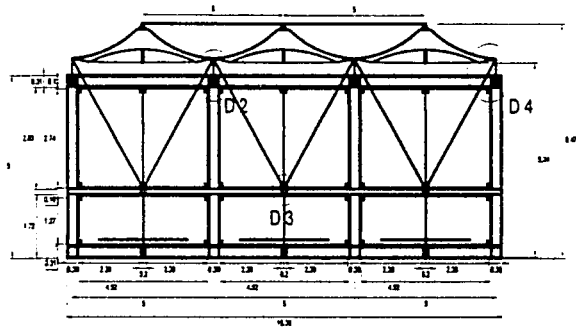
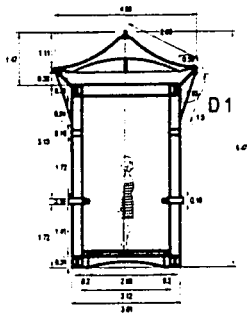
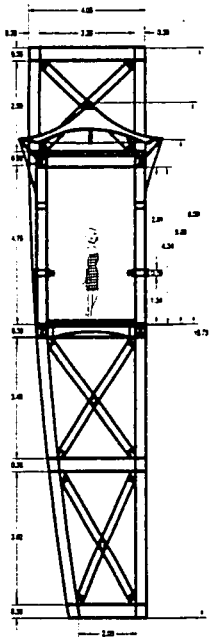
Detalle 2

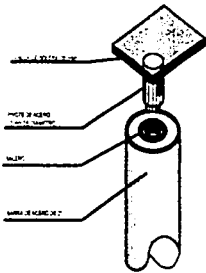
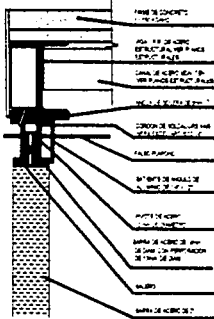


Detalle 3

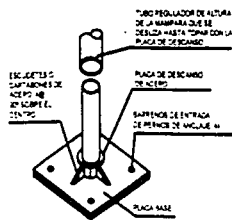


Detalle 4





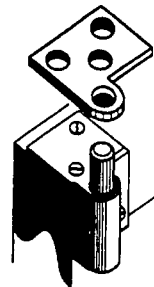
DETALLE BISAGRA



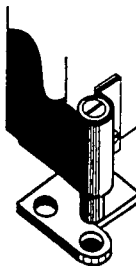
FIJACIÓN A LA LOSA



TORNILLO DE PUERTA
TIPO "RESSALON"

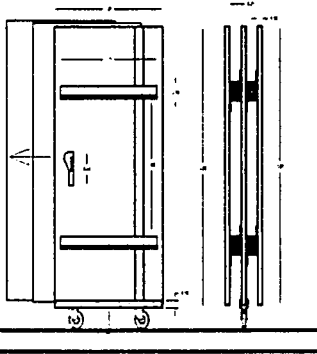


BIBELLET
MODELO EAZ

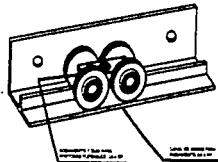


BIBELLET
MODELO EAZ

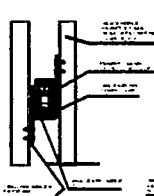
CORTE FIJACIÓN DE
MAMPARA



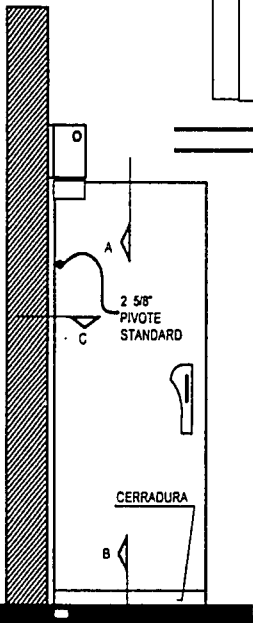
MAMPARA MÓVIL



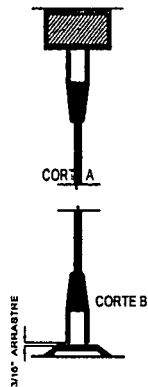
DETALLE DE RIEL MÓVIL



DETALLE RUEDA EN LA
PLACA #3



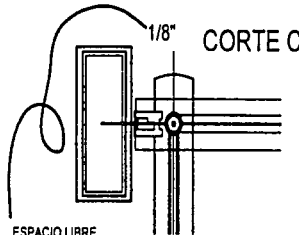
PUERTA SIN MARCO



CORTE A

CORTE B

PLANTA DE OBTENCIÓN DEL
MAMPARA DE ENTRENDO DE OBTENCIÓN DEL
MAMPARA DE ENTRENDO DE OBTENCIÓN DEL
MAMPARA DE ENTRENDO DE OBTENCIÓN DEL
MAMPARA DE ENTRENDO DE OBTENCIÓN DEL

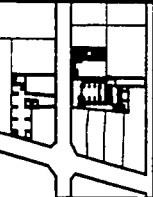
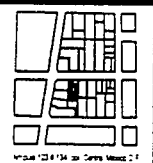


1/8" CORTE C

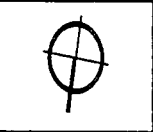
ESPACIO LIBRE
CUANDO CIERRA O
ABRE EN CUALQUIER
POSICIÓN.

DETALLES DE PUERTAS DE CRISTAL

LOCALIZACIÓN



NORTE



SIMBOLOGÍA

NOTAS
1. VERIFICAR LAS MEDIDAS DEL
PROYECTO Y LAS DEL MATERIAL
DE CONSTRUCCIÓN ANTES DE
COMENZAR LA OBRA.
2. VERIFICAR LAS MEDIDAS DEL
PROYECTO Y LAS DEL MATERIAL
DE CONSTRUCCIÓN ANTES DE
COMENZAR LA OBRA.
3. VERIFICAR LAS MEDIDAS DEL
PROYECTO Y LAS DEL MATERIAL
DE CONSTRUCCIÓN ANTES DE
COMENZAR LA OBRA.

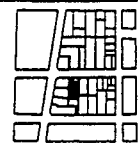
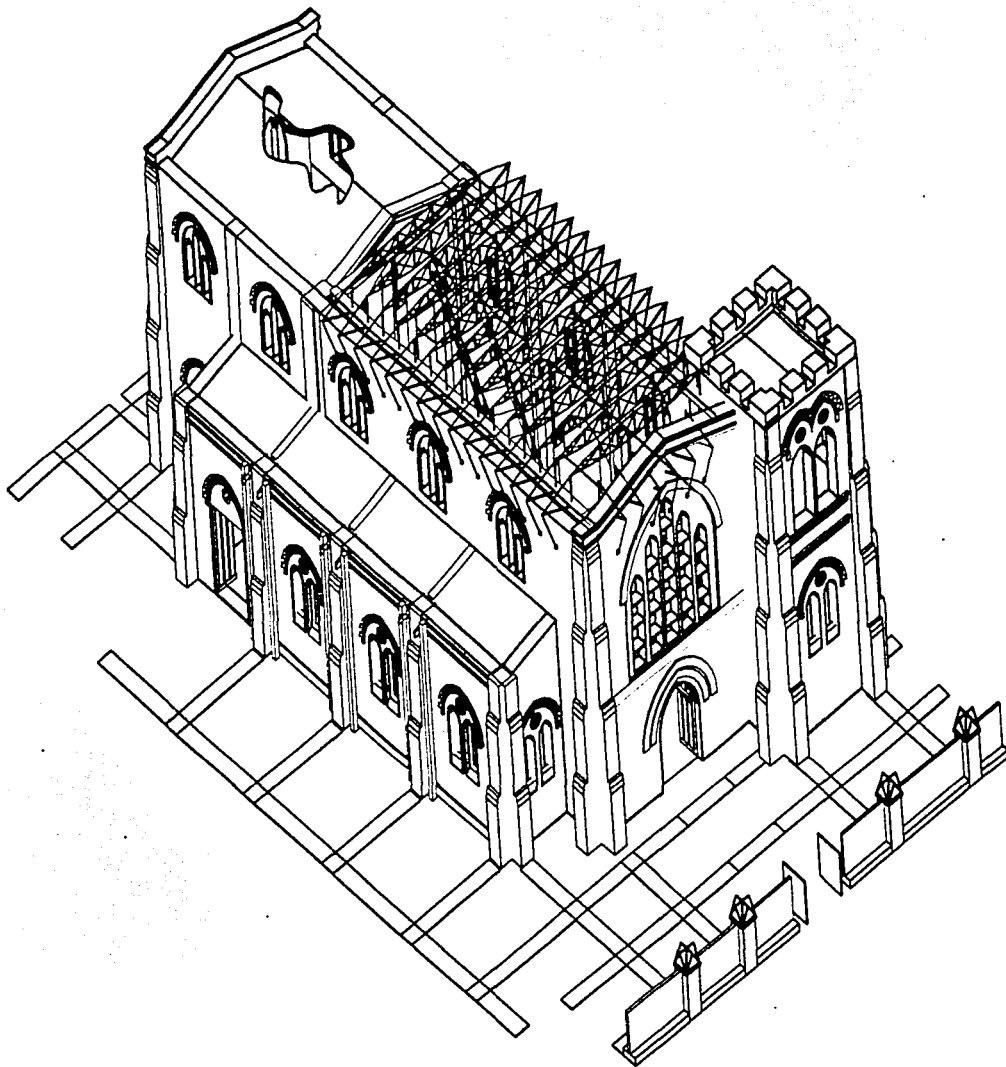
BISAGRAS TORRES
MATERIALES
BISAGRAS ESTAS SERÁN DE METAL, DE
CALIDAD BUENA.
CERRADURA DE LAS BASTIDORES DE
PUERTAS O VENTANAS
BASTIDORES SERÁN ALUMINIO O COBRE
LA COLOCACIÓN DE LAS BISAGRAS SE HARÁ
DE TAL FORMA QUE NO DAÑE LOS
ACABADOS DE ENTRENDO CON
LUBRIFICACIÓN Y PROTECCIÓN A LOS
MATERIALES QUE SE UTILIZAN EN
LOS PUNTOS DE FIJACIÓN DE LAS BISAGRAS Y
SE VERIFICARÁ EL CORRECTO
FUNCIONAMIENTO.
DE PRIMERO SE LUBRICARÁN CON GRASA
CANTIDAD DE GRASA EN EL JARRO DE
LUBRIFICACIÓN DE LAS BISAGRAS Y
PROTECCIÓN.
CUANDO SEAN BASTIDORES DE PAÑO SE
DEBERÁN PROTEGER LAS PARTES LAS CUALES
ACABADOS QUE LAS CONTIENAN
LOS TORNILLOS QUE SE UTILIZAN SERÁN
DE METAL CON ENTRENDO DE
MATERIALES NO SE PERMITIRÁN NI TORNILLOS
NI DE CORROSIÓN DE ESTE TIPO
SE USARÁN TORNEOS EN LA PARTE
INTERIOR DE LA PUERTA.

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

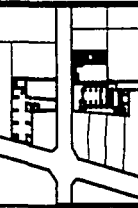
**SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO**

Arquitecto: Sergio J. J. J. J. J.
Taller: Jorge González, Arturo

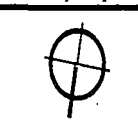
Cancelaria
Ad 3



Plano 128 134 del Centro de la C. P.



Plano



Plano

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

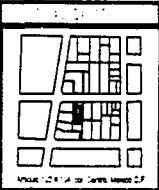
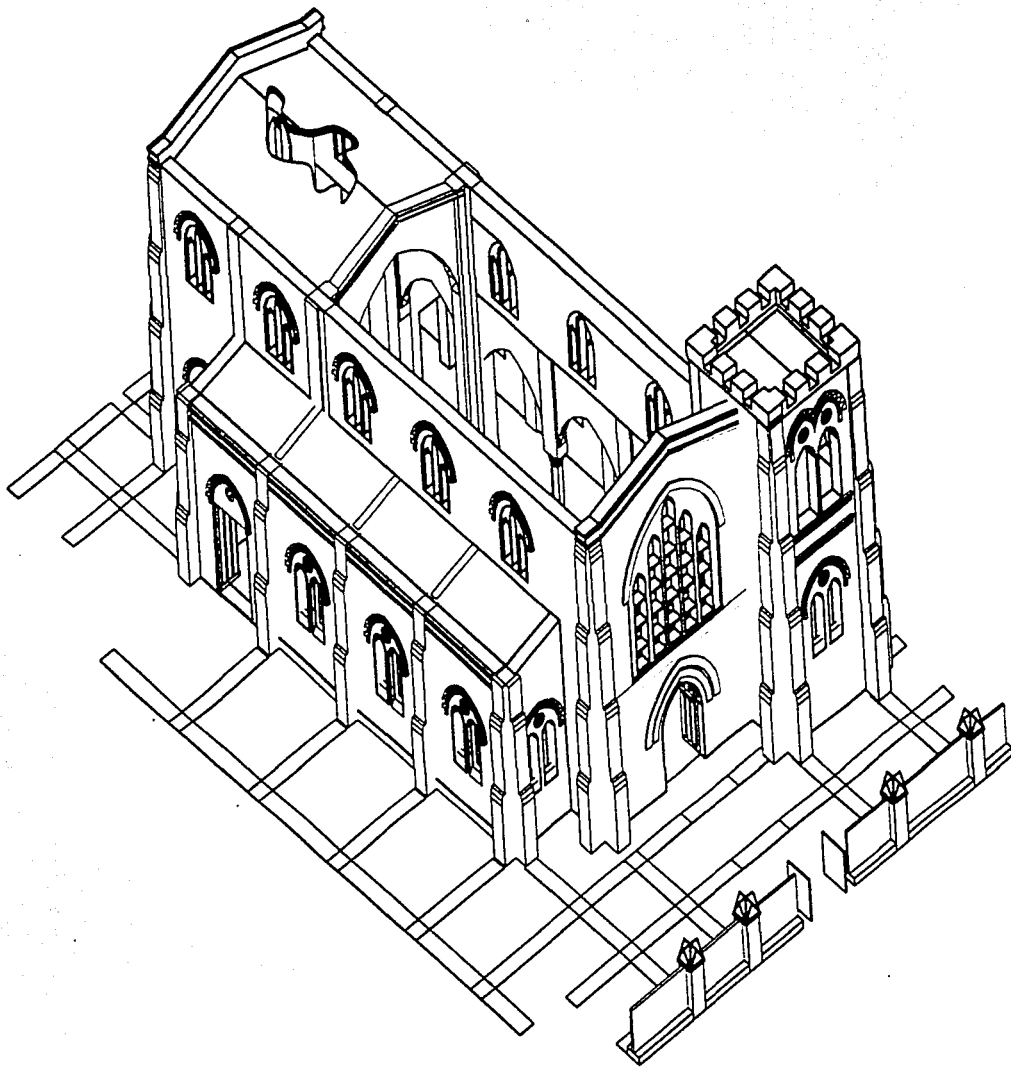
BANQUEO DE ARTE
IGNACIO FRANKO

Dr. Manuel Sánchez Arce
Taller de Arquitectura

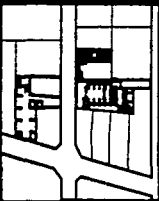
Dr. Juan Antonio
Arq. Jorge Ochoa
Arq. Luis Belli

Arquitectónica

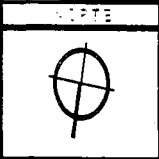
1960



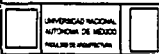
Modelo: 12/11/14 de Carlos Sánchez D.F.



PLANTA



ORIENTACIÓN



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

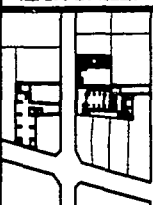
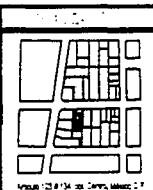
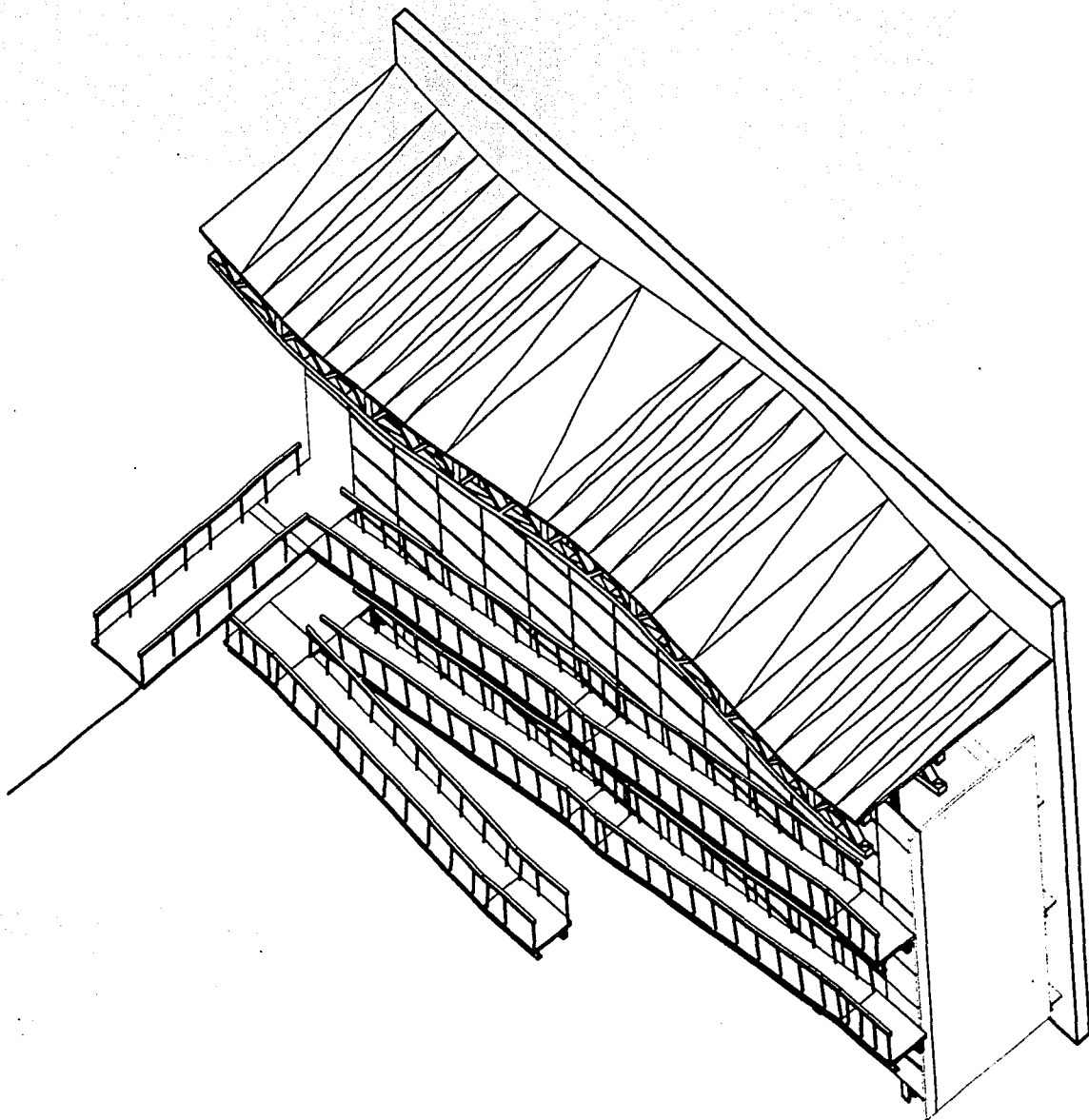
BANQUERO: ARTE
CENTRO DE INVESTIGACIONES

Seminario Sánchez Andrés Alejandro
Tutor: Jorge González Reyes

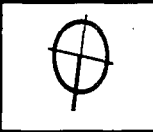
Dr. Anselmo Sánchez
Arq. Jorge Cuatrecasas
Arq. Luis Robles

Arquitecturas

Escuela de Arquitectura



NORTE



VELOCIDAD

Tercer Anillo
San Jorge,

Actualmente
Centro de Asistencia
social:
"El Buen Samaritano"
Artas César Obando

Artículo 123 #123
Entre Bucaral y Entero
Mercedes,
Calle 12 Centro

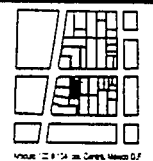
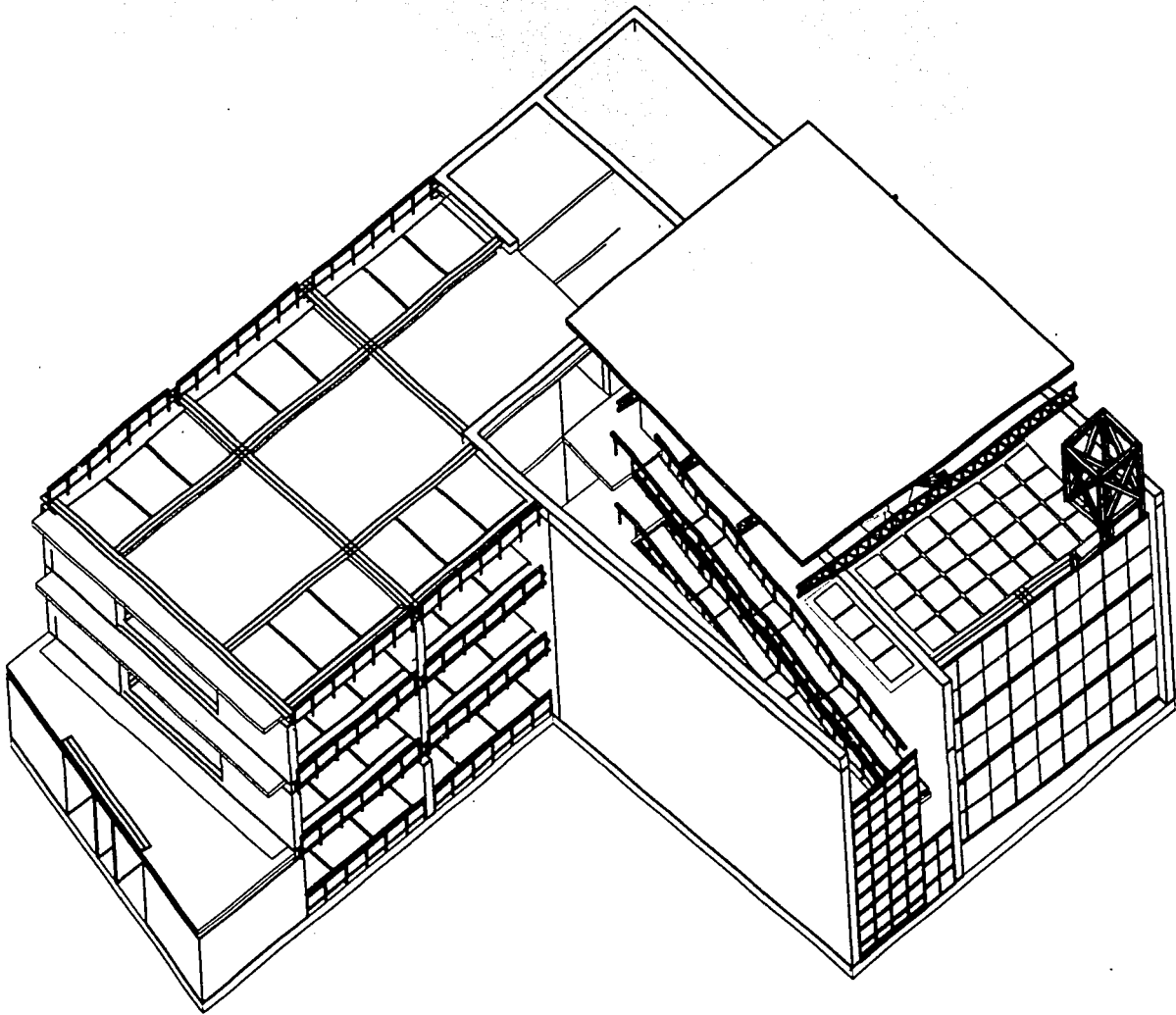
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

BRIJ JORGE: ARTE
DISEÑO PRINCIPAL

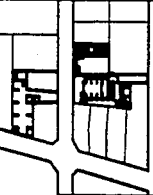
Sanito Sánchez, Jaime Acosta
Taller: Jorge Sánchez, Pablo

Dr. José Sánchez
Arq. Jorge Obando
Arq. Luis Saldaña
Diseño: 1980

Arquitectos



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DEarquitectura



PLANO DE



EXPLICACION



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DEarquitectura

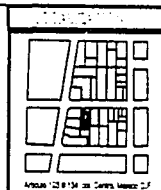
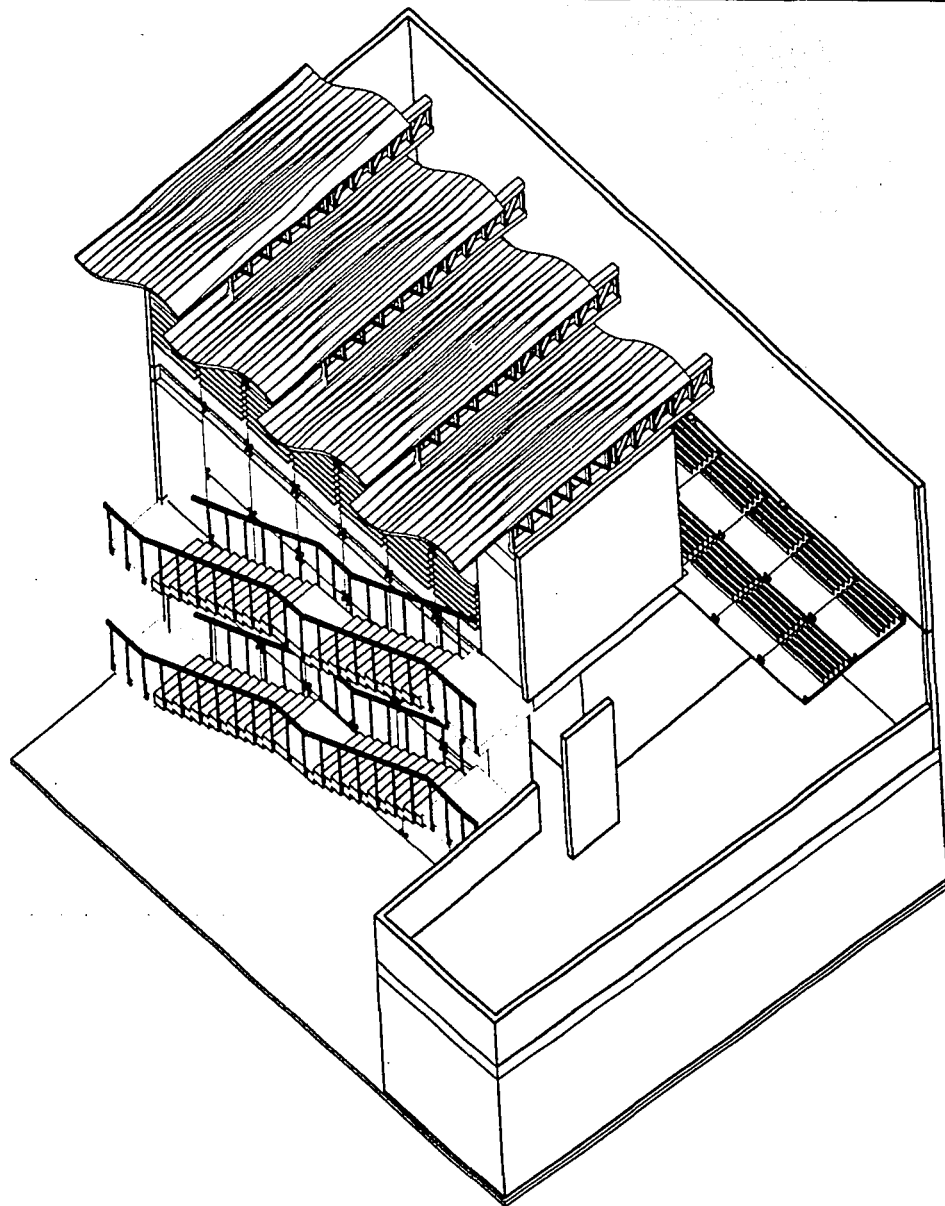
SAN JORGE: ARTE CONTRA FEMINICID

Santa Teresita Agustina Navarro
Taller Jorge Guadalupe Rivera

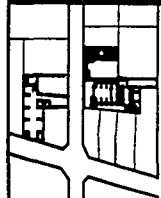
Dr. Juan Rivera
Arq. Jorge Guadalupe
Arq. Luis Bell
Escala 1:500

Axonométrica

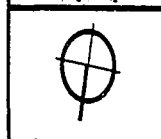
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



Artículo 123 #120 en Centro, México D.F.



NORTE



ORIENTACIÓN

Templo Anglicano
San Jorge.

Actualmente
Centro de Asistencia
social
"El Buen Samaritano"
Artes Christ Church.

Artículo 123 #120
Entre Bucareal y Enrique
Martínez.
"Geometría Central"

SECRETARÍA DE HACIENDA Y FISCALÍA
SECRETARÍA DE ECONOMÍA

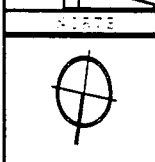
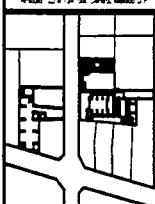
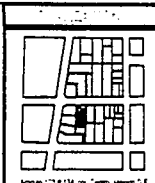
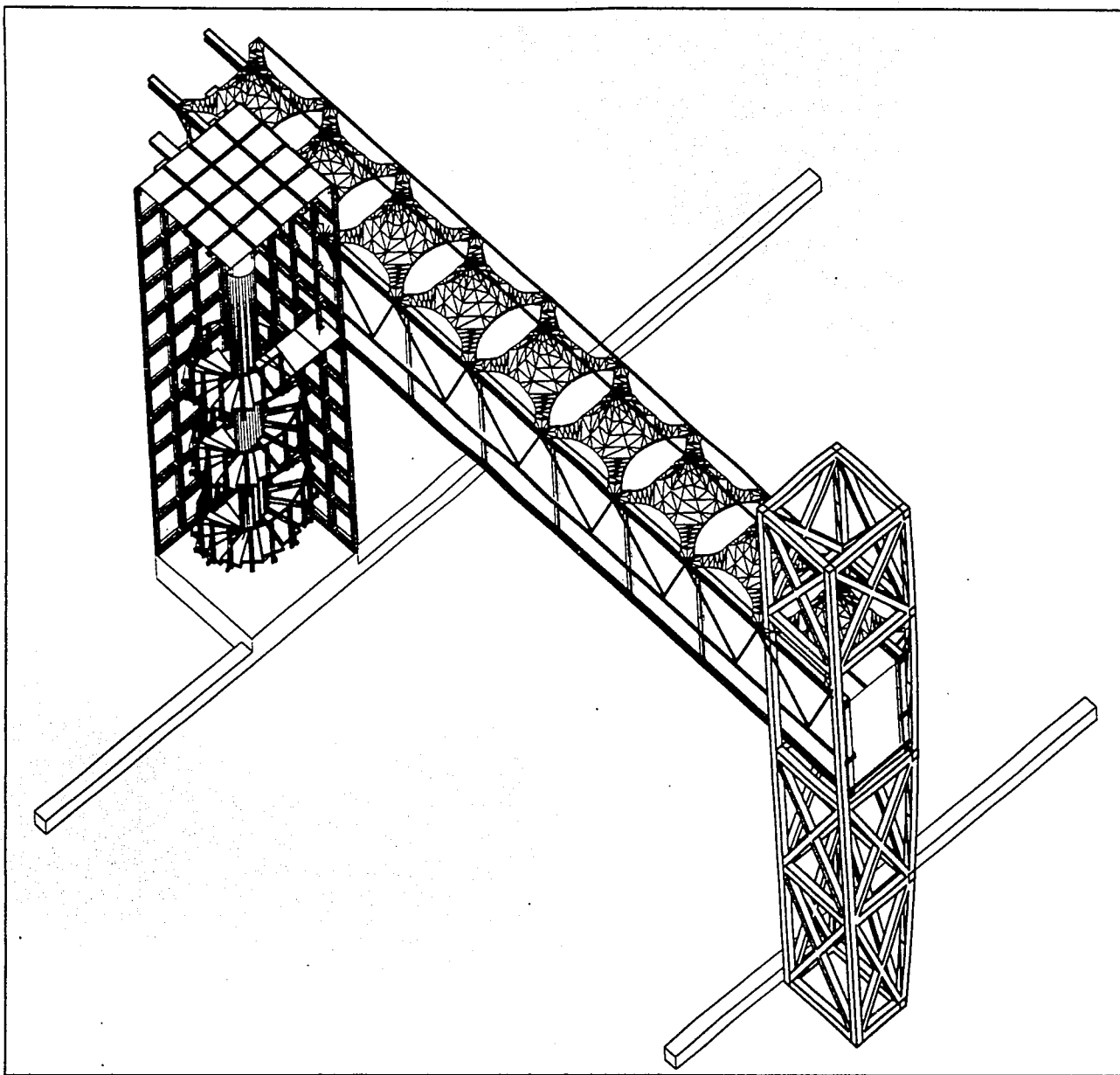
**SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO**

Director General: Agustín Aguilar
Taller: Jorge González, Pedro

Dr. Álvaro Salazar
Arq. Jorge Ochoa
Arq. Luis Baldo

Arquitectónica

1980



DESCRIPCION

Templo Anglicano
San Jorge,

Actualmente
Centro de Asistencia
social
"El Buen Samaritano"
Antes Christ Church

Artículo 105 #120
Entre Superior y Entero
Marinero
Colonia Centro

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTORIDAD DE MEDIO
AMBIENTE Y PLANIFICACION

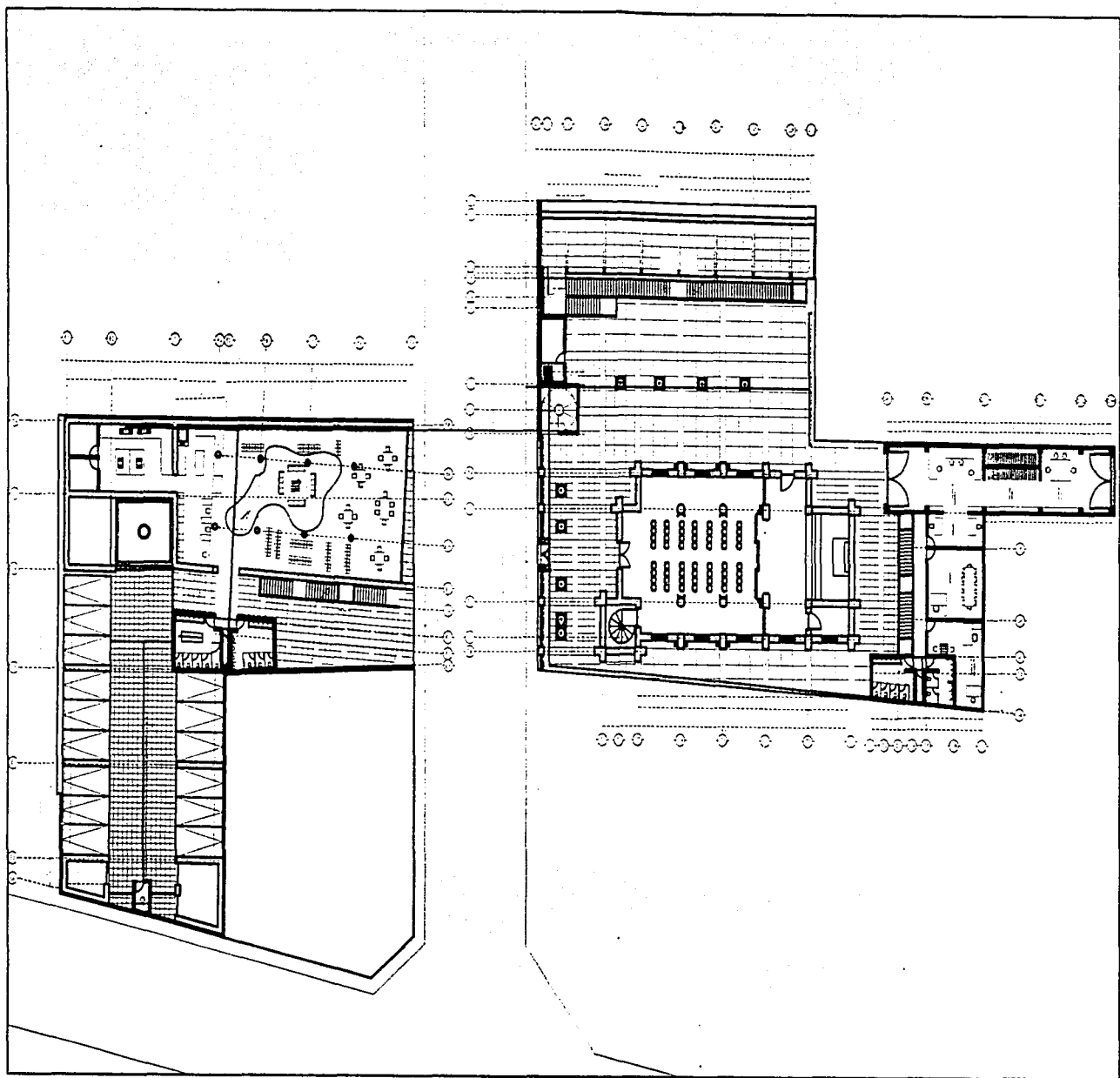
SAN JORGE ARTE
CONTRA PRINCIPAL

Escuela Superior de Artes Arquitectas
Taller: Jorge Gonzalez Pezeta

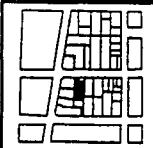
Dr. Jesus Sotomayor
Arq. Jorge Guzman
Arq. Luis Soto

Axonometrica

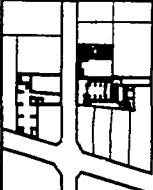
Escuela Superior de Artes Arquitectas
Taller: Jorge Gonzalez Pezeta



LOCALIZACIÓN



Artículo 121 y 124 del Código Municipal D.F.

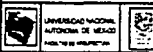


NORTE



SIMBOLOGÍA

- BAN Bajada de Aguas Negras
- BAN Bajada de Aguas Pluviales
- Tubería agua fría
- Tubería agua caliente
- Válvula de Compuerta
- Válvula de gobo
- válvula check
- Fo.Fo. Tubería de Fierro Fundido
- A.C. Tubería de Asbesto Cemento
- Tubería de Cobre
- 1/2% Porcentaje de Pendiente
- Ø 100 Diámetro de Tubería (mm)

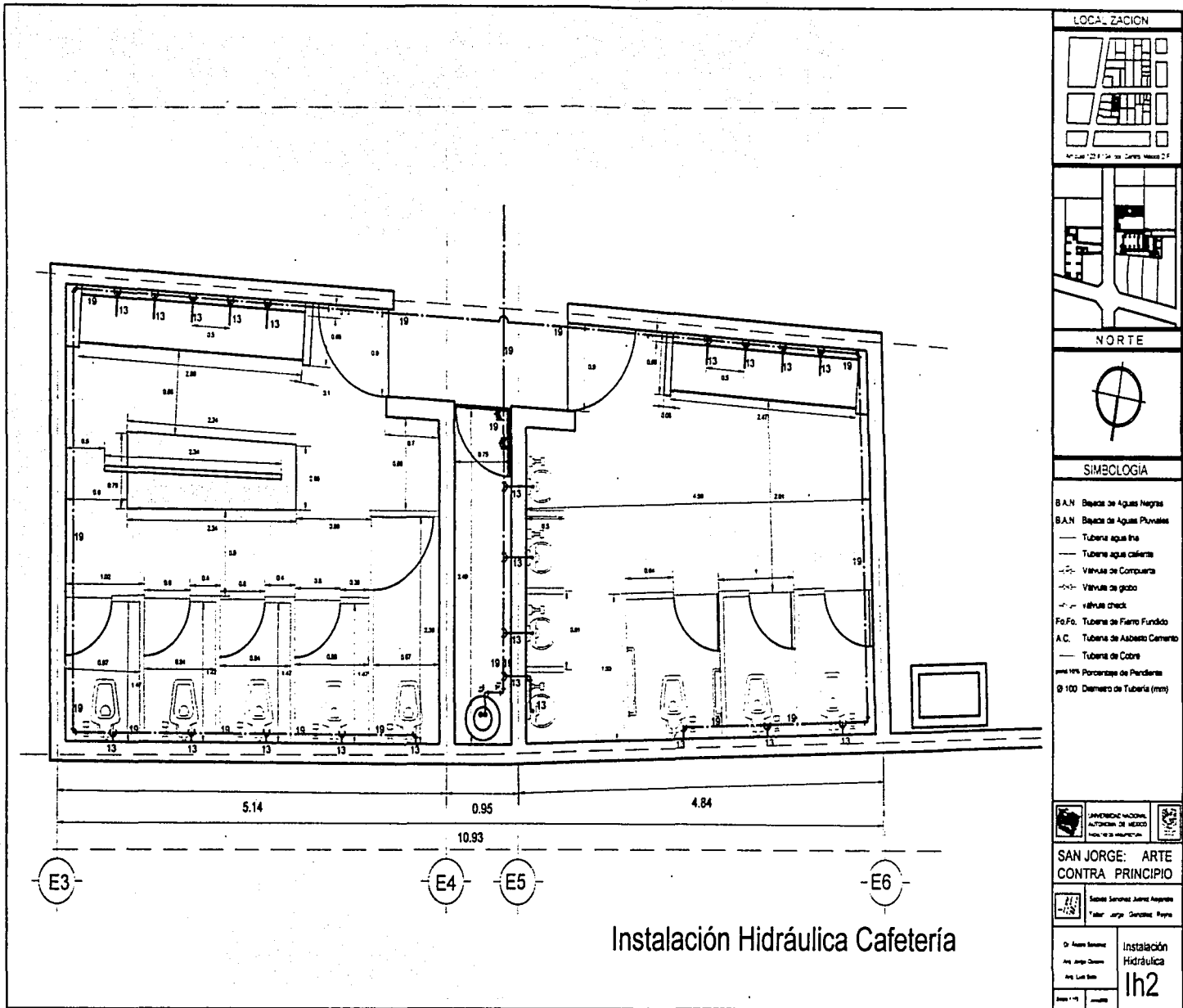


SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

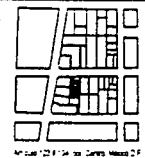
Roberto Sánchez Juárez Arquitecto
Taller Jorge Corrales Reyes

Dr. Arsenio Sánchez
Arq. Jorge Corrales
Arq. Luis Bello

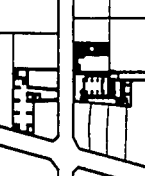
Instalación
Hidráulica
1h 1



LOCALIZACIÓN



Av. Lázaro Cárdenas 217

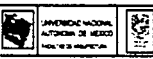


NORTE



SIMBOLOGÍA

- B.A.N. Balcón de Aguas Negras
- B.A.N. Balcón de Aguas Pluviales
- Tuberia agua fría
- Tuberia agua caliente
- - - Válvula de Compuera
- ⊕ Válvula de globo
- ⊕ Válvula check
- Fo.Fo. Tuberia de Fierro Fundido
- A.C. Tuberia de Asbesto Cemento
- Tuberia de Cobre
- ⊕ 1/4" Porcentaje de Pendiente
- Ø 100 Diámetro de Tuberia (mm)

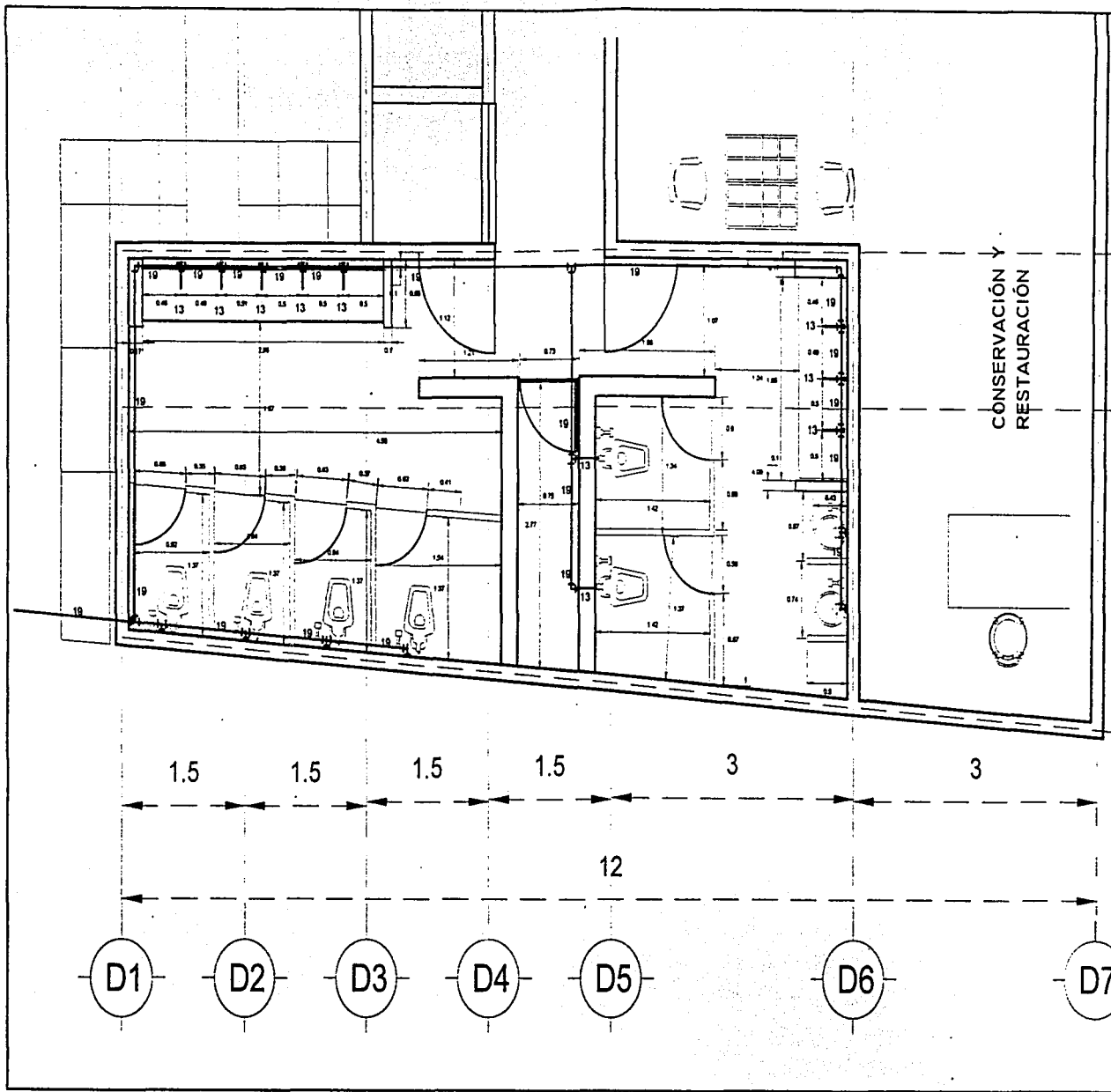


SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

San José Arce Arquitectos
Yajaira Jara, Gerardo Peña

Instalación
Hidráulica
Ih2

Instalación Hidráulica Cafetería



LOCALIZACIÓN

Vialidad 123 # 134 int. Correo Mexico 27

NORTE

SIMBOLOGÍA

- B.A.N. Bajada de Aguas Negras
- B.A.N. Bajada de Aguas Pluviales
- Tuberia agua fría
- Tuberia agua caliente
- V— Válvula de Compuerta
- V— Válvula de globo
- V— Válvula check
- Fo Fo. Tuberia de Fierro Fundido
- A.C. Tuberia de Asbesto Cemento
- Tuberia de Cobre
- per 10% Porcentaje de Pendenza
- Ø 100 Diámetro de Tuberia (mm)

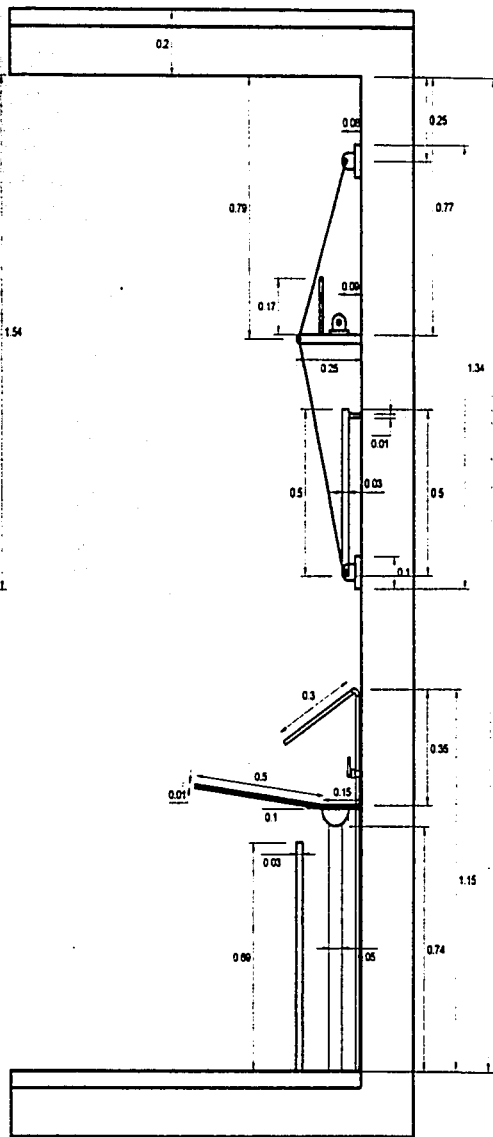
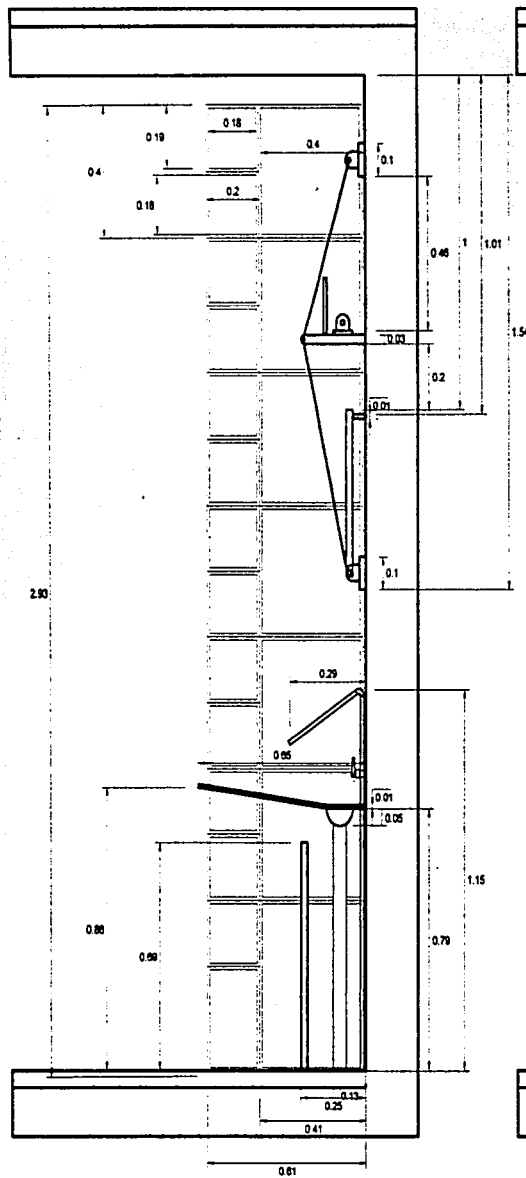
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

Roberto Martínez Juárez Arquitecto
Taller Jorge Cervantes Reyna

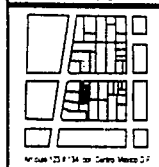
Dr. Álvaro Martínez
Av. Jorge Chávez
Ap. Lote 548
San José, Costa Rica

Instalación
Hidráulica
1h 3

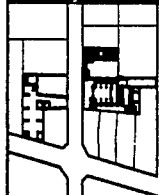
Fecha: 1998



LOCALIZACIÓN



Arquitectura 1234567890

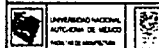


NORTE



SIMBOLOGÍA

- B.A.N. Bajada de Aguas Negras
- B.A.N. Bajada de Aguas Pluviales
- Tuberia agua fría
- Tuberia agua caliente
- Válvula de Compuerta
- Válvula de globo
- Válvula check
- Fo.Fo. Tubería de Fianco Fondo
- A.C. Tubería de Asbesto Cemento
- Tubería de Cobro
- Porcentaje de Pendiente
- Ø 100 Diámetro de Tubería (mm)

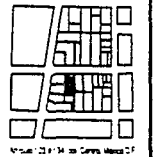


SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

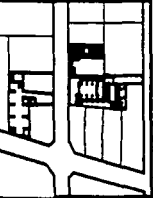
Servicio Sanitario Admisión Asignada
Taller Jorge González Romo

Dr. Álvaro Benítez
Arq. Jorge Osorio
Arq. Luis Solís
Instalación
Sanitaria
Is 2

LOCALIZACION



Av. San Jorge 23 y 24 de Centro, Mexico DF

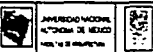


NORTE



SIMBOLOGIA

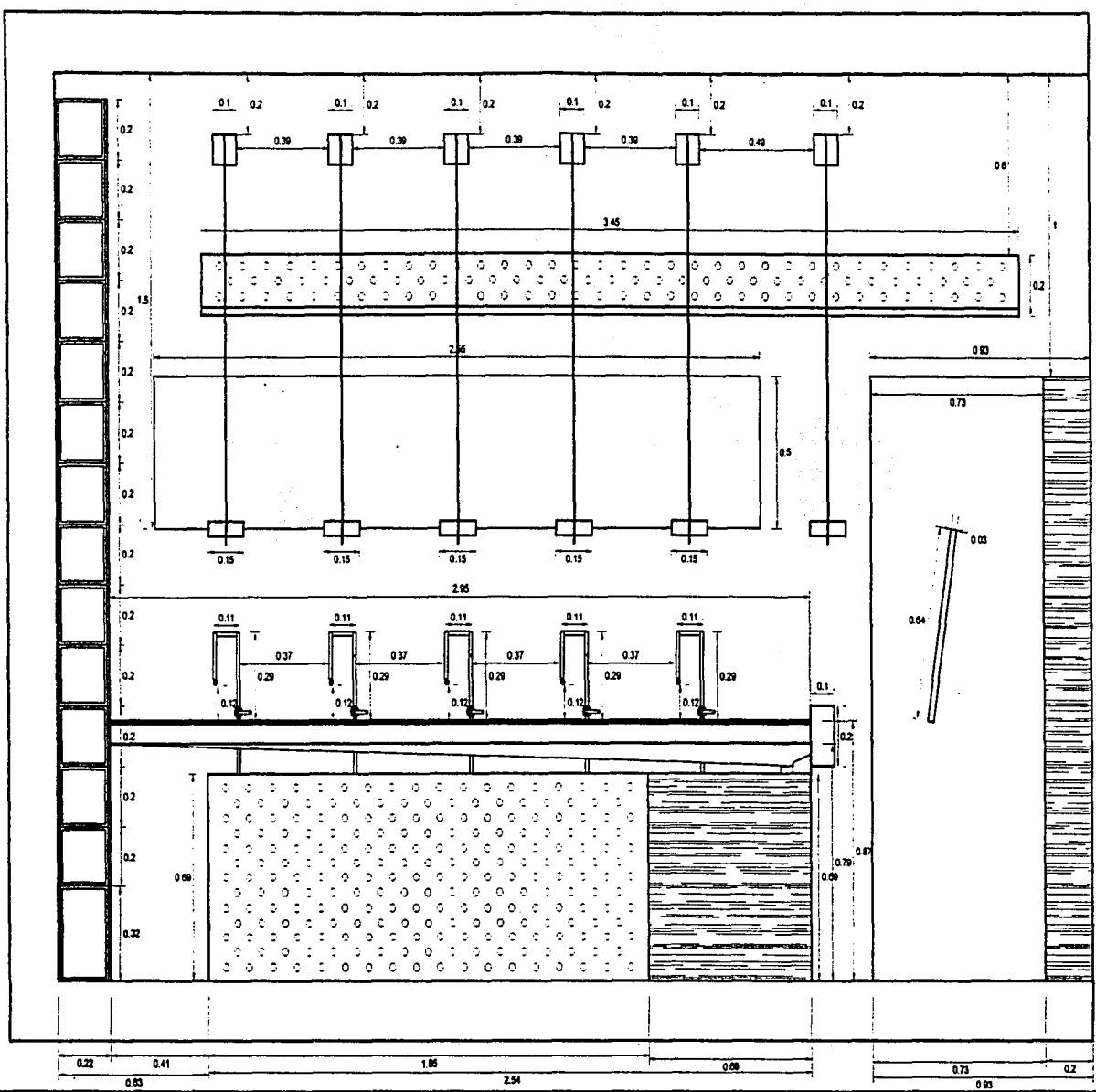
- B.A.N. Bajacos de Aguas Negras
- B.A.N. Bajacos de Aguas Pluviales
- Tuberia agua fria
- Tuberia agua caliente
- ⊕ Valvula de Compuerta
- ⊖ Valvula de globo
- ~ Valvula check
- Fo Fo. Tuberia de Fierro Fundido
- A.C. Tuberia de Asbesto Cemento
- Tuberia de Cobre
- 1% Porcentaje de Pendiente
- Ø 100 Diámetro de Tuberia (mm)

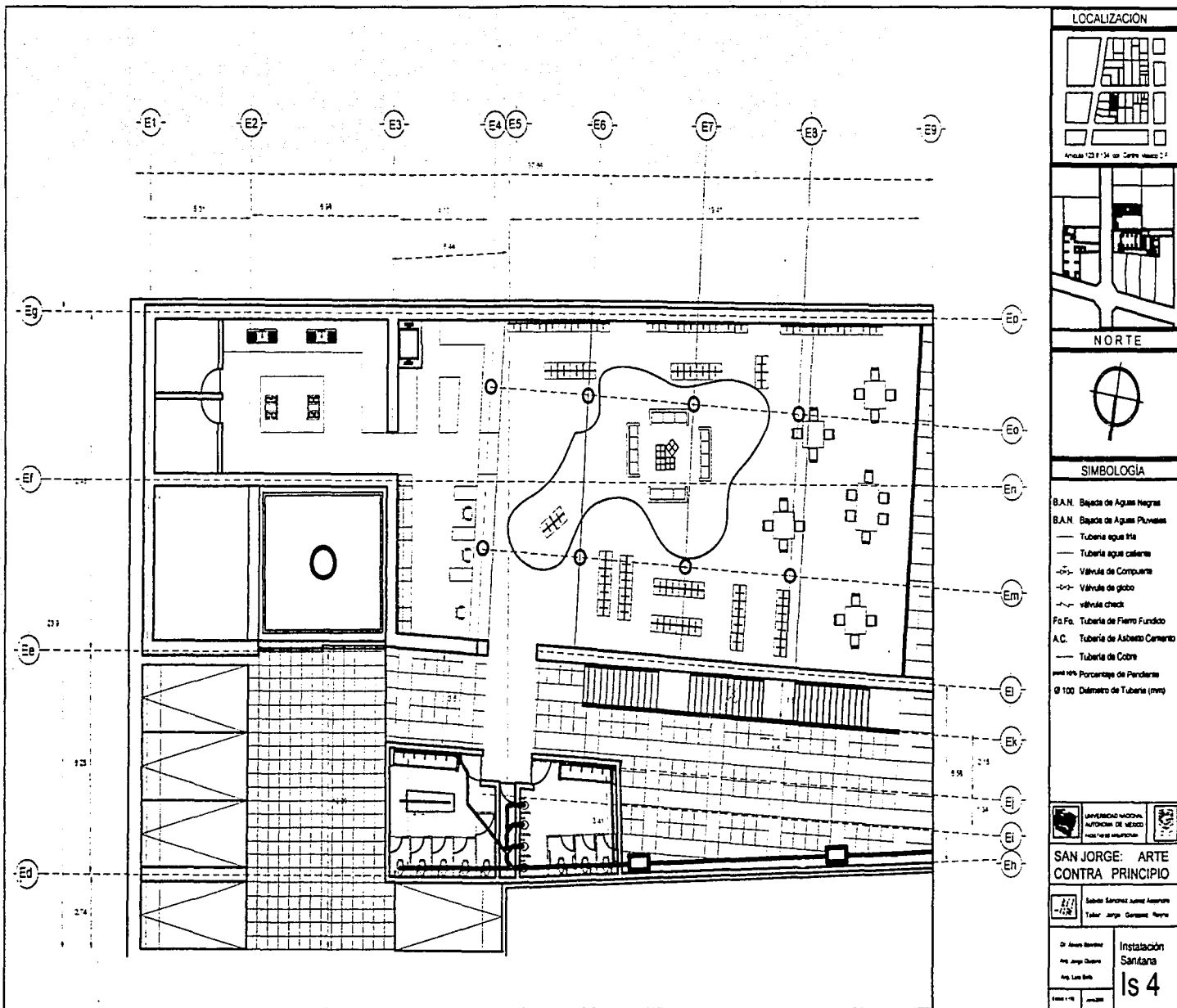


**SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO**

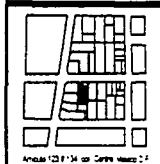
Sanjorge Arquitectos
Sanjorge Arquitectos

Instalación
Santana
Is 3

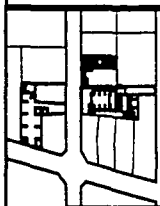




LOCALIZACION



Area: 123.734 de Contorno: 2.1

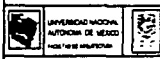


NORTE



SIMBOLOGIA

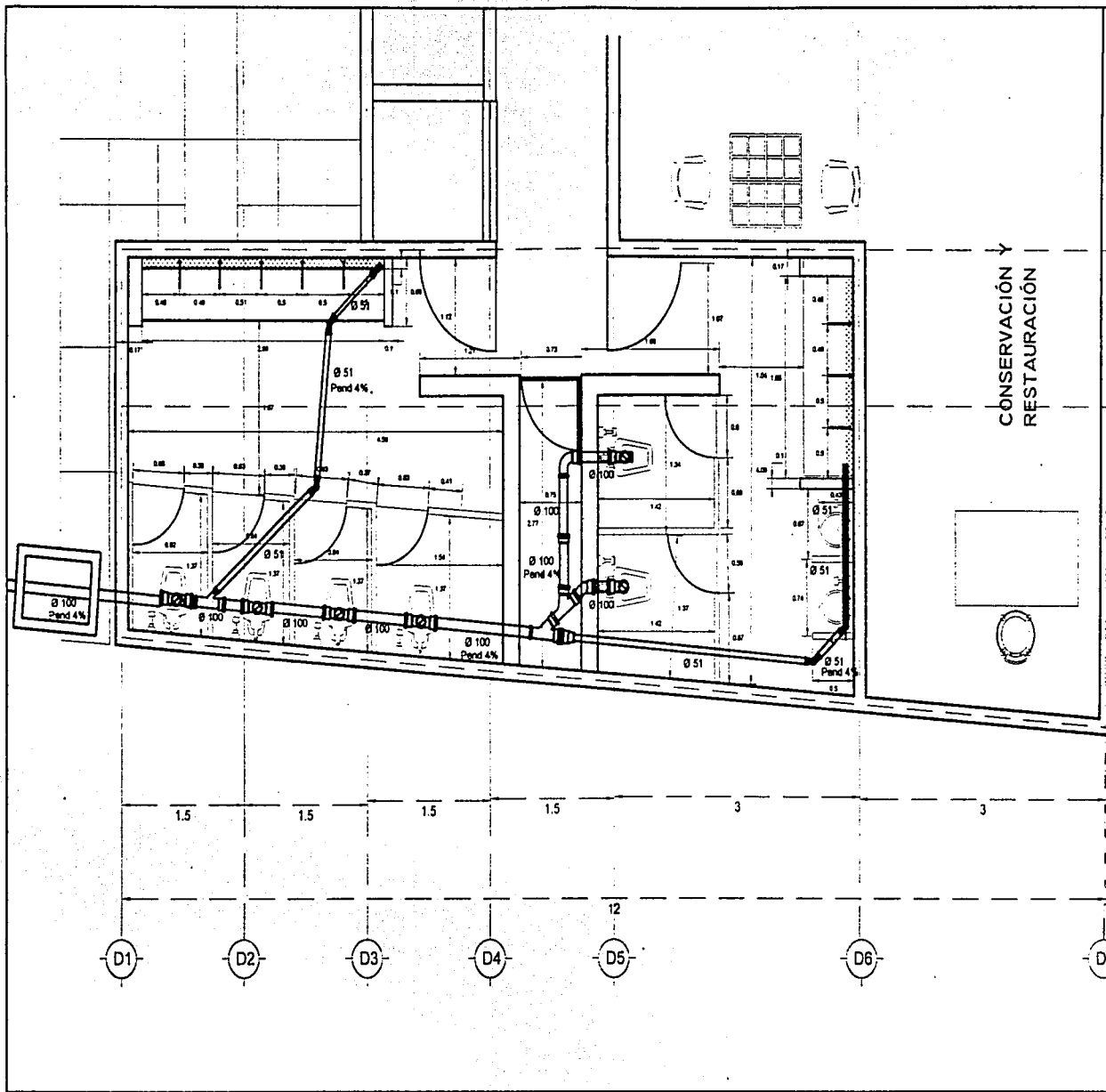
- B.A.N. Bajada de Aguas Negras
- B.A.N. Bajada de Aguas Pluviales
- Tuberia agua fria
- Tuberia agua caliente
- Válvula de Compuerta
- Válvula de globo
- Válvula check
- Pa.Fa. Tubería de Fierro Fundido
- A.C. Tubería de Asbesto Cemento
- Tuberia de Cobre
- Porcentaje de Pendenza
- Ø 100 Diámetro de Tubería (mm)



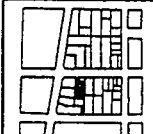
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

Sabdo Sanchez Jesus Asensio
Tutor: Jorge Gonzalez Reyes

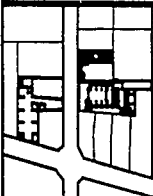
Dr. Juan Benitez
Arq. Jorge Chavez
Arq. Luis Bello
Instalación
Santana
IS 4



LOCALIZACIÓN



Vialidad 12 # 134 de Cerro Negro 2.º

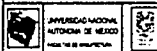


NORTE



SIMBOLOGÍA

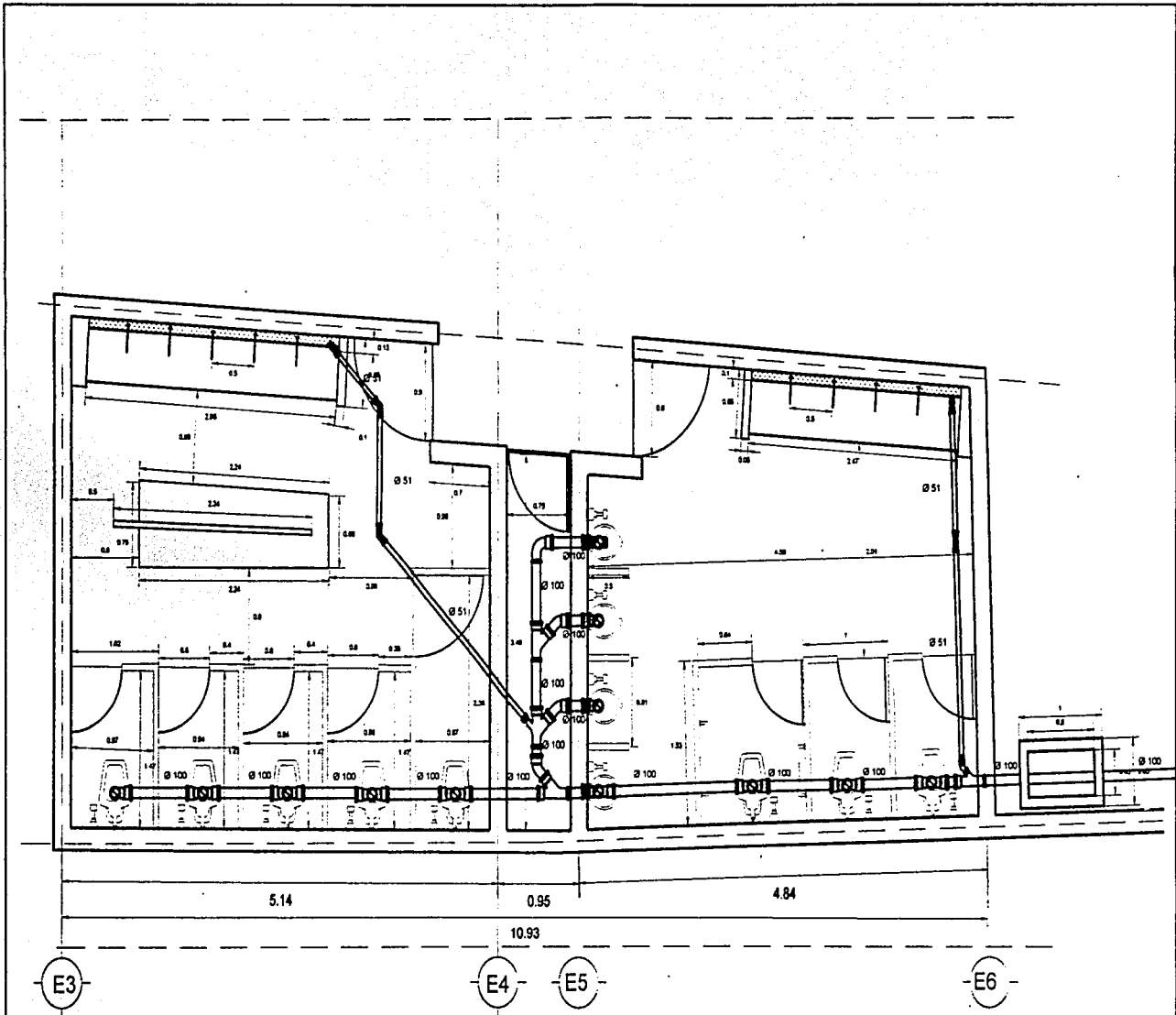
- B.A.N. Bajada de Aguas Negras
- B.A.N. Bajada de Aguas Pluviales
- Tuberia agua fría
- Tuberia agua caliente
- Válvula de Cierpo
- Válvula de globo
- válvula check
- Fo.Fo. Tubería de Fierro Fundido
- A.C. Tubería de Asbesto Cemento
- Tubería de Cobre
- pend 4% Porcentaje de Pendiente
- Ø 100 Diámetro de Tubería (mm)



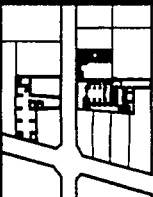
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Batista Sánchez Jaime Alejandro
Tutor: Jorge González Reyes

De: Ingeniero Batista Sánchez Jaime Alejandro
As: Jorge González Reyes
Por: Juan Batista Sánchez Jaime Alejandro
Instalación Sanitaria
Is 6



LOCALIZACIÓN

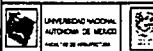


NORTE



SIMBOLOGÍA

- B.A.N. Bajada de Aguas Negras
- B.A.N. Bajada de Aguas Pluviales
- Tuberia agua fría
- Tuberia agua caliente
- Válvula de Compuerta
- Válvula de globo
- válvula check
- Fo.Fa. Tuberia de Fierro Fundido
- A.C. Tuberia de Acabado Cemento
- Tuberia de Cobre
- 100% Porcentaje de Pendiente
- Ø 100 Diámetro de Tuberia (mm)

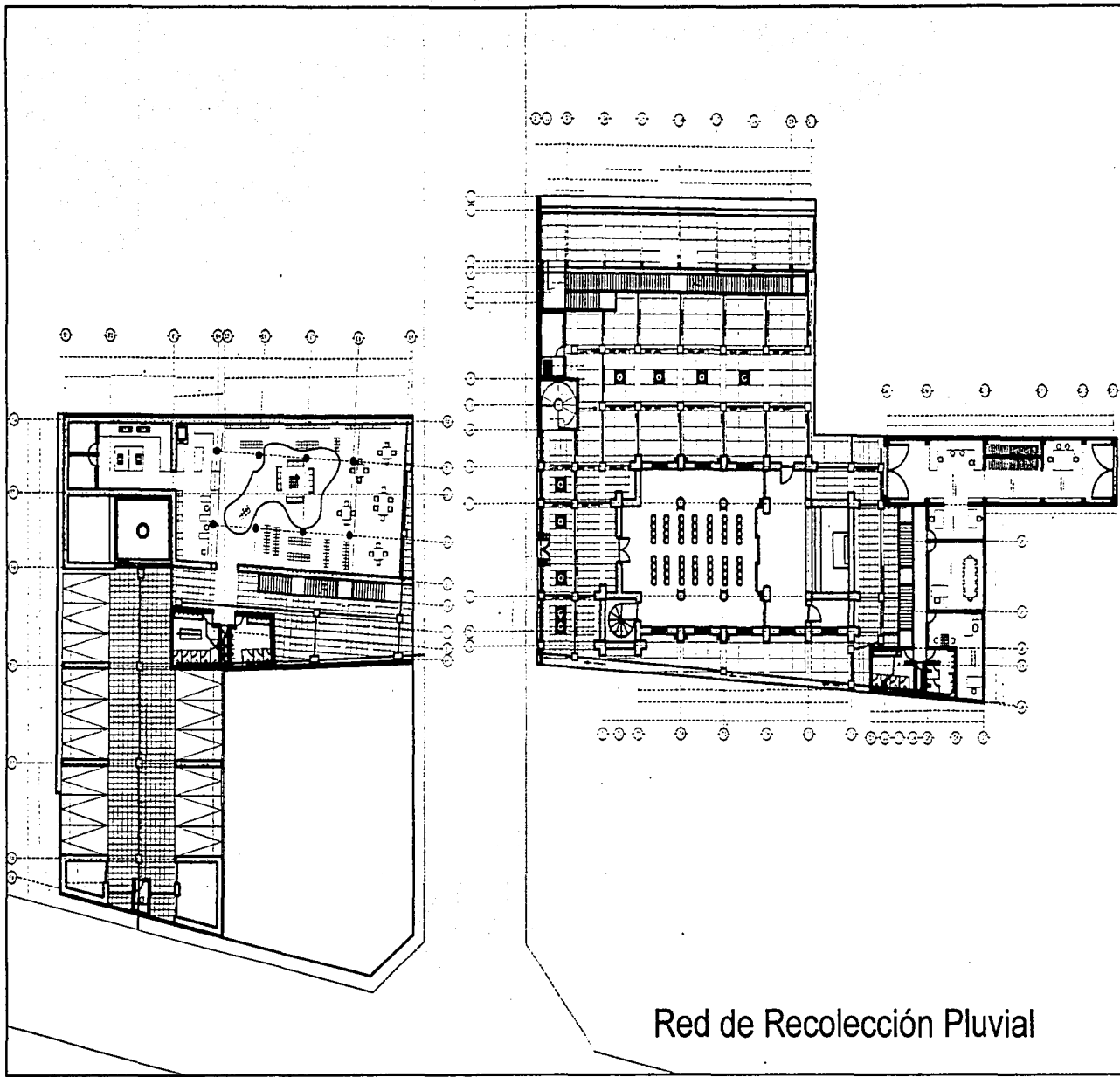


SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

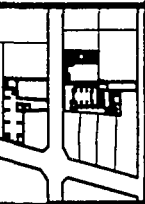
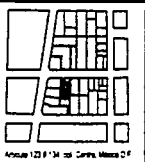
Escuela Superior de Arquitectura
Taller Jorge González Reyes

Arquitecto Responsable
Arq. Jorge Reyes
Arq. Luis Bello
Instalación Sanitaria
Is 7

Instalación Sanitaria Cafetería



LOCALIZACION

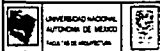


NORTE



SIMBOLOGIA

- B.A.N. Bajada de Aguas Negras
- B.A.H. Bajada de Aguas Pluviales
- Tubería agua fría
- Tubería agua caliente
- Válvula de Compuerta
- Válvula de globo
- Válvula check
- Fo.Fo. Tubería de Fierro Fundido
- A.C. Tubería de Asbesto Cemento
- Tubería de Cobre
- 10% Porcentaje de Pendenza
- Ø 100 Diámetro de Tubería (mm)



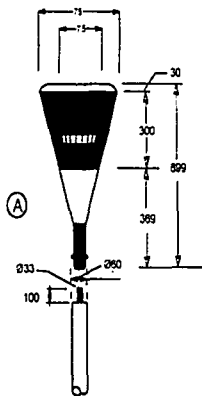
SAN JORGE: ARTE CONTRA PRINCIPIO

Salvador Sánchez Juárez Arce
Taller Jorge Cervantes Reyes

Dr. Álvaro Becerra
Arq. Jorge Osorio
Arq. Luis Solís

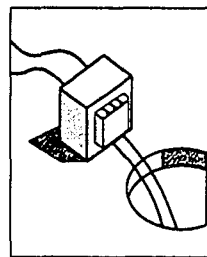
Instalación Sanitaria
1s 8

Red de Recolección Pluvial



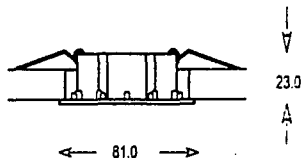
FAROLA FUTURA (E-40)

LAMPARA DE 120W DE MERCURIO CON PORTALAMPARA E 27° BIVOLTAJE DE DIAMETRO 80MM.
REFLECTOR EN CHAPA DE ACERO GALVANIZADO EMBUTIDA ACABADA A BASE DE RESINA DE POLIESTER BLANCO Y NEGRO. TORNILLOS HORIZONTALES DE FANCIOS IMPERDIBLES.
REFLECTOR INYECTADO EN POLICARBONATO TRATADO CONTRA LA ACCION DE LOS RAYOS ULTRAVIOLETA.



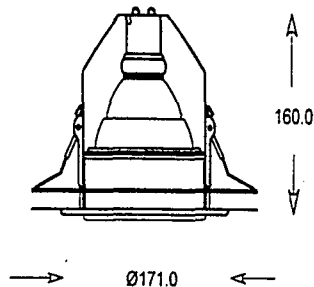
TRANSFORMADOR
INDUCTIVO REMOTO

CUADRALITA
MR - 16



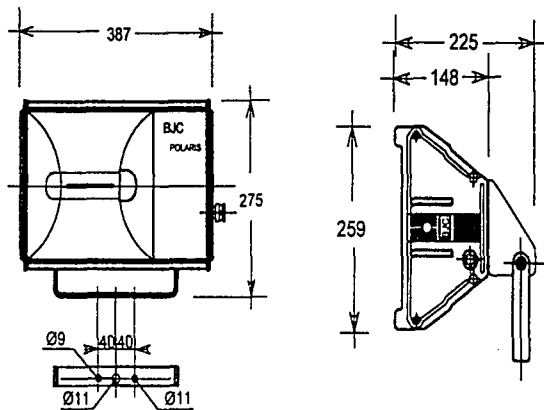
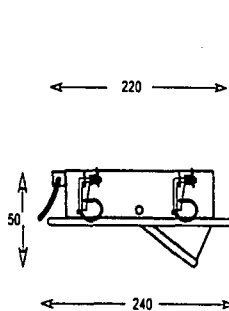
DOMILLET PARA LAMPARA MR-16 120W PARA PALNO PLANO
TRANSFORMADOR REMOTO 120/270V EN REVES. CHAPIS DE
ACERO ZINCADO ACABADO EN POLIESTER

VERSALITA
A - 19

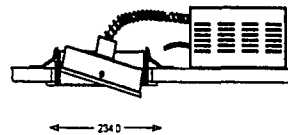


DOMILLET PARA LAMPARA MR-16 120W PARA PALNO PLANO
TRANSFORMADOR REMOTO 120/270V EN REVES. CHAPIS DE
ACERO ZINCADO ACABADO EN POLIESTER

HQI CUADRADO
6H / 70W



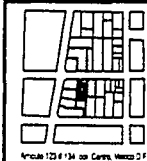
PROYECTOR POLARIS



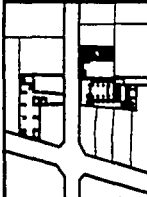
DOMILLET ORIENTABLES PARA LAMPARA DE HALOGENURO METALICO
120/270V EN REVES PARA METALICACION EN PALNO PLANO. CHAPIS DE ACERO
ZINCADO Y ACABADO EN POLIESTER ORIENTAL. TEMLADO DE 3MM DE
ESPEJOR Y REFLECTOR DE ALUMINO HOJADO.

PROYECTOR BUC-3102 DE 120W CON LAMPARA H-H BIVOLTAJE Y
PORTALAMPARA 45° CON INCLINACION 9° HORIZONTAL.
LAMPARA DE ESCALERA DE DISTRIBUCION EXTRA HENAL. CABLES
EN ALUMINIO ESTERNEADO Y TAPAS LATERALES EN PLACON
DE ALUMINIO INYECTADO. REFLECTOR EN ALUMINIO
DE ALTA PURICIA PULIDO Y ANODIZADO ELECTROLITICAMENTE.

LOCALIZACIÓN



Vialidad 123 #134 en Carre. Mexico DF

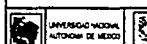


NORTE



SIMBOLOGÍA

- Zona de protección ambiental
- Zona de protección de agua
- Zona de protección de suelo
- Zona de protección de aire
- Zona de protección de ruido
- Zona de protección de patrimonio cultural
- Zona de protección de patrimonio natural
- Zona de protección de patrimonio histórico
- Zona de protección de patrimonio artístico
- Zona de protección de patrimonio científico
- Zona de protección de patrimonio tecnológico
- Zona de protección de patrimonio industrial
- Zona de protección de patrimonio comercial
- Zona de protección de patrimonio social
- Zona de protección de patrimonio deportivo
- Zona de protección de patrimonio recreativo
- Zona de protección de patrimonio turístico
- Zona de protección de patrimonio religioso
- Zona de protección de patrimonio educativo
- Zona de protección de patrimonio científico
- Zona de protección de patrimonio tecnológico
- Zona de protección de patrimonio industrial
- Zona de protección de patrimonio comercial
- Zona de protección de patrimonio social
- Zona de protección de patrimonio deportivo
- Zona de protección de patrimonio recreativo
- Zona de protección de patrimonio turístico
- Zona de protección de patrimonio religioso
- Zona de protección de patrimonio educativo



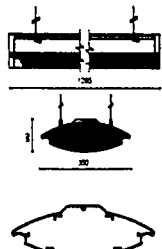
SAN JORGE: ARTE
CONTRA PRINCIPIO

Sección Proyectos Arquitectónicos
Taller: Jorge Cervantes Reyes

Dr. Asesor Técnico
Arq. Jorge Cervantes Reyes
Arq. Luis Solís

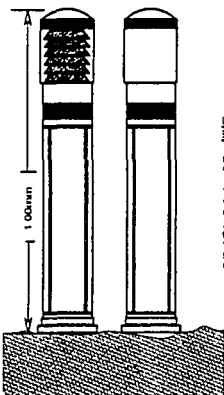
Detalles

le11



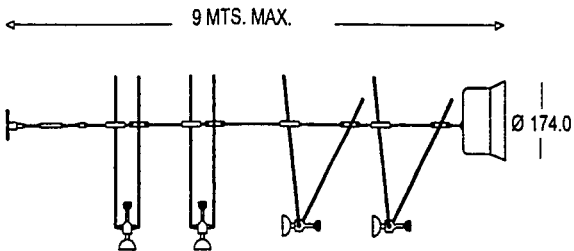
SISTEMA ALBATROS

LUMBRADO PARA DOS LAMPARAS FLUOROCENTES T4 DE 20 W CONEXION A 127 V BALASTRO ELECTRONICO 2 1/2 SW Y 1 INTERRUZO GABINETE EN EXTRUSION DE ALUMINIO CON DE ESPESOR Y CON ACABADO EN PULVERIZACION ELECTROFORETICA. LAMPER PARABOLICO INTERCALARMENTE DE ALUMINO MACIZADO 88 % DE REFLEXION



LAMPARAS RASANTE BOREAL

BASE EN ALUMINIO PULTE EN PVC EXTRUSIONADO PARA INCANDESCENTE COMPACTA DE 150 W TUBO EMPOTRABLE 4 X 1/2 CON ORIFICIO TRANSPARENTEMENTE PLANO CON REFLECTOR ANGULAR PARA ALUMENI TORNILLOS ESTEROS EN ACERO INOXIDABLE TAPA SUPERIOR OPACA Y SOPORTE EN INFERIOR EN POLICARBONATO INYECTADO



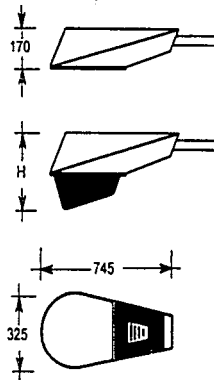
SISTEMA AEREO ORION

SISTEMA AEREO DE LUMINACION PARA CINCO LAMPARAS ALZADA MAS 10 1/2 SW TRANSFORMADOR INDUCTIVO REMOTO DE 300 W 127 V 50 W ALIMENTACION DE CORRIENTE Y SUBSISTEMAS DE LUMINANCIA POR CABLES DE COAX ESTANCO CUERPO DE LAMPARAS EN VIDRIO 94 % VALORES DE CONEXION DE LATON CRONADO



RIEL LIBELULA

PROYECTOR ORIENTABLE PARA LAMPARA MR-18 20 W TRANSFORMADOR ELECTRONICO 127V/50 W INCANDESCENTE CUERPO EN FUNDICION DE ALUMINO Y VAPORAS CONECTORAS DE LATON ACABADO EN PULVERIZACION ELECTROFORETICA



LUMBRADO PUBLICO MONACO E-27

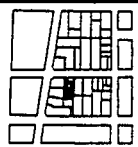
PL - B.C. PLANO CON CRISTAL EMPLOYADO DIFUSIVO OPTICO CUERPO DE ALUMINO INYECTADO ACABADO ESTEREO CON PULVERIZACION ELECTROFORETICA REFLECTOR DESMONTABLE DE ALUMINO DE ALTA PURICIA EMPOTRADO EN UNA SOLA PIEDA PLASTICO INYECTADO PORTALAMPARA DE PUNTO BASE FALCON PORCELANA E-27 CARRE - METRICO DEL DIFUSIVO OPTICO MEDIANTE JUNTA DE ELASTOMERO



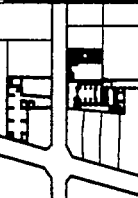
VICTORIA II

LUMBRADO ANFORADO DE LAMPARA PARA LAMPARA FLUOROCESANTE COMPACTA DE 150 W TRANSFORMADOR INDUCTIVO DE 127 V 50 W INTERRUZO GABINETE DE ALUMINO MACIZADO EN PULVERIZACION ELECTROFORETICA

LOCALIZACION



Arquitecto: J. J. M. de Castro, Mexico D.F.

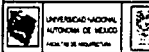


NORTE



SIMBOLOGIA

■	Alumbrado de fachada
■	Alumbrado de calle
■	Alumbrado de plaza
■	Alumbrado de zona verde
■	Alumbrado de zona residencial
■	Alumbrado de zona comercial
■	Alumbrado de zona industrial
■	Alumbrado de zona de servicios
■	Alumbrado de zona de recreo
■	Alumbrado de zona de seguridad
■	Alumbrado de zona de emergencia
■	Alumbrado de zona de transporte
■	Alumbrado de zona de estacionamiento
■	Alumbrado de zona de peatonal
■	Alumbrado de zona de ciclistas
■	Alumbrado de zona de discapacitados
■	Alumbrado de zona de seguridad
■	Alumbrado de zona de emergencia
■	Alumbrado de zona de transporte
■	Alumbrado de zona de estacionamiento
■	Alumbrado de zona de peatonal
■	Alumbrado de zona de ciclistas
■	Alumbrado de zona de discapacitados



SAN JORGE - ARTE CONTRA PRINCIPIO

Sección Sanchoz J. J. M. de Castro
Labor Jorge Contreras Reyna

Dr. Álvaro Sánchez
Arq. Jorge Contreras
Arq. Luis Soto
Escuela de Arquitectura

Detalles

le12