

# C

CENTRO  
SANTA

# A

DE  
MARIA

ARTE

LA

# E

EXPERIMENTAL  
RIBERA



### SINODALES:

DR. ALVARO SÁNCHEZ GONZÁLEZ  
ARO. EDUARDO NAVARRO GUERRERO  
ARO. FERNANDO CAMPOS SANTOYO





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



FACULTAD



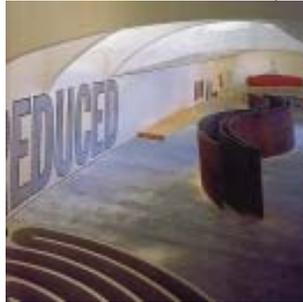
DE ARQUITECTURA



U N A M



TESIS PARA OBTENER EL



TITULO



DE:

E X P E R I M E N T A L



ARQUITECTO



G I L B E R T O

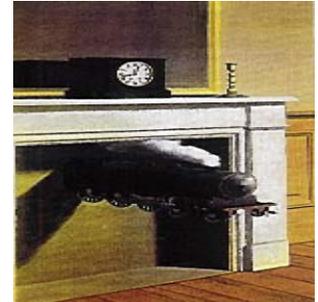


P É R E Z



B A

T R O



U T I S T A



C E N T R O



<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	3
<b>OBJETIVOS</b>	4
<b>PROBLEMA</b>	
¿EXPERIMENTAL?	5
MUSEO DEL FUTURO	7
MUSEOS EN LA HISTORIA	9
MUSEOS PARA UN NUEVO SIGLO	19
	29
<b>ANÁLOGOS</b>	
CENTRO DE LA IMÀGEN	37
SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES	40
COLECCIÓN GOETZ	43
MUSEO GUGGENHEIM, SALZBURGO	45
AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE	47
ARTE CONTEMPORÁNEO	
PARADIGMAS DE LA ARQUITECTURA	49
DE FIN DE SIGLO	
CONCLUSIÓN DE CASOS ANALOGOS	52
<b>EL LUGAR</b>	53
SANTA MARÍA LA RIBERA	55
HISTORIA Y TRADICIÓN	
IMÀGEN URBANA	58
PROPUESTAS DE TERRENO	60
PRIMER PROPUESTA	61
SEGUNDA PROPUESTA	62
TERCER PROPUESTA	63

CUARTA PROPUESTA	64
UBICACIÓN	66
RESTRICCIONES	70
REGLAMENTACIÓN	71
<b>LA UTILIDAD</b>	74
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO	75
INTERRELACIÓN DE ESPACIOS	77
ANÁLISIS FINANCIERO	78
CALENDARIO DE OBRA	80
PROGRAMA DE MANTENIMIENTO	82
<b>PROPUESTA ARQUITECTÓNICA</b>	87
PLANOS ARQUITECTÓNICOS	
PLANOS ESTRUCTURALES	
PLANOS DE ALBAÑILERÍA	
PLANOS DE INSTALACIÓN HIDRÁULICA	
PLANOS DE INSTALACIÓN SANITARIA	
PLANOS DE INSTALACIÓN ELECTRICA	
PLANOS DE INSTALACIONES ESPECIALES	
PLANOS DE AIRE ACONDICIONADO	
PLANOS DE CARPINTERÍA	
PLANOS DE VENTANERÍA	
<b>CONCLUSIONES</b>	145
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	146

Un museo se puede definir como una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita. Culturales, arqueológicos y etnográficos y los sitios y monumentos históricos de carácter museológico que adquieran, conserven y difundan la prueba material de los pueblos y su entorno. Los centros culturales, van mas allá, puesto que tienen la libertad de crear, enseñar e investigar el arte, sin necesidad de solo exponer.

En la actualidad el tema de museos y centros culturales, especialmente de arte experimental (como sucede en esta ocasión) presenta aún conceptualmente confusiones y hasta contradicciones en cuanto a su interpretación y utilización aún en renombradas instituciones tradicionales, que han visto en el concepto una forma de promocionar y divulgar mezquinamente la contraparte "real" que constituye el patrimonio original y más valioso de la institución. Cuando esta filosofía se adopta. como razón de ser del desarrollo de los aspectos experimentales del museo "real" ello conlleva en muchas ocasiones a severas inhibiciones del desarrollo del potencial real del concepto, mezquindades en cuanto al tamaño y calidad de la muestra presentada al público, identificación innecesaria entre la estructura, disposición y

ubicación real de las obras expuestas por el museo y complicaciones innecesarias en cuanto al ofrecimiento de servicios “normales” que escapan a las posibilidades del interés del visitante que visita un museo Experimental.

La tecnología electrónica y los avances de la teleinformática están abriendo nuevas y fascinantes posibilidades a artistas y participantes en cuanto a la creación y utilización de nuevas formas de arte, en particular aquellas inherentes a la temática de “museos virtuales” así como de la muy especial vivencia derivada de las mismas. En lo referente a líneas de acción y de investigación futura y representan una propuesta para explorar las potencialidades del uso de nuevas formas de expresión como son los “espacios concurrentes” virtuales que permitirían, haciendo uso del poder de las escalas dinámicas de tamaño, que modelos de edificaciones virtuales puedan alojar a otras edificaciones algunas de las cuales podrían ser de mayor tamaño que los que las contienen.

Las nuevas técnicas de creación artística, abren una fascinante puerta al futuro de las potencialidades de desarrollo del muchas veces menospreciado rol que está llamado a desempeñar el arte experimental en la vida cultural, educativa y recreacional de nuestras comunidades futuras.

La creación de espacios para la difusión del arte en general ha sufrido un déficit en los últimos años. En la ciudad de México no existen lugares especialmente creados para la exposición de el nuevo arte, solo hay algunos adaptados y no reúnen las características necesarias de su desarrollo.

Si bien es cierto que esta corriente no tiene parámetros bien establecidos para su exposición, lo único que se sabe es la falta de los espacios para su difusión. La respuesta parece estar en las acciones de la población que, habiendo adoptado una forma de vida en la que el arte no tiene un lugar primordial, se ha decidido profundizar en el achicamiento de lugares para la creación y exposición del arte en general.

Estos centros tienen un problema primordial, no son económicamente remunerables, por ello la creación de ellos debe ser bajo el concepto de no solo exponer, sino también crear. Y bajo esta tutela se empezaron a conformar varias instituciones nacionales e internacionales con ambas características.

Otro punto fundamental es el efecto de conciencia hacia el arte en la población, por ello la creación de estos centros en los lugares de nuevo crecimiento o en los de reutilización, es decir, lugares olvidados que están en proceso de revitalización, como es el caso de Santa María la Ribera.

Por ello propongo hacer un Centro de Arte Experimental dentro de esta colonia en vías de expansión.

# OBJETIVOS

El objetivo de este proyecto de tesis es la creación de una solución arquitectónica a una necesidad básica del ser humano, como es la exposición y creación del arte; tomando en cuenta de que este es cambiante conforme a las circunstancias que lo rodean (tiempo y lugar principalmente).

Se pretende, también, sintetizar en este documento los conocimientos adquiridos durante la carrera de Arquitectura, integrando la investigación de un problema con su solución, mostrando las adquisiciones, destrezas y actitudes aprendidos para analizar, sintetizar, tomar decisiones, buscar y procesar información para comunicar resultados, producto de un trabajo serio y profesional.

Últimamente muchas ciudades han logrado a través de la resurrección de sus zonas abandonadas un posicionamiento en el circuito de espacios –hasta cierto punto alternativos- legitimadores y promotores del arte experimental. Este hecho es ilustrado por arquitecturas emblemáticas que lucen menos como aciertos museográficos que como joyas espectaculares sobre las vías de las metrópolis postindustriales retrata Bilbao Londres, Nueva York, Ámsterdam, entre otras urbes.

La idea es llevar a cabo un proyecto en una de las colonias “olvidadas” de la ciudad en un edificio con discreta integración al entorno netamente habitacional como si fuera un laboratorio en medio de tantas viviendas.

Realizar una rigurosa selección de lo mas relevante de la producción del arte de segunda mitad del siglo XX con el fin de edificar una sede y programas concretos, brindara una esperanza de profesionalismo al gremio de las instituciones de esta naturaleza.

Para la colección de varios artistas de esta rama, se contara con espacios para la exhibición que podrán ampliarse o reducirse según los requerimientos del artista o artistas. Que verán rotaciones de discursos controversias o interpelaciones pertinentes, cautivantes o retadoras entre minimalistas, conceptuales, neos y los que definitivamente no hace falta clasificación alguna para apreciar lo que hacen. Pinturas esculturas instalaciones, intervenciones, fotografía video, ambientaciones y graficas deberán

ilustrar el Centro. La yuxtaposición de artistas de renombre y nuevos artistas mexicanos e internacionales, permitirá acertadamente jerarquizar la jerarquización que regulan los espacios, ahora, monopolizados por un mercado proteccionista que no arriesga sus inversiones. Este marco así concebido, como una plataforma de calidad y plataforma de legitimización que trastoca las convenciones caducas, permitirá marcar otras reglas del juego; siempre y cuando el seguimiento sea acompañada de investigaciones teóricas solidamente argumentadas para informar de la peculiaridad de cada propuesta y su relación con el contexto y las tendencias estéticas del momento.

## ANTECEDENTES

## ¿EXPERIMENTAL?

Difícilmente haya quien acuda a una cena que esté amonestada por el adjetivo experimental. Del mismo modo, no hay prójimo, por más snob que se asuma, que vaya desprevenido a degustar el plato de moda si éste es merluza al sambayón. En este sentido, siempre es más sensato creer en cosas probadas y nutritivas -incluso si son insectos mexicas- que en tentativas churriguerescas de aspirantes al gorro blanco.

Curiosamente, si la fragilidad de tripas y esófago nos previenen contra todo tipo de propuesta experimental, la indolencia de la crítica y las excusas de las vanguardias del vigésimo (siglo) nos hicieron creer que experimental podía ser término aplicable a cualquier arte otro del culinario.

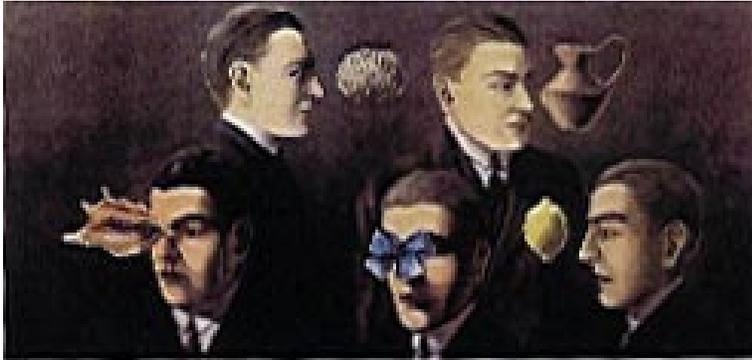
Si se lo mira con escrúpulo, se notará que, aunque complaciente, es adjetivo que generalmente demuestra, ya que no se encasilla a Picasso (por más fases que haya tenido), o Griffith como experimentales: cualquiera de ellos abrió surcos en sus respectivos campos, que trastornaron sus disciplinas y las hicieron otra cosa. Pero eran artistas y no escolares manipulando retortas de juguetería. Se afirma que la naturaleza procede por ensayo y error, que las especies realizan tentativas de mutación que, en contacto con el entorno, aprueban o descartan. Igual hace el arte: debe enfrentar la resistencia de aquello que lo rodea -los códigos del público, la consistencia y maleabilidad de los materiales, el paredón o herencia de obras que lo anticipan. Al pastorear la fuerza, el artista va tentando

por dónde se abren resquicios, dónde la resistencia se hace vulnerable, cuándo y cómo ese empuje, al desbaratar la materia, va haciendo sentido.

Si bien se trata de una metamorfosis, ésta no es descartable. Dentro del vastísimo emporio de transformaciones posibles, hay una que es plena. Proteo podía ser mil caras del ente, pero la forma de atraparlo era esperar que alcanzara aquella que le era propia, aquella a la que lo obligaba su ergon. Dentro de la ceguera que empuja a la obra, dentro de la combinación de elementos heterogéneos que van dragando canaletas, el artista debe discriminar cuál es la vía, aunque desconocida aún, que llevará a una meseta donde, por un segundo, Proteo alcanza una forma que lo sosiega y acomoda. En , por ejemplo, esa plenitud, sin que el que escribe aún lo sepa, será lenguaje nuevo (no balbuceo); así entre otras surgieron la tragedia griega, los distintos estadios de la novela, la gauchesca o el soneto, formas a las que, hasta el presente, nadie ha catalogado de experimento.

El experimento, en último término, no es más que el reconcomio de un aprendiz de brujo que desencadena la fuerza sin saber cómo dirigirla. Como se sabe, en esos casos, la fuerza subvierte, choca contra los paredones que debería haber evitado, se revuelve contra el que la desencadenó y, como un plato indigesto, destroza.

## MUSEO DEL FUTURO



“El Museo es Historia” puede sonar como una inocua declaración de hecho para expertos en bronce y bibelots, pero para expertos de bits está empezando a sonar como un grito de batalla. En un mundo y en un siglo donde las economías de la reproducción y distribución están desplazando las economías de adquisición y colección del

9

siglo XIX, - cuando se almacenaba un objeto de cada clase bajo seguro, en una cámara acorazada de ambiente controlado- puede servir para los propósitos de algunos artistas y curadores del ámbito digital.

¿Por qué esperar que un museo te confiera respetabilidad cuando puedes obtenerla tu mismo en el World Wide Web? Según esta manera de pensar, “El Museo del Futuro” es poco más que una contradicción en los términos.

Como muchos de los aspectos aparentemente radicales del arte digital, su desdén por los museos no es tanto una innovación sin precedentes, sino más bien una herencia.

La deuda genética afecta menos en este caso a aquellos hermanos que normalmente se enorgullecen de estar en el árbol de familia de las artes digitales - las conocidas películas de la avantgarde, las vídeo instalaciones, y las esculturas cinéticas - y mucho más a sus primos más lejanos del 1960 y 1970 - Conceptual, Process, y Performance Art -.

Observando los proyectos de aquel periodo de la colección Panza del Guggenheim Museum, he llegado a comprender por qué ciertas estrategias para “desmaterializar” el objeto de arte fracasaron y cómo los artistas digitales trabajando tres décadas más tarde pueden aprender lecciones vitales de aquellos errores. Y lo que es más importante, mi investigación me ha llevado a la irónica conclusión de que las más extremas salidas del objeto material, digital o de otra manera, son a fin de cuentas de las que depende el futuro de las muchas instituciones a las cuales han sido asignados para quedarse obsoletos.

Las instalaciones de luz fluorescente de Dan Flavin son un caso indicativo. Flavin escogió a propósito tan sólo los ocho colores estándar de los tubos fluorescentes disponibles. Cuando unos años más tarde el Guggenheim y el Dia Center for the Arts montaron una retrospectiva de sus trabajos, el conservador descubrió que uno de aquellos colores, el cereza rojo profundo, había dejado de comercializarse porque la exposición a un pigmento tóxico que revestía el interior del tubo representaba un peligro laboral para quienes lo fabricaban. Como consecuencia, los coleccionistas de los trabajos de Flavin tuvieron que hacerse con todas las bombillas rojo cereza que pudieron encontrar, y almacenarlas para ser utilizadas en futuras exhibiciones. Es sin duda una ironía que trabajos basados en la aparentemente infinita reproducibilidad de la fabricación industrial, ahora estén guardados en los almacenes del Guggenheim, junto a muchos Kandinskys y Picassos.

Hoy en día, estetas del arte digital se ríen de la ingenuidad de los artistas de los 60 como Flavin, pero al mismo tiempo, ellos cometen los mismos errores en una década en donde la técnica cae en desuso a una velocidad mucho mayor de los treinta años que han tardado los tubos de Flavin



en caducar. Por ejemplo, la web hace cinco años no existía en su forma actual, luego ¿qué posibilidades tiene de existir dentro de cinco, diez, o cincuenta años?

A pesar de todo lo que ha reemplazado a la web - las proyecciones en 3D, los interfaces de Realidad Virtual, los smart walls,...- no existe ninguna garantía de que el público pueda llegar a ver en estos nuevos entornos proyectos pensados originalmente para la web.

Es cierto que algunos artistas que hacen trabajos para la web, sostienen que la información que contienen las páginas html será accesible en el futuro. Bien; ¿Pero accesible de que forma? Html es en sí mismo un formato variable, razón por la que una misma página web puede aparecer distinta en diferentes pantallas. Cada usuario tiene la opción de ajustar como desee los iconos y los distintos elementos que aparecen en pantalla, así como modificar formatos de páginas y colores de fondo, tipos de caracteres y tamaños de letra, e incluso no visualizar ningún tipo de imágenes, y siempre estaríamos accediendo al mismo código ASCII.

Para mí, sin embargo, la variabilidad del html hace que con mucha probabilidad todo vaya evolucionando hacia algo distinto de aquí a diez años. No veo ninguna razón para que los millones de páginas web basadas en la cadena de información que en estos momentos se están diseñando de Boston a Bangkok, no puedan ser transferidas a algún futuro protocolo de comunicación, de la misma forma que estamos ahora traduciendo antiguas databases del estilo de dBASE a nuevos formatos como Access. El proceso de conversión no lo alcanzará todo, pero el usuario medio debería presionar para que exista esa conversión, porque le ofrecerá nuevas opciones.





El problema, por supuesto, es que las características que probablemente podrían perderse en esta conversión puede que sean exactamente aquellas características de que depende habitualmente la web artística. En este momento, la mayoría de los proyectos artísticos que se están haciendo para la web no se detienen sólo en el desarrollo cuantitativo de información verbal, sino en un cuidadoso diseño visual y, en ocasiones, en un juego que engloba ambos.

Si la resolución de la pantalla llegara a alcanzar un tamaño de 10.000.000 por 10.000.000 de pixels, ¿cómo se veremos una imagen de un artista que había sido renderizada a 800 por 600-pixels?: degenerará en una minúscula imagen en medio de una desmesurada pantalla negra, o en una gran imagen con una resolución espantosamente baja.

Para los museos que están considerando adquirir en sus colecciones proyectos web, esa no es una cuestión meramente académica.

El caso más conocido de museo que colecciona sitios web, es el del San Francisco Museum of Art, que adquirió distintos sitios en su colección de diseño, incluyendo grafismos provenientes del influyente sito de arte *ada'web*. El problema es que aquellas imágenes fueron simplemente almacenadas en un cd-rom para verlas en el futuro. Eso es casi como alquilar un Ferrari en una isla sin calles; quedará estéticamente muy presentable en el aparcamiento de tu casa, pero esa no es la utilidad para la que había sido pensada. (Almacenar páginas web en cd-rom no resuelve exactamente el problema de una eventual obsolescencia de los cd-rom).

Desde luego, en el año 2020 artistas y conservadores serán capaces de rescatar una

página web realizada en nuestros días, desenterrarán un Pentium fosilizado y una copia de Netscape, contratarán un programador para escribir un emulador de html que funcione en la última generación de ordenadores. Sin embargo, se trata sólo de soluciones específicas. Si no tuviera importancia una distribución en una red, no fuera importante para la obra de un artista, entonces ¿se habría hecho arte directamente orientado a la web?

Considerado el vertiginoso ritmo del progreso tecnológico, algunos sostienen que los sitios web y otros proyectos on-line son esencialmente efímeros y no pueden ser almacenados. El problema de esta política, sin embargo, es que induce a los museos a convertir en fetiches objetos más convencionales, ya aceptados por el mercado, dejando a los trabajos más radicales "desaparecer entre las grietas" de la historia del arte. En sí mismo eso no hará los museos obsoletos, pero sí terriblemente aburridos.

¿Cómo, entonces, podemos evitar repetir los errores de la generación de Flavin? Aprendiendo de la generación de los artistas que la sigue justo después.

Artistas minimalistas como Flavin han consentido que su trabajo fuera destruido y recreado veces y veces, mientras que lo fuese en el mismo medio.

Ciertos artistas pertenecientes a movimientos posteriores, conocidos como Conceptual, Process, o Performance Art,...., han concebido lo que yo llamo "un soporte variable". Con exactitud qué aspecto del proyecto/obra fuese "variable" dependía de cada pieza: podía ser una característica relativamente sencilla como su tamaño o forma (como en el caso de los paneles expansibles de diseño de Sol LeWitt), o podía ser el mismo contenido de la pieza (podía ser la parte



más significativa de la pieza) (como por la contribución de Robert Barry a la exhibición PROSPECT '69, que consistía en las ideas que la gente tenía cuando leía su entrevista en el catálogo). Otras características afectaban por completo la configuración (la escultura de Robert Morris, Permutation), la composición (las instalaciones de Barry Le Va, Ends Meet/Ends Cut), e incluso su valor (Douglas Huebler's Duration Pieces).

Es cierto que LeWitt y Barry podrían haber pensado más sobre la extensión de la definición de arte que acerca de la conservación de sus obras para el futuro. Pero la estrategia que inventaron ofrece a los artistas y a los conservadores del digital una alternativa al conservar unos tubos de rayos catódicos y PC en un habitáculo de ambiente controlado. He estado discutiendo esta alternativa (que yo llamo Iniciativa del Medio Variable) con mis colegas conservadores en el Guggenheim. La idea es:

---

14

1. Reconocer cuándo una adquisición ha sido creada o realizada sobre un medio variable. En algunos casos, tal y como sucedía con la pieza de LeWitt y Barry ya mencionada, la variabilidad del medio es intrínseca a la intención del artista. Cosa que otras veces, como en la mayoría de las esculturas fluorescentes o páginas web, no es intencional y es consecuencia del hecho de que las condiciones en que la pieza ha sido originariamente creada, no existirán algún día.

2. Contactar con el artista para determinar si la pieza tiene fecha de caducidad. Robert Rauschenberg, por ejemplo, considera sus performances del 1960 obras efímeras, con lo cual no pueden ser reproducidas. Robert Morris, por el contrario ha vuelto a representar sus performances del mismo periodo durante las décadas posteriores - con, por supuesto, un



reparto diferente, atrezzo distinto,...

3. Entrevistar al artista y a cualquier otra persona involucrada en la producción original de la pieza para recoger la mayor cantidad de información posible acerca del grado de flexibilidad del proyecto. ¿Puede un trabajo existir al mismo tiempo en dos lugares distintos? Un Trabajo de Felix Gonzalez-Torres puede; uno de Donald Judd no.

¿Puede un trabajo venir libremente distribuida sin ningún permiso? La respuesta es sí en el caso del software sin libre de derechos de autor que utilizó Lawrence Weiner en una obra perteneciente a la Collection Public Freehold, pero eso no es posible en la mayoría de los proyectos de autor.

¿Puede una obra ser recreada a distintas escalas? Bill Viola para su video instalación - City of Man - especifica hasta los centímetros de la imagen a proyectar. John Simon, mientras tanto, considera que su aplicación Java - Every Icon - está indicada tanto para un monitor de 15 pulgadas, como para una pantalla de 30 pies, e incluso para la pantalla de un ordenador de bolsillo.

4. Adquirir cualquier tipo de documentación u objeto, incluidas medidas, notas, fotos, e imágenes en movimiento, que pueda ser de ayuda para la recreación de la pieza en futuro. El Whitney Museum posee un video de Barry Le Va haciendo una de sus piezas, de esta forma, podrán recrear la instalación en el caso en que el artista no pueda hacerlo.

5. Hacer que esta documentación sea accesible a cualquier interesado en reproducir la obra. De esta forma, el museo tendría la opción de conservar el sentido original que el artista había impreso a todas las obras y performances.



15



Es interesante observar que, de esta forma, el museo se vestiría de una nueva autoridad: la capacidad de declarar la autenticidad de un proyecto. Sin embargo, eso conlleva también que el museo se haga cargo de informar sobre la existencia de los proyectos accesibles, y quizás participaría en el proceso de traslación del proyecto a otros nuevos entornos y contextos si el antiguo no fuera recuperable.

¿Cuál es el incentivo para que los artistas hagamos partícipe de las decisiones futuras sobre nuestros proyectos a un grupo selecto de conservadores que nunca han manejado un ratón ni escrito una aplicación java? Muy simple, para asegurarse que en futuro las personas puedan seguir viendo nuestro trabajo de algún modo una vez estemos criando malvas.

Muchos artistas no tolerarían semejante falta de control sobre su obra y preferirían llevarse ésta a la tumba.

Sin embargo, la Iniciativa del Medio Variable - por muy estafalaria que parezca esta idea en el contexto tradicional del coleccionismo- ofrece una alternativa para los proyectos cuyo concepto va más allá de su manifestación formal.

Esto nos ayuda a imaginarnos los museos como incubadoras donde los proyectos artísticos puedan seguir viviendo y cambiando, más que un mausoleo para proyectos muertos.

—  
[Este artículo apareció originalmente en Artbyte\_ (June-July 1998).]

[ Traducción: Lorenza Donati ]



**To really appreciate architecture,  
you may even need to commit  
a murder.**



Architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of its walls. Murder in the Street differs from Murder in the Cathedral in the same way as love in the street differs from the Street of Love. Radically.

## MUSEOS EN LA HISTORIA



### 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, grandes, suelos de madera y

19

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 tabril 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 nº1 de Long Island y las nuevas galerías alternativas que se extienden en la misma ciudad como The Artists Space (1978) o Store-front (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.I 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 crearon 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 cierto 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 Peichí (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 Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca de Rafael Moneo (1987-1992). Situada en el paisaje aterrazado de Son Abrines, actualmente un área colmatada, 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 Louis 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 Major, 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 Baraja, Francia (1992). Poseen una superficie total de 20 000 m<sup>2</sup>, 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 "antimus Co" 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 Giorna, 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/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 por Donald Judd, paladín del "minimal art", en los espacios y terrenos de unos antiguos hangares militares abandonados en Marfa, Texas, reconvirtiéndolos en la Chinati Foundation a partir de 1986, constituiría la culminación de las intervenciones en sitio, 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 receptor 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 el conceptual y el neoexpresionismo en los inmensos espacios de las fábricas abandonadas de North Adams, 5 edificios de la antigua central eléctrica Bogoe 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 Intimo basado en las grandes superficies de 105m. En cierta manera, el abandono de este proyecto significa también la crisis del modelo de antimuseo de los años ochenta.



**The most architectural thing  
about this building is  
the state of decay in which it is.**



Architecture only survives  
where it negates the form that  
society expects of it.  
Where it negates itself by  
transgressing the limits that  
history has set for it.

## MUSEOS PARA UN NUEVO SIGLO



### ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

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

29

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 al espacio de la creación y al de la exposición ha de existir una relación de similitud. 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 p 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. Da ahí la aparición dei 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 interinas 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 desatacan 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 (Belgiojoso, Peressutti y Rogers) (1954) o el pabellón de esculturas en Arnhem, 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.

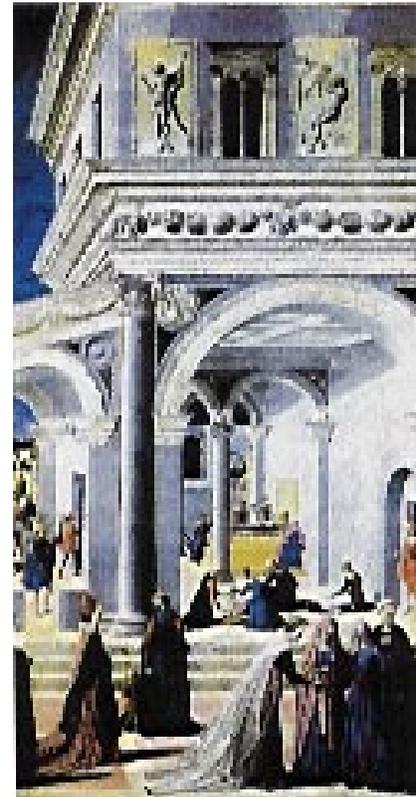
Y por otra parte aparecen los centros de arte



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. 500 espacios singulares y monográficos, abiertos a la experimentación y la prospección, que ensayan nuevas maneras de mostrar el arte reciente a la sociedad.

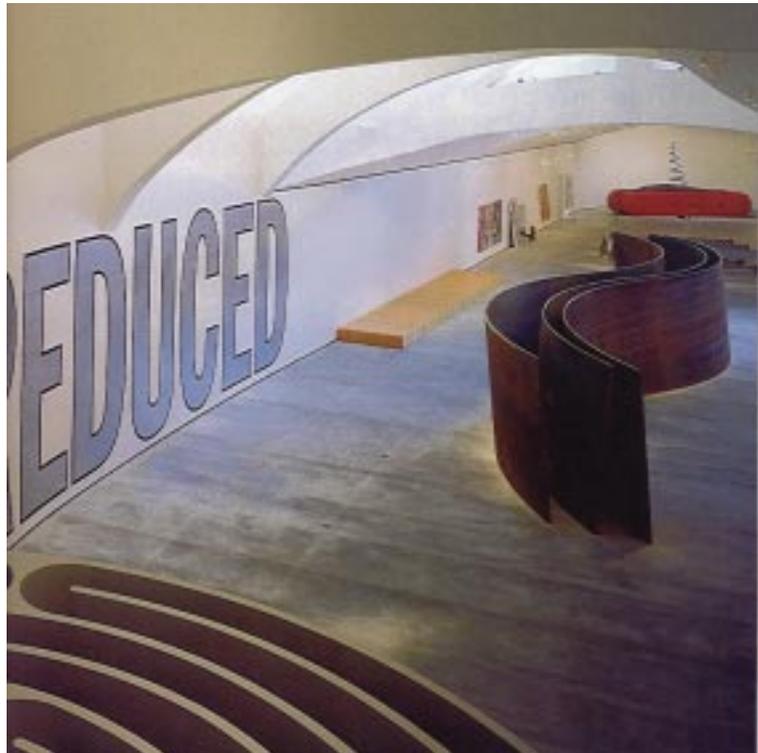
De estos dos modelos programáticos distintos tenemos una gran diversidad de ejemplos. El MOMA en Nueva York, la Menil Collection en Houston, el Museum of Contemporary Art en Los Angeles son algunos de los ejemplos paradigmáticos del modelo museo de arte contemporáneo convencional. En cambio, las Kunsthalle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

Josep M.<sup>a</sup> Montaner  
Editorial Gustavo Gili, S.A.  
Barcelona 1995



**Sensuality has been known  
to overcome even the  
most rational of buildings.**



Architecture is the ultimate erotic act.  
Carry it to excess and it will reveal  
both the traces of reason and the sensual  
experience of space. Simultaneously.

CENTRO DE LA  
I M A G E N

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

**ARQUITECTOS:**

ISAAC BRIOD

ABRAHM ZABLUDOVSKY

**UBICACION:**

PLAZA DE LA CIUDADELA

MEXCO D.F.

**REMODELACION:**

1993-1994





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 conservar la 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.



SALA DE  
EXPOSICIONES  
TEMPORALES**ARQUITECTOS:**

REM KOOLHAAS/OMA

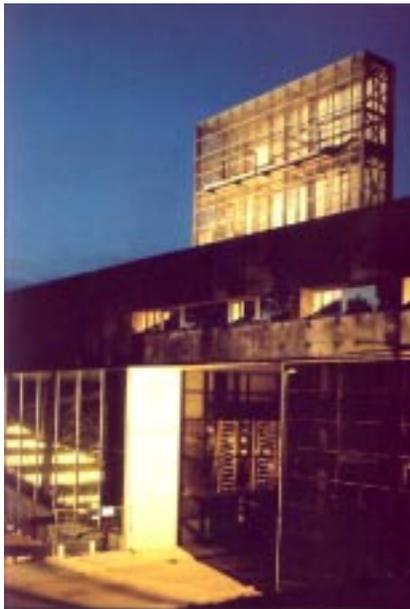
**UBICACION:**

ROTTERDAM, HOLANDA

**CLIENTE:**AYUNTAMIENTO DE  
ROTTERDAM

La arquitectura metropolitana, tema predilecto de Rem Koolhaas, tenía su ámbito de aplicación principalmente en la periferia de las ciudades modernas, con el aspecto caótico y disperso que solía caracterizar esa tierra de nadie situada entre los densos núcleos urbanos tradicionales y el campo abierto.

Ahora Koolhaas y su Office for Metropolitan Architecture vuelven a construir en su tierra natal, y lo hacen de nuevo en una zona con carácter de borde. Se trata de un lugar situado entre el Parque del Museo y el dique occidental, el Westzeedijk, recorrido en su parte superior

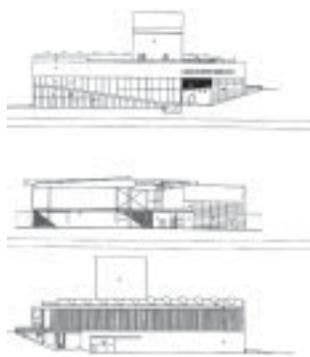




por una vía rápida. La diferencia de nivel entre el dique y el parque se toma como dato fundamental y se aprovecha para crear un complejo sistema de comunicación entre los frentes norte y sur del edificio.

La síntesis que suele hacer Koolhaas entre elementos procedentes del constructivismo ruso y de la alegre arquitectura de los cincuenta parece aquí enriquecida con algún guiño a Le Corbusier. Así, el volumen global es un octaedro tumbado, atravesado por varias rampas oblicuas, y del que sale una torre de instalaciones que se pretende utilizar como reclamo publicitario.

El interior es un gran espacio casi diáfano dividido en tres secciones principales. Al oeste, una sala en el nivel inferior, un restaurante y una escalinata-graderío que puede servir como auditorio. En la banda central, la gran rampa que comunica el paseo superior del dique con las praderas del parque; junto a ésta, otra de inclinación inversa

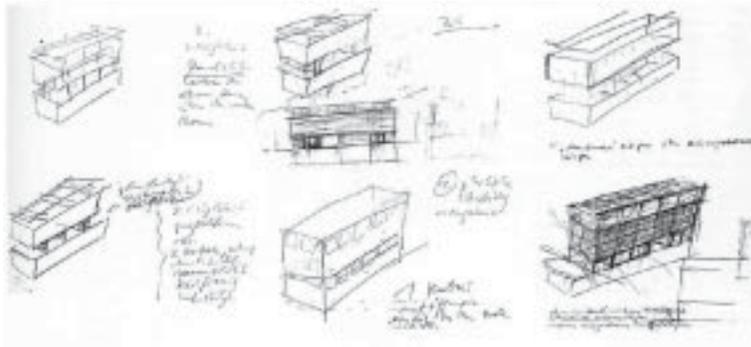




que comunica las salas de exposición situadas en las diversas plantas. Finalmente, al este, un gran espacio con tan sólo cinco soportes, lo que permite un gran flexibilidad en su utilización.

El tema más llamativo de la composición formal es la contraposición de elementos ortogonales y diagonales. La planta muestra cómo la rampa central atraviesa oblicuamente el edificio, y en la sección no sólo se aprecia la inclinación de ésta y otras rampas, sino también la de los soportes que, perpendiculares a ellas, contrastan fuertemente con la verticalidad de fachadas y cerramientos.





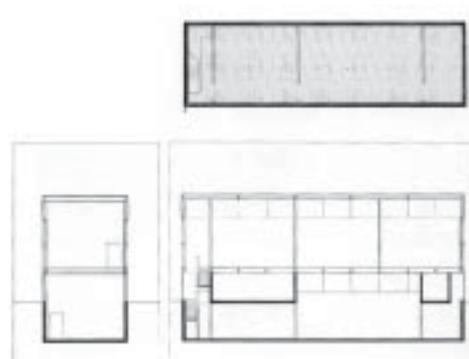
## COLECCION GOETZ

**ARQUITECTOS:**  
HERZOG & DE MEURON  
**UBICACION:**  
MUNICH, ALEMANIA  
**CLIENTE:**  
JEANNY GOETZ

De los dos centros más creativos de la arquitectura suiza, el Ticino y Basilea, el último venía siendo tradicionalmente el menos llamativo. Frente a la rotundidad formal de Mario Botta y sus secuelas, los arquitectos de la Suiza alemana parecían contentarse con conferir una cierta distinción compositiva a la construcción tradicional.

Herzog y De Meuron estudiaron en Zúrich con Aldo Rossi, pero reconocen que les influyó más la personalidad del maestro milanés que sus austeras formas arquitectónicas. Empezaron su carrera con una serie de edificios de pequeña escala en los que los materiales tradicionales se usaban con cierta voluntad artística. Apasionados de la arquitectura de los cincuenta y los sesenta, su evolución muestra que se trató simplemente de un punto de partida para desarrollar sus propias ideas.

En este edificio, Herzog y De Meuron han apostado muy fuerte por la máxima abstracción





geométrica, creando un paralelepípedo de aluminio y cristal, posando ingravidamente en medio de un parque salpicado de abedules y coníferas.

El edificio está formado por dos cuerpos: uno de hormigón, semienterrado en el suelo, y otro de madera que se levanta por encima de él. La parte superior del primero, que forma el zócalo visual, está delimitada por una piel de vidrio traslucido, interrumpida tan sólo por cuatro muros transversales de hormigón y por las puertas de acceso a los dos únicos locales que no son de exposición: uno casi cuadrado que hace de oficina y recepción, y otro alargado que alberga las instalaciones y el almacén. De este modo, el sótano presenta dos salas de diferente altura, la mayor de ellas iluminada por la parte superior de las paredes.

Este mismo tipo de iluminación es la que recibe el cuerpo superior, en el que los dos tercios inferiores de las paredes presentan un aspecto macizo, formado por el entramado de madera y el cerramiento de aluminio natural. La planta superior está dividida, de un modo muy tradicional, en tres salas enfiladas por uno de los lados largos. Tanto el exterior como el interior ofrecen una imagen visual serena y delicada que armoniza tanto con el idílico parque en el que se inserta como con las obras de arte que albergará.



# M U S E O G U G G E N H E I M

En el inicio de su política de expansión internacional, la Fundación Guggenheim decidió hacerse cargo del proyecto ganador en un concurso convocado por el gobierno austríaco para la creación de un nuevo museo en Salzburgo. El ganador de dicho concurso fue Hans Hollein, frente a otros arquitectos de la talla de Giancarlo De Carlo, Jean Nouvel o Joseph Paul Kleihues. El director de la mencionada Fundación, Thomas Krens, puede estar contento, pues si hay un acuerdo común en calificar su gestión frente al museo norteamericano como "insólita", no cabe duda de que el proyecto de Hollein para su sucursal centroeuropea es igualmente inusitado. Salzburgo es una ciudad armónicamente encajada entre la horizontalidad de un río y la verticalidad de unos montes cuyos bordes son auténticos acantilados. En uno de ellos, el

## ARQUITECTOS:

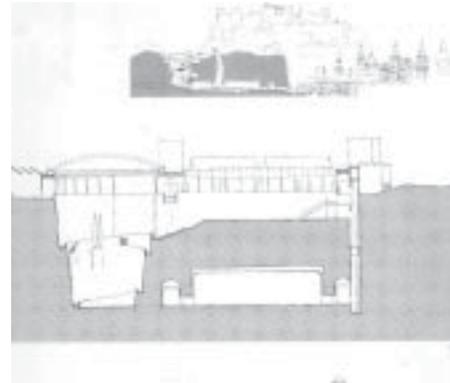
HANS HOLLEIN

## UBICACION:

SALZBURGO, AUSTRIA

## CLIENTE:

MINISTERIO AUSTRIACO DE  
INVESTIGACION Y CIENCIA




---

 45




Monchsberg, es donde se situará el nuevo museo. En un marco natural tan delicado, la propuesta de Hollein ha sido radical: excavar los espacios directamente en la roca y hacer un museo rupestre del siglo XXI. Los accesos se encontrarán tanto en la parte baja del monte – es decir, al nivel de las calles de la ciudad – como en el frondoso bosque que hay en la planicie superior. El museo, por tanto, no tendrá rostro alguno; ni siquiera los lucernarios que iluminarán las salas tendrán una presencia significativa en el paisaje. Los espacios interiores se desarrollan fundamentalmente en dos niveles. En el inferior – al que se entra desde el patio del Bürgerspital – hay una serie de salas para exposiciones especializadas y un salón de actos, además de un recorrido curvo que lleva al fondo del Sunk, nombre medieval de una depresión del prácticamente plano Monchsberg. Éste es el espacio tras espectacular del conjunto; se trata de un volumen aproximadamente troncocónico que se va ensanchando hacia arriba hasta terminar en el nivel superior con una cúpula rebajada que lo inunda de luz natural, aunque ésta sea tan gris como los plomizos días centroeuropeos. Es como si la rampa helicoidal de Wright hubiera seguido su camino hacia abajo unos cuantos pisos más. Por este espacio, una serie de escaleras – casi sacadas de las fantasías gráficas de M. C. Escher – conducen al visitante desde las entrañas de la tierra hasta la bóveda del cielo.

## AMPLIACION DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

**ARQUITECTOS:**

TADAO ANDO

**UBICACION:**

NOSHIMA, KAGWA. JAPON

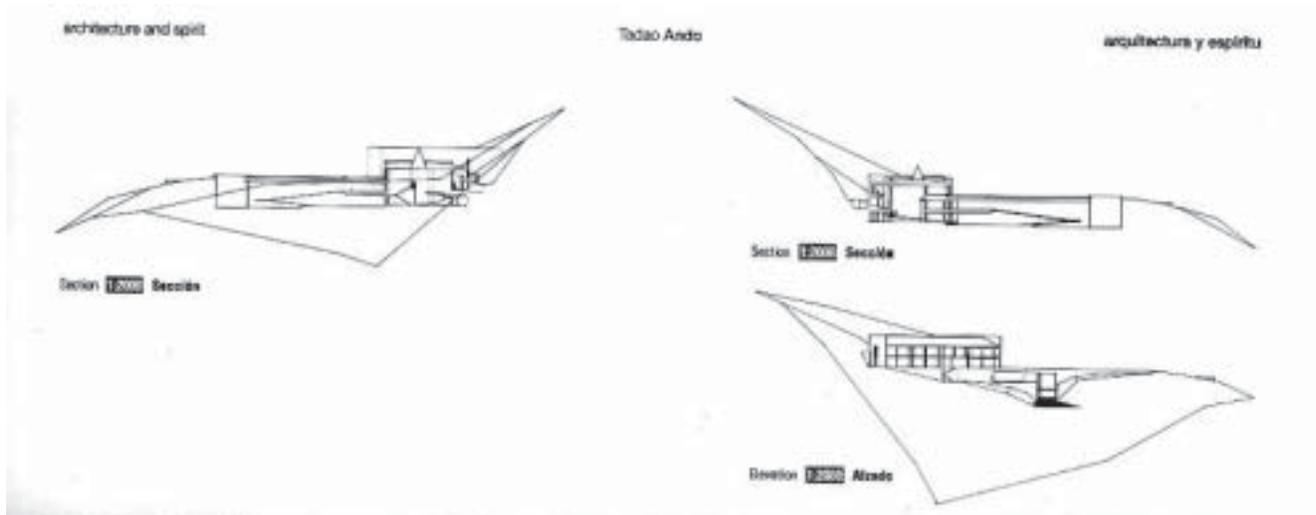
**CLIENTE:**MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORANEO EN  
NOSHIMA

Naoshima es una pequeña isla en el mar de Japón. Sobre un estrecho cabo en el extremo sur de la isla, Ando construyó un museo que parece contemplar la playa tranquila que baña sus pies. Diseñado y orientado para recibir a los visitantes que llegaban por mar, al museo se accede a través de una plaza escalonada que encubre, en realidad, dependencias anexas a la galería y funciona como un anfiteatro al aire libre. Ascendidos los peldaños, y en medio del frondoso paraje de un parque nacional, aparecen los muros de piedra del museo, la escasa parte visible del edificio, que se construyó bajo tierra fundamentalmente para no interrumpir la relación entre la isla y el mar. En el interior, un volumen de más de cincuenta metros de largo y ocho de ancho comprende el área de exposición. En torno a este espacio se organizan otras dependencias como oficinas, almacenes y una residencia-hotel. Rodeando el museo, Ando dibujo un sendero interrumpido por plazas. El camino trazado por el arquitecto pretendía subrayar la fuerza de la vegetación circundante, a la manera de los earth works contemporáneos, como si de un jardín de esculturas se tratase. En una segunda intervención, el museo se completó con una ampliación del hotel que añadía seis habitaciones y un café al programa original. El anexo se levantó sobre la colina que rodea el museo y se llega hasta él a través de un teleférico. De planta oval y semi-enterrado como el edificio del museo, el





nuevo inmueble rodea un estanque que, en uno de sus extremos, se deshace en una cascada sobre el océano. El edificio anexo ofrece, desde lo alto de la colina, una amplia panorámica de la isla y el horizonte marítimo. La inclusión de un museo entre los edificios de Tadao Ando dirigidos al espíritu a través de los sentidos quiere subrayar la idea de que son los espacios, y la relación de éstos con la naturaleza que los contiene o los extiende y los materiales que los conforman, lo que dota de espiritualidad a la obra del arquitecto japonés. Por encima de un programa de culto u oración, y más allá de las tipologías doctrinales, el Museo de Arte Contemporáneo de Naoshima se esconde entre muros de piedra, alejando su tímida imagen de muchos de los templos-reclamo construidos para acoger la obra de las vanguardias de reciente creación. Como espacio para el arte contemporáneo, el museo de Ando invita a la reflexión desde sus vacíos, desde su discreción frente al escena río natural, desde su comunión con el paisaje y desde su distanciamiento de cualquier dogma teórico.



PARADIGMAS DE LA  
ARQUITECTURA DE  
FIN DE SIGLO**St. Martins Lane Hotel. Philippe Starck.**

Hotel londinense, ubicado en un edificio de los años sesenta determinado en una planta con grandes columnas donde se mezclan los espacios de recepción y restaurantes con mobiliario ecléctico. El hotel se individualiza gracias a su diverso mobiliario; participan piezas barrocas, clásicos contemporáneos y muebles populares. Las habitaciones se regulan según el estado de ánimo del huésped gracias a un sistema policromático de iluminación. Antítesis del hotel tradicional.

**Museo Guggenheim de Bilbao. Frank Gehry.**

Filial española del Museo Guggenheim. Estructura de acero regular disfrazada de volúmenes cadenciosos en cristal, piedra y titanio. Icono de esta pequeña ciudad española conocida hasta hace poco por sus playas. Representa el clímax del proceso arquitectónico mediatizado. Soluciones técnicas forzadas al capricho creativo.

**Aeropuerto de Kansai. Renzo Piano.**

Aeropuerto en mar japonés, isla artificial cerca de la bahía de Osaka construida espacialmente para la pista de aterrizaje de los aviones de la zona. Membrana en acero y cristal que protege las áreas interiores, ligada a lo largo de un túnel donde se distribuyen los pasajeros a sus vuelos. La invasión permanente del hombre en tierra y mar sugiere que lo único por conquistar es el espacio.





### **Bodegas Dominus. Harzog & De Meuron.**

Fabrica de vinos en el Valle de Napa, California. Definida por un prisma rectangular cuyos muros están formados por acumulaciones de piedra enjauladas por una malla ciclónica, en un lote de gran extensión. El proceso arquitectónico se rige por el de la fabricación del vino: áreas abiertas o cerradas según se requiera. Poesía rígida hecha por el hombre en armonía con el paisaje.



### **Iglesia en Marco de Canavezes. Alvaro Siza.**

Parroquia rural en Portugal. Edificación de forma rectangular a la que se le han retirado algunos volúmenes redibujando así su silueta. El recubrimiento casi caprichoso de las superficies con materiales regionales y las distintas perforaciones distorsionan la lectura del edificio. La iluminación natural, la limpieza de los acabados y la asimetría casi simétrica del interior transmiten una sensación de tranquilidad. Espacio dedicado al culto religioso donde no hacerlo sería pecaminoso.



### **Reichstag. Norman Foster.**

Sede del parlamento alemán. Reconstrucción del antiguo emblema del Imperio Guillermino. Cúpula de cristal donde un sistema de control ambiental aprovecha la energía natural que además funciona como mirador público hacia la ciudad y al mismo Parlamento. Símbolo contradictorio de poder, donde viejas lecturas geográficas y de lenguaje formal han tenido que ser olvidadas para dar cabida a esta nueva etapa de vida político-social de Alemania.

**Villa Dall' Ava. Rem Koolhaas / OMA.**

Residencia en el sur de París, compuesta por un volumen semienterrado con un patio y otro de concreto suspendido sobre una planta libre con muros de cristal. El programa se concreta a partir de la historia trágica de la familia que lo habita. El espacio se redefine constantemente a partir de ciertos elementos: un elevador-oficina, ventanas de concreto que giran en un eje, cortinas metálicas. Maquina de vivir, maquina para vivir, ¿hogar dulce hogar?.

**Galerías Lafayette. Jean Nouvel.**

Tienda departamental de la firma francesa en Berlín. Planta organizada a partir de espacios cónicos de gran altura encontrados, recubiertos de cristal e imágenes holográficas; exteriores de superficies curvas y cristalinas. Creación de sensaciones espaciales a través de la forma y de los materiales donde el usuario recorre visualmente el espacio sin entender que esta sucediendo; reflejos, imágenes, profundidades que se presentan. Reproducción contemporánea de los almacenes parisinos, del Art Nouveau al High Tech. Un edificio de época, en pocas palabras.



51

**Baños Termales. Peter Zumthor.**

Baños públicos en Suiza. Edificio que revive una zona hotelera olvidada, volumen de piedra lisa cortada en tiras, el cual presenta perforaciones que sirven como entrada de luz o áreas de terraza para tomar el sol y observar los Alpes. Interiores del mismo material pétreo donde aparecen piscinas, áreas de masaje, baños de vapor, iluminados desde el exterior a través de ranuras de cristal azul. Recinto de salud física y paz mental.



## CONCLUSION DE CASOS ANALOGOS

CENTRO DE LA IMAGEN.

SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES.

COLECCION GOETZ.

MUSEO GUGGENHEIM.

AMPLIACION DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO.

El uso de cada inmueble y la actividad que se desarrolla en los mismos, como se ha mostrado en los anteriores analogos, cuentan con espacios para la presentacion de manifestaciones artisticas asi como un area de cafeteria y de gobierno, tambien cuentan con espacios similares las escuelas de arte, donde su actividad primordial son las aulas o salones condimensiones de una escala considerable, tienen en comun los casos analogos, areas de trabajo donde el artista desarrolla su obra y a la vez tiene oportunidad de guardar el material.

En el analisis de los casos analogos aportan al proyecto, en la medida de cada caso, puntos importantes para el desarrollo del Programa Arquitectonico como son areas o locales comunes entre si, y marcaron la pauta para poder suponer dimensiones de localesy características de las mismas para su optimo desarrollo. El estudio determino un porcentaje aproximado de ocupacion del 73% para el area de exhibicion y el 25% restante destinada para el gobierno del Centro de Arte Experimental.

**"El arte es universal, el acento es local"**

**Rufino Tamayo**

¿Qué es un lugar?, ¿Hasta donde pervive la existencia tras intervenir en una geografía?, ¿Es este lugar el mismo tras haber colocado un artefacto construido?

Dibuja Heidegger en "Construir-Habitar-Pensar" su famosa figura del puente:

"El puente se balancea ligero y fuerte sobre el río. No solo une las orillas existentes. En el cruzar del río aparecen las orillas en cuanto orillas. El puente les permite encontrarse propiamente una frente a la otra (...).

Pero solo aquella que en si es un lugar puede encuadrar una morada. El lugar no se encuentra antes del puente. Pero hay, antes del puente, sobre el río, muchos parajes que pueden ser ocupados por algo. Uno de ellos aparece como un lugar precisamente por el puente. Pues el puente no viene a colocarse en un lugar, sino que ante el puente mismo aparece un lugar"

A la hora de afrontar un proyecto, siempre llegamos al momento del donde. Dando por sentados análisis mas científicos de orientaciones, topografías, normatividades, etc. , llega el momento de extraer del lugar su esencia, tal como lo describe Steven Holl:

"Una de las sugerencias que extraje de mis primeras lecturas a cerca de fenomenología, en particular de Merleau-Poincy, fue aprender la profunda unicidad de cada lugar específico: su luz, su aire, su olor, su color ambiental, su historia, o debería decir, sus muchas historias"

La expresión armónica con el entorno de esa "historia del lugar" puede hacerse con sutileza. Es erróneo contraponer únicamente a la intervención demoledora y sin memoria la mimesis estilística o una pobre desaparición entre las sombras. Armonía entre el edificio y el entorno natural y artificial.

El lugar como materia, como otro de los elementos de la arquitectura, el espacio, la materia, la luz, el lugar. Escriben Abalos y Herreros: "Nos han acostumbrado a pensar la arquitectura en función del lugar entendiendo que en el podemos encontrar claves con las que abordar un proyecto. Muchas son las formas de anclaje desarrolladas en las últimas décadas; desde las de raíz fenomenológica - "Anchoring" es el título de un texto significativo de Steven Holl - hasta actitudes que parten de la escuela de Frankfurt - Frampton y su contextualismo - pasando por la influencia bergsoniana en la obra de Moneo o la estructuralista del "genius loci" en Aldo Rossi. Pero en los últimos años estamos asistiendo a una transformación significativa: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje, sea natural o artificial, y este a dejado de ser este fondo neutro sobre el que destacan los objetos artificiales arquitectónicos mas o menos vocacionalmente escultóricos para ser objeto de interés primario, foco de atención del arquitecto. Así, modificando el punto de vista el paisaje pierde su inercia y pasa a ser objeto de transformaciones posibles; es el paisaje lo que puede proyectarse, lo que deviene artificial."

# SANTA MARÍA LA R I B E R A

## HISTORIA Y EVOLUCION



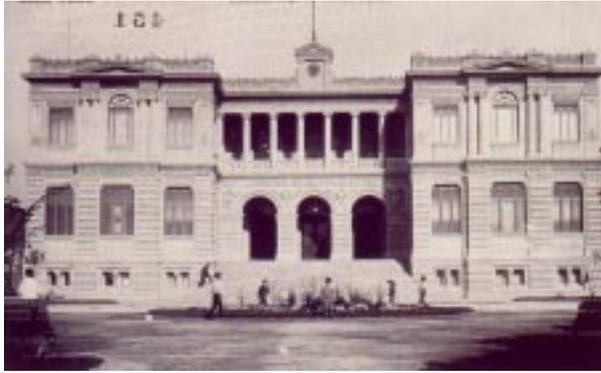
Santa María la Ribera (fundado como fraccionamiento en 1859 por los hermanos Flores ) ha sido una colonia de carácter habitacional que, a diferencia de la colonia Guerrero (barrio considerado popular) fundada por la misma época, fue una colonia de clase media, por lo que se construyeron habitaciones elegantes y cómodas en calles bien trazadas, donde predominaron las calles bien trazadas.

Los habitantes de sus inicios fueron pequeños propietarios e industriales, comerciantes, profesionistas, religiosos, burócratas, militares, artesanos, carpinteros albañiles, que conformaron una población en aumento constante.

En Santa María la Ribera se conjuntaron personas que iban construyendo edificios al estilo porfiriano, casas unifamiliares, y vecindades que representaron en sus edificios y accesorios el nivel social de los moradores.

Existe en Santa María la Ribera una serie de edificios públicos que forman parte integral del espacio urbano. Por ejemplo, en la plaza, mejor conocida como Alameda de Santa María la Ribera, esta el kiosco morisco que se identifica como su símbolo, a pesar de no estar construido con intención de instalarlo en la plaza, ocupa su espacio central, después de haber estado entre 1886 y 1910 en el lado sur de la alameda central; y diseñado y construido como pabellón de México





en la exposición internacional de Nueva Orleans. En la misma plaza, ocupa la esquina nor-oriente el Museo del Instituto de Geología, cuya construcción inicio en 1402 el arquitecto Carlos Herrera, con motivo de las fiestas del centenario de la independencia. En el destaca el momento histórico en el que fue construido. El avance de la tecnología, con el uso del hierro, el acero y el vidrio y que justo en esa época comenzaba a incorporarse en la construcción en México. En este edificio se resumen todas esas condiciones que dan como resultado un museo espléndido. En el se reúnen sistemas constructivos tradicionales como son el tabique y mampostería con la estructura de acero recubierta de piedra y ladrillo. La fachada exterior posee elementos de manufactura de piedra con un trabajo muy cuidado. Dos cuerpos laterales al paño de la banqueta enmarcan una escalera que conduce al cuerpo central remetido. Tres grandes arcos de piedra señalan el acceso.

El hoy llamado Museo del Chopo es importante dentro de la imagen de la colonia por formar parte de ella desde 1904, así como por la innovación tecnológica que represento. Su estructura combina perfectamente el hierro, el acero y el vidrio con muros de tabique. Esta estructura es prefabricada y desmontable. Toda la vanguardia tecnológica recién llegada de Europa, que mezclo lo útil con lo estético, se conjuga en este edificio y se manifiesta abiertamente su estructura, que se



deja ver en lugar de ocultarse tras la argamasa o cantera como en otros edificios de estructura metálica. Actualmente se conoce como Museo Universitario de Chopo y alberga exposiciones temporales de ciencias y artes, además de presentar exposiciones temporales de música teatro y danza, ya que la flexibilidad de su espacio interior así lo permite. Sin duda este es un edificio representativo de la colonia, recordado por quienes lo visitaron como Museo de Historia Natural y ahora reconocido como importante recinto cultural para los habitantes del norte de la ciudad.

Las casas que se construyeron en Santa María la Ribera, en torno a la plaza y las de Ribera de San Cosme, marcaron la pauta en la configuración de la colonia pues ocuparon la zona de mayor desarrollo inicial.

Hubo dos razones primordiales para este crecimiento. Por un lado, la cercanía a las vías de comunicación hacia el centro de la ciudad y la plaza, lugares prestigiados dentro del nuevo fraccionamiento y por otro lado la celeridad con la que se instalaron servicios urbanos.

La arquitectura de Santa María fue habitacional por excelencia. Había edificios de carácter público, algunos como excepción, y otros en función de las necesidades de sus habitantes. Los comerciales e industrias eran muy escasos y su arquitectura no compitió con la doméstica. Por ello las casas marcaron la pauta en cuanto a configuración de Santa María.

Las casas se trazaron en función a un patio. Debido a que el espacio abierto había sido parte esencial de la vida cotidiana de los mexicanos, encontró cabida en la vida de la ciudad desde los años de la Colonia. Así se prolongaban las actividades del interior al exterior sin perder la intimidad ni la delimitación de la propiedad privada.



## IMAGEN URBANA



La colonia de Santa María la Ribera ha tenido cambios acorde a los que la ciudad sufre, tales cambios en el modo de vida propiciaron primero el hacinamiento en las amplias casonas de principios de siglo, donde se alojaron varias familias de bajos recursos. Después empezó el abandono o sustitución de estas construcciones. Algunas tuvieron mejor suerte al convertirse en escuelas o en negocios que pudieron mantenerlas en condiciones no ideales, pero aceptables.



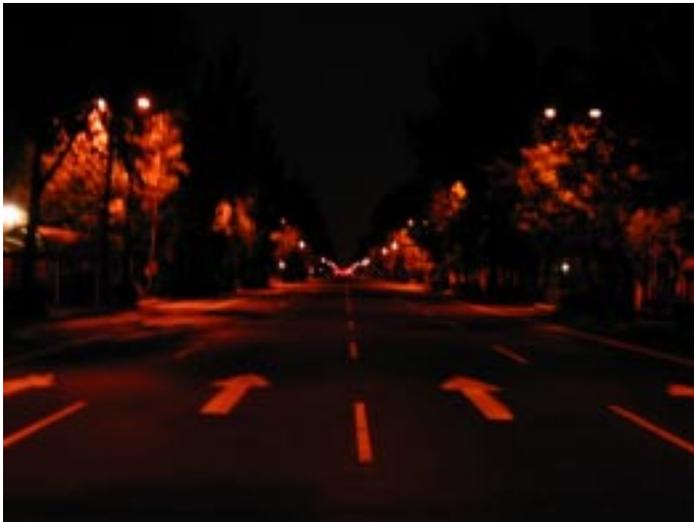
En una ciudad en la que la falta de habitabilidad es uno de los problemas mayores, se contraponen la existencia de tantas casas que en total abandono se destruyen cada día sin poder ser rescatadas como patrimonio arquitectónico testigo de un momento histórico y social.

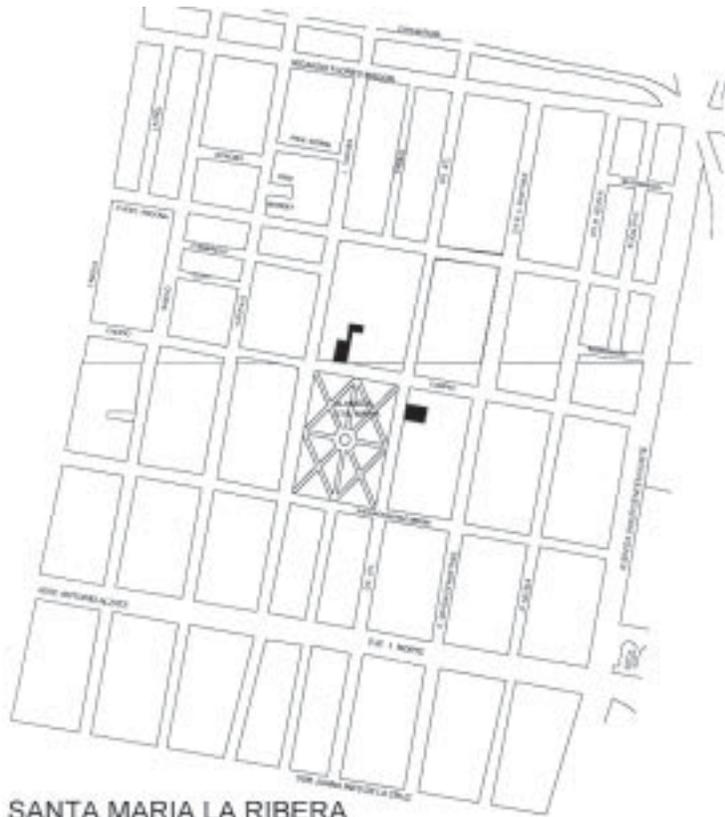
## PROPUESTAS DE T E R R E N O

Existen varios predios posibles para realización de el proyecto propuesto, La desición final se hará de acuerdo a la sustentación de cada uno de ellos en función a su adaptación con el programa definido y a su situación actual.

Uno de los puntos a considerar para la elección de el o los terrenos es su ubicación conforme a la colonia, es decir, respecto a los hitos del lugar (Alameda de Santa Maria la Ribera, Museo de Geología, etc.).

Cabe anotar todos los predios que se proponen se encuentran en un uso de suelo habitacional mixto con un maximo de 7 niveles para la construcción y dejando el 40% de area libre.





### SANTA MARIA LA RIBERA

#### PRIMER PROPUESTA

Uno de los predios es el localizado en la calle Dr. Atl #215. Entre las calles de Carpio y Salvador Díaz Mirón. Construida en 1903 y que antes fuera la Biblioteca Aragón propiedad del Ingeniero Aragón y fue en un momento editorial de la Revista Positiva, y sede de la asociación Mexicana de Periodistas.

El otro predio es el localizado en la calle de Carpio #113. Entre las calles de J. Torres Bodet y Dr. Atl. Construida entre los años de 1910 y 1920. Su uso original fue de vivienda y actualmente se encuentra abandonada. Ambas edificaciones se encuentran catalogadas por el INBA.



Dr Atl #215



Carpio #113

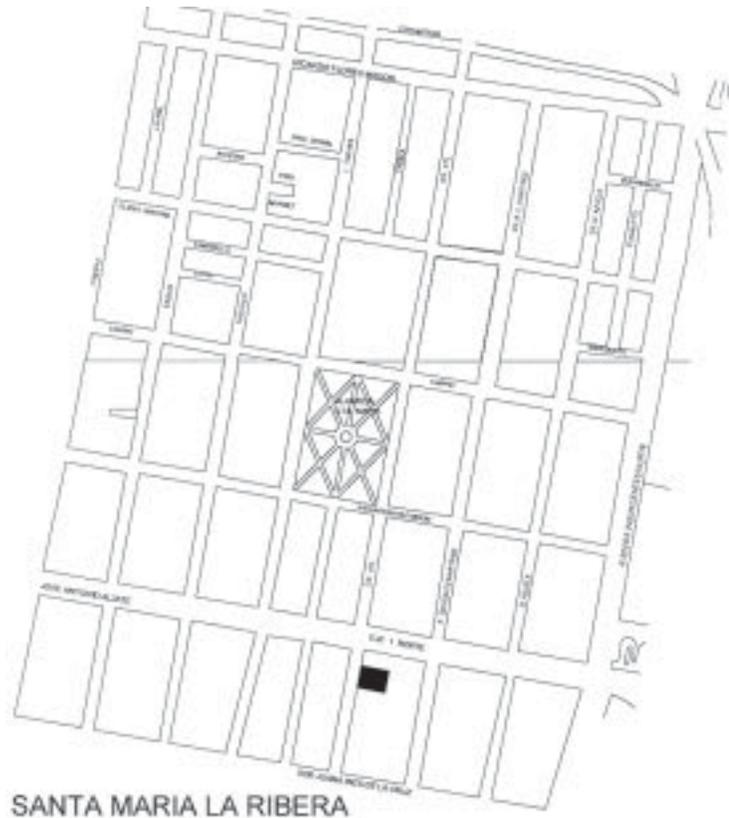




Dr. Atl #133 y #135



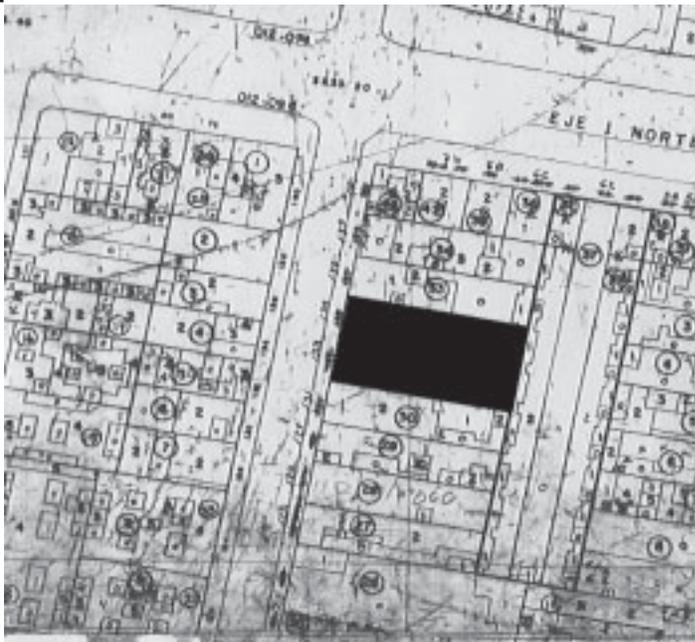
Dr. Atl #133 y #135

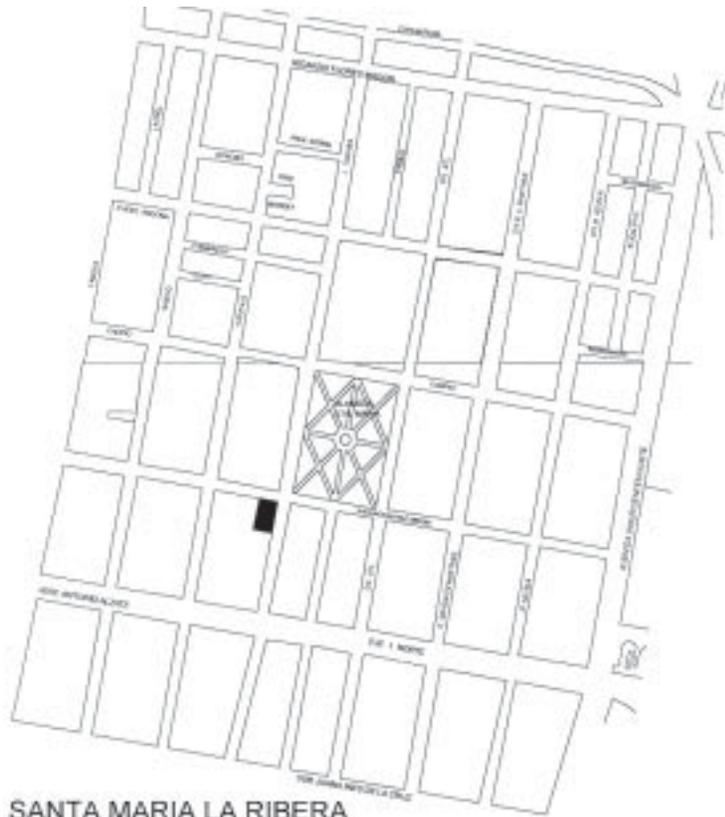


SANTA MARIA LA RIBERA

## SEGUNDA PROPUESTA

Estos predios se encuentran colindantes en la calle de Dr. Atl #133 y #135. Entre las calles de José Antonio Alzate y Sor Juana Inés de la Cruz. Construcciones de un nivel de tipo habitacional. El edificio con el numero de 133 fue en algún momento escuela para niños con parálisis cerebral. Actualmente se encuentra abandonado. Estas edificaciones se encuentran catalogada por el INBA.





SANTA MARIA LA RIBERA  
TERCER PROPUESTA

Estos predios se encuentran en la esquina sur-poniente de la Alameda de Santa María la Ribera, en la calle de Torres Bodet #148 y #150. En al esquina de Torres Bodet y Salvador Díaz Mirón. Estos edificios fueron construidos como departamentos por el ingeniero Juan Fleury. Edificios de dos niveles con la planta baja usada como comercios. Estas edificaciones se encuentran catalogada por el INBA.

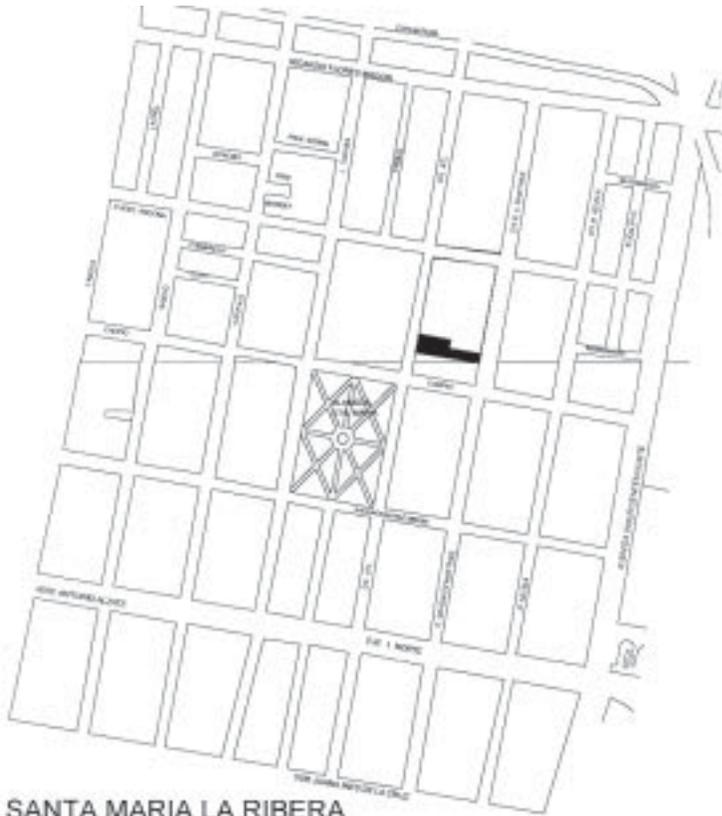


Torres Bodet #148 y #150



Torres Bodet #148 y #150





Dr. Atl #223 y #225



Dr. Gonzalez Matrinez #196

## SANTA MARIA LA RIBERA CUARTA PROPUESTA

Estos tres predios se encuentran en la cuadra nor-oriental de la Alameda de Santa María la Ribera, en la calle de Dr. Atl #223 y #225, y en la calle Dr. E. González Martínez #196.

De el predio de Dr. E. González Martínez no se tiene registro de lo que fue antes de su uso actual (estacionamiento).

En los predios de la calle de Dr. Atl se encontraban, como en la mayoría de la colonia, casas habitación de dos niveles. Que debido a su afectación por el temblor de 1985 tuvieron que ser demolidas, exceptuando una edificación en la



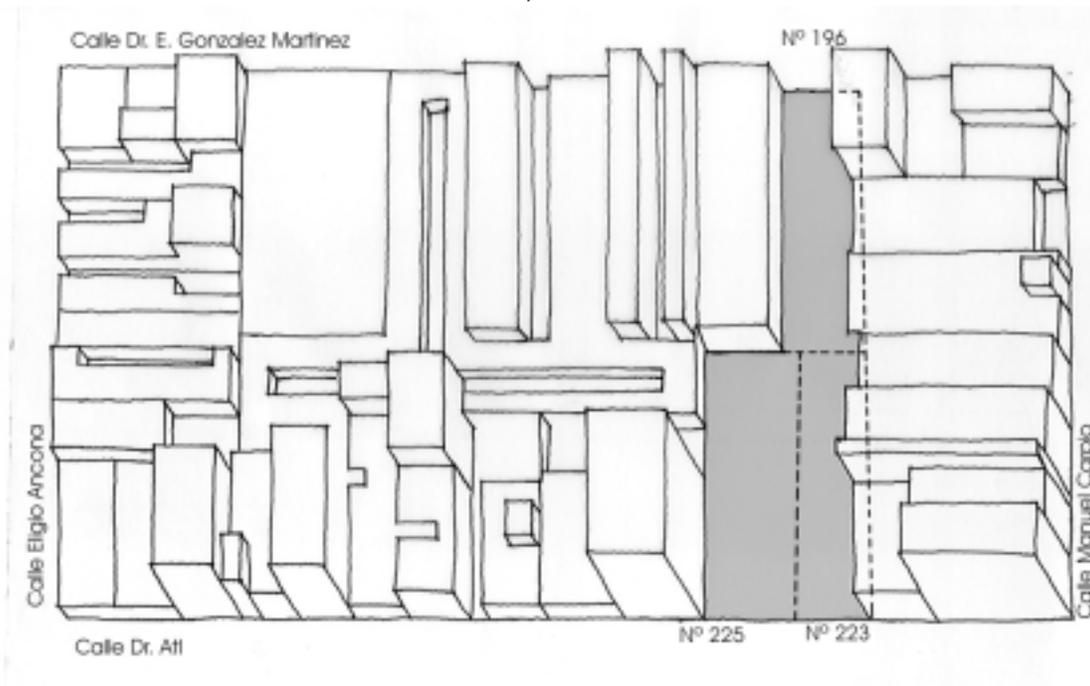
parte posterior del predio #225 que al dar una revisión a la casa se nota el alto grado de abandono y deterioro del inmueble.



## UBICACIÓN

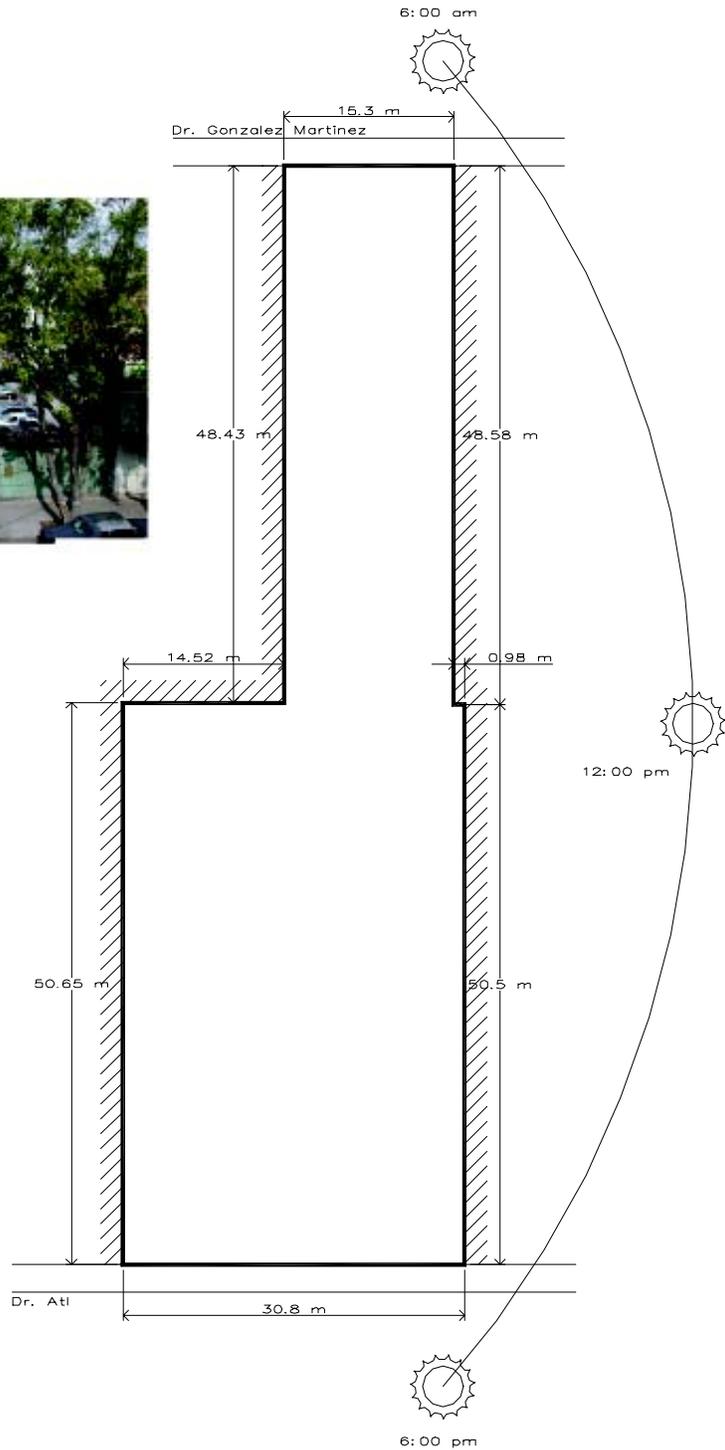
El predio propuesto para el Centro de Arte Experimental se ubica en la colonia Santa María la Ribera en la manzana que delimitan las calles de Dr. Atl, Manuel Carpio, Dr. E. González Martínez y Eligio Ancona. Los lotes propuestos para el proyecto son: Dr. Atl N° 223 y 225 así como Dr. E. González Martínez N° 196. Estos tres predios tienen menos del 25% del total del terreno construido y estas edificaciones se encuentran en estado ruinoso y no están catalogados por el INBA.

El edificio que colinda al norte con el predio de Dr. Atl N° 225 cuenta con 5 niveles y una altura aproximada de 15mts. La colindancia sur del predio de Dr. Atl N° 223 cuenta con dos niveles y una altura aproximada de 6mts. Y el predio de Dr. E. González Martínez tiene al norte una edificación de dos niveles con altura aproximada de 5.50mts y al sur un edificio de tres niveles con altura aproximada de 8.70mts.

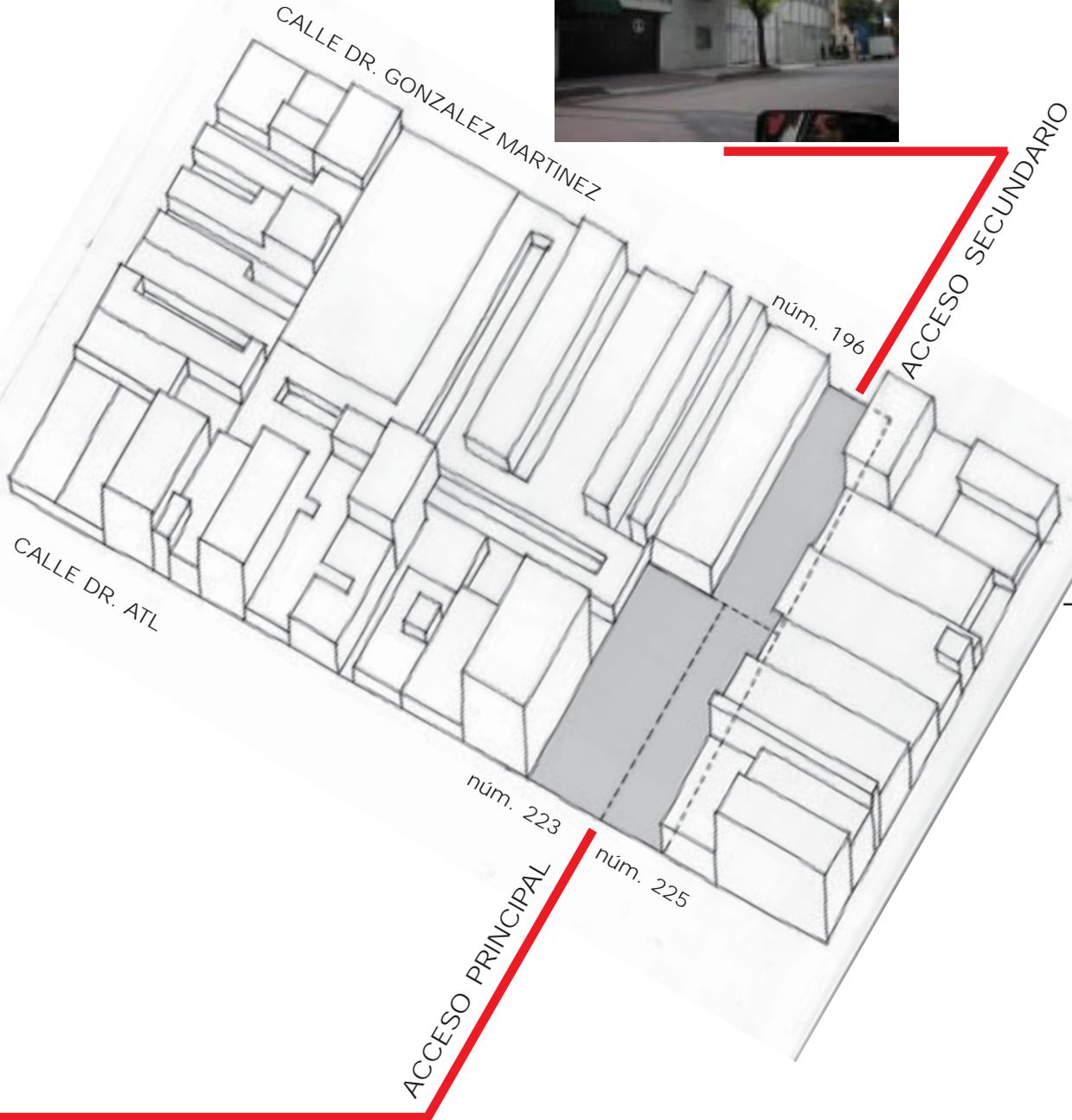




Superficie Total de Terreno  
2,301.99 m<sup>2</sup>







## RESTRICCIONES

Cabe mencionar que la Ley Federal sobre Monumentos Históricos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas se publicó en el Diario Oficial el 6 de mayo de 1972, fue reformada y acondicionada doce años después, esta ley confiere al INBA la responsabilidad de las zonas y monumentos artísticos edificados desde 1900 hasta la fecha.

La dirección de Arquitectura del INBA se dio la tarea de registrar y catalogar los ejemplos Artísticos relevantes que existen en la Delegación Cuahutemoc. Por lo tanto si el propietario de algún inmueble catalogado desea remodelarlo o restaurarlo, al momento del registro en la Delegación será remitido al INBA donde será analizado y de ser aprobado recibirá asesoría.

Para efecto de la propuesta del Centro de Arte Experimental (CAE) las restricciones serán las siguientes:

- 1) Se podrán demoler en su totalidad las edificaciones existentes en los predios por no estar catalogados por el INBA.
- 2) El proyecto, si es obra nueva, no podrá rebasar la altura de los edificios colindantes.
- 3) Si el proyecto rebasa la altura de las construcciones colindantes, deberá estar rematada del paño de la fachada por lo menos 5mts.

La última modificación a esta ley fue en 1984, y a la fecha solo han sido declarados como monumentos alrededor de 10 inmuebles, entre los que destacan la Columna de la Independencia, el Palacio de Bellas Artes y el Edificio de Correos. Lo antes mencionado nos hace reflexionar sobre cuantas joyas arquitectónicas están en riesgo de ser demolidas desconsideradamente.

**Reglamento de construcciones para el Distrito Federal.**

Art. 5° Clasificación del edificio.

Para efectos de este reglamento, las edificaciones en el d.f. se clasificarán en los siguientes género siendo este edificio clasificado como:

11.5.3. recreación social (por ejemplo, centros comunitarios, **culturales**, clubes sociales, salones para banquetes y fiestas o baile) Más de 250 concurrentes.

Art. 76° Superficie máxima permitida (intensidad de Uso de Suelo y densidad máxima).

La superficie construída máxima permitida en los edificios, será la que se determine, de acuerdo con las intensidades del uso del suelo y densidad máximas establecidas en los Programas Parciales en función de los siguientes rangos.

71

Art 77° Superficie máxima construída permitida (recarga de mantos acuíferos) sin perjuicio de las superficies construídas máximas permitidas en los predios establecidos en el art. anterior, los predios con área menor a 500m<sup>2</sup> deberán dejar sin construír, como mínimo un 20% y los predios mayores a 500m<sup>2</sup> hasta 2000m<sup>2</sup> un 22.50%

Art 86° Ubicación y dimensiones de locales para depósitos de basura: Deberán ubicarse uno o varios locales para almacenar depósitos o bolsas de basura, ventilados y a prueba de roedores, en los siguientes casos y aplicando los índices mínimos de dimensiones.

II. Alimentos y bebidas, mercados y tiendas de autoservicio con más de 500m<sup>2</sup> construídos a razón de 0.01m<sup>2</sup> por cada m<sup>2</sup> construído.

Art. 95° Señalamiento de las salidas de emergencia.

La distancia desde cualquier punto en el interior de una edificación a una puerta, circulación horizontal escalera o rampa, que conduzca

directamente a la vía pública, áreas exteriores o al vestíbulo de acceso de la edificación, medidas a lo largo de la línea de recorrido, será de 30 metros como máximo.

Art 98° Dimensionamiento de puertas de acceso, intercomunicación y salida. Deberán tener una altura mínima de 2.10m cuando menos; y de ancho que cumpla con la medida de 0.60m por cada 100 habitantes o fracción.

II. Recreación y Entretenimiento: acceso principal entre vestíbulo y sala 1.20

---

72

Art 99° Dimensionamiento de circulaciones horizontales  
Las circulaciones horizontales como corredores y pasillos deberán tener la altura indicada con este artículo con una anchura adicional no menor de 0.60 metros por cada 100 habitantes o fracción.

II.5 Recreación  
pasillos laterales 0.90m

Art 100° Escaleras y/o rampas peatonales  
Las edificaciones tendrán siempre escaleras o rampas peatonales que comuniquen todos sus niveles aún cuando existan elevadores, escaleras eléctricas o montacargas, con las dimensiones mínimas y condiciones de diseño siguiente:

II.5 Recreación en zonas públicas de 1.20

Art 101° Pendiente de rampas peatonales  
Las rampas peatonales que se proyecten en cualquier edificación deberán tener una pendiente mínima del 10% con pavimento antiderrapante, barandales en uno de sus lados por lo menos y con anchuras mínimas que se establecen para escaleras.

- Art 102° Disposiciones de las salidas de emergencia.  
Salidas de emergencia es el sistema de puertas, circulaciones horizontales, escaleras y rampas que conduzcan a la vía pública o áreas exteriores comunicadas directamente con ésta, adicional a los accesos de uso normal, que se requerirá cuando la edificación sea de riesgo mayor.
- Art 105° Los elevadores para pasajeros, elevadores de carga, escaleras eléctricas y bandas transportadoras deben cumplir con las Normas Técnicas Complementarias correspondientes incluyendo lo siguiente:  
-La capacidad de transporte deberá de ser cuando menos del 10% de la población del edificio en 5 min.  
-El intervalo de espera será de 80 segundos  
-Se deberá de indicar la capacidad máxima de carga útil expresada en número de personas y kilogramos.  
-Los cable y elementos mecánicos deberán de tener una resistencia igual o mayor al doble de la carga útil de operación.
- Art 118° La resistencia al fuego debe de contemplarse en los elementos constructivos tanto en estructura como en rampas, escaleras, elevadores, puertas, muros, etc. con una resistencia de 2 horas como máximo en edificaciones de riesgo menor.

## LA UTILIDAD

Contesta Alvar Aalto a las limitaciones de una visión funcionalismo de la arquitectura:

"It's not the rationalization itself wich was wrong in the first and now past period of modern architecture. The wrongness lies in the fact that the rationalzation has not gone deep enough"

O sea , que la visión paternalista que el nuevo siglo arroja sobre las "maquinas para vivir" y demás metáforas racionalistas de los tiempos heroicos del movimiento moderno, no debe ser tan miope como para no darnos cuenta de que una arquitectura no adecuada para las actividades humanas a las que se supone que sirve, no es mas que pura cosmética.

Kahn lo expresa poéticamente:

"Un hombre con un libro va hacia la luz.

Así comienza una biblioteca.

El hombre no debería desplazarse dos metros Para alcanzar una bombilla.

El sitio de lectura es la hornacina, que puede ser El principio del orden espacial de su estructura.

En una biblioteca, la columna empieza siempre en luz.

Sin ser nombrado el espacio creado por la

Estructura de la columna sugiere su uso

Como sitio de lectura."

La laboriosa tarea de desarrollar el programa de un proyecto ofrece unas posibilidades de expresión formal que no deben desaprovecharse. Este racionalismo bien entendido que reclamaba Aalto es preferible a las relucientes cáscaras de ultima moda vacuas e inútiles.

La arquitectura en la ciudad, nos obliga a plantearnos que dice nuestro edificio al ciudadano. Sean recursos topológicos o transparencias exhibicionistas, es importante expresar al exterior el uso y la naturaleza de los edificios públicos.

# PROGRAMA ARQUITECTONICO

El programa arquitectónico que a continuación se presenta se llevo a cabo con un formato similar al que se utiliza en la Dirección General de Obras y S.G. en el departamento de planeación, el área propuesta se determina sobre la base de la cantidad de usuarios y a un análisis de espacios según el mobiliario y actividad desarrollada en cada local.

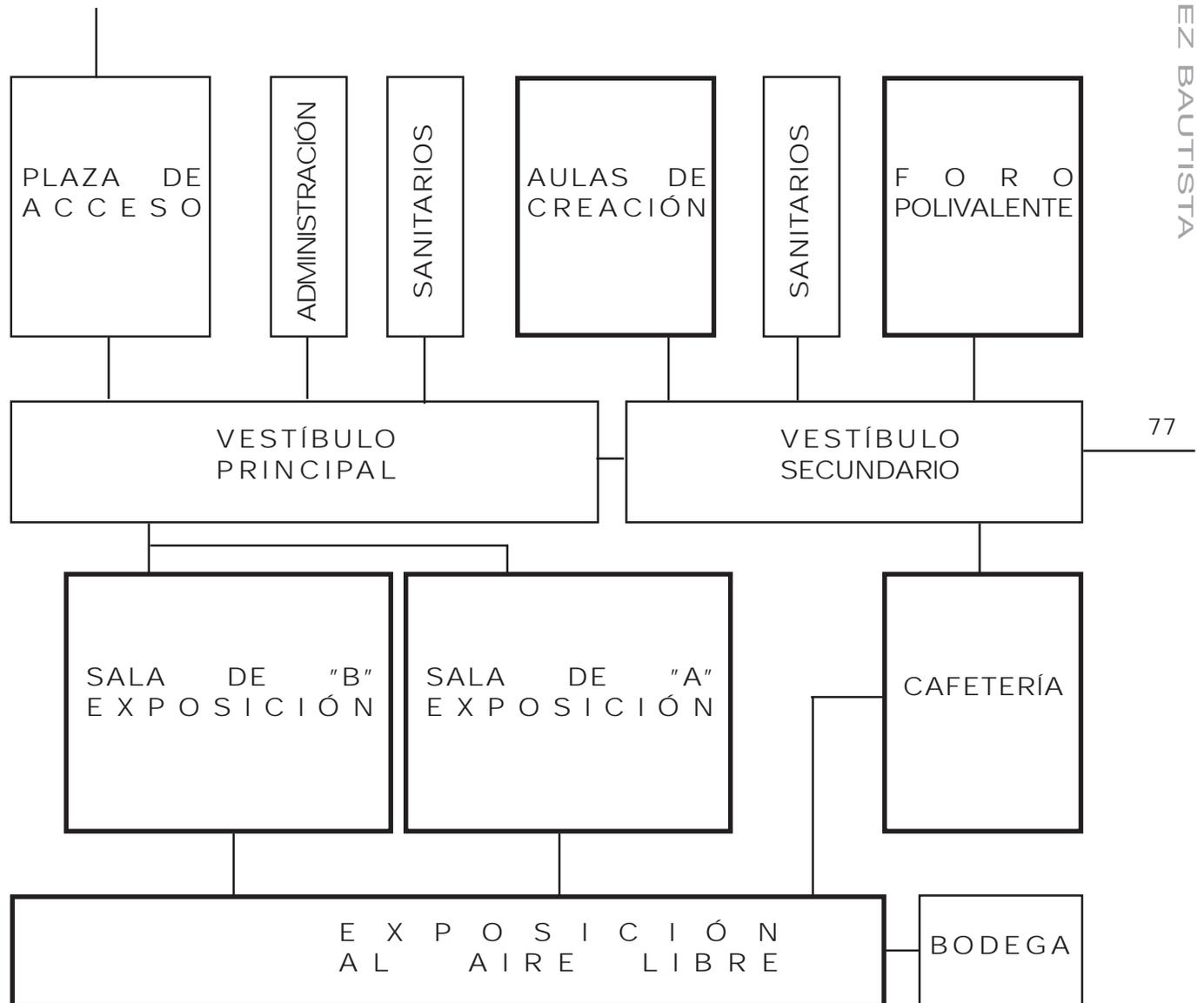
Las circulaciones comprenden un 19% del total de la suma del área propuesta, y sumadas las dos áreas se obtuvo el total de m<sup>2</sup> construidos. El mobiliario se obtiene según los requerimientos de cada usuario y a su actividad, por lo tanto el mobiliario es distinto por cada local.

ZONA Y USUARIOS	M2 APROX.	OBSERVACIONES
1. Director		
1.1 Cubicuelo Director (1)	9.90	PC, archivo, escritorio, 3 sillas
1.2 Sala de Juntas (8)	16.80	mesa, 8 sillas, mesa de apoyo
1.3 Espera (3)	1.80	sillón de 3 plazas, mesa de centro
2. Recepción		
2.1 Área Secretarial	8.20	PC, escritorio, conmutador
2.2 Espera (3)	1.80	sillón de 2 plazas, mesa de centro
2.3 Área Café y Archivo	5.00	4 archiveros, tarja

ZONA	Y USUARIOS	M2 APROX.	OBSERVACIONES
3.	Cubículos		
	3.1 Administración (1)	9.25	PC, escritorio
	3.2 Producción (1)	9.25	PC, escritorio
	3.3 Prensa y Difusión (1)	9.25	PC, escritorio
	3.4 Documentación (1)	9.25	PC, escritorio
	3.5 Apoyo a cubículos	7.00	fax, impresoras, copiadoras
<u>76</u>	4. Exposición		
	4.1 Exposición al aire libre	621.00	
	4.2 Sala de exposición I	250.00	
	4.3 Sala de exposición II	194.00	
	4.4 Foro Polivalente	143.00	
5.	Creación		
	5.1 Aula 1	75.00	mesas, anaqueles
	5.2 Aula 2	75.00	mesas, anaqueles
	5.3 Aula 3	75.00	mesas, anaqueles
	5.4 Aula 4	75.00	mesas, anaqueles
6.	Servicios		
	6.1 Bodega	25.00	mesas, anaqueles
	6.2 Cafetería	181.00	mesas, sillas, barra, cocina
	6.3 Sanitarios	85.00	
	6.4 Vestíbulo principal	88.00	barra de información
	6.5 Vestíbulos secundarios	62.00	barra de información
	6.6 Estacionamiento	620.00	

# INTERRELACIÓN DE ESPACIOS

A C C E S O



# A N A L I S I S F I N A N C I E R O

CONCEPTO (partida)	COSTO DIRECTO ( % )	COSTO ( \$ )
Preliminares y Cimentación	10	2'434,592.00
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Limpieza y trazo</li> <li>- Excavación y compensaciones, rellenos.</li> <li>- Cimentación de concreto.</li> </ul>		
Subestructura y Superestructura	30	7'303,776.00
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trabes de liga e impermeabilización</li> <li>- Pasos para instalaciones</li> <li>- Columnas</li> <li>- Armaduras</li> <li>- Cubierta</li> </ul>		
<u>78</u> Construcción Interior	25	6'086,480.00
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Colocación y preparación de muros prefabricados</li> <li>- Boquillas y filetes</li> <li>- Aplanados en Muros.</li> <li>- Pretiles y goteros.</li> <li>- Azulejo y antiderrapante</li> <li>- Pisos, zoclos y sardineles</li> <li>- Afines en azotea</li> <li>- Transportación.</li> <li>- Impermeabilización en azotea</li> <li>- Plafones, pintura y recubrimientos especiales.</li> <li>- Herrería</li> <li>- Vidriería</li> <li>- Carpintería y cerrajería</li> </ul>		
Instalación Hidrosanitaria	10	2'434,592.00
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ramales</li> </ul>		

- W.c, lavabos y accesorios		
-Bombas, sistema hidroneumático, tinacos		
- Rejillas, trampa de grasas y calderas		
Instalación Eléctrica	10	2'434,582.00
- Ramales		
- Alambrado		
- Accesorios		
- Acometida y tablero		
Especialidades.	5	1'217,296.00
- Ramaleo aire acondicionado		
- Aire acondicionado		
- Ramal y acometida de teléfono		
- Ramaleo, conexiones, p.c.		
Condiciones generales.	8	1'947,673.60
-Sistema de estacionamiento automatizado Camun Park		
Limpieza de obra	2	486,918.40

79

COSTO POR METRO CUADRADO \$ 8,000.00  
 METROS CUADRADOS DE CONSTRUCCION 3,043.24 m<sup>2</sup>

**TOTAL DE CONSTRUCCION \$24'345,920.00**

ESTIMACIÓN DE MANTENIMIENTO (2% ANUAL) \$ 486,918.40

#### HONORARIOS SEGUN EL ARANCEL DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS

$$H = \frac{(FSx)(CD)}{100} \quad Y \quad FSx = 2.75 - \frac{2.40(\log Sx)}{100} = 6.44$$

$$\text{por lo tanto: } H = \frac{(6.44)(24'345,920)}{100} = \text{\$ } 1'567,877.24$$

NOTA: Estos precios incluyen proyectos y licencias (5%)





## PROGRAMA DE MANTENIMIENTO

### PROCESO DE MANTENIMIENTO

Proceso de mantenimiento. Se utiliza para sostener el estado físico original y de operación de diseño del inmueble, instalaciones, equipo 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 CENTRO DE ARTE EXPERIMENTAL

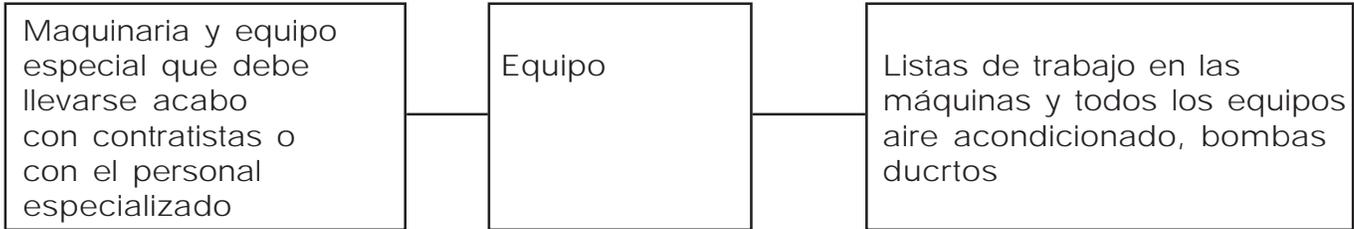
El mantenimiento en general está dado fundamentalmente por personal que designe la misma embajada, éste el conocimiento suficiente para la ejecución del proceso de mantenimiento que se solicite. Dentro del programa arquitectónico se tomaron en cuenta las áreas necesarias para la maquinaria y servicios generales para el inmueble así como un cuarto de monitoreo y seguridad. Se requiere de acciones especializadas para las instalaciones de éste.

# Programa de Mantenimiento

Punto de Inicio

Información solicitada

Registro



86



P R O P U E S T A  
ARQUITECTÓNICA

GILBERTO PÉREZ BAUTISTA



1

El edificio no cierra físicamente el contorno, pero delimita exactamente el espacio de la plaza confundiendo con él.

## ¿COMO DEBE SER UN CENTRO

2 3

92



4

1. Fachada calle Dr. Atl.
2. Vista del acceso.
3. Vista del jardín principal.
4. Vista del jardín principal.

# PARA EL ARTE EXPERIMENTAL?

5 6



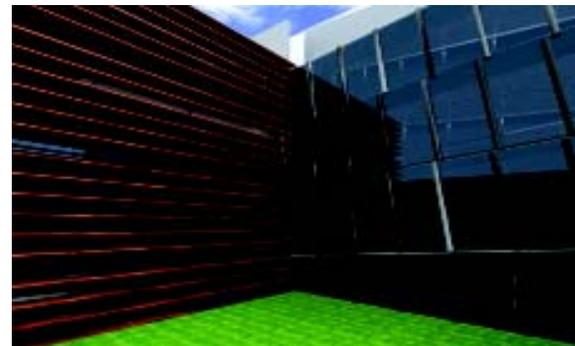
93

5. Vista del jardín principal.

6. Vista de los parasoles en  
cafetería y aulas.

7. Vista del jardín de aulas.

7



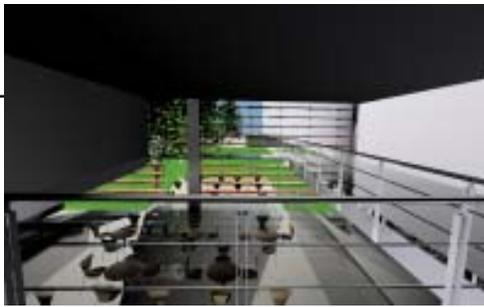


1

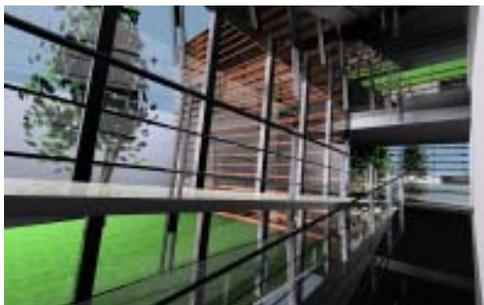


2

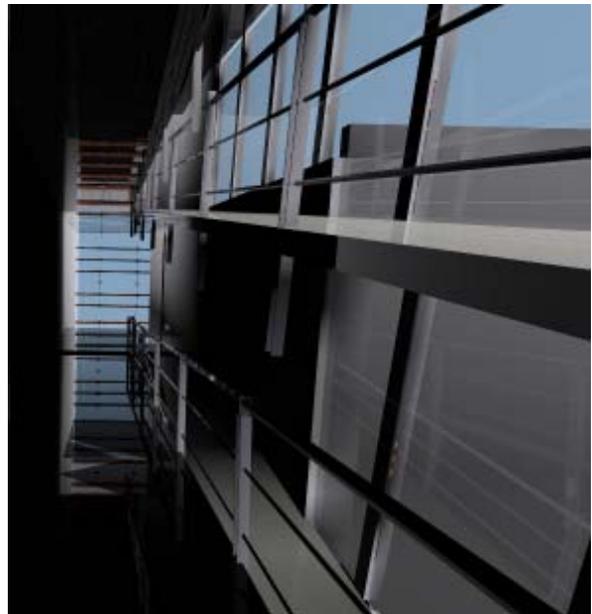
94



3



4



5

DOS CUERPOS, DOS JARDINES,



6

7

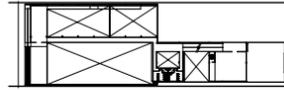
1. Vista de la sala de exposiciones.
2. Vista de la cafetería
3. vista superior de la cafetería.
4. Vista de las rampas hacia las aulas.
5. Vista de las rampas hacia la calle Dr. Martínez.
6. Vista de la cafeteria hacia el jardín principal.
7. Vista de la sala de exposiciones.



# SUCESIÓN DE LLENOS Y VACÍOS

P L A N O S





planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

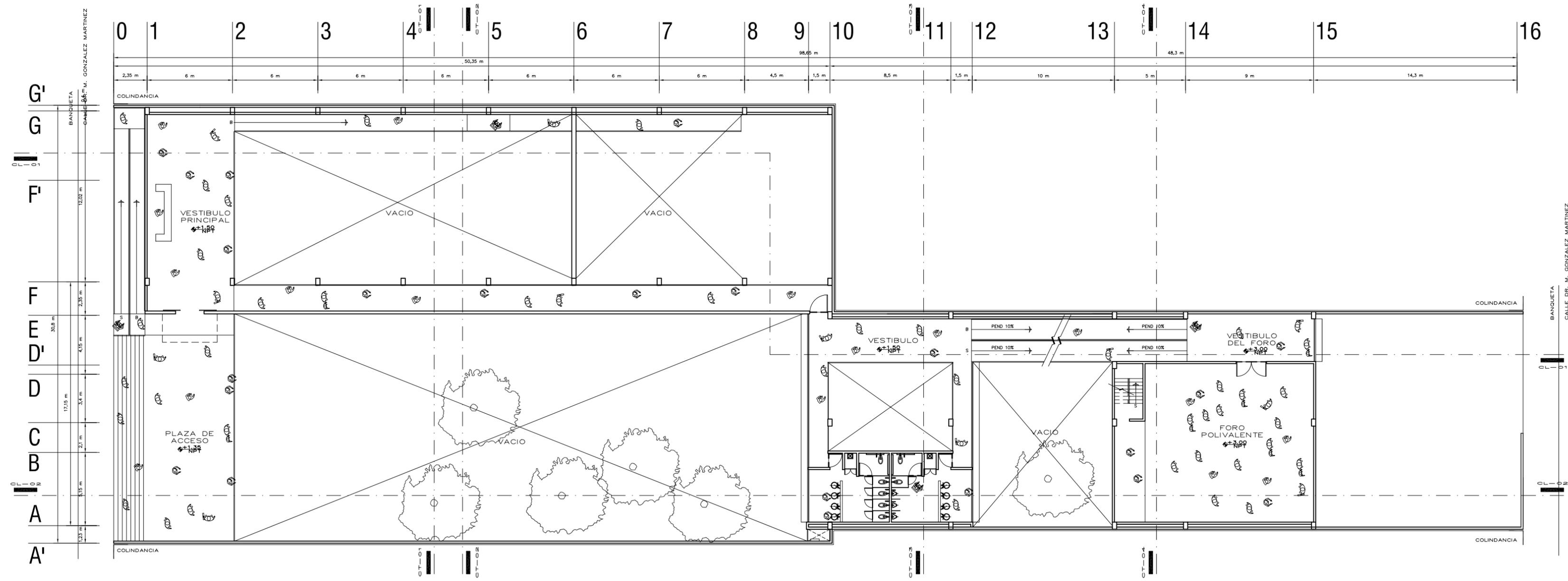
escala:  
1 / 250  
5mts

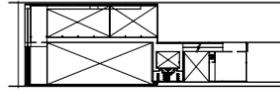
orientación:

fecha:  
2002-1

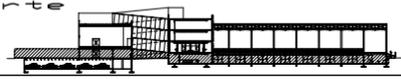
plano:  
PLANTA BAJA  
ARQUITECTÓNICA

número:  
A-01





planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

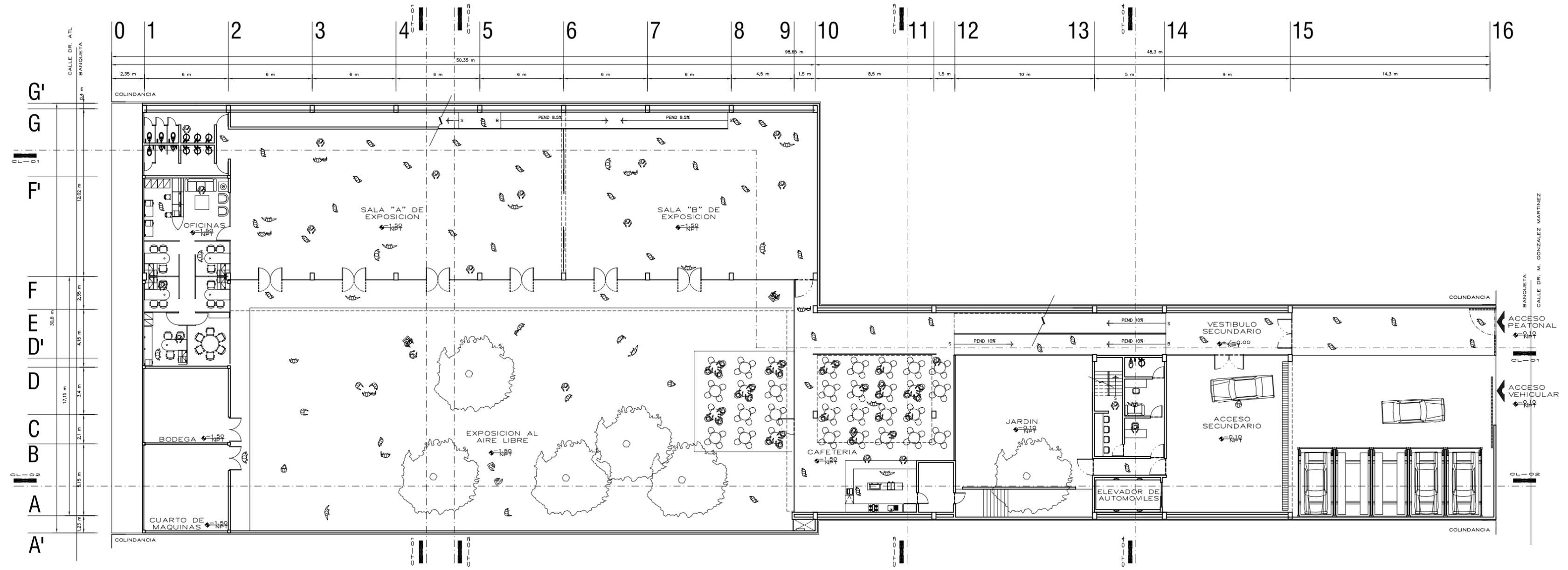
fecha: 2002-1

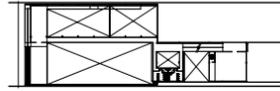
plano: PLANTA SÓTANO ARQUITECTÓNICA

número: A-02

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

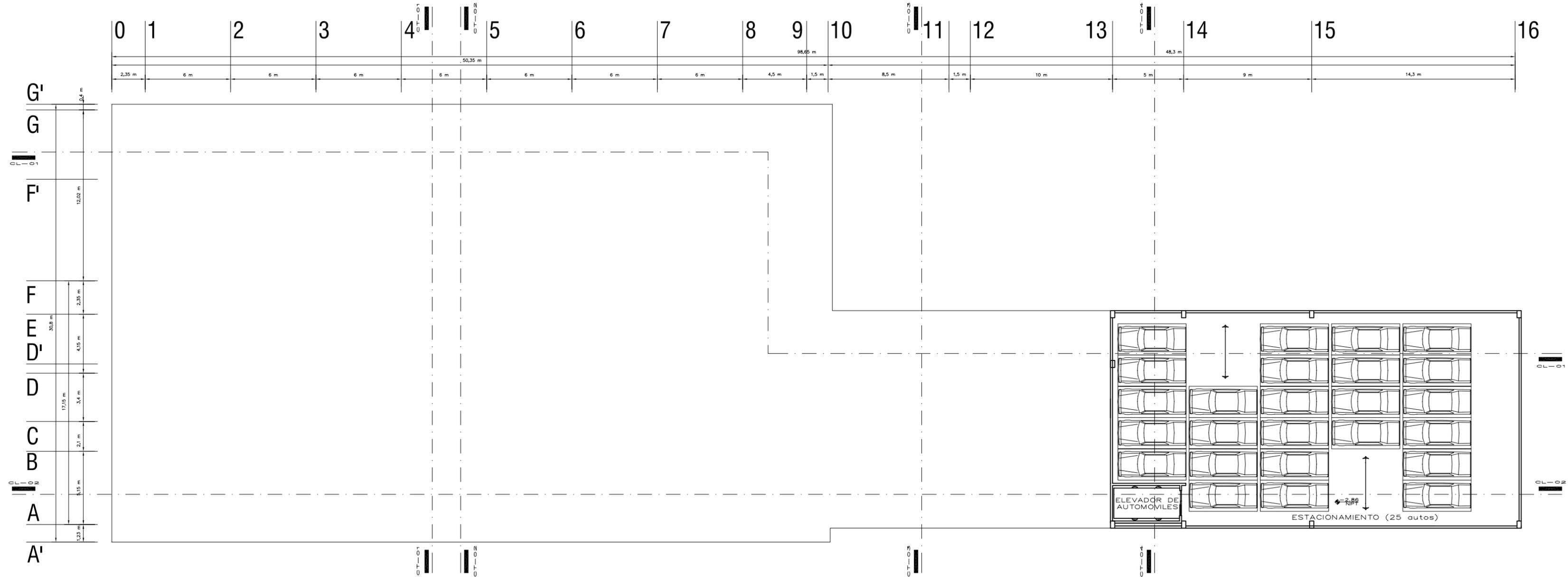
fecha:  
2002-1

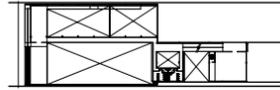
plano:  
PLANTA ESTACIONAMIENTO  
ARQUITECTÓNICA

número:  
A-03

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte

ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

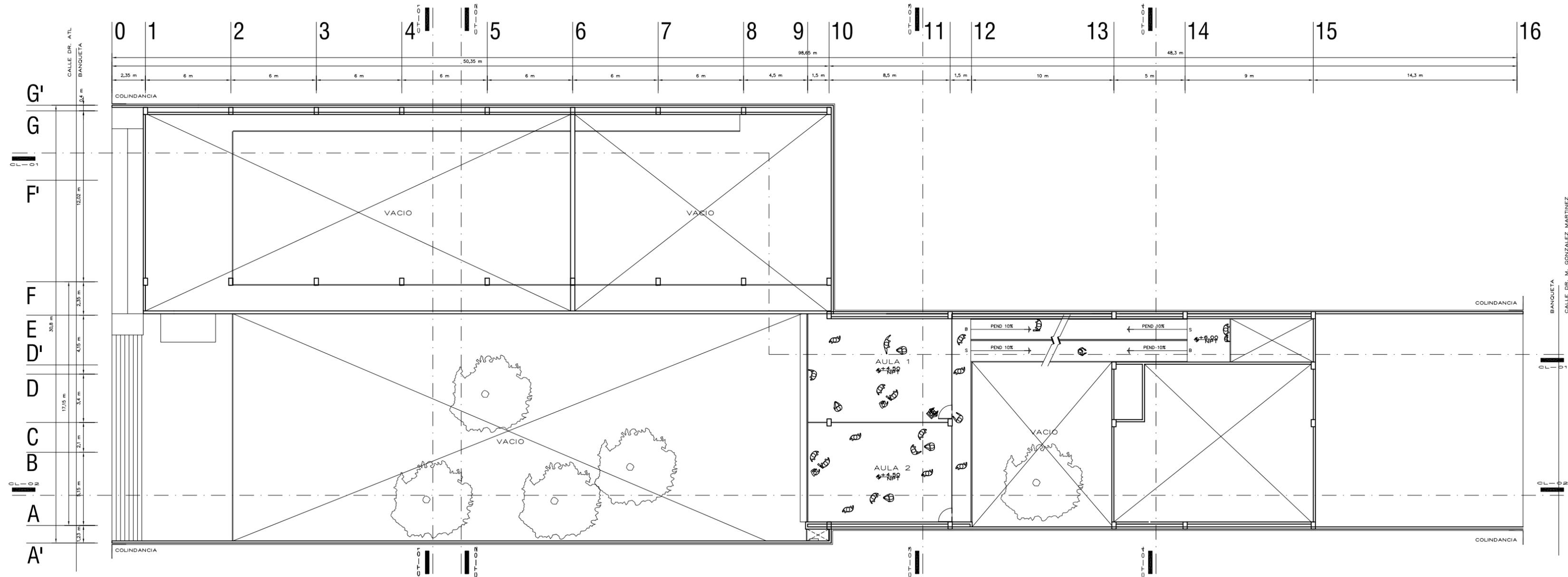
fecha: 2002-1

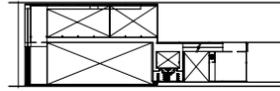
plano: PLANTA PRIMER NIVEL ARQUITECTÓNICA

número: A-04

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte

ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

fecha: 2002-1

plano: PLANTA SEGUNDO NIVEL  
ARQUITECTÓNICA

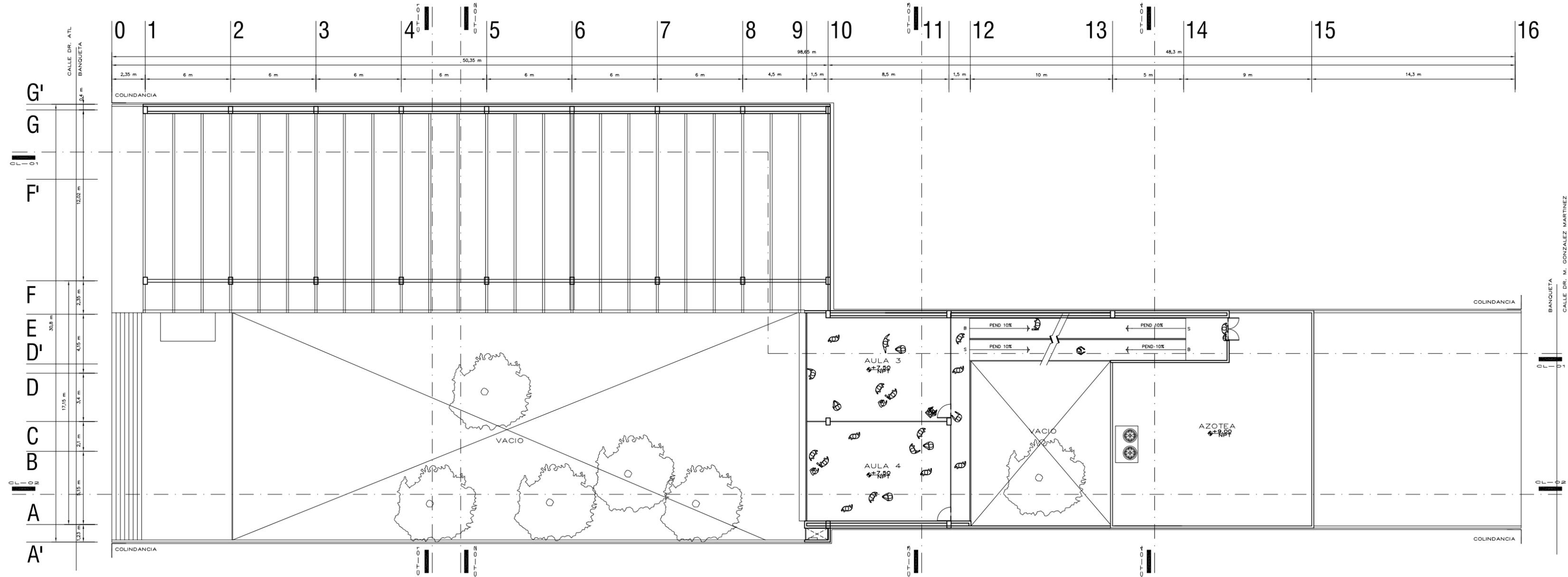
número: A-05

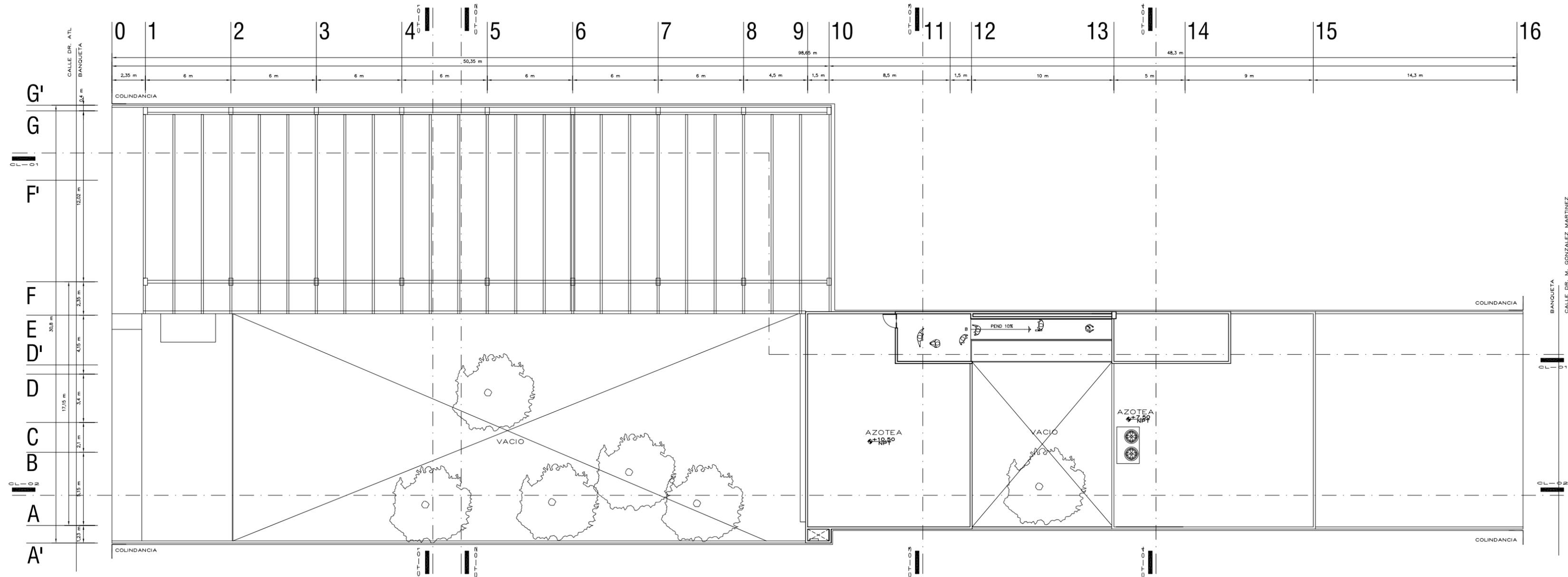
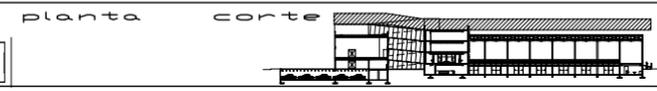
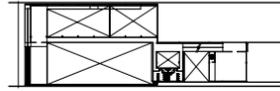
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

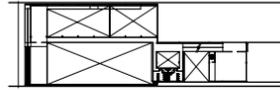
2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

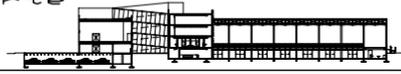
UNAM







planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

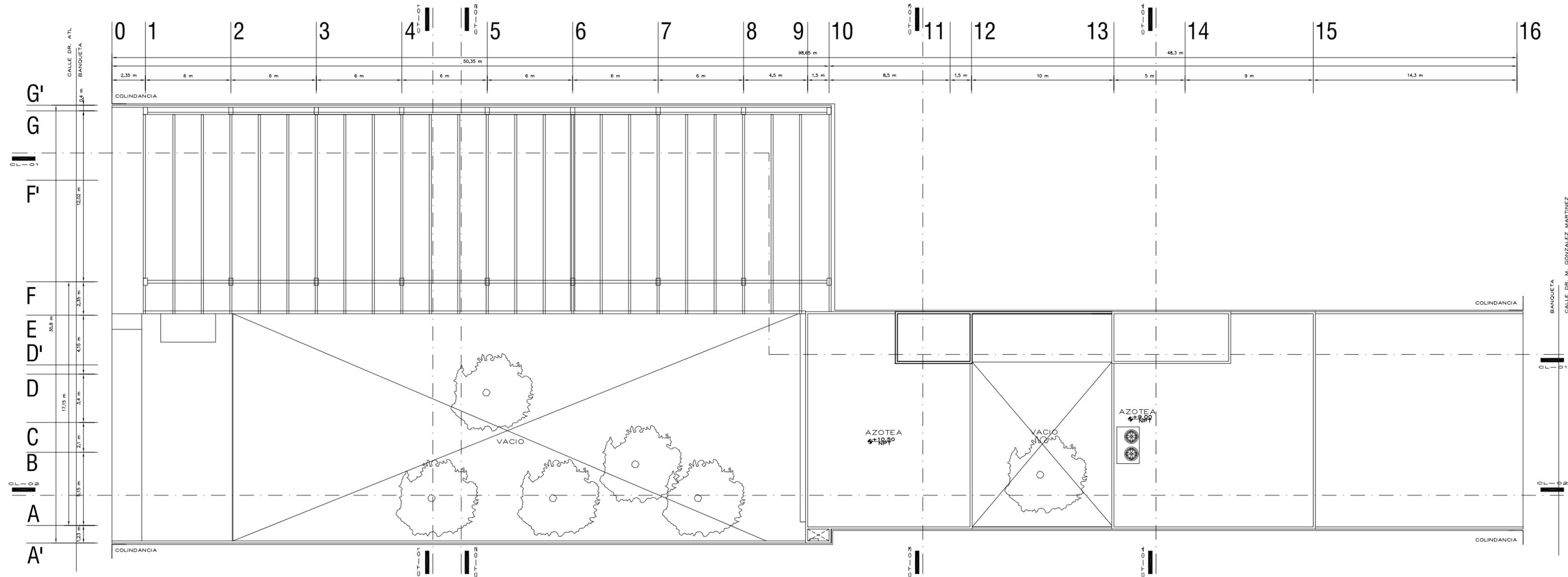
fecha: 2002-1

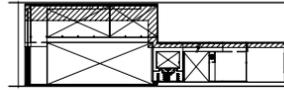
plano: PLANTA TECHOS ARQUITECTÓNICA

número: A-07

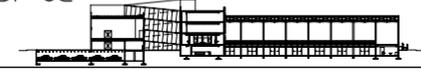
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250 5mts

orientación:

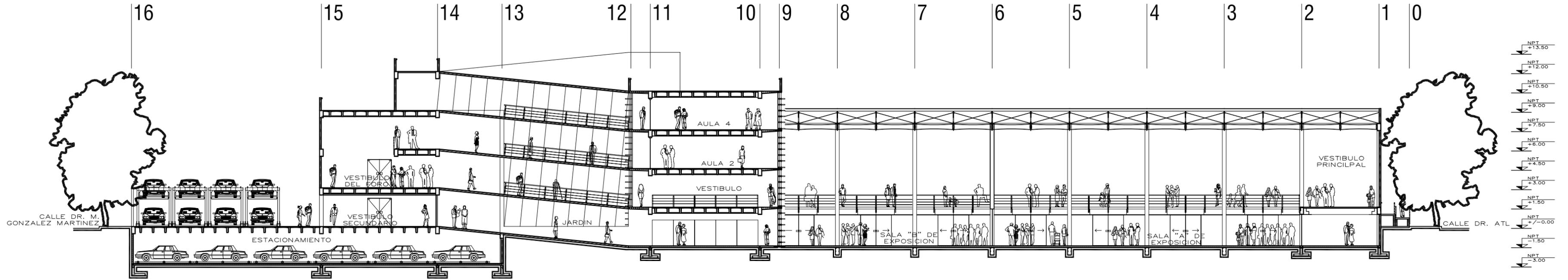
fecha: 2002-1

plano: CORTE LONGITUDINAL CL-01 ARQUITECTÓNICO

número: A-08

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

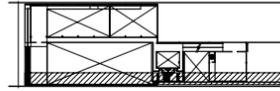
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SECCION CT-01

proyecto: CENTRO DE ARTE EXPERIMENTAL

alumno: GILBERTO PÉREZ BAUTISTA



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARÍA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

fecha:  
2002-1

plano:  
CORTE LONGITUDINAL CL-02  
ARQUITECTÓNICO

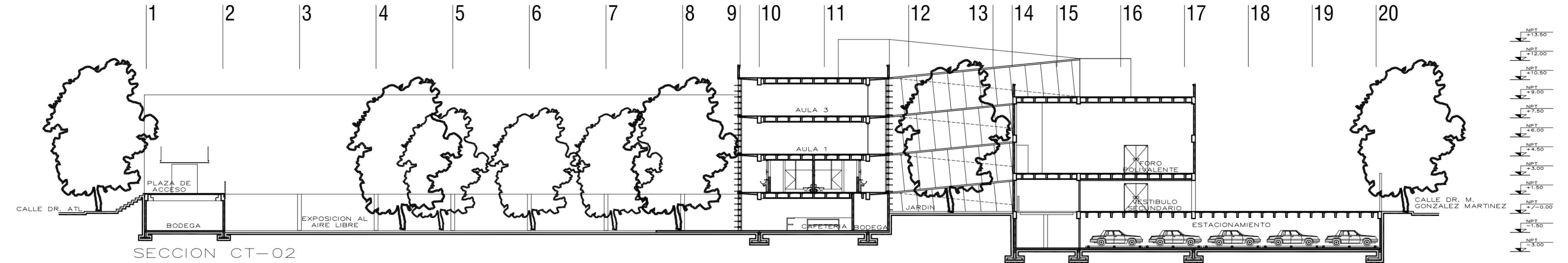
número:  
A-09

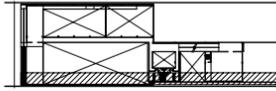
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA"

2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

UNAM





planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250 5mts

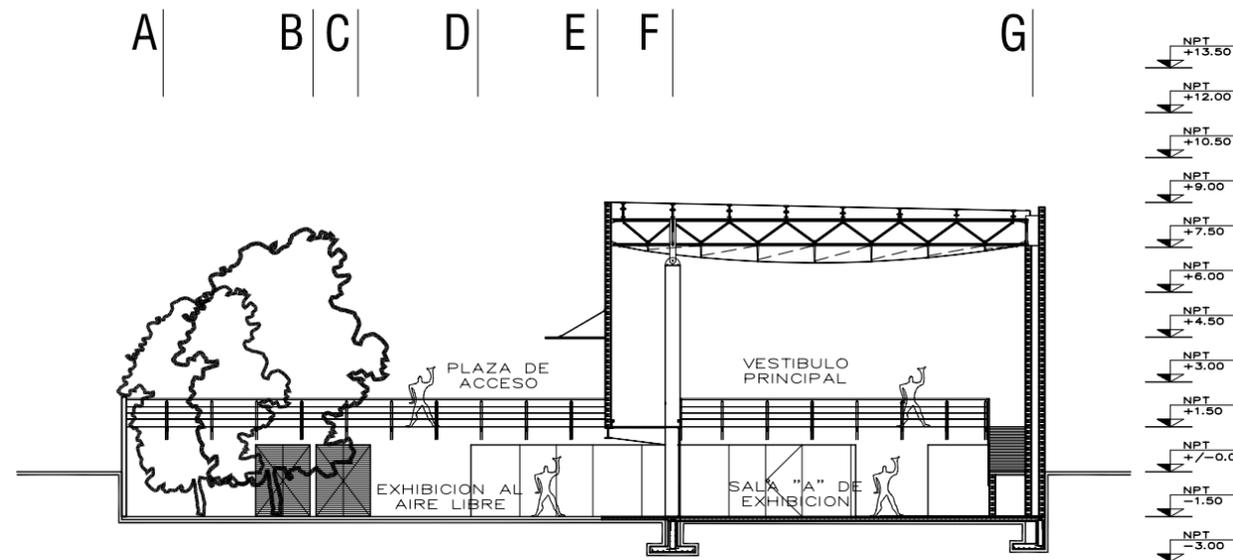
orientación: [Compass rose]

fecha: 2002-1

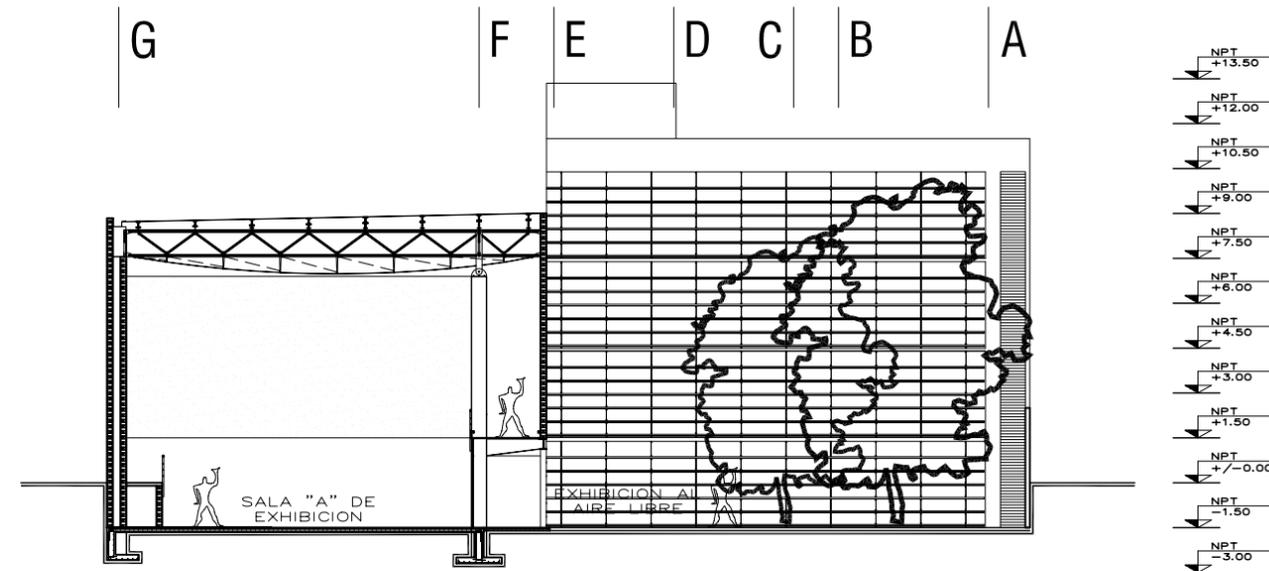
plano: CORTE TRANSVERSAL CT-01, CT-02, CT-03 número: A-10 ARQUITECTÓNICO

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

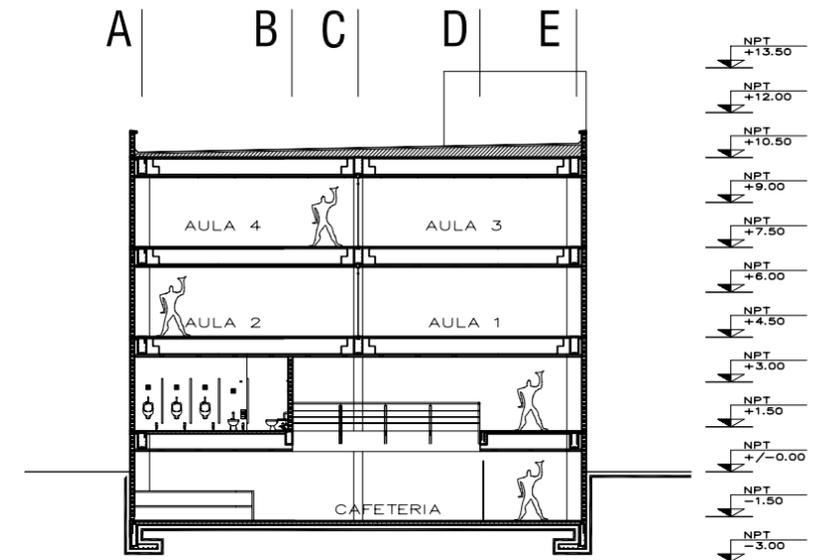
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



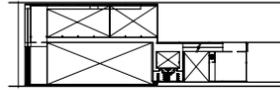
CORTE CT-01



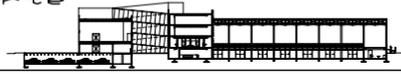
CORTE CT-02



CORTE CT-03



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARÍA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

fecha: 2002-1

plano: CORTE TRANSVERSAL CT-04, FACHADAS ARQUITECTÓNICO

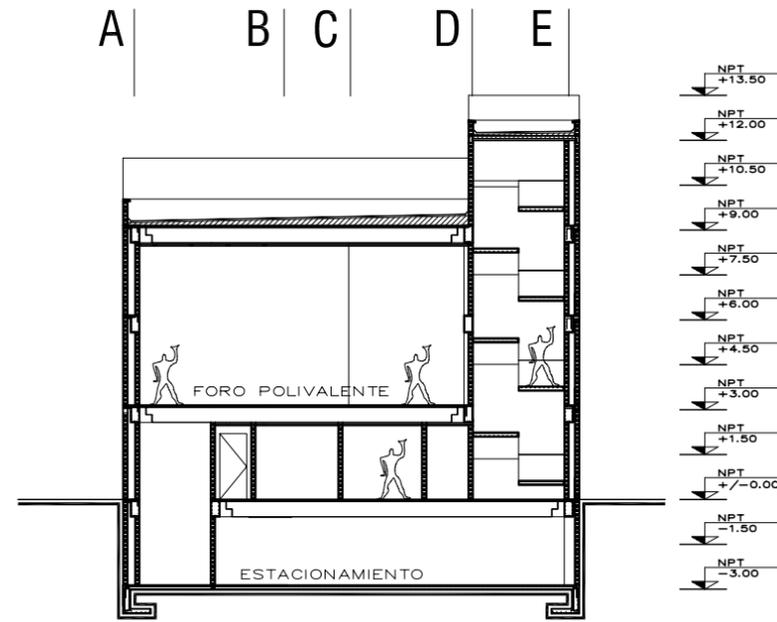
número: A-11

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

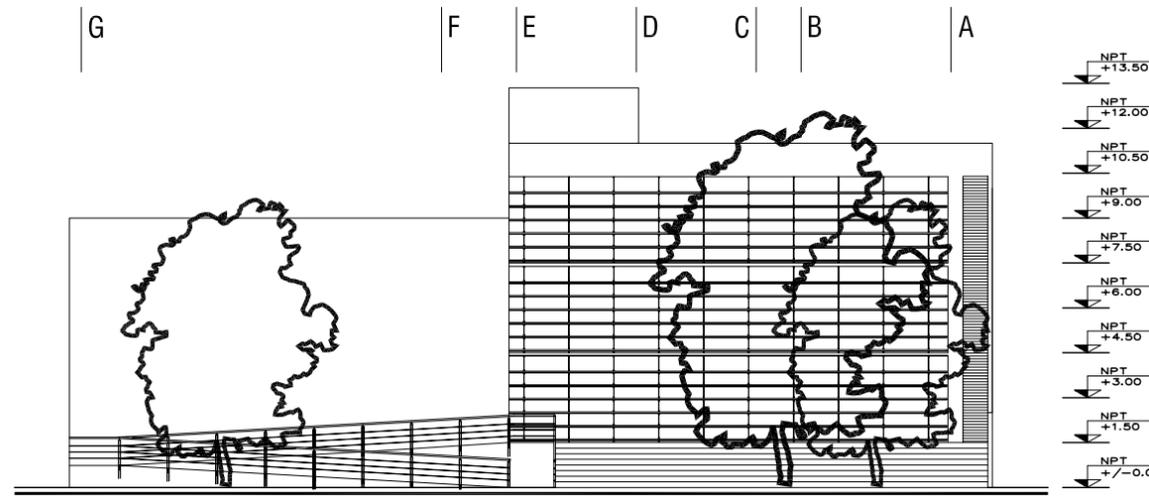
2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

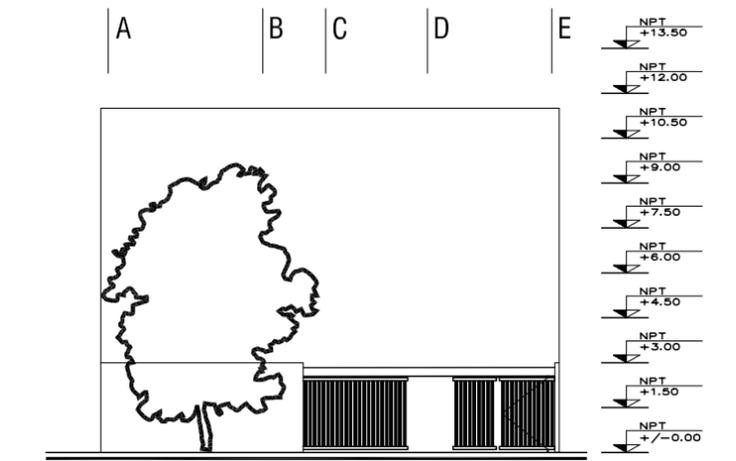
UNAM



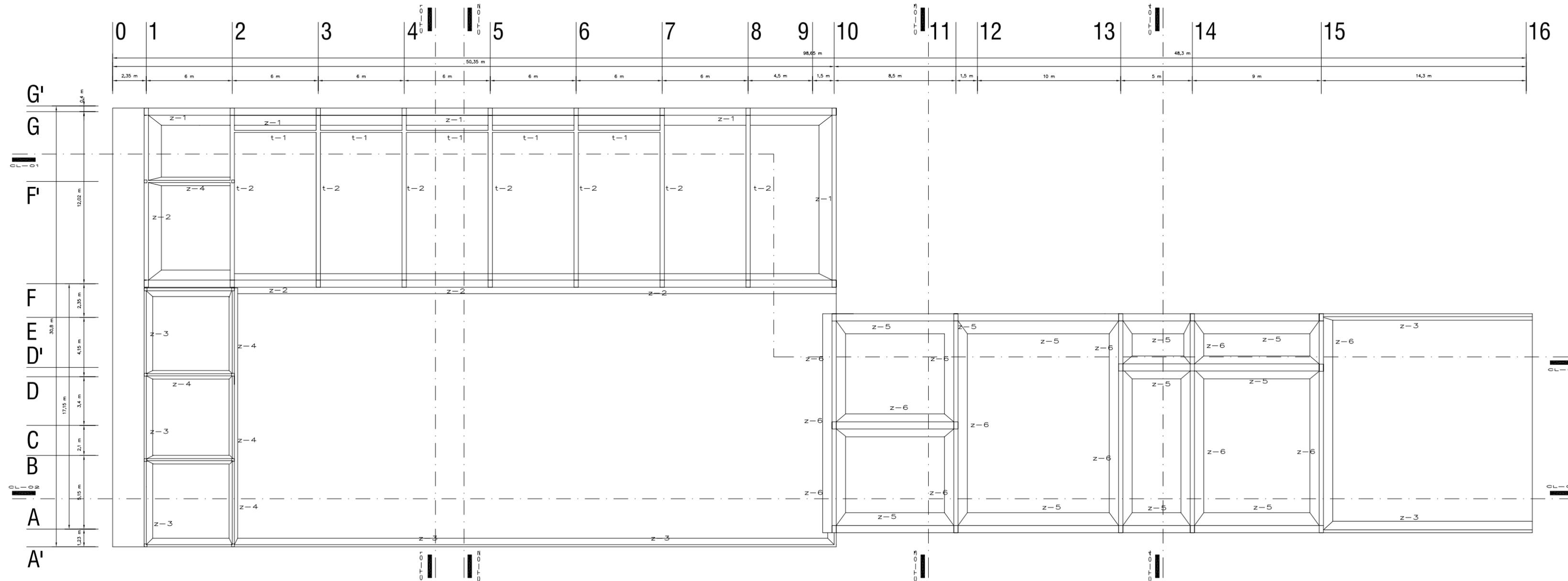
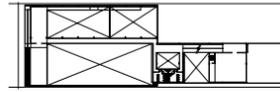
CORTE CT-04



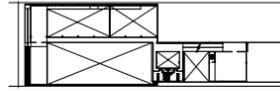
ALZADO CALLE DR. ATL



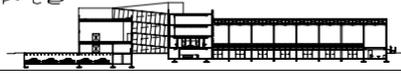
ALZADO CALLE DR. GONZALEZ MARTINEZ



SIMBOLOGÍA Y NOTAS	
las cotas rigen al dibujo	
acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad	
no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos	
anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate	
recubrimiento mínimo será de 2 cm	
en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección	
las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:	
menor de 50cm	5%
de 50 a 100cm	3%
de 100 a 200cm	2%
mayor a 200cm	1%
la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes	
el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada	
tensor los torones a 13200 kg c/u	
la resistencia de los materiales será la siguiente:	
-concreto de cimentación: f'c=250 kg/cm2	
-acero de refuerzo para estribos: fy=4200 kg/cm2	
-acero de refuerzo: fy=4200 kg/cm2	
-plantilla de concreto para desplante de cimentación: f'c=100 kg/cm2	



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

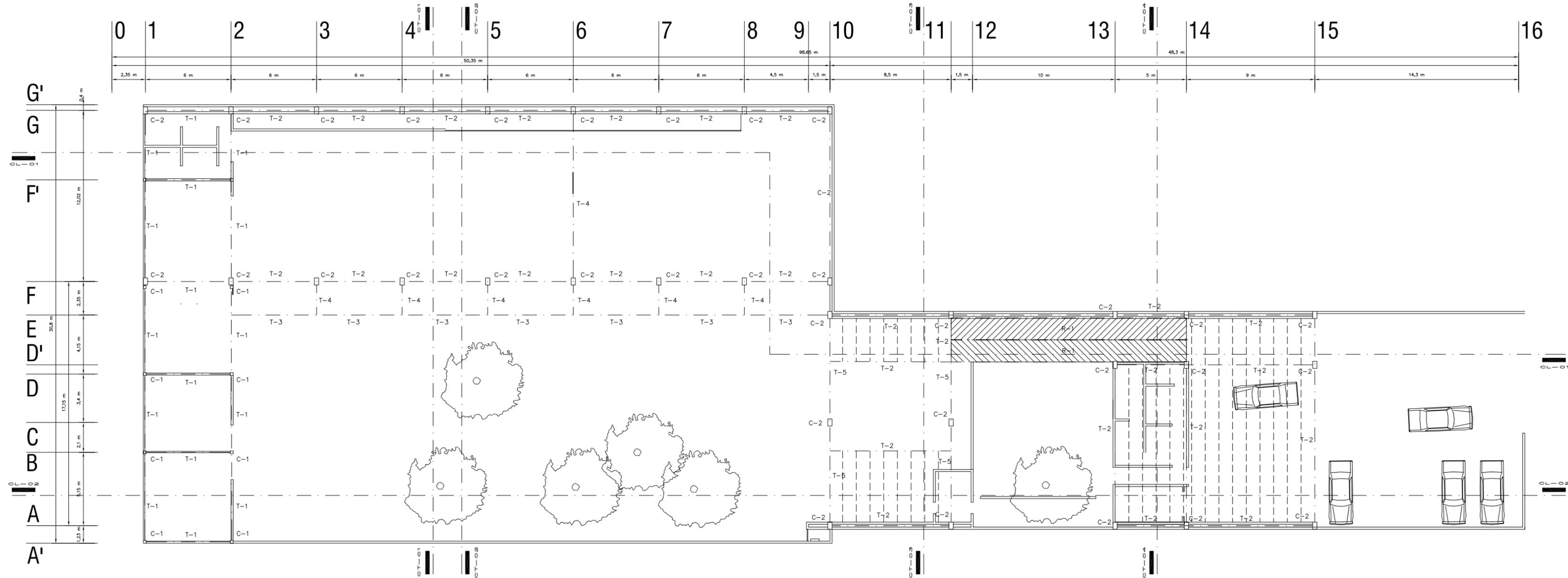
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA BAJA  
ESTRUCTURAL

número:  
E-02

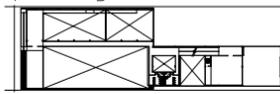
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGÍA Y NOTAS

- las cotas rigen al dibujo
- acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad
- no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos
- anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate
- recubrimiento mínimo será de 2 cm
- en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección
- las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:  
menor de 50cm 5%  
de 50 a 100cm 3%  
de 100 a 200cm 2%  
mayor a 200cm 1%
- la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes
- el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada
- ensayar los torones a 13200 kg c/u
- la resistencia de los materiales será la siguiente:  
-concreto de cimentación:  $f'c=250$  kg/cm<sup>2</sup>  
-acero de refuerzo para estribos:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
-acero de refuerzo:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
-plantilla de concreto para desplante de cimentación:  $f'c=100$  kg/cm<sup>2</sup>



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

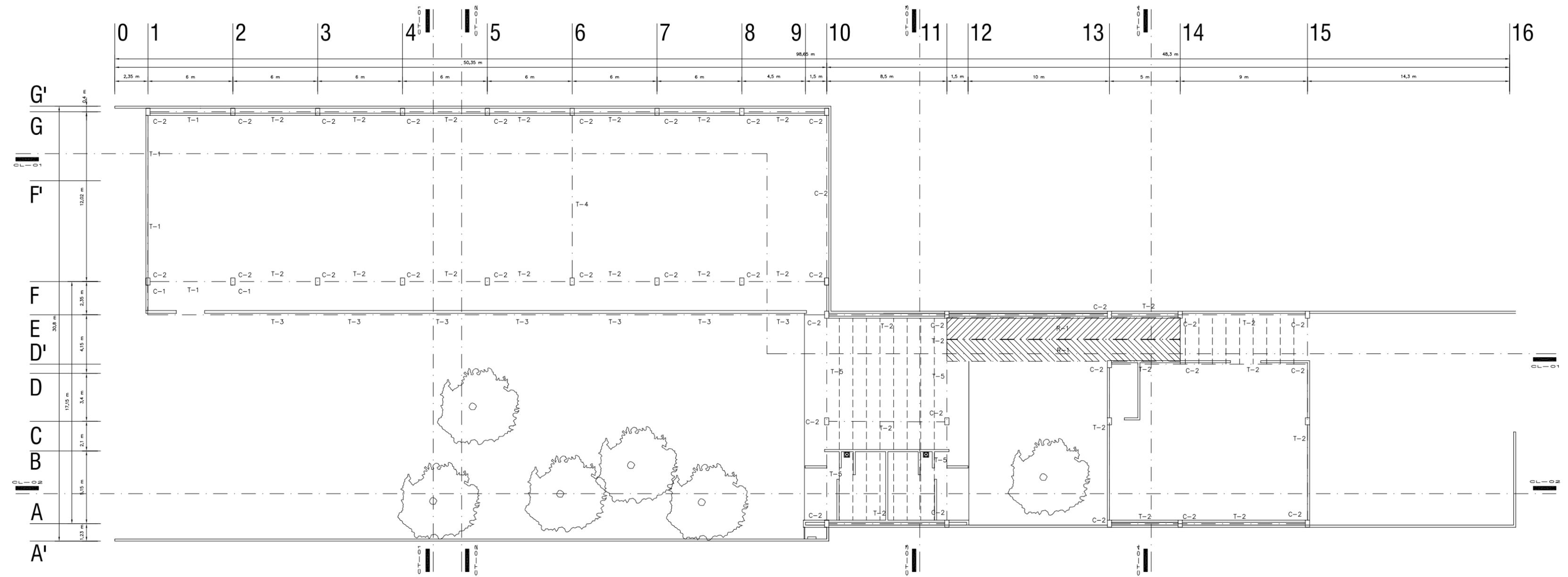
fecha: 2002-1

plano: PLANTA PRIMER NIVEL ESTRUCTURAL

número: E-03

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGÍA Y NOTAS

las cotas rigen al dibujo  
acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad

no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos

anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate

recubrimiento mínimo será de 2 cm

en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección

las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:

menor de 50cm	5%
de 50 a 100cm	3%
de 100 a 200cm	2%
mayor a 200cm	1%

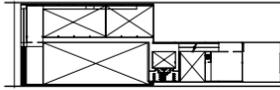
la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes

el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada

tensor los torones a 13200 kg c/u

la resistencia de los materiales será la siguiente:

- concreto de cimentación:  $f_c=250$  kg/cm<sup>2</sup>
- acero de refuerzo para estribos:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>
- acero de refuerzo:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>
- plantilla de concreto para desplante de cimentación:  $f_c=100$  kg/cm<sup>2</sup>



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250 5mts

orientación: [Compass rose symbol]

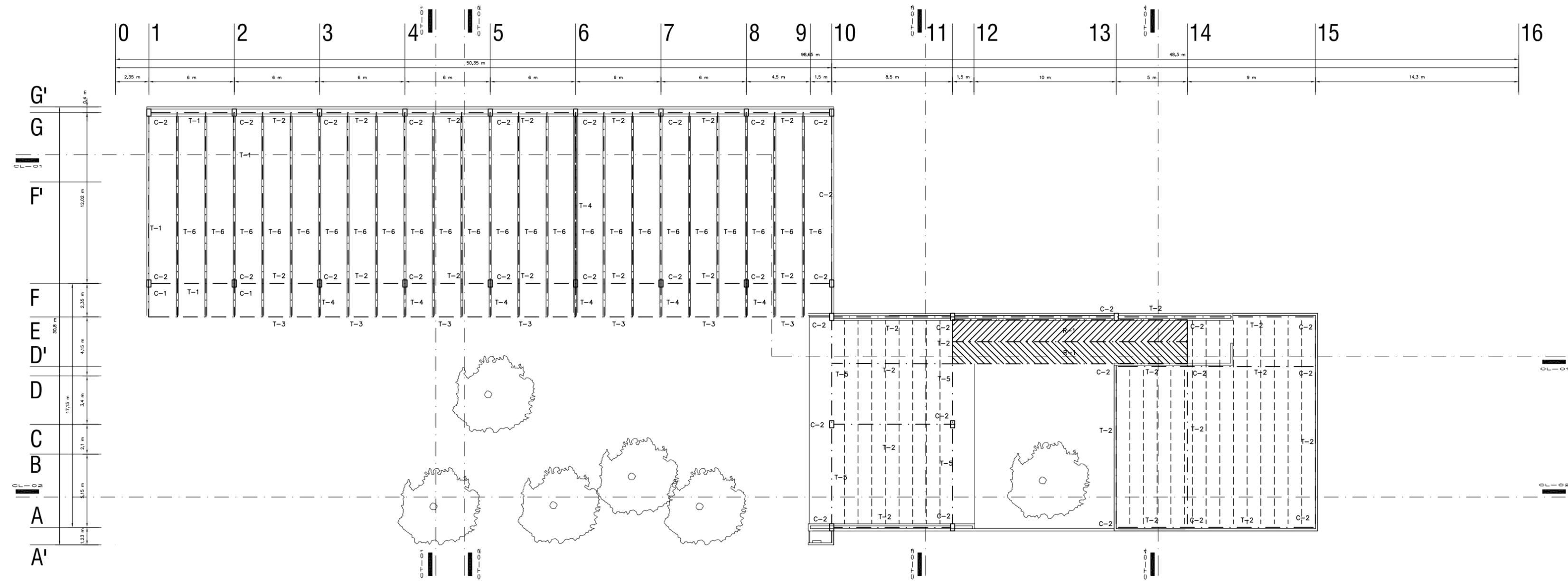
fecha: 2002-1

plano: PLANTA NIVEL AZOTEA ESTRUCTURAL

número: E-04

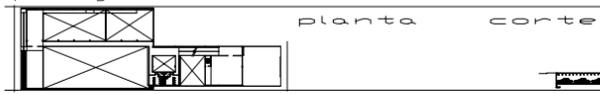
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGÍA Y NOTAS

- las cotas rigen al dibujo
- acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad
- no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos
- anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate
- recubrimiento mínimo será de 2 cm
- en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección
- las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:  
 menor de 50cm 5%  
 de 50 a 100cm 3%  
 de 100 a 200cm 2%  
 mayor a 200cm 1%
- la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes
- el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada
- tensar los torones a 13200 kg c/u
- la resistencia de los materiales será la siguiente:  
 -concreto de cimentación:  $f_c=250$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -acero de refuerzo para estribos:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -acero de refuerzo:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -plantilla de concreto para desplante de cimentación:  $f_c=100$  kg/cm<sup>2</sup>



ubicación:  
CALLE DR. SIATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
orientación:  
↑

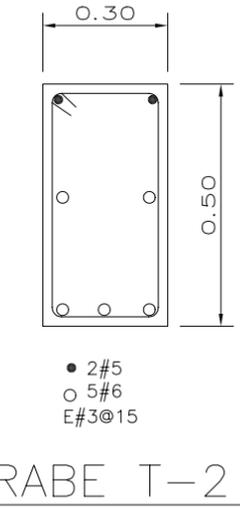
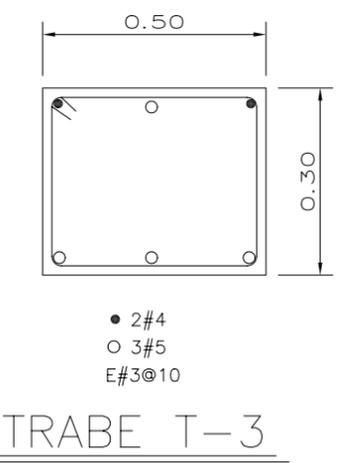
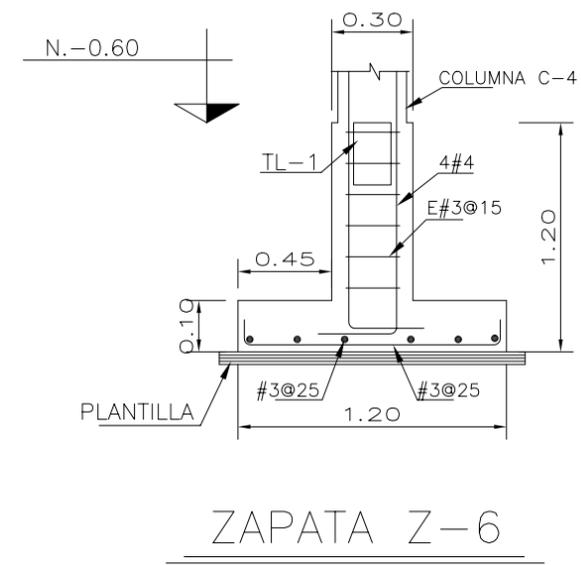
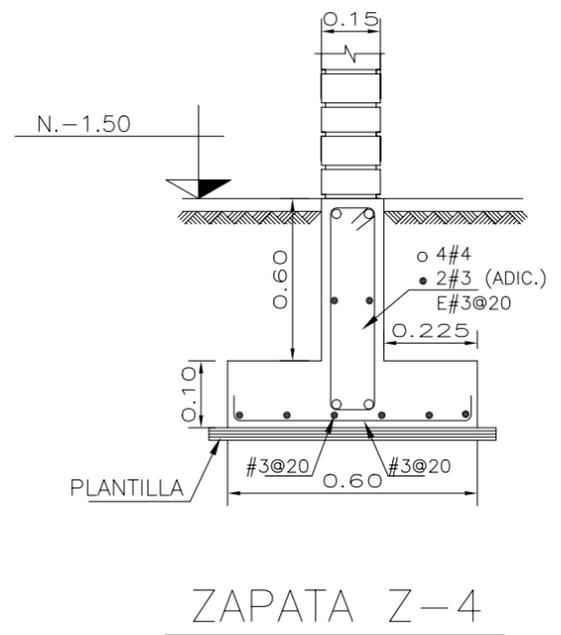
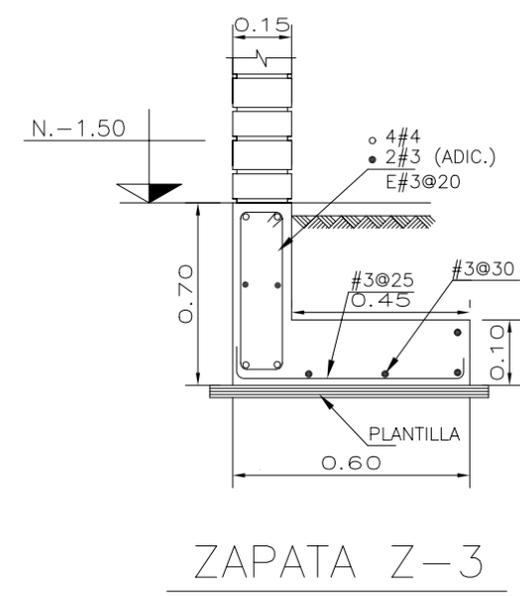
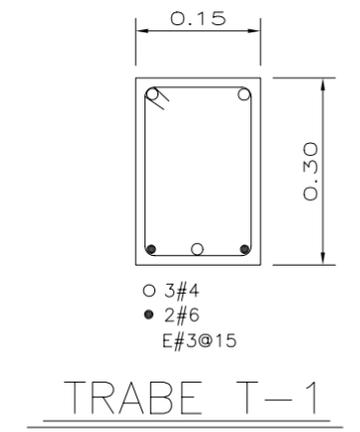
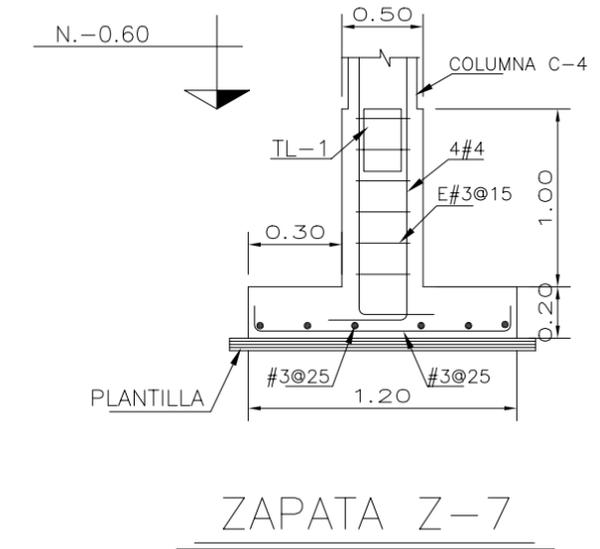
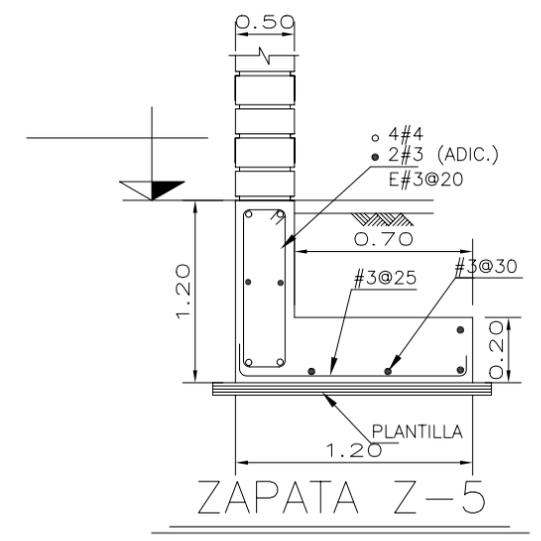
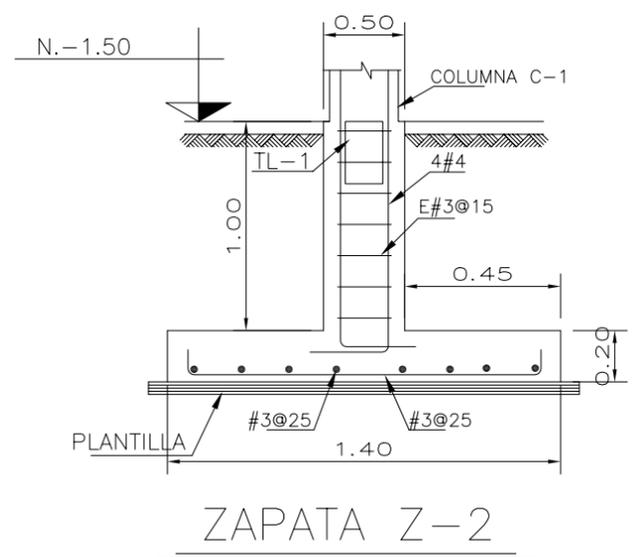
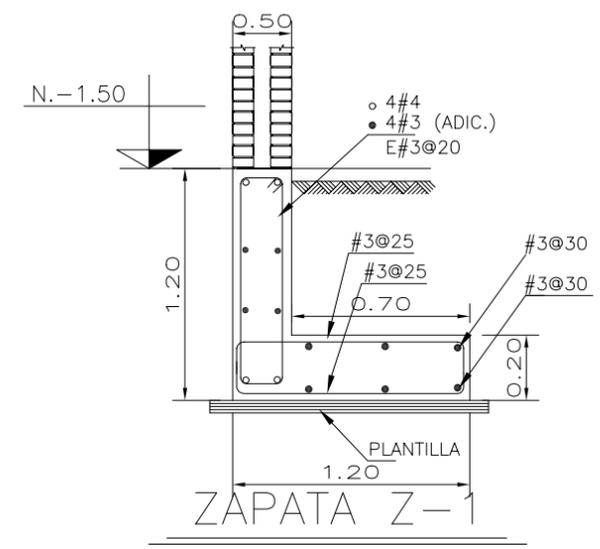
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA DE CIMENTACION  
SECCIONES

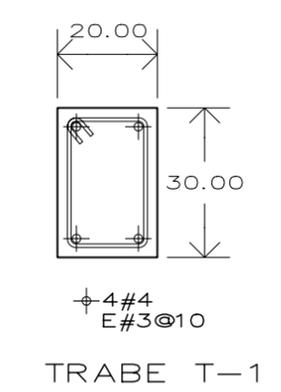
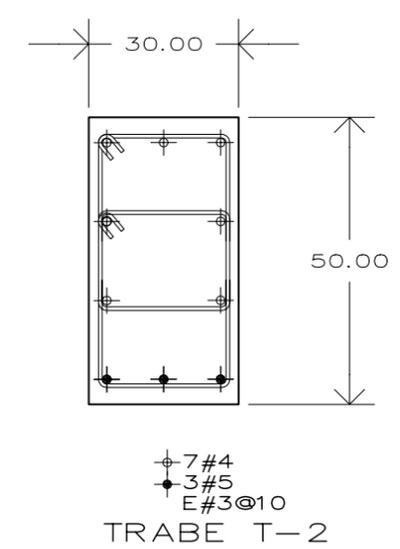
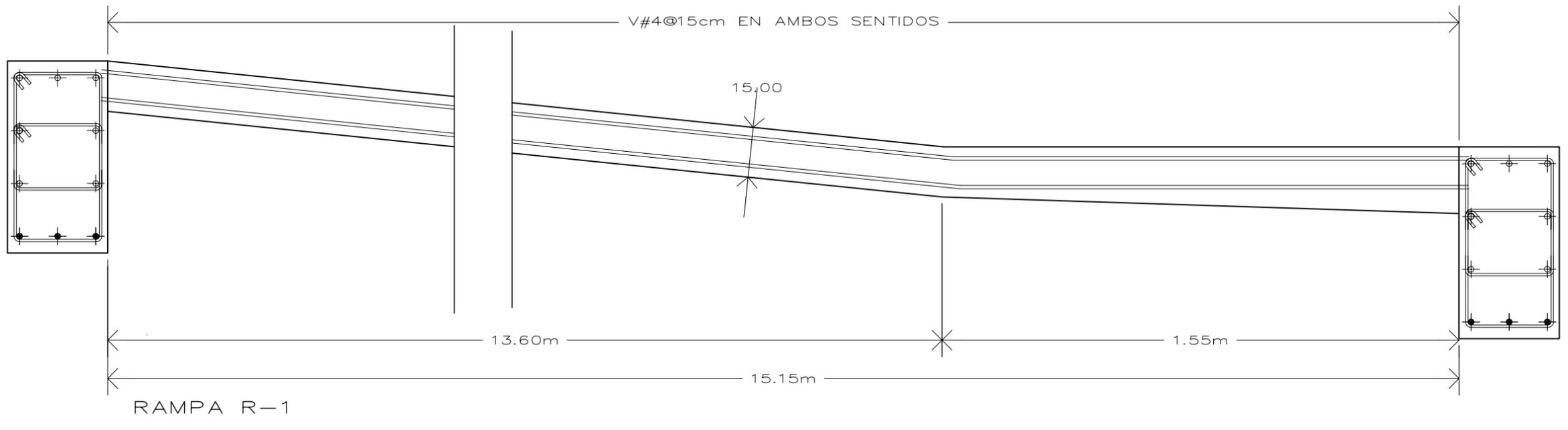
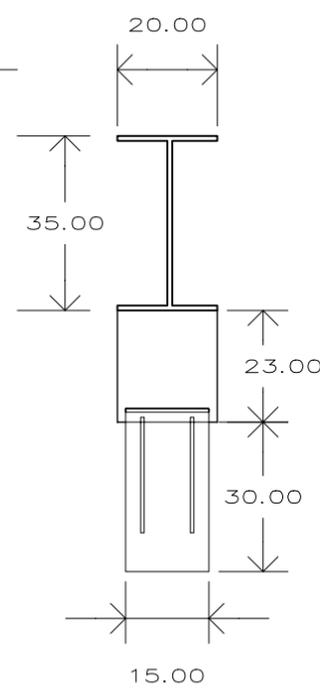
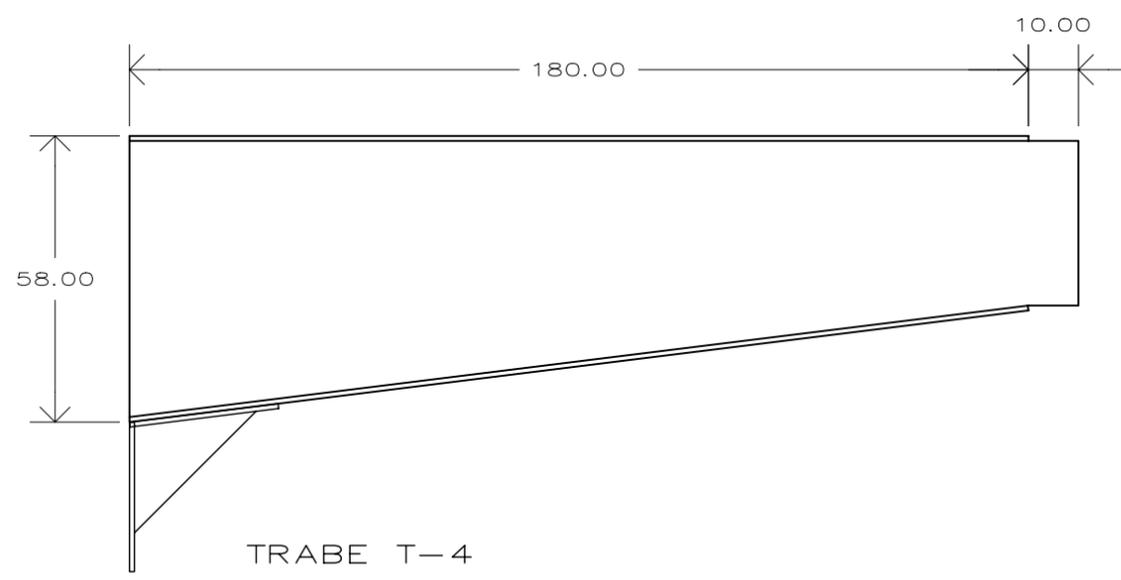
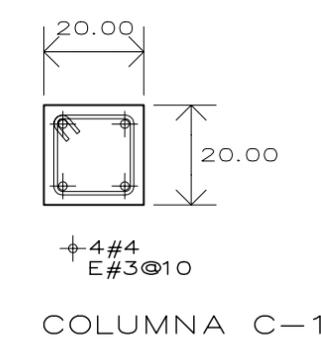
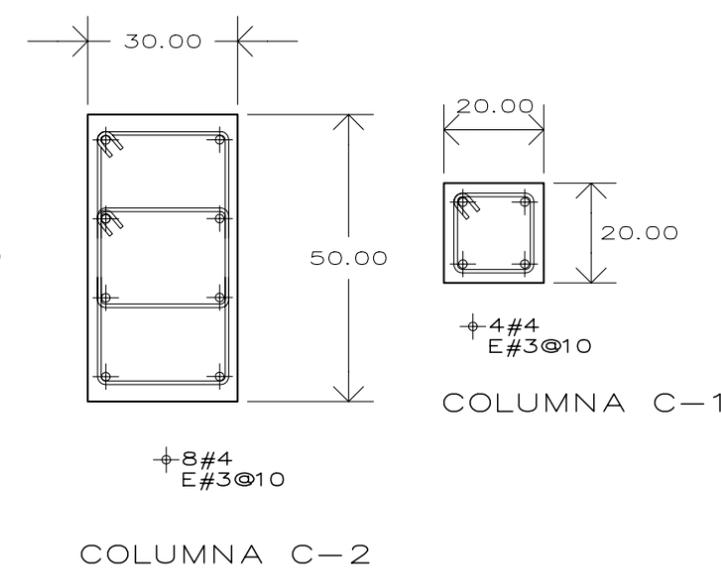
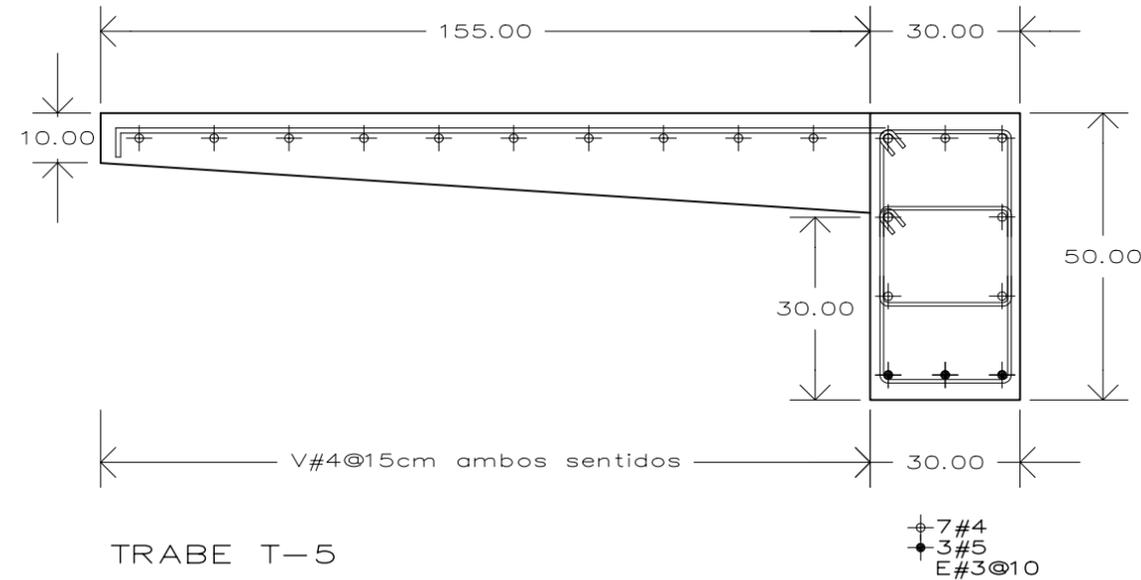
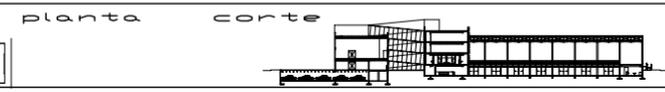
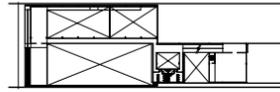
número:  
E-05

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

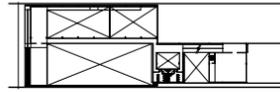
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGÍA Y NOTAS
las cotas rigen al dibujo
acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad
no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos
anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate
recubrimiento mínimo será de 2 cm
en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección
las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:
menor de 50cm 5%
de 50 a 100cm 3%
de 100 a 200cm 2%
mayor a 200cm 1%
la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes
el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada
tensor los torones a 13200 kg c/u
la resistencia de los materiales será la siguiente:
-concreto de cimentación: f'c=250 kg/cm <sup>2</sup>
-acero de refuerzo para estribos: fy=4200 kg/cm <sup>2</sup>
-acero de refuerzo: fy=4200 kg/cm <sup>2</sup>
-plantilla de concreto para desplante de cimentación: f'c=100 kg/cm <sup>2</sup>



SIMBOLOGÍA Y NOTAS	
las cotas rigen al dibujo	
acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad	
no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos	
anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate	
recubrimiento mínimo será de 2 cm	
en ningún caso se podrá traslapar más del 33% del acero en una misma sección	
las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:	
menor de 50cm	5%
de 50 a 100cm	3%
de 100 a 200cm	2%
mayor a 200cm	1%
la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes	
el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada	
tensar los torones a 13200 kg c/u	
la resistencia de los materiales será la siguiente:	
- concreto de cimentación: f'c=250 kg/cm <sup>2</sup>	
- acero de refuerzo para estribos: fy=4200 kg/cm <sup>2</sup>	
- acero de refuerzo: fy=4200 kg/cm <sup>2</sup>	
- plantilla de concreto para desplante de cimentación: f'c=100 kg/cm <sup>2</sup>	



planta corte

ubicación:  
CALLE DR. ATL #2250  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:

orientación:



fecha:  
2002-1

plano:  
TRABE T-6  
DETALLES ESTRUCTURALES

número:  
E-07

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA"

2002-1

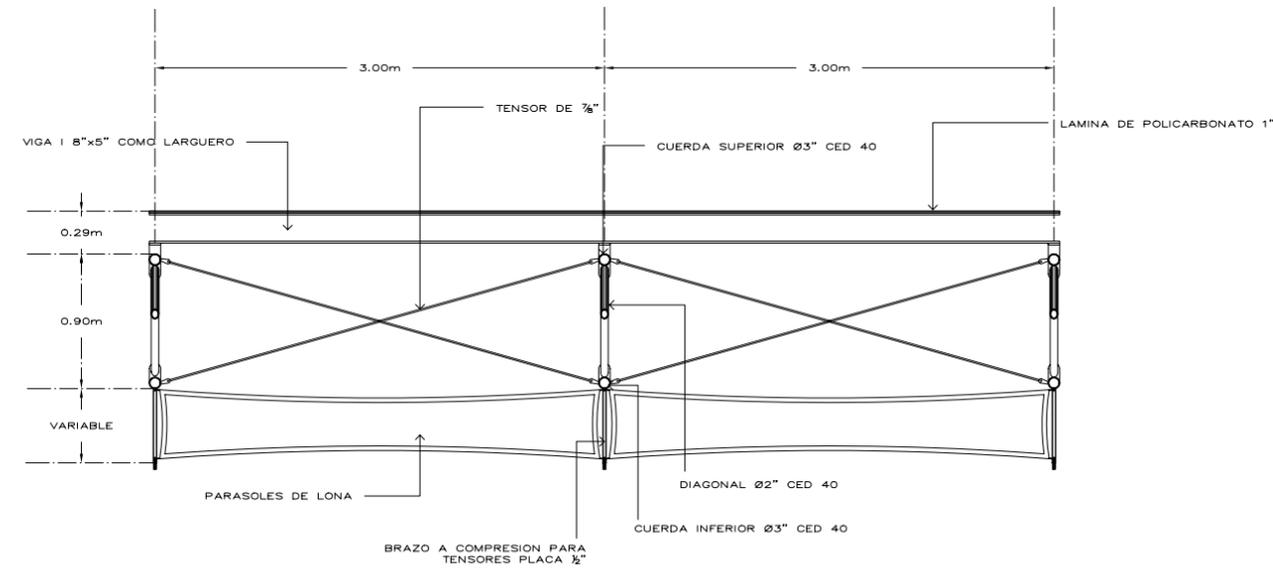
FACULTAD DE ARQUITECTURA

UNAM

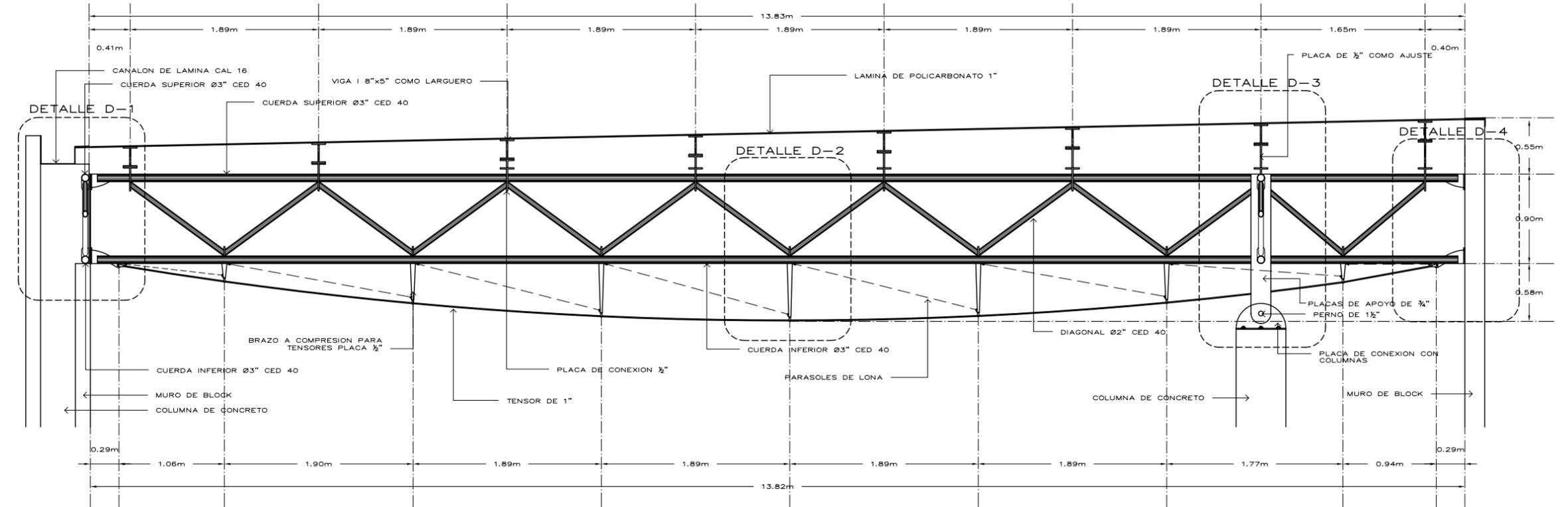
G' | G

F |

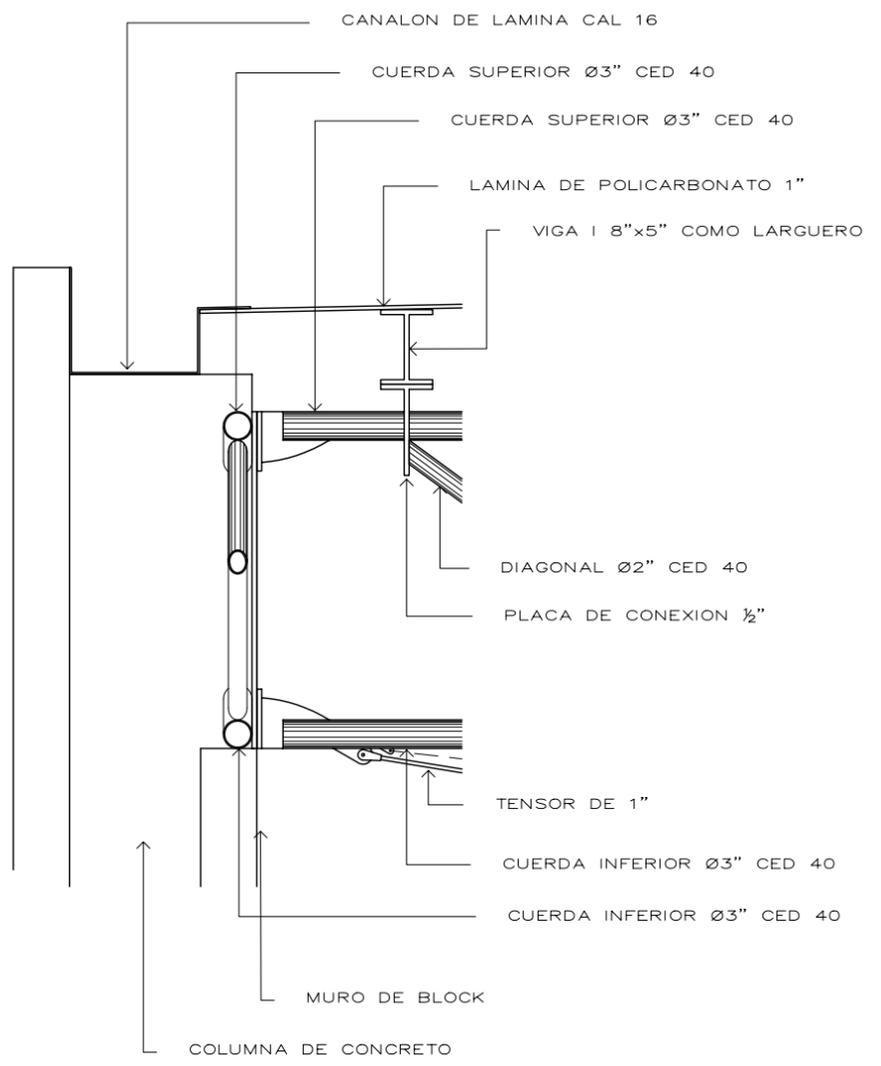
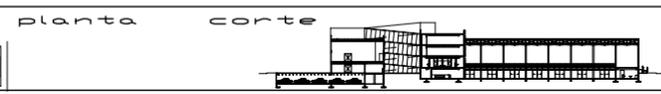
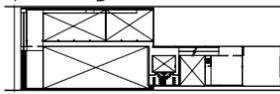
E



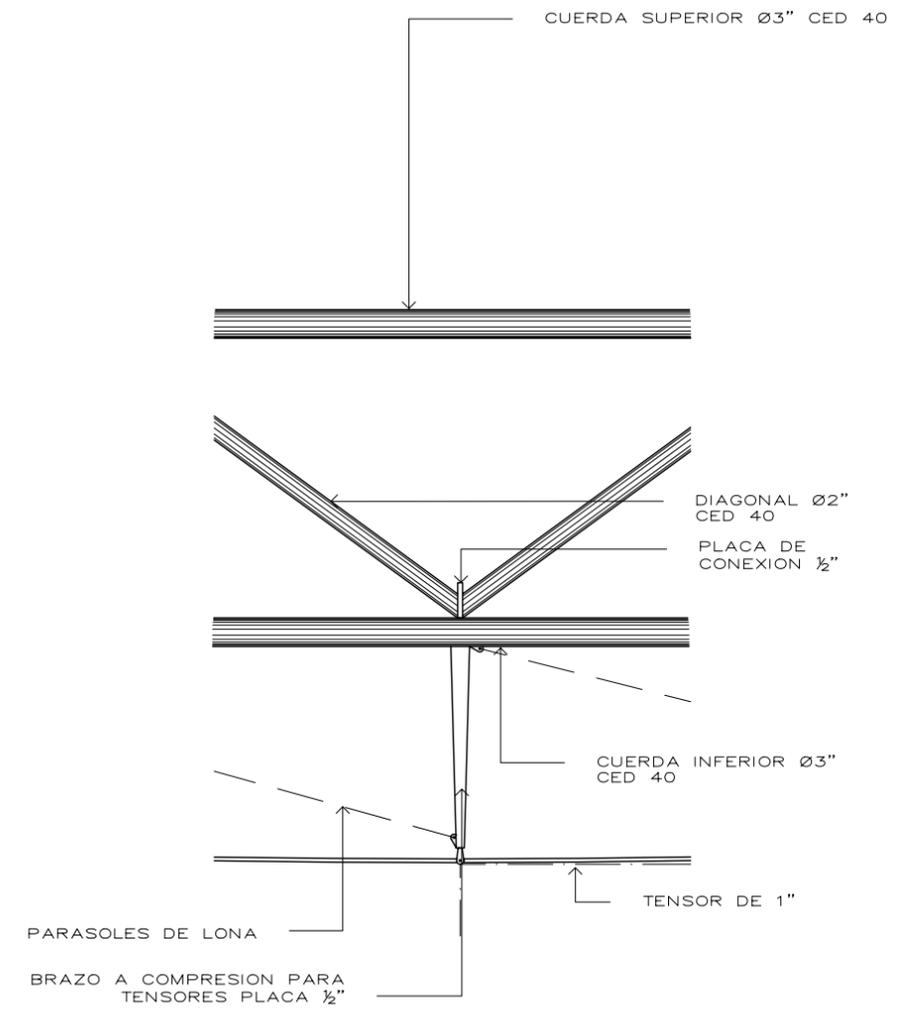
VISTA FRONTAL



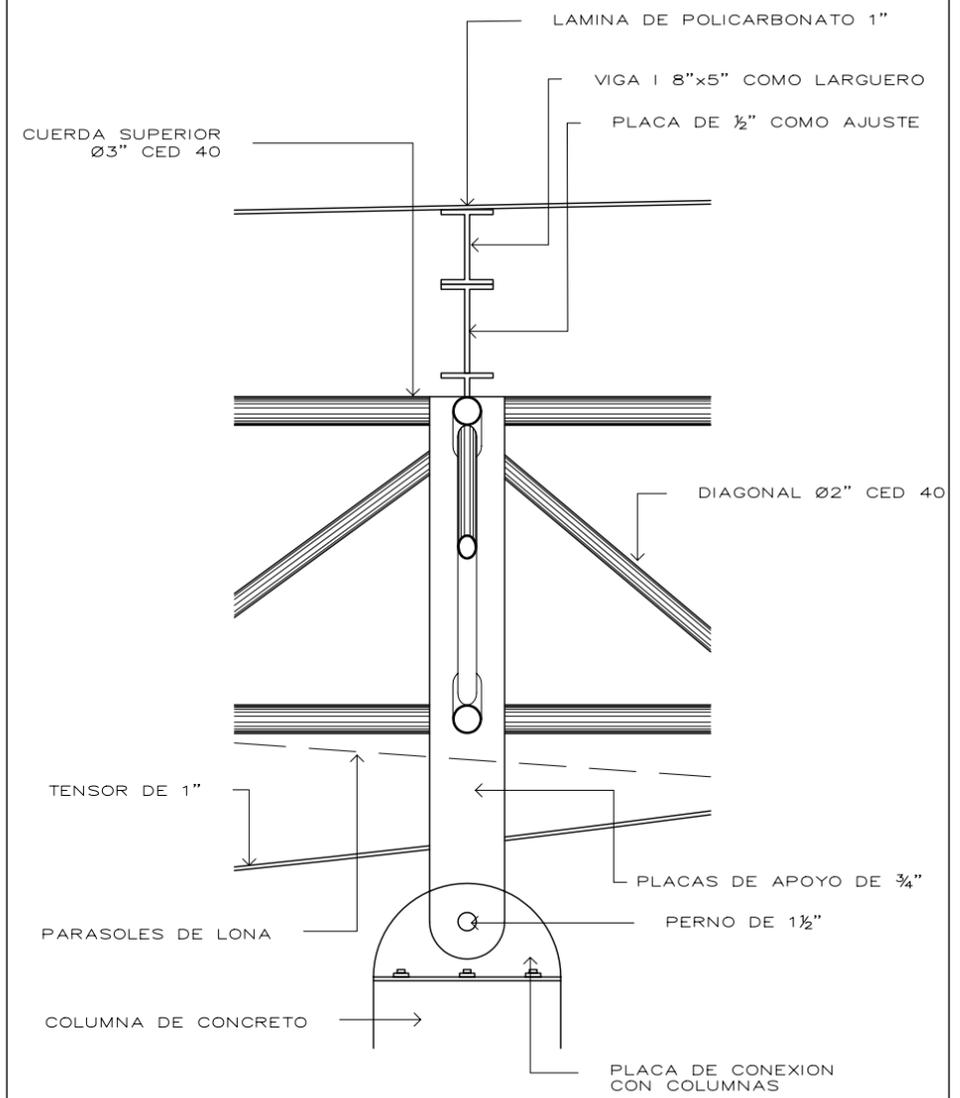
VISTA LATERAL



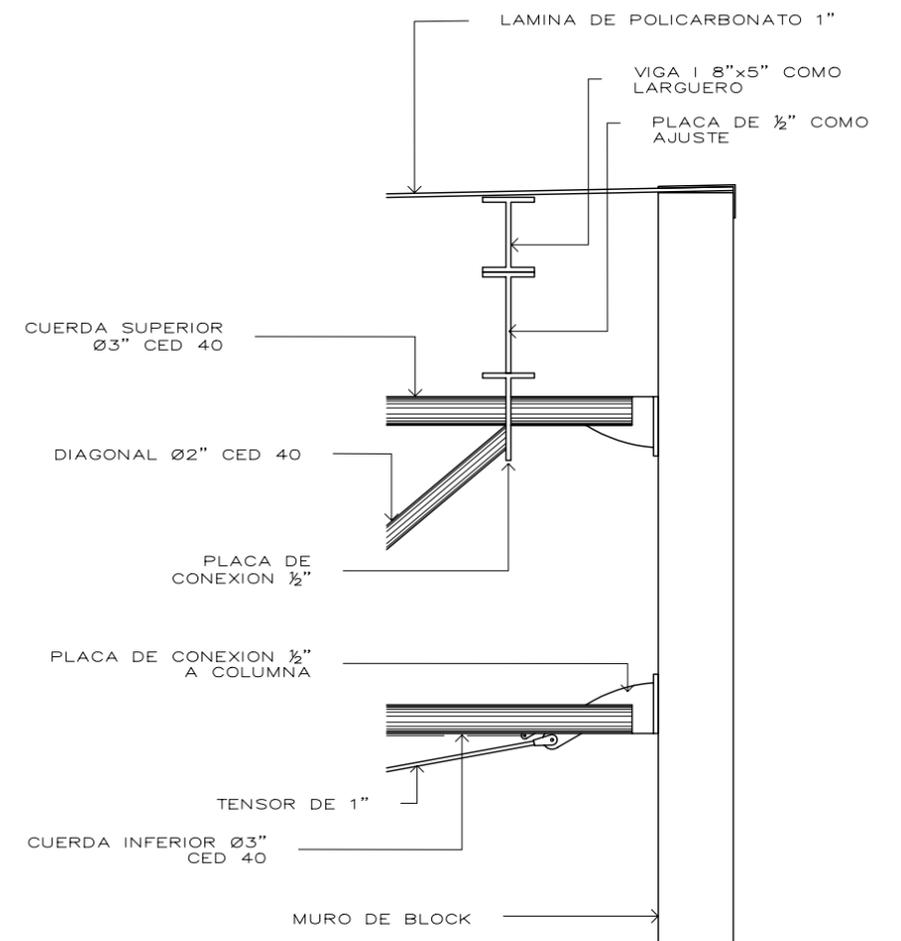
DETALLE D-1



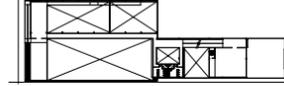
DETALLE D-2



DETALLE D-3



DETALLE D-4



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA TRIBERA

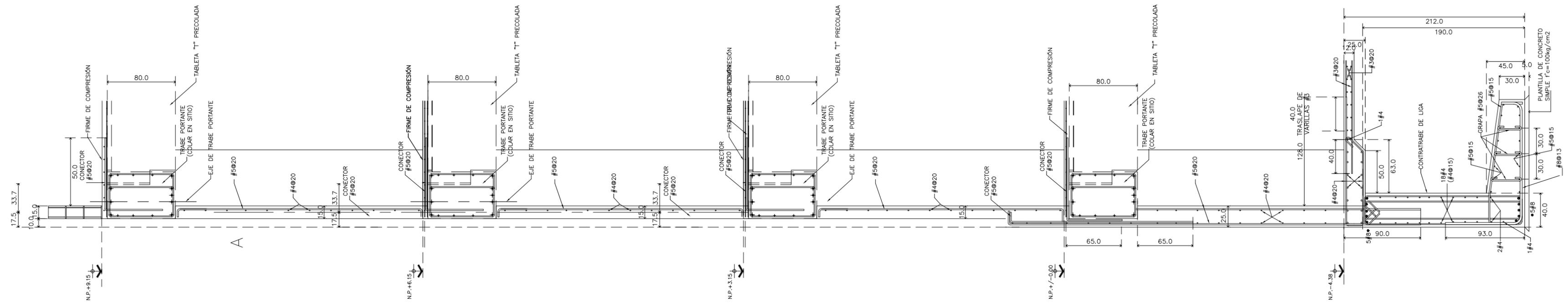
escala: 1/50 ESCALA

orientación:

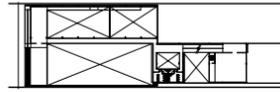
fecha: 2002-1

plano: DETALLES ESTRUCTURAL

número: E-09



CORTE EN COLINDANCIA DE AULAS



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: SIN ESCALA

orientación:

fecha: 2002-1

plano: VIGAS "T" ESTRUCTURAL

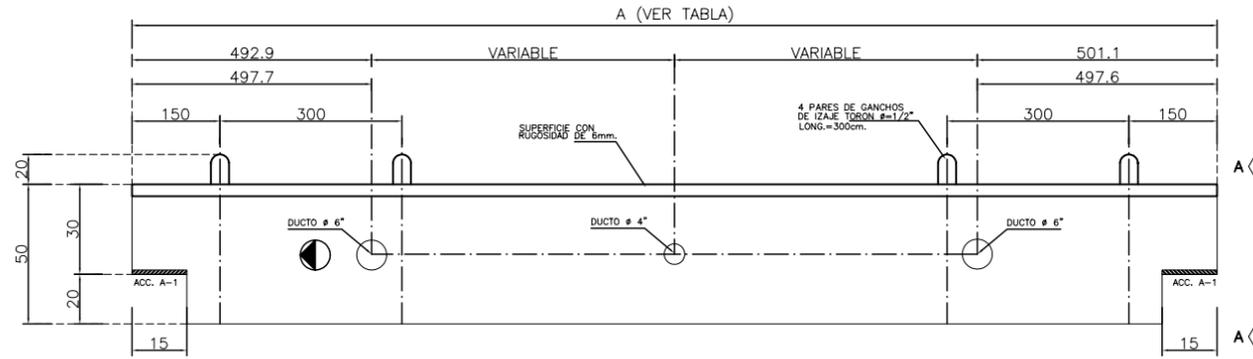
número: E-10

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA"

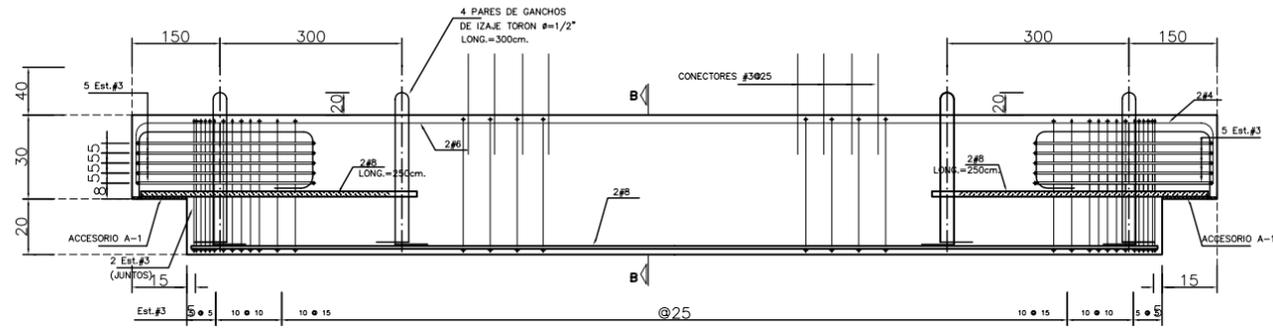
2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

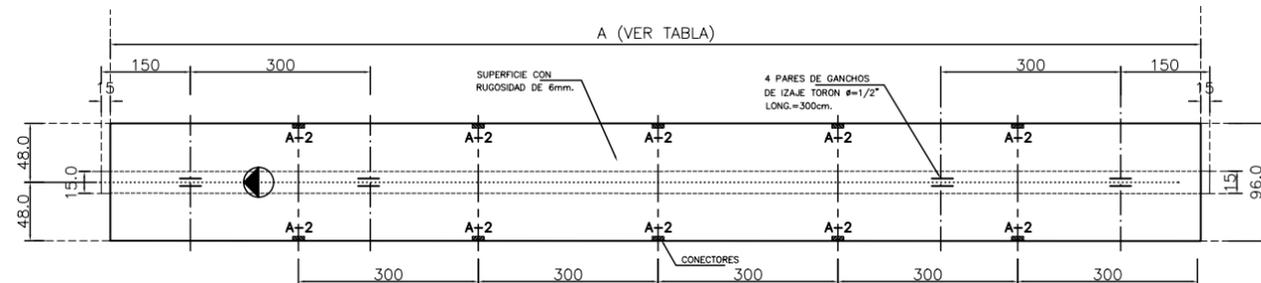
UNAM



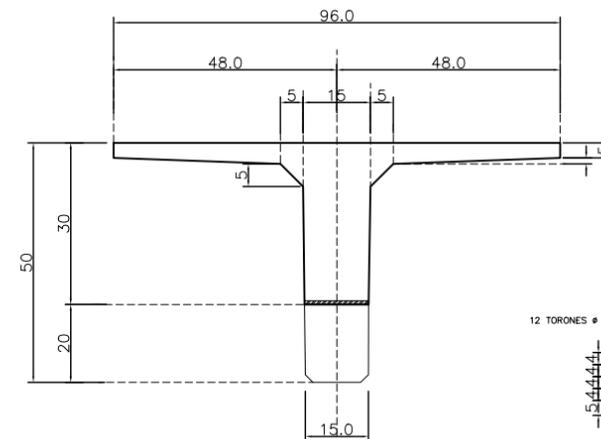
VISTA LATERAL DE LOSA "T" TIPO



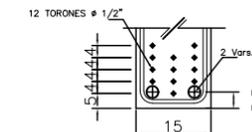
CORTE LONGITUDINAL



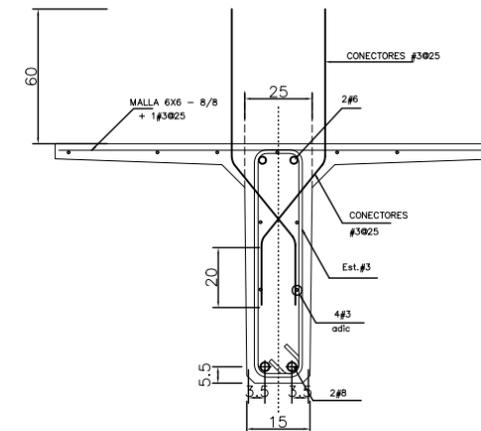
PLANTA DE LOSA "T" TIPO



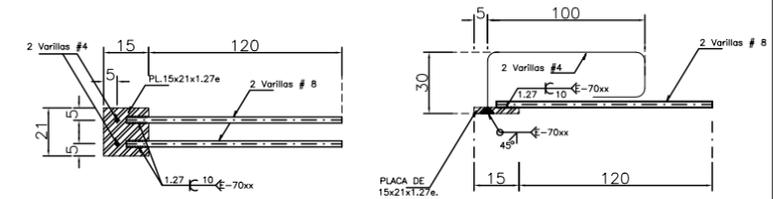
VISTA A - A



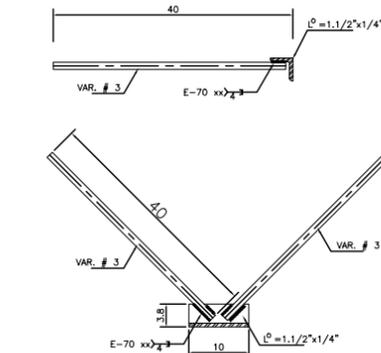
DETALLE DE PRESFUERZO



CORTE B - B



ACCESORIO ACC. A-1



ACCESORIO ACC. A-2

SIMBOLOGIA Y NOTAS

las cotas rigen al dibujo  
acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad

no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos

anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate

recubrimiento mínimo será de 2 cm

en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección

las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:

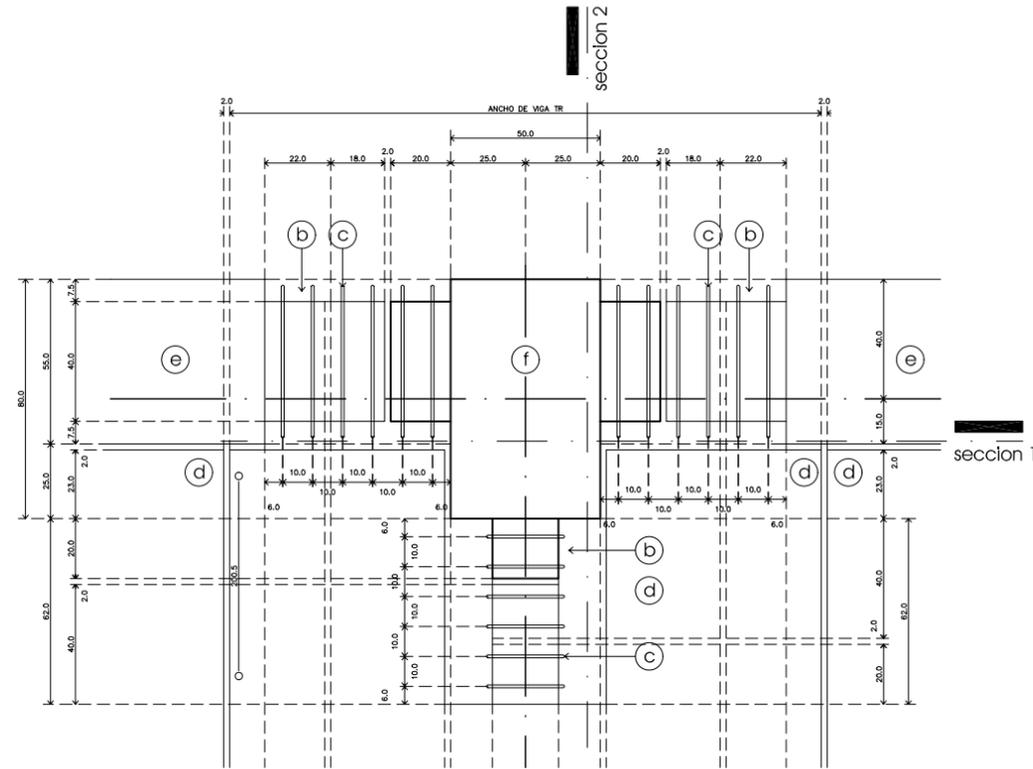
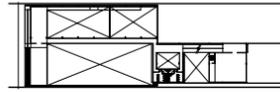
menor de 50cm	5%
de 50 a 100cm	3%
de 100 a 200cm	2%
mayor a 200cm	1%

la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes

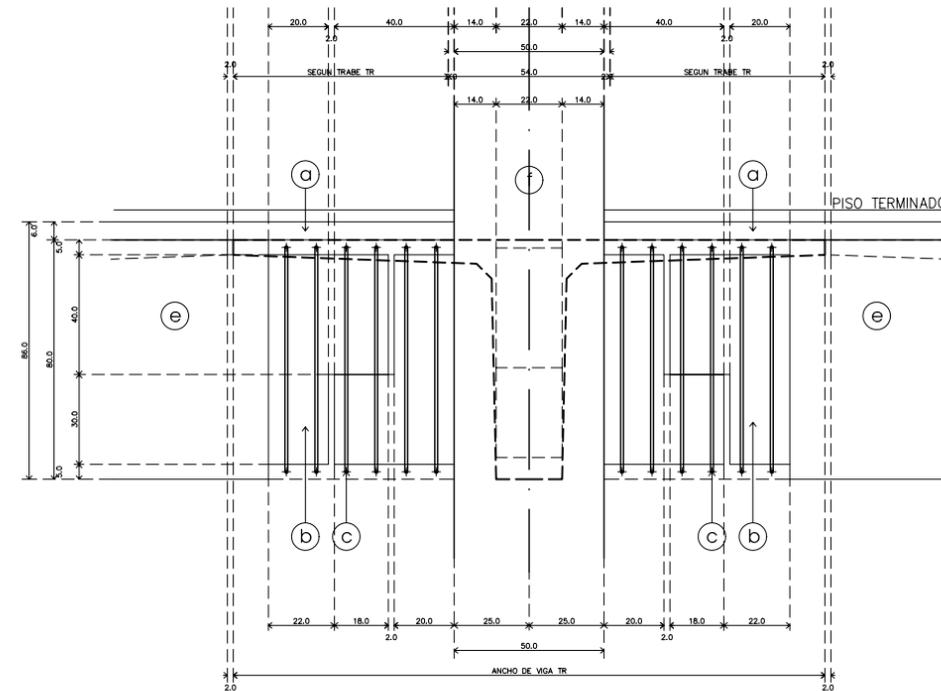
el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada

ensar los torones a 13200 kg c/u

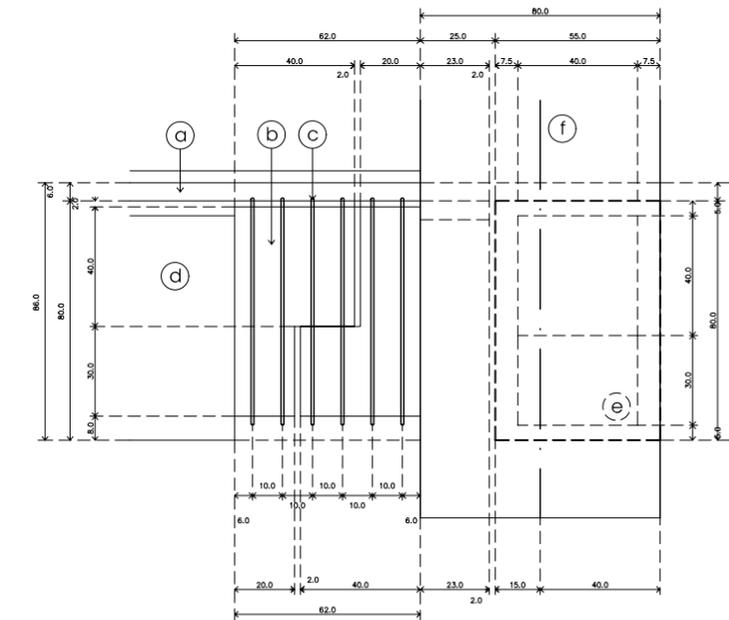
la resistencia de los materiales será la siguientes:  
 -concreto de cimentación:  $f'c=250$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -acero de refuerzo para estribos:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -acero de refuerzo:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -plantilla de concreto para desplante de cimentación:  $f'c=100$  kg/cm<sup>2</sup>



PLANTA



SECCION 1



SECCION 2

DETALLE TIPICO DE CONEXION DE ELEMENTOS PREFABRICADOS A COLUMNA

SIMBOLOGIA Y NOTAS

- (a) capa de compresion f'c 250 kg/cm<sup>2</sup>, tipo estructural clase 1, revenimiento 10 armado con malla electrosoldada 6-6/6-6 y bastones de #3@35cm, de 60cm de longitud al centro del firme entre vigas T, agregado max 3/4" acabado pulido integral al colado
- (b) mortero de alta resistencia f'c=400kg/cm<sup>2</sup> (concreto fluido)
- (c) estribos #4
- (d) viga prefabricada TR
- (e) viga portante prefabricada TP
- (f) columna prefabricada

las cotas rigen al dibujo

acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad

no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos

anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate

recubrimiento mínimo será de 2 cm

en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección

las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:

menor de 50cm	5%
de 50 a 100cm	3%
de 100 a 200cm	2%
mayor a 200cm	1%

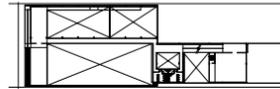
la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes

el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada

tensar los torones a 13200 kg c/u

la resistencia de los materiales será la siguiente:

- concreto de cimentación: f'c=250 kg/cm<sup>2</sup>
- acero de refuerzo para estribos: fy=4200 kg/cm<sup>2</sup>
- acero de refuerzo: fy=4200 kg/cm<sup>2</sup>
- plantilla de concreto para desplante de cimentación: f'c=100 kg/cm<sup>2</sup>



planta corte

ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
SIN  
ESCALA

orientación:  
⊕

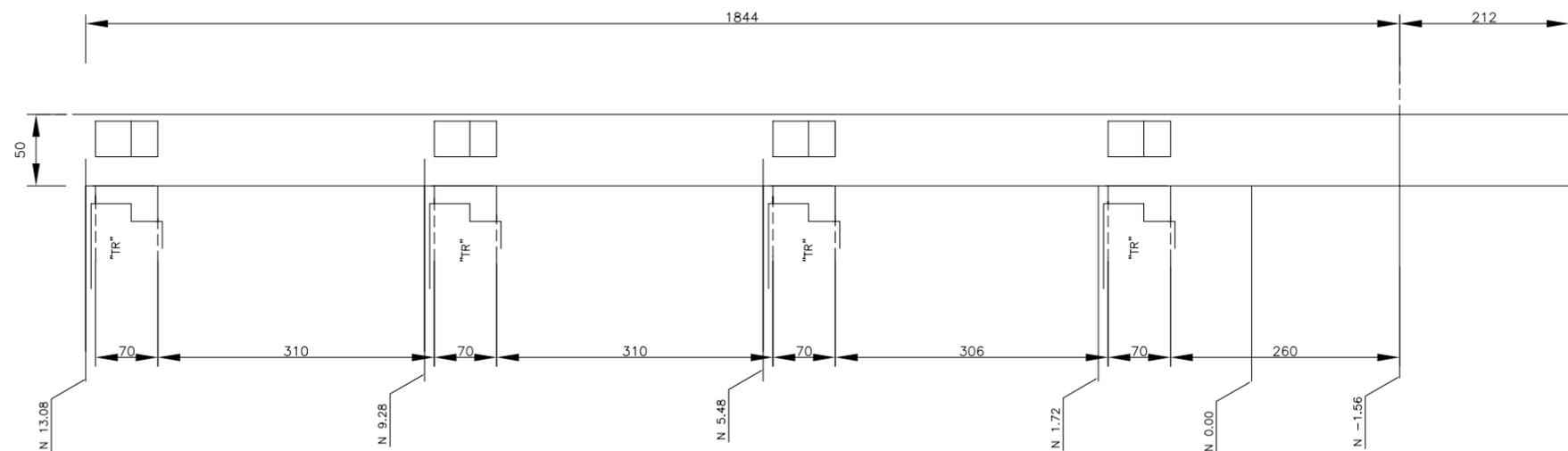
fecha:  
2002-1

plano:  
DETALLE DE COLUMNAS  
ESTRUCTURAL

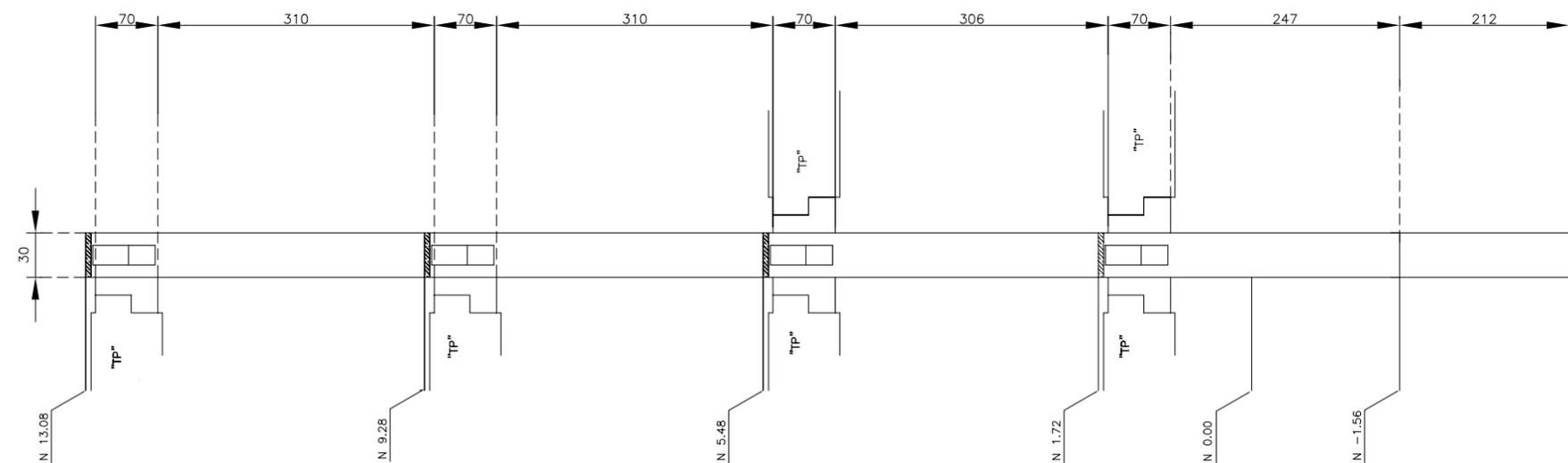
número:  
E-12

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

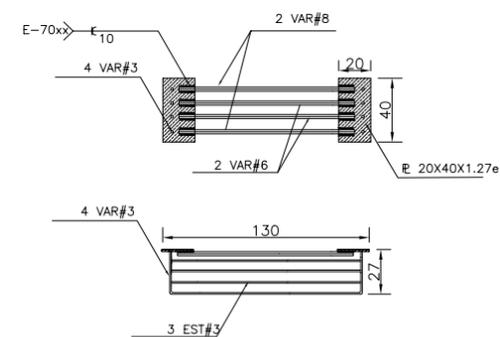
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



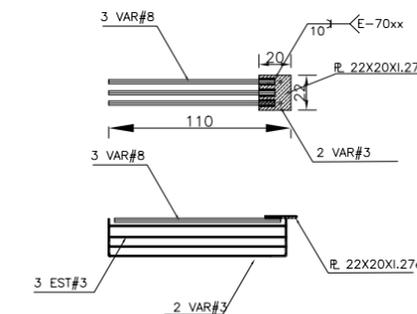
COLUMNA C-2



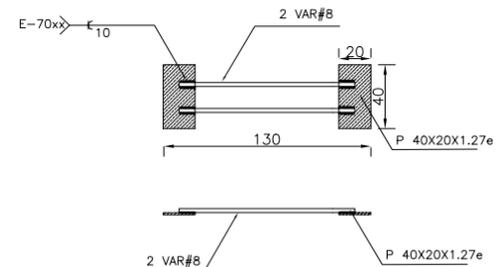
COLUMNA C-2



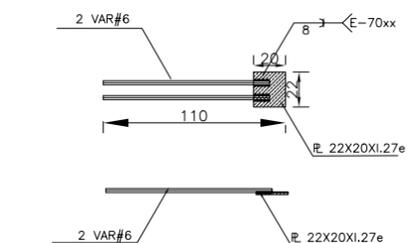
ACCESORIO ACC-2



ACCESORIO ACC-5



ACCESORIO ACC-3



ACCESORIO ACC-6

SIMBOLOGIA Y NOTAS

todas las dimensiones estan dadas en centímetros, excepto donde se indique lo contrario

las cotas rigen al dibujo

anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate

recubrimiento mínimo sera de 2 cm

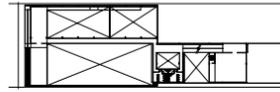
el concreto tendra una resistencia de  $f'_c=350$  kg/cm<sup>2</sup> y al destensar  $f'_c=250$  kg/cm<sup>2</sup>

tamaño mínimo del agregado 3/4"

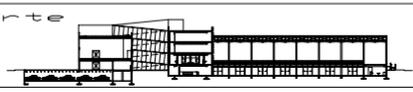
en ningún caso se podra traslapar mas del 33% del acero en una misma seccion

el acero de refuerzo  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>

tensar los torones a 13200 kg c/u



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
SIN  
ESCALA

orientación:  
↑

fecha:  
2002-1

plano:  
DETALLE DE COLUMNAS  
ESTRUCTURAL

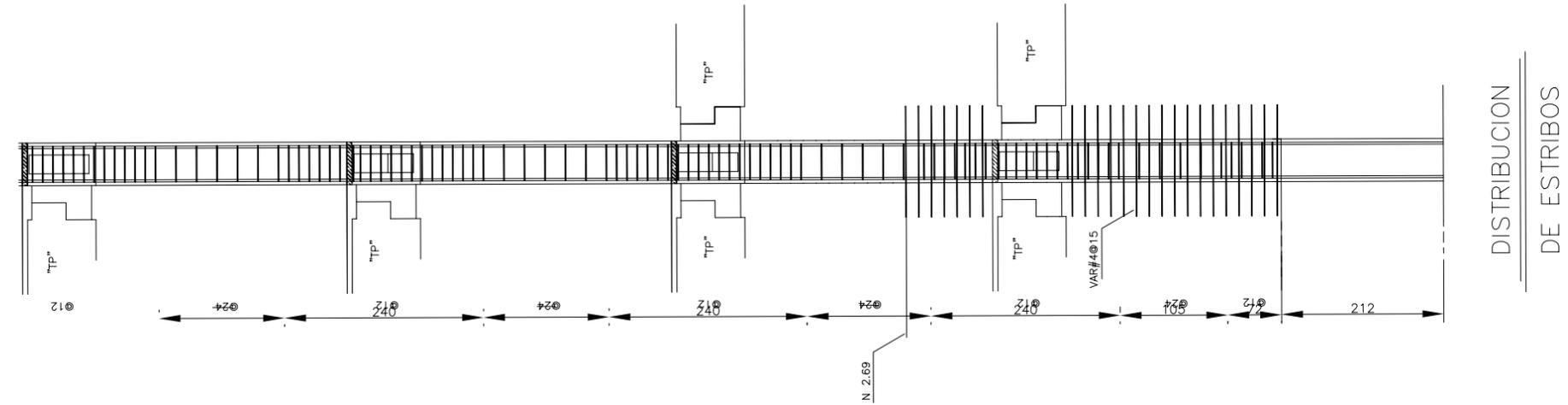
número:  
E-13

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA"

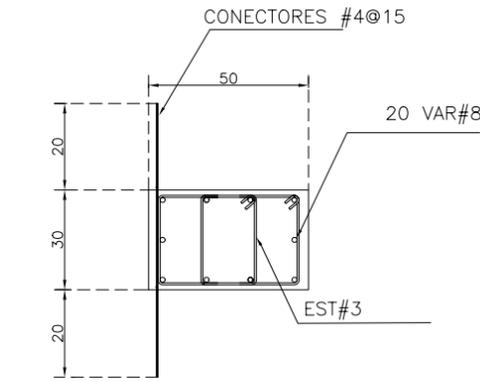
2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

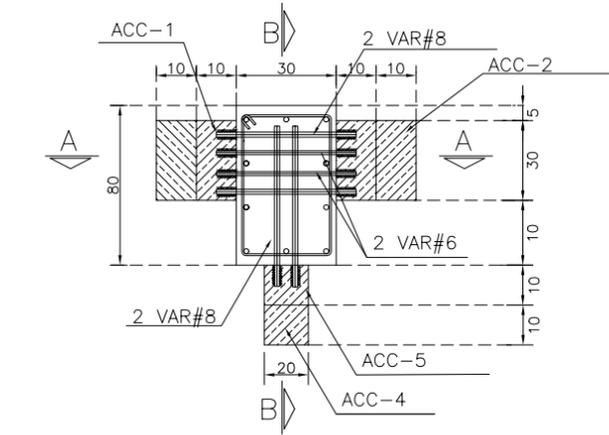
UNAM



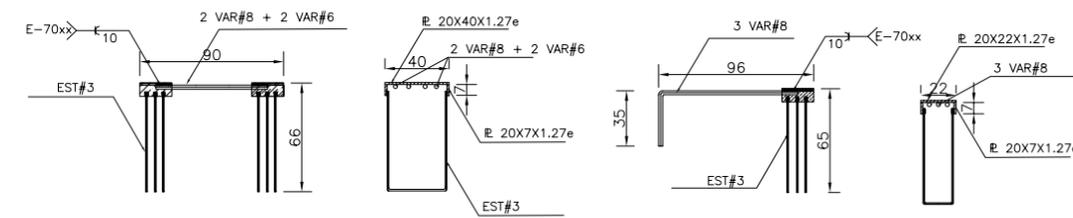
DISTRIBUCION  
DE ESTIBOS



COLUMNA DE COLINDANCIA

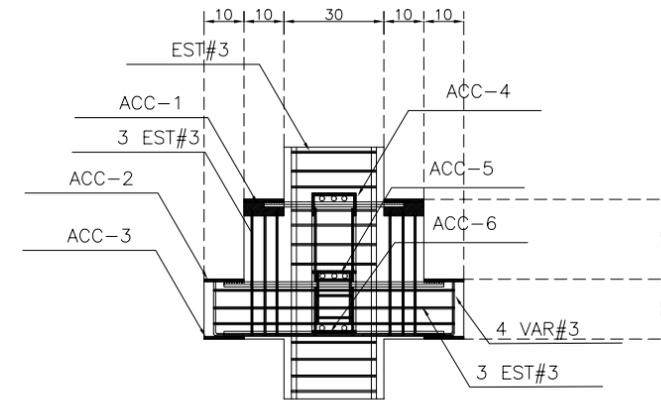


PLANTA

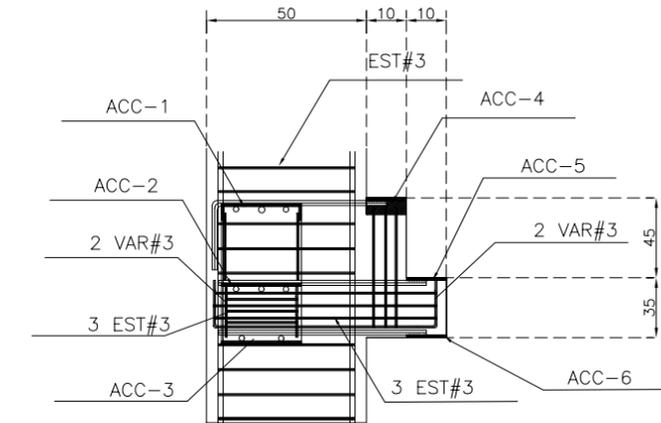


ACCESORIO ACC-1

ACCESORIO ACC-4



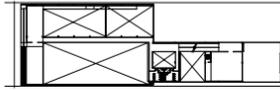
CORTE A-A



CORTE B-B

SIMBOLOGIA  
Y NOTAS

las cotas rigen al dibujo  
 acotaciones en centímetros y niveles en metros, excepto donde se indique otra unidad  
 no deberá tomarse las medidas a escala sobre los dibujos de estos planos  
 anclajes de 40 diámetros de la varilla que se trate  
 recubrimiento mínimo será de 2 cm  
 en ningún caso se podrá traslapar mas del 33% del acero en una misma sección  
 las tolerancias en las dimensiones de los elementos estructurales serán:  
 menor de 50cm 5%  
 de 50 a 100cm 3%  
 de 100 a 200cm 2%  
 mayor a 200cm 1%  
 la localización y dimensión de ductos de instalaciones deberán quedar embebidos y se consultaran los planos de instalaciones correspondientes  
 el eje de la viga no deberá separarse del eje de la viga mas de 1/10 del ancho de la viga considerada  
 tensar los torones a 13200 kg c/u  
 la resistencia de los materiales será la siguiente:  
 -concreto de cimentación:  $f_c=250$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -acero de refuerzo para estribos:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -acero de refuerzo:  $f_y=4200$  kg/cm<sup>2</sup>  
 -plantilla de concreto para desplante de cimentación:  $f_c=100$  kg/cm<sup>2</sup>



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARÍA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

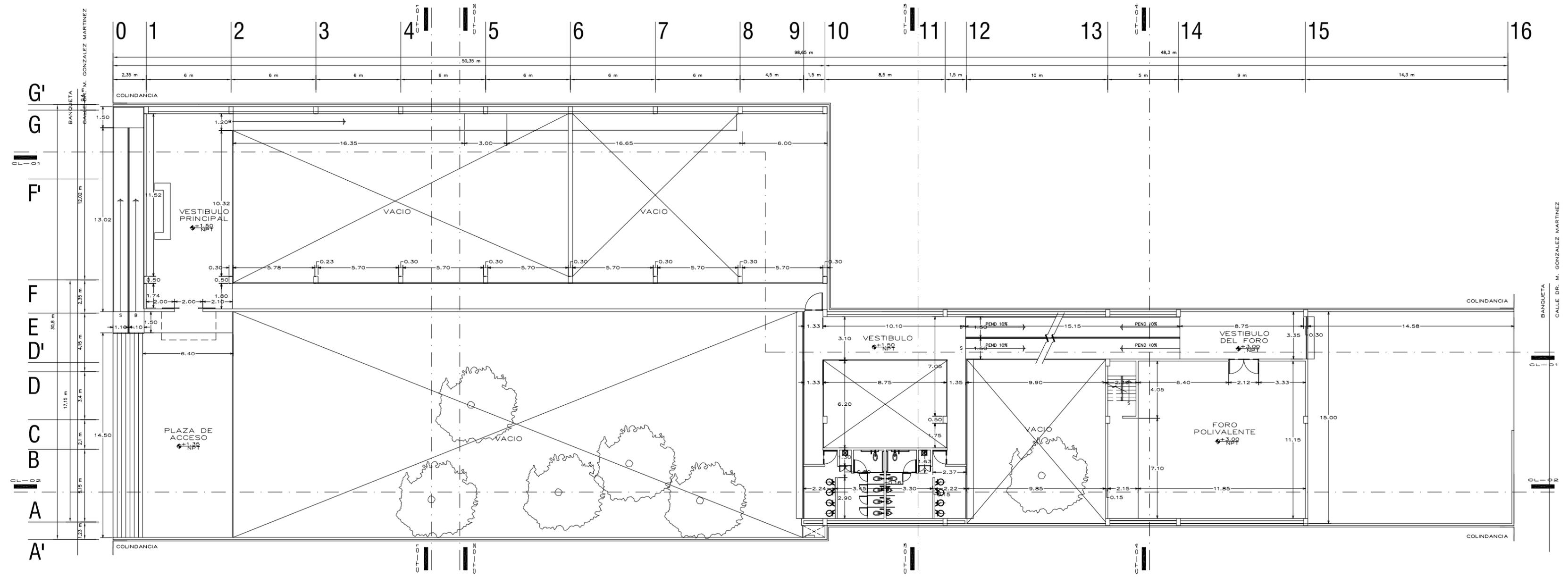
fecha: 2002-1

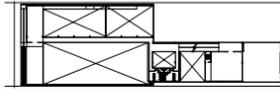
plano: PLANTA BAJA ALBAÑILERÍA

número: AL-01

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts



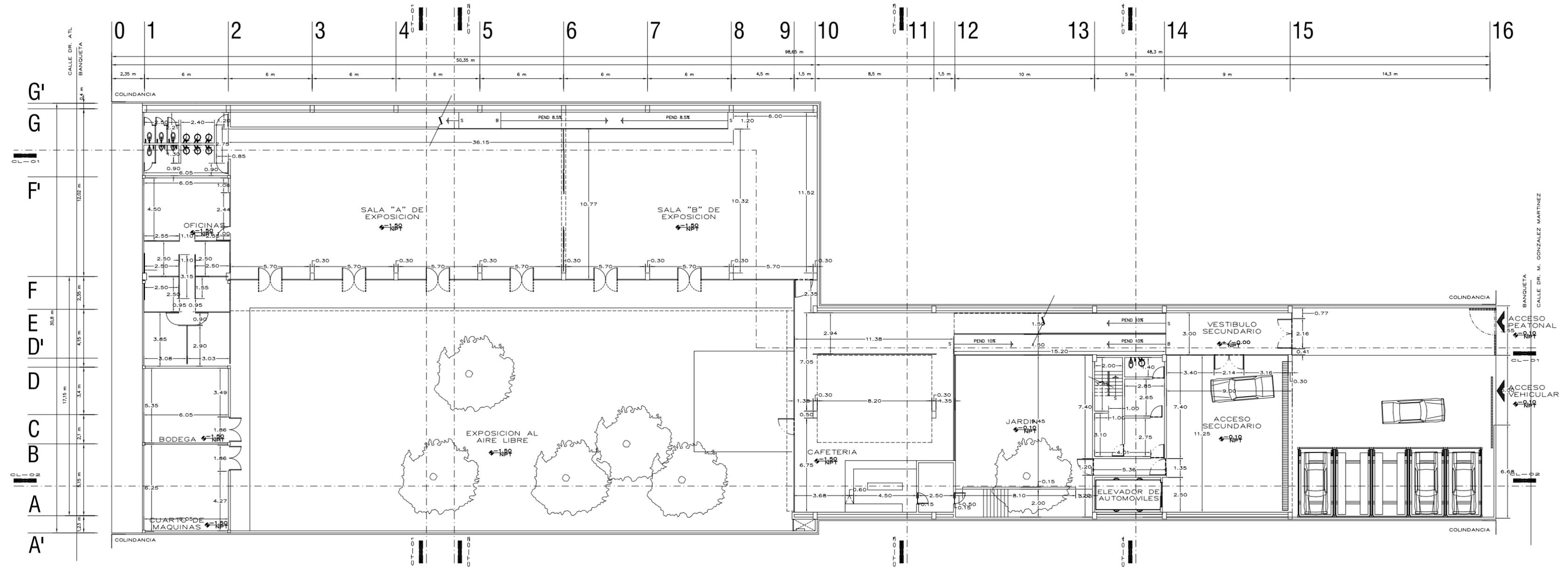
fecha: 2002-1

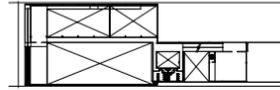
plano: PLANTA SOTANO ALBAÑILERIA

número: AL-02

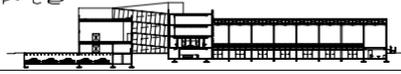
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA ESTACIONAMIENTO  
ALBAÑILERIA

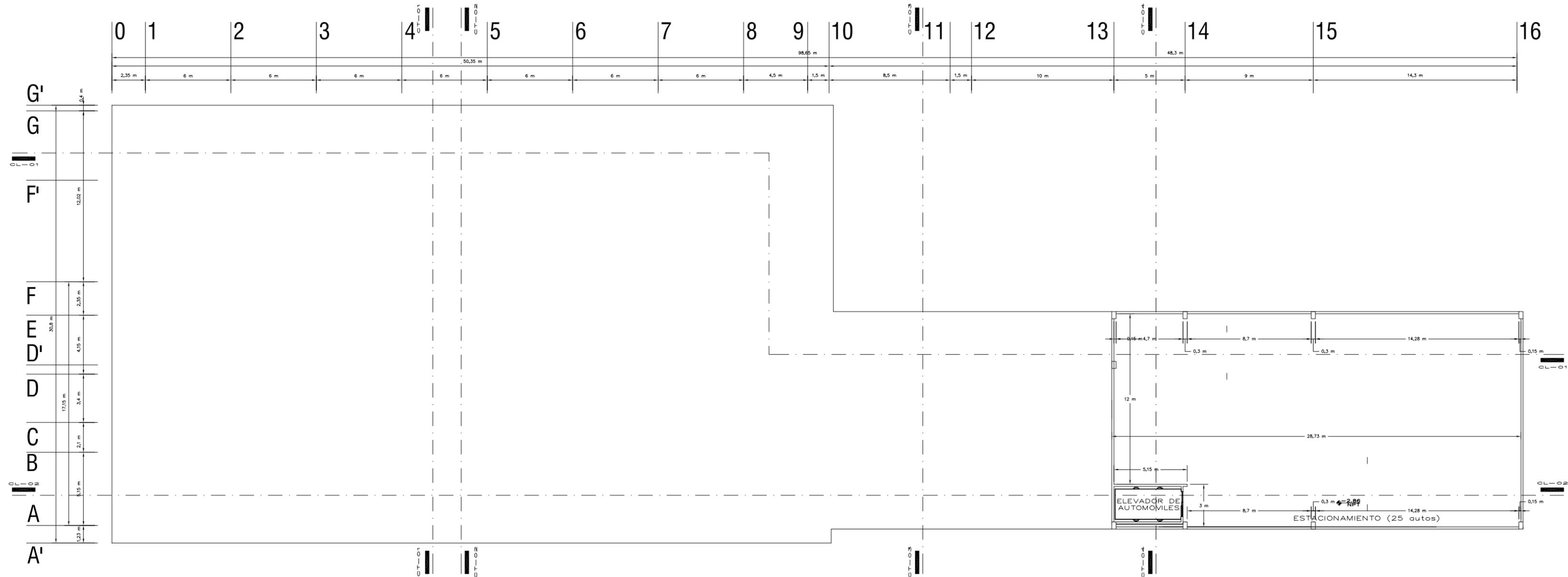
número:  
AL-03

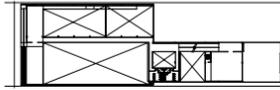
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA"

2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

UNAM





planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

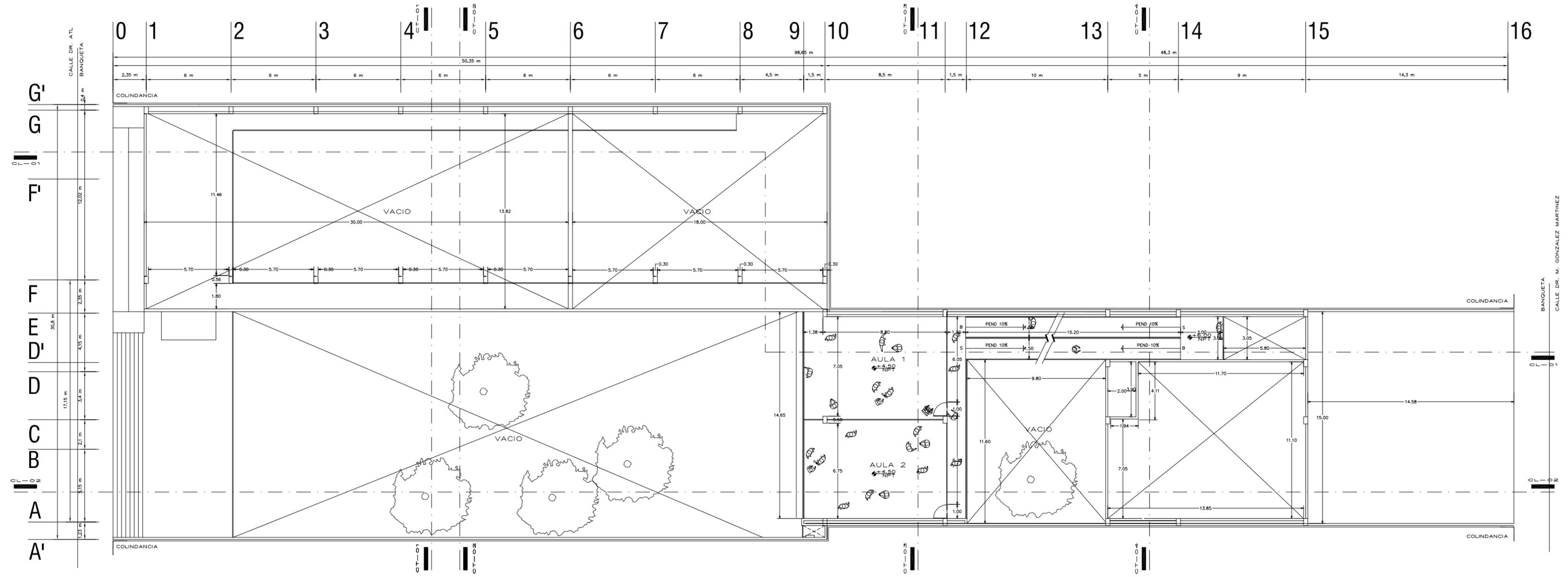
fecha: 2002-1

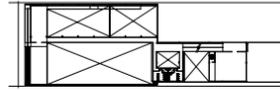
plano: PLANTA ALTA ALBAÑILERIA

número: AL-04

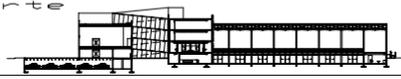
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

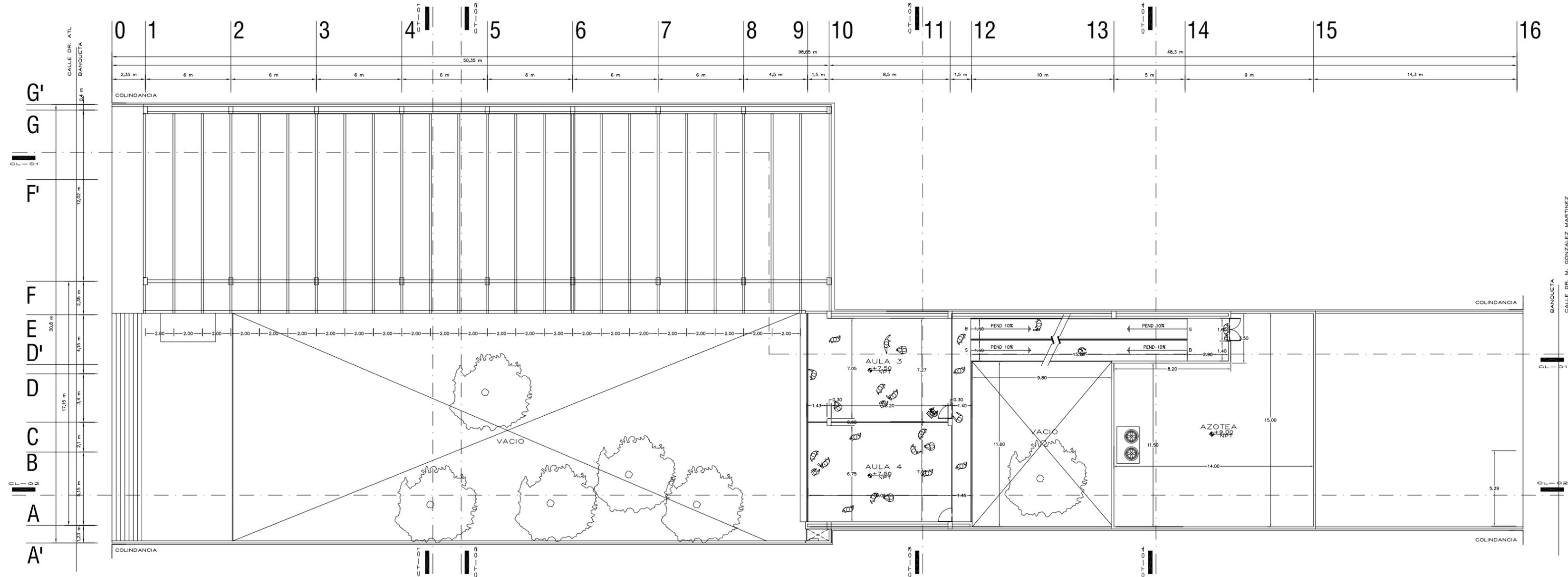
fecha: 2002-1

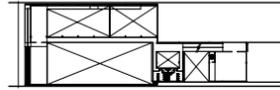
plano: NIVEL AZOTEA ALBAÑILERIA

número: AL-05

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM





planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

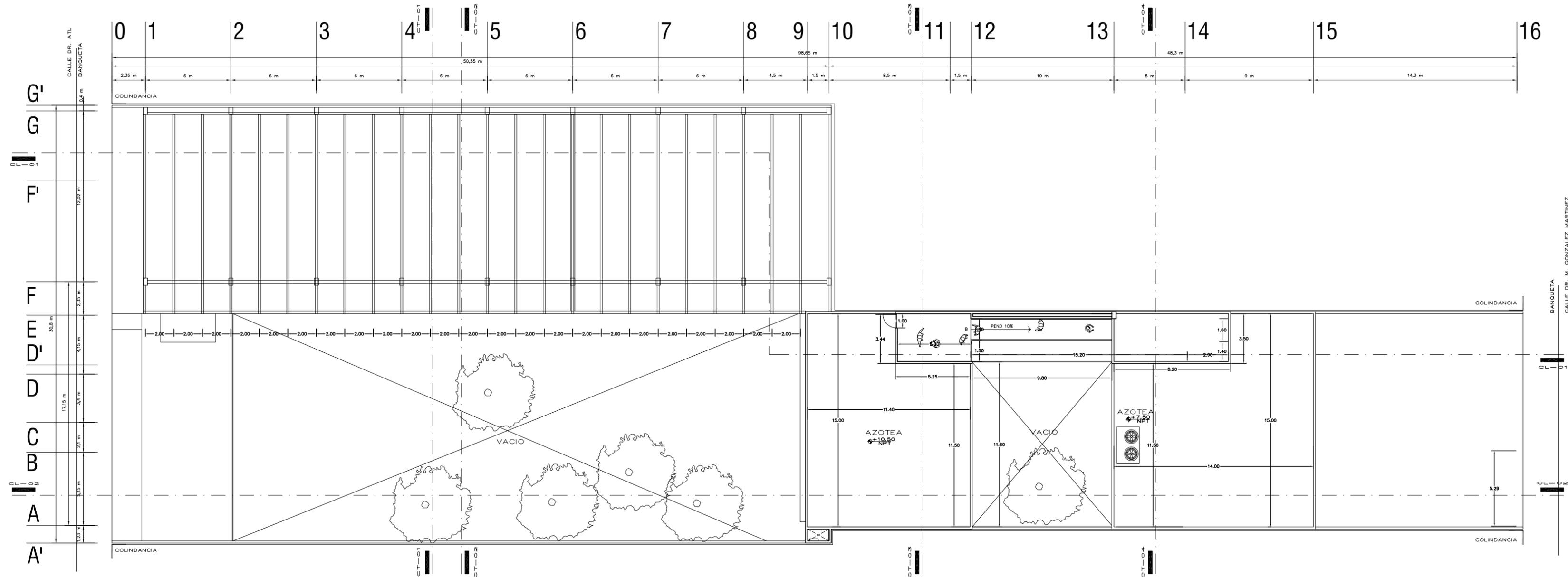
fecha: 2002-1

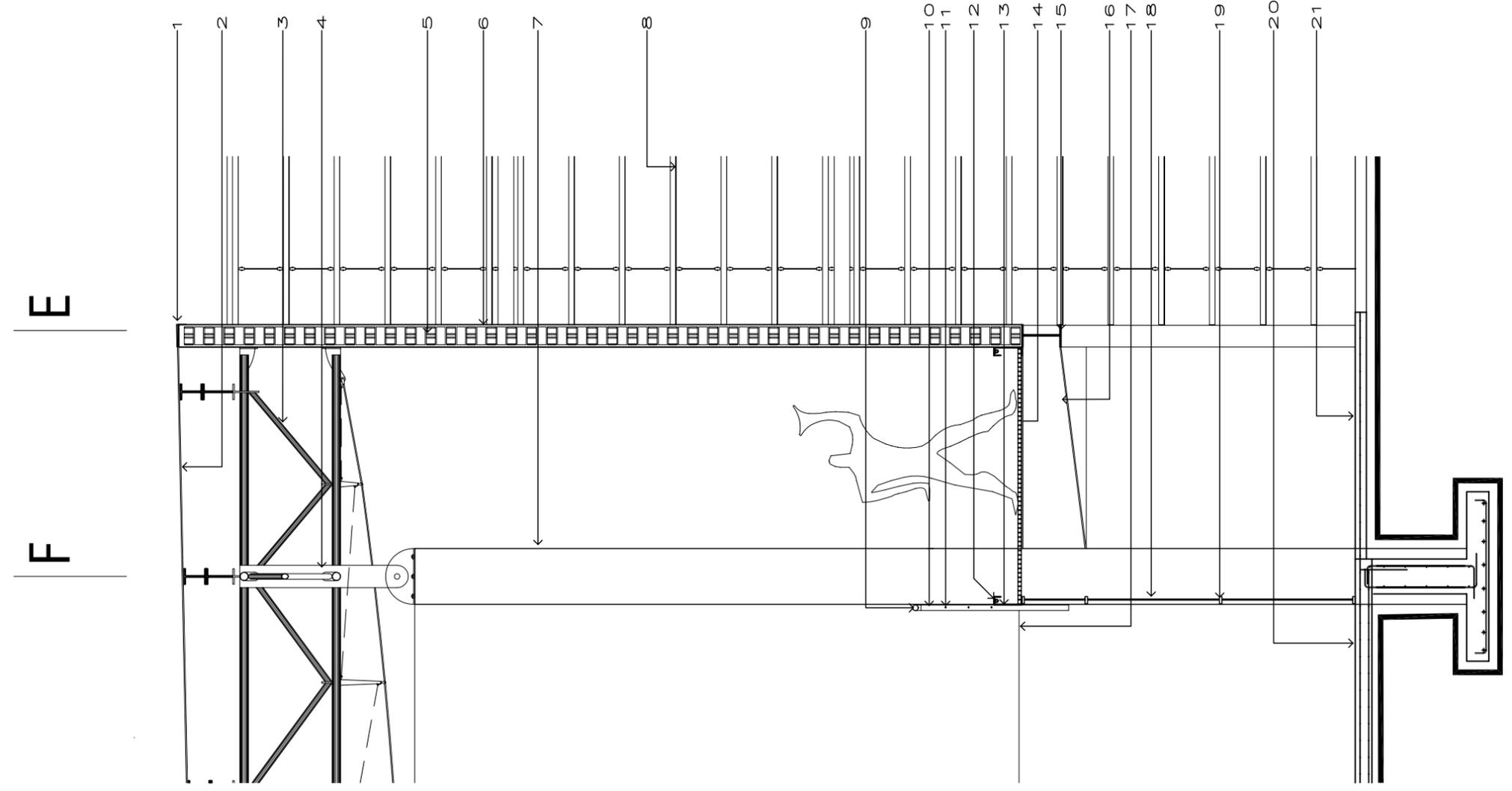
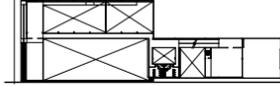
plano: NIVEL AZOTEA ALBAÑILERIA

número: AL-06

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



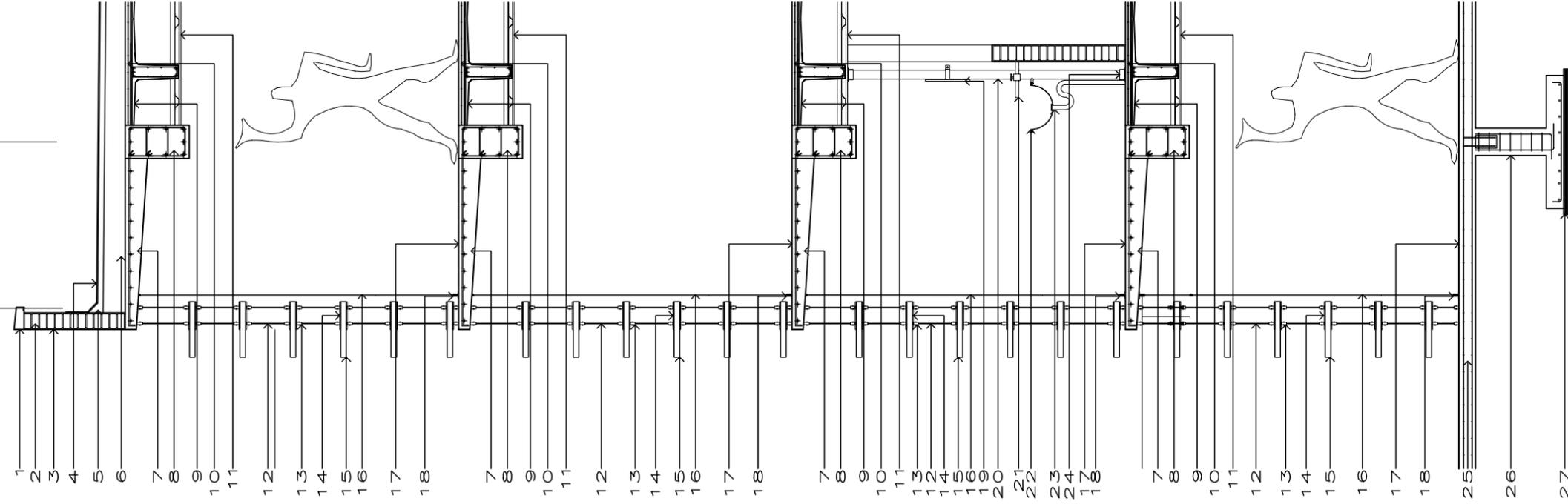


CORTE CF-01

1. GOTERO A BASE DE LAMINA GALVANIZADA CAL. 16 ACABADO NATURAL SUJETADO CON PUNAS A CADA 1.50m, SELLADAS CON SILICON TRANSPARENTE.
2. LAMINA DE POLICARBONATO CELULAR 9mm TRANSPARENTE. SOPORTADO CON ANGULOS DE ALUMINIO A LAS TRABES-PARASOLES DE ALMA ABIERTA. COLOCADAS CON UNA PENDIENTE DE 2% (VER PLANO 23).
3. TRABE-PARASOL DE ALMA ABIERTA A BASE DE ANGULOS DE ACERO. CUBIERTA POR PANEL DE YESO PANEL REY EXTERIORES DE 5/8" SUJETO SOBRE ESTRUCTURA GALVANIZADA. APLANADO CEMENTO-ARENA 1:5. ACABADO PINTURA VINILICA VINIMEX BLANCA
4. TRABE DE ALMA ABIERTA A BASE DE ANGULOS DE ACERO DE 1/4" X 2" CON UNA MANO DE PRIMER Y DOS MANOS DE PINTURA VINILICA BLANCA.
5. BLOCK HUECO INTERMEDIO DE CEMENTO 7/14/28 ASENTADO CON MORETO CEMENTO-ARENA 1:5.
6. APLANADO A PLOMO CEMENTO-ARENA 1:5. ACABADO: UNA MANO DE SELLADOR Y DOS MANOS DE PINTURA VINILICA VINIMEX COLOR BLANCO.
7. PROYECCION DE COLUMNA.
8. PROYECCION DE TIRAS DE CEDRO ROJO COMO PARASOLES DE FACHADA PONIENTE.
9. BARANDAL A BASE DE TUBO GALVANIZADO DE 2" DIAMETRO Y ESPESOR DE PARED DE 3.91mm. ACABADO: UNA MANO DE PRIMER Y DOS MANOS DE PINTURA VINILICA VINIMEX COLOR BLANCO.
10. SOPORTE DE BARANDAL A BASE DE SOLERA DE ACERO 1/4" X 2" SOLDADAS A PLACAS CUADRADAS DE ACERO COMO UNION A CANAL "U".
11. PROTECCION SECUNDARIA DE BARANDAL A BASE DE CABLE DE ACERO 6x19-AA DE 1/8" DE DIAMETRO. ACABADO NATURAL.
12. LAMPARA SLIM-LINE BLANCA DE 1 x 74watts FIJADAS AL CANAL "U".
13. SOPORTE DE PASILLO Y BARANDAL A BASE DE CANAL "U" DE 250mm X 73mm. ACABADO: UNA MANO DE PRIMER Y DOS DE PINTURA VINILICA VINIMEX COLOR BLANCO.
14. PASILLO DE REJILLA MARCA IRVING IS-05 DE ACERO ELECTROFORJADO. SOLDADO A CANAL "U".
15. TRABE A BASE DE VIGA "I" DE 12" X 6 1/2". ACABADO: UNA MANO DE PRIMER Y DOS MANOS DE PINTURA VINILICA VINIMEX COLOR BLANCO.
16. PROYECCION DE TRABE A BASE DE VIGA "I" DE 12" X 6 1/2". ACABADO: UNA MANO DE PRIMER Y DOS MANOS DE PINTURA VINILICA VINIMEX COLOR BLANCO.
17. PROYECCION DE MURO-TRABE DE SEPARACION PARA LAS SALAS DE EXHIBICION.
18. CRISTAL FLOTADO CLARO DE 6mm
19. CANCEL DE ALUMINIO ANODIZADO NATURAL.
20. SOLERA DE RECINTO NATURAL EN PLACAS DE 50cm X 50cm ASENTADAS CON MORETO CEMENTO-ARENA 1:5 Y JUNTAS DE 5mm.
21. FIRME DE CONCRETO f'c=250kg/cm2 ARMADO CON MALLA ELECTROSOLDADA 6-6/10-10. ACABADO MARTELINADO.



9  
10

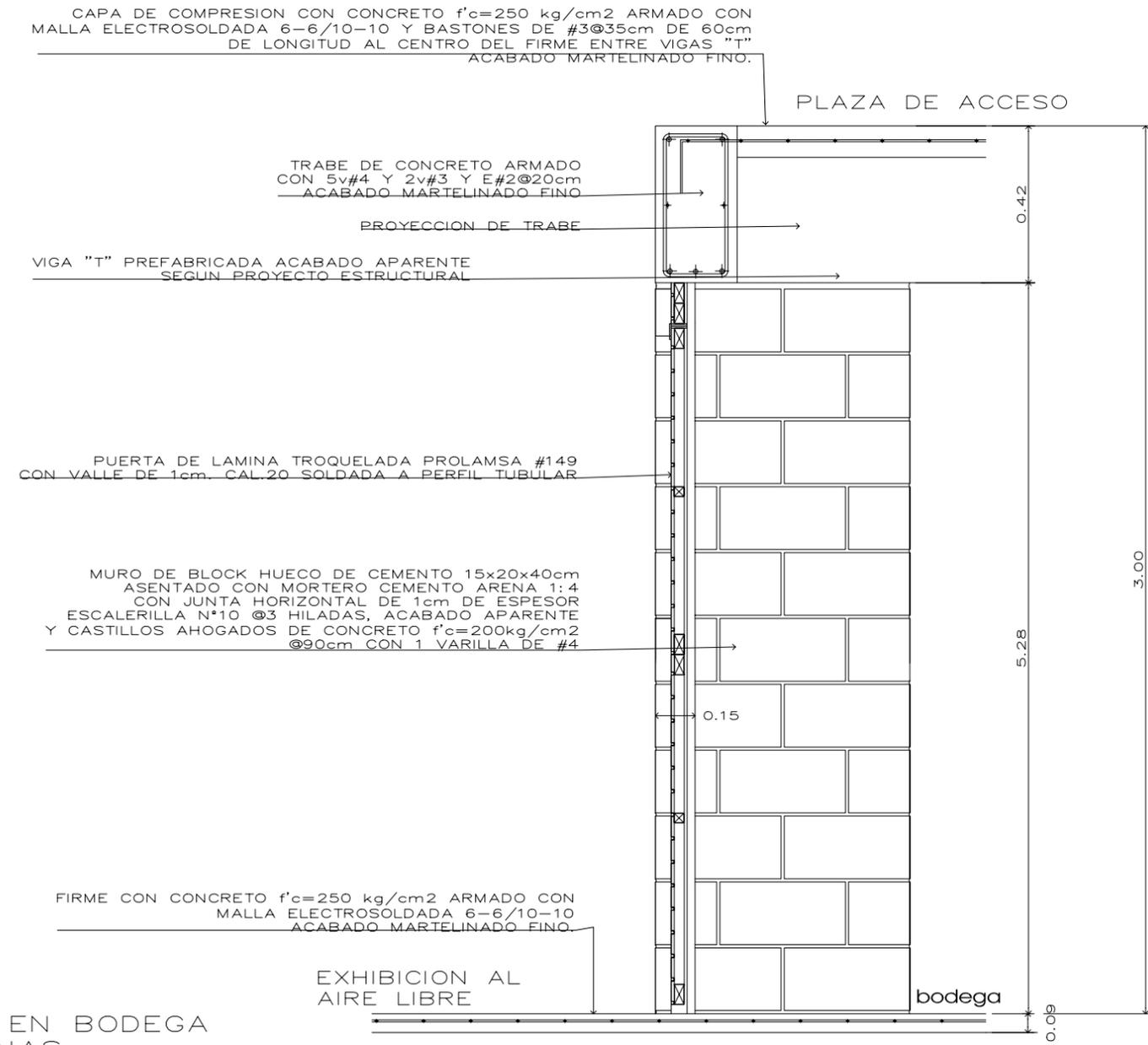


CORTE CF-03

1. REPIZÓN DE CONCRETO ARMADO CON DOS VARILLAS #4
2. PRETIL DE BLOCK HUECO DE CEMENTO 7.5X15X30CM. ASENTADO CON CEMENTO-ARENA 1:4. JUNTA HORIZONTAL DE 1CM. ESCALERILLA #100 3 HILADAS Y CASTILLOS AHOGADOS DE UNA VARILLA #4Ø 90CM.
3. APLANADO CEMENTO-ARENA 1:4, A PLOMO Y REGLA. ACABADO CON PINTURA VINILICA. PROCT100, MARCA COMEX, COLOR BLANCO.
4. IMPERMEABILIZANTE: UNA CAPA DE EMULSIONADO ASFALTICO, UNA CAPA DE PASTA PLASTIFICADA, BASE SOLVENTE Y UNA CAPA DE MEMBRANA PREFABRICADA POLIÉSTER AL-KOAT ARENADO.
5. PLANTILLA DE CONCRETO SIMPLE F'c=100KG/CM2 DE 5CM DE ESPESOR. ACABADO ESTRIADO PARA RECIBIR IMPERMEABILIZANTE.
6. RELLENO DE TEZONTLE.
7. LOSA DE CONCRETO ARMADO SEGUN PLANO ESTRUCTURAL, CON APLANADO DE YESO A PLOMO Y REGLA, ACABADO PINTURA VINILICA VINIMEX, MARCA COMEX, COLOR BLANCO Y UNA MANO DE SELLADOR 5X1 MARCA COMEX.
8. TRABE DE CONCRETO ARMADO SEGUN PLANO ESTRUCTURAL, CON APLANADO DE YESO A PLOMO Y REGLA, ACABADO PINTURA VINILICA VINIMEX, MARCA COMEX, COLOR BLANCO Y UNA MANO DE SELLADOR 5X1 MARCA COMEX.
9. LOSA PREFABRICADA DE VIGAS "T" DE CONCRETO ARMADO SEGUN PLANO ESTRUCTURAL.
10. CAPA DE COMPRESIÓN DE CONCRETO ARMADO CON MALLA ELECTRO SOLDADA 6/6-10/10 DE 5CM DE ESPESOR, ACABADO CON PLANO.
11. PLAFOND DE TABLAROCA DE 13MM CON SOPORTARIA DE CANAL LISTÓN, RETICULA DE 40X40CM, ACABADO CON PINTURA VINILICA VINIMEX, MARCA COMEX, COLOR BLANCO Y UNA MANO DE SELLADOR 5X1 MARCA COMEX.
12. CABLE DE ACERO GALVANIZADO 6X19-AA DE 1/4"Ø
13. ABRAZADERA TIPO "PERRO" DE ACERO GALVANIZADO DE 1/4"Ø

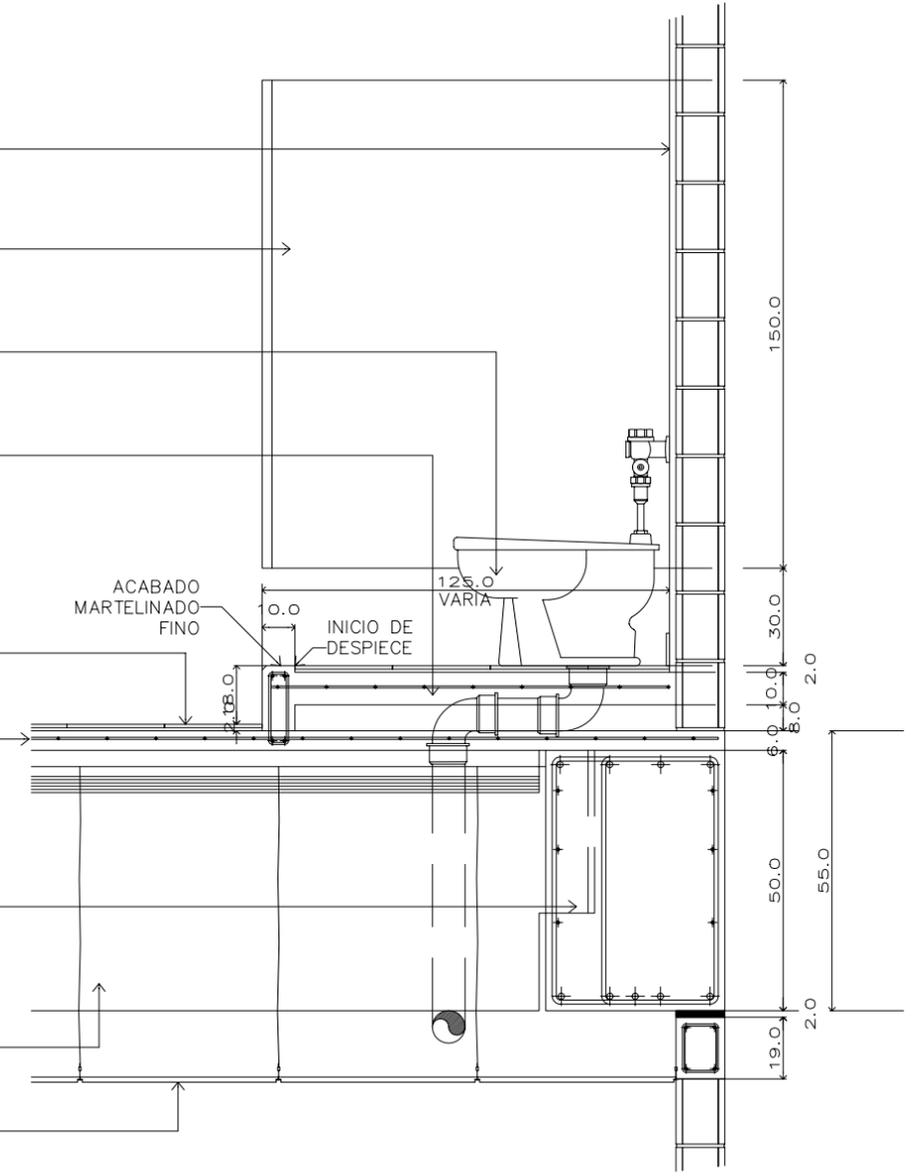
14. PLACA DE ACERO GALVANIZADO DE 3/8"X10" COMO BASTIDOR PARA PARASOL.
15. PARASOL A BASE DE TABLA DE CEDRO ROJO DE 50X5CM, ACABADO BARNIZ MARINO MARCA POLIFORM.
16. CRISTAL FLOTADO CLARO DE 9MM ASENTADO CON NEOPRENO
17. FIRME DE CONCRETO ARMADO CON MALLA ELECTRO SOLDADA 6/6-10/10 CON 5 CM DE ESPESOR ACABADO PULIDO.
18. ANGULOS DE ALUMINIO ANODIZADO DE 2.5X5X0.32 CM COMO SOPORTE PARA CRISTAL.
19. ESPEJO REDONDO DE 6MM. Ø40CM, CON PLACA DE ACERO REDONDA Ø45CMX3/16".
20. TUBO DE ACERO GALVANIZADO Ø3"
21. MANERAL MARCA IN-AGUA, MODELO 0216 ACABADO INOXIDABLE.
22. OVALIN PARA SOBREPONER DE ACERO INOXIDABLE Ø40CM
23. MURETE DE BLOCK HUECO DE CEMENTO-ARENA 1:4. JUNTA ASENTADO CON HORIZONTAL DE 1CM. ESCALERILLA #100 3 HILADAS Y CASTILLOS AHOGADOS DE UNA VARILLA #4Ø 90CM.
24. BASE PARA TUBO DE ACERO INOXIDABLE Ø3"
25. FIRME DE CONCRETO ARMADO CON V#4Ø15CM EN AMBOS SENTIDOS, ESPESOR 10CM ACABADO PULIDO. COLADO SOBRE PLANTILLA DE CONCRETO SIMPLE DE 5CM ESPESOR.
26. ZAPATA DE CONCRETO ARMADO SEGUN PLANO ESTRUCTURAL PLANTILLA DE CONCRETO SIMPLE F'c=100 KG/CM2 DE 5CM DE ESPESOR.



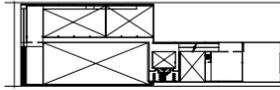


DETALLE DE PUERAS EN BODEGA Y CUARTO DE MAQUINAS

- MURO DE BLOCK HUECO DE CEMENTO 15X20X40 CMS. ASENTADO CON MORTERO CEMENTO ARENA PROP. 1:4 CON JUNTA HORIZONTAL DE 1 CM. DE ESPESOR, ESCALERILLA No 10 @ 3 HILADAS, ACABADO APARENTE, Y CASTILLOS AHOGADOS DE CONCRETO  $f'c=200 \text{ kg/cm}^2$  @ 90 CMS. CON 1 VARILLA DE #4
- MAMPARA PORCEWOL MCA. ESMALTADOS ALFHER COLOR NEGRO PEI-18
- INODORO MOD. ZAFIRO IDEAL STANDARD CON FLUXOMETRO DE MANIJA MCA. HELVEX MOD.110-32
- BASE DE CONCRETO ARMADO CON DOBLE MALLA ELECTROSOLDADA 6-6/6-6  $f'c=150 \text{ kg/cm}^2$  ACABADO CON PLANA PARA RECIBI ACABADO
- PISO DE GRANITO NEGRO ABSOLUTO 30X30 Y CON ZOCLO DE GRANITO DE 10X30 CMS DE 1 CM. DE ESPESOR PULIDO Y BRILLADO, CALIDAD DE IMPORTACION, JUNTA A HUESO ASENTADO CON PEGAMARMOL MCA. NIASA PROP. 20 kg/4.5 lts. DE 1 CM. DE ESPESOR CALIDAD DE IMPORTACION, JUNTA A HUESO ASENTADO CON PEGAMARMOL MCA. NIASA
- ACABADO MARTELINADO FINO
- INICIO DE DESPIECE
- 125.0 VARIA
- CAPA DE COMPRESION  $f'c=250 \text{ kg/cm}^2$  TIPO ESTRUCTURAL CLASE 1, REVENIMIENTO 14 ARMADO CON MALLA ELECTROSOLDADA 6-6/6-6 Y BASTONES DE #3@35 CMS. DE 60 CMS DE LONG. AL CENTRO DEL FIRME ENTRE VIGAS "T" AGREGADO MAX. 3/4" ACABADO PLANA PARA RECIBIR ACABADO
- VIGA PORTANTE PREFABRICADA TP-4 DE CONCRETO ARMADO ACABADO APARENTE SEGUN PROYECTO ESTRUCTURAL PLANO E-07.1
- VIGA " T " PREFABRICADA T DE CONCRETO ARMADO ACABADO APARENTE SEGUN PROYECTO ESTRUCTURAL
- PLAFON MODULAR MCA. ARMSTRONG MOD. DUNE #1775 24"x24"5/8" CON SUSPENSION VISIBLE SUPRAFINE AMBOS COLOR BLANCO ( WH ) COLGANTEADO EN AMBAS DIRECCIONES CON ALAMBRE GALVANIZADO No.12 @61 CMS.



DETALLE DE SANITARIO EN PLANTA BAJA



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

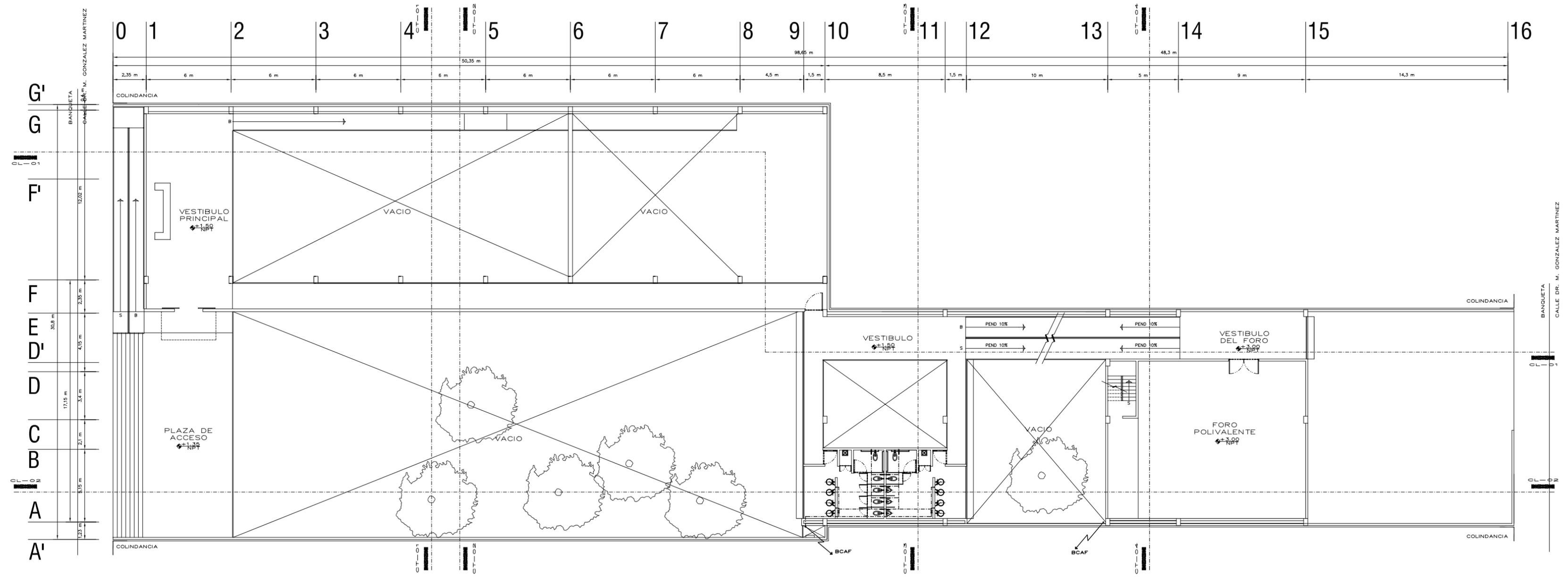
fecha: 2002-1

plano: PLANTA BAJA  
INSTALACION HIDRAULICA

número: IH-01

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

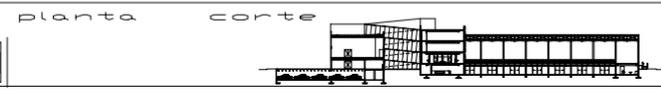
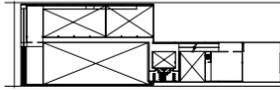
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia de agua fria
	Tuberia de agua fria
	Valvula de flotador
	Sube columna de agua fria
	Valvula check
	Valvula de compuerta
	Medidor
	Tuerca union
	Tanque hidroneumatico
	Llave de nariz
	Tapon capa
	Manguera flexible

- todas las tuberias se haran con tubo de cobre tipo M
- ver isometrico y detalles en plano IH-05
- las medidas de las tuberias estan dadas en centimetros



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts



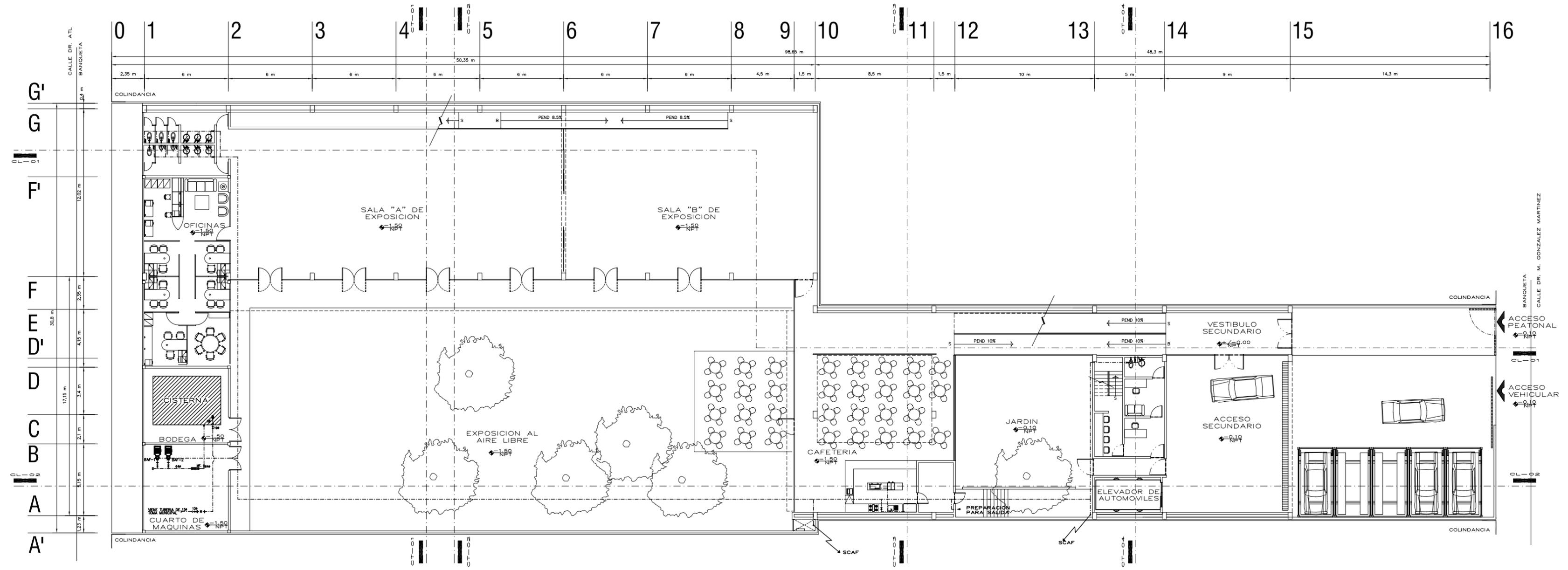
fecha: 2002-1

plano: PLANTA SOTANO  
INSTALACION HIDRAULICA

número: IH-02

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

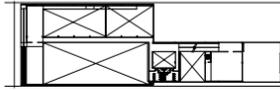
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia de agua fria
	Tuberia de agua fria
	Valvula de flotador
	Sube columna de agua fria
	Valvula check
	Valvula de compuerta
	Medidor
	Tuerca union
	Tanque hidroneumatico
	Llave de nariz
	Tapon capa
	Manguera flexible

- todas las tuberías se harán con tubo de cobre tipo M
- ver isométrico y detalles en plano IH-05
- las medidas de las tuberías están dadas en centímetros



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:  
⊕

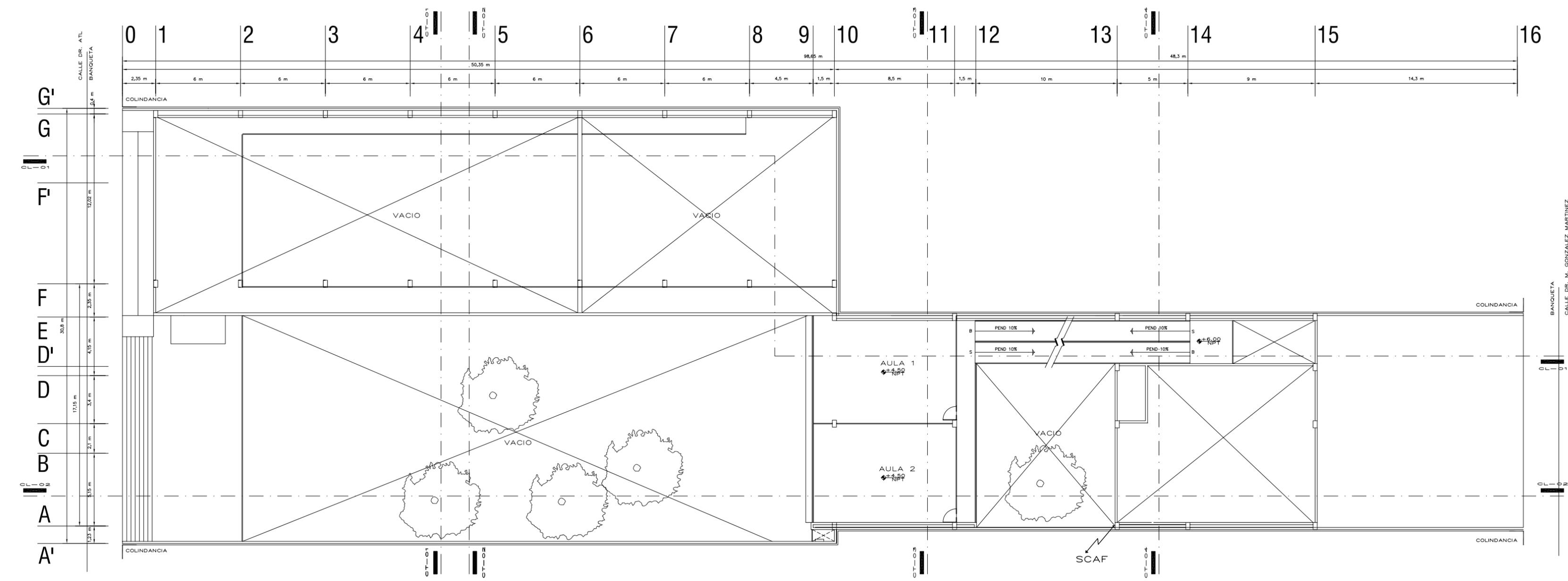
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA PRIMER NIVEL  
INSTALACION HIDRAULICA

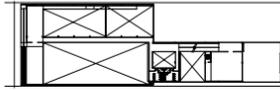
número:  
IH-03

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
—	Tuberia de agua fria
o	Tuberia de agua fria
WF	Valvula de flotador
SCAF	Sube columna de agua fria
⊗	Valvula check
⊕	Valvula de compuerta
⊙	Medidor
— —	Tuerca union
TH	Tanque hidroneumatico
⊕	Llave de nariz
E	Tapon capa
— —	Manguera flexible
1. todas las tuberias se haran con tubo de cobre tipo M	
2. ver isometrico y detalles en plano IH-05	
3. las medidas de las tuberias estan dadas en centimetros	



planta corte

ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:  
⊕

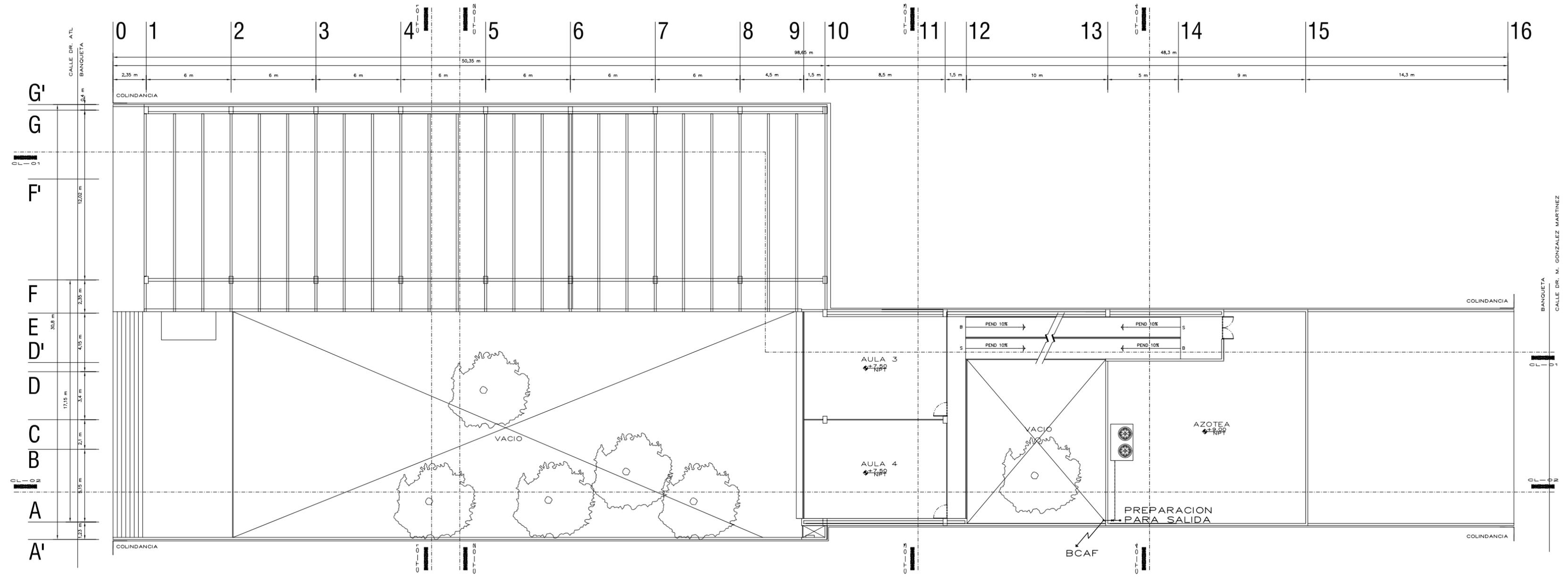
fecha:  
2002-1

plano:  
NIVEL AZOTEA  
INSTALACION HIDRAULICA

número:  
IH-04

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

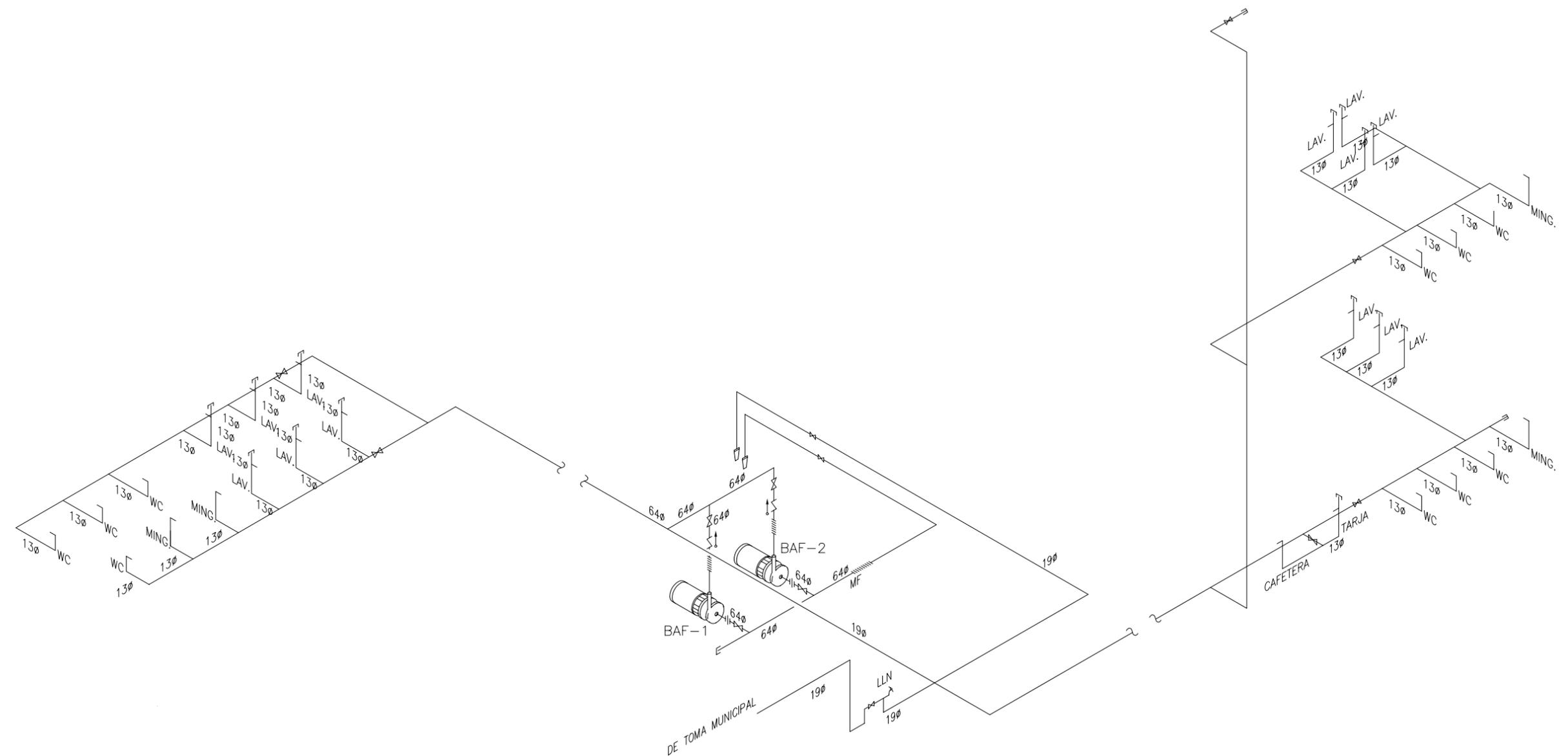
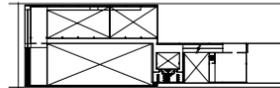
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



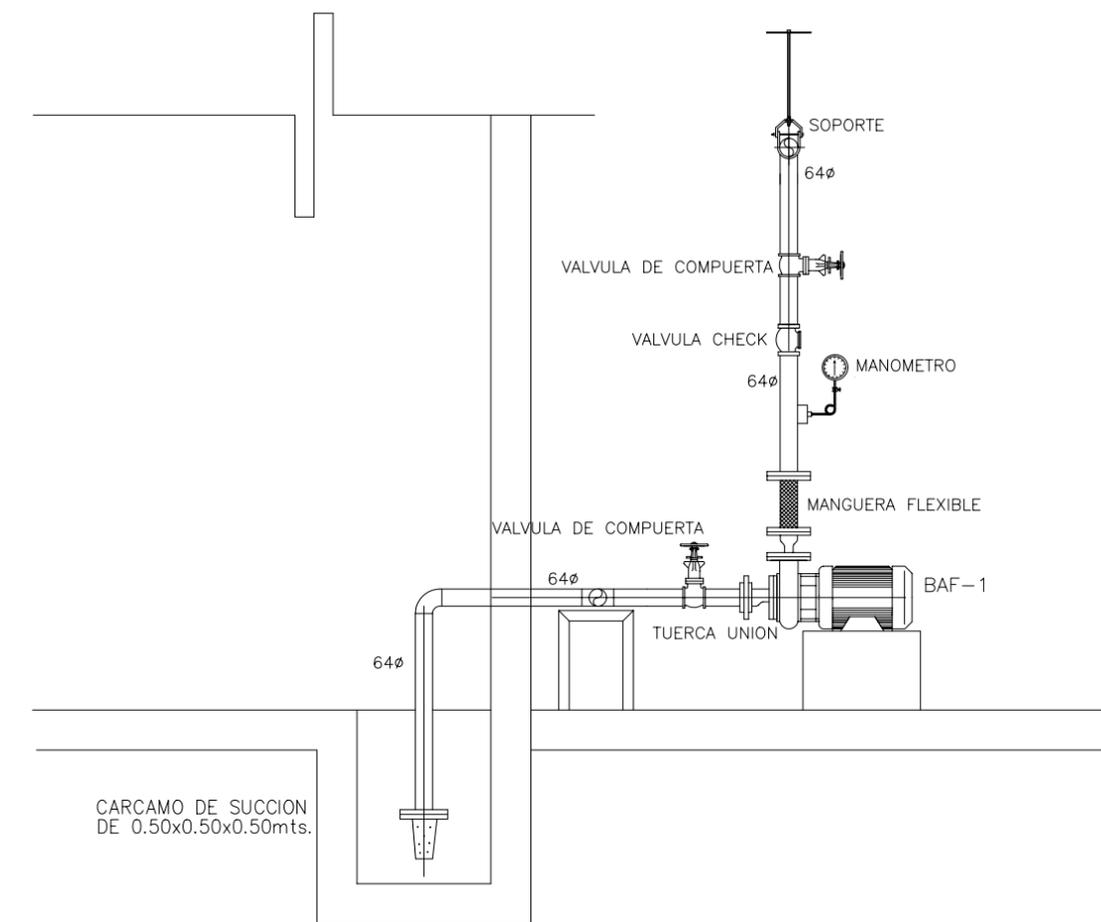
SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia de agua fria
	Tuberia de agua fria
	Valvula de flotador
	Sube columna de agua fria
	Valvula check
	Valvula de compuerta
	Medidor
	Tuerca union
	Tanque hidroneumatico
	Llave de nariz
	Tapon capa
	Manguera flexible

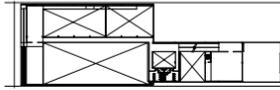
- todas las tuberias se haran con tubo de cobre tipo M
- ver isometrico y detalles en plano IH-05
- las medidas de las tuberias estan dadas en centimetros



ISOMETRICO DE INSTALACION HIDRAULICA



DETALLE DE BOMBAS (HIDRONEUMATICO)



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

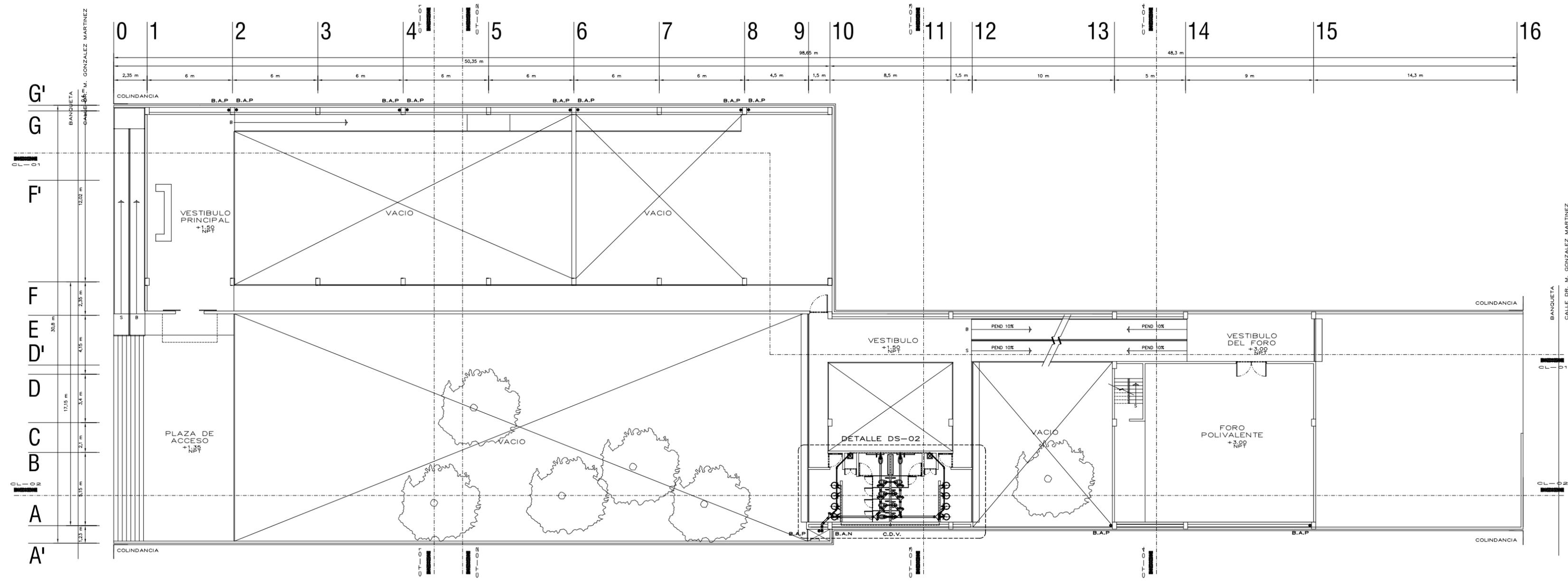
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA BAJA  
INSTALACION SANITARIA

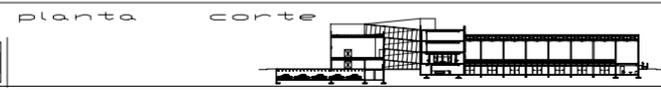
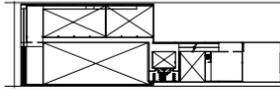
número:  
IS-01

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería de PVC sanitario por piso
	Tubería de PVC sanitario por plafón
	Tubería de PVC de doble ventilación
	Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
	Tapon registro para tubería por plafón
	Registro de 60cm X 90cm
B.A.N.	Bajada de aguas negras
B.A.P.	Bajada de aguas pluviales
C.D.V.	Columna de doble ventilación
CH	Coladera tipo Helvex modelo indicado
S	Pendiente
	Sentido de Pendiente
1. la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación	
2. la tubería será de PVC sanitario	
3. las medidas de tuberías están dadas en milímetros	



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts



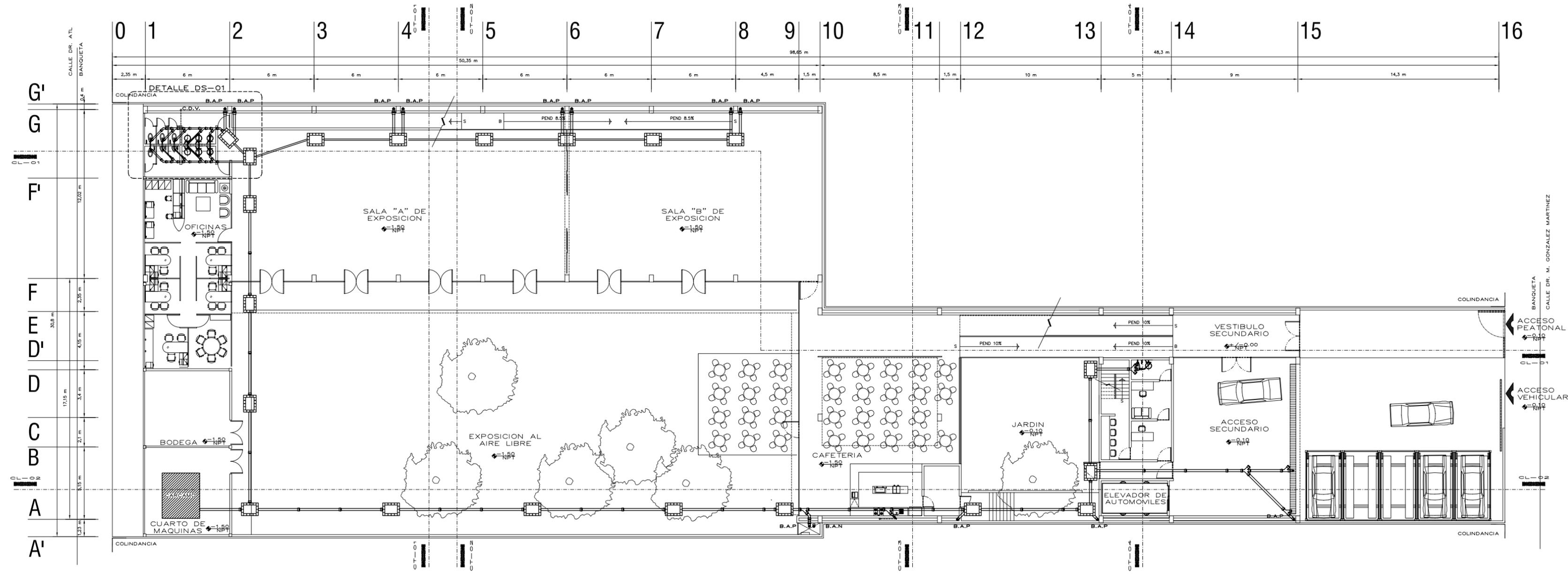
fecha: 2002-1

plano: PLANTA SOTANO INSTALACION SANITARIA

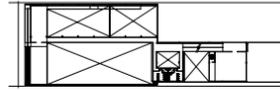
número: IS-02

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

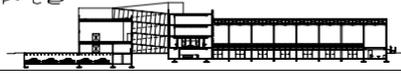
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería de PVC sanitario por piso
	Tubería de PVC sanitario por plafón
	Tubería de PVC de doble ventilación
	Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
	Tapon registro para tubería por plafón
	Registro de 60cm X 90cm
	B.A.N. Bajada de aguas negras
	B.A.P. Bajada de aguas pluviales
	C.D.V. Columna de doble ventilación
	CH Coladera tipo Helvex modelo indicado
	S Pendiente
	→ Sentido de Pendiente
<ol style="list-style-type: none"> <li>la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación</li> <li>la tubería será de PVC sanitario</li> <li>las medidas de tuberías están dadas en milímetros</li> </ol>	



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARÍA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

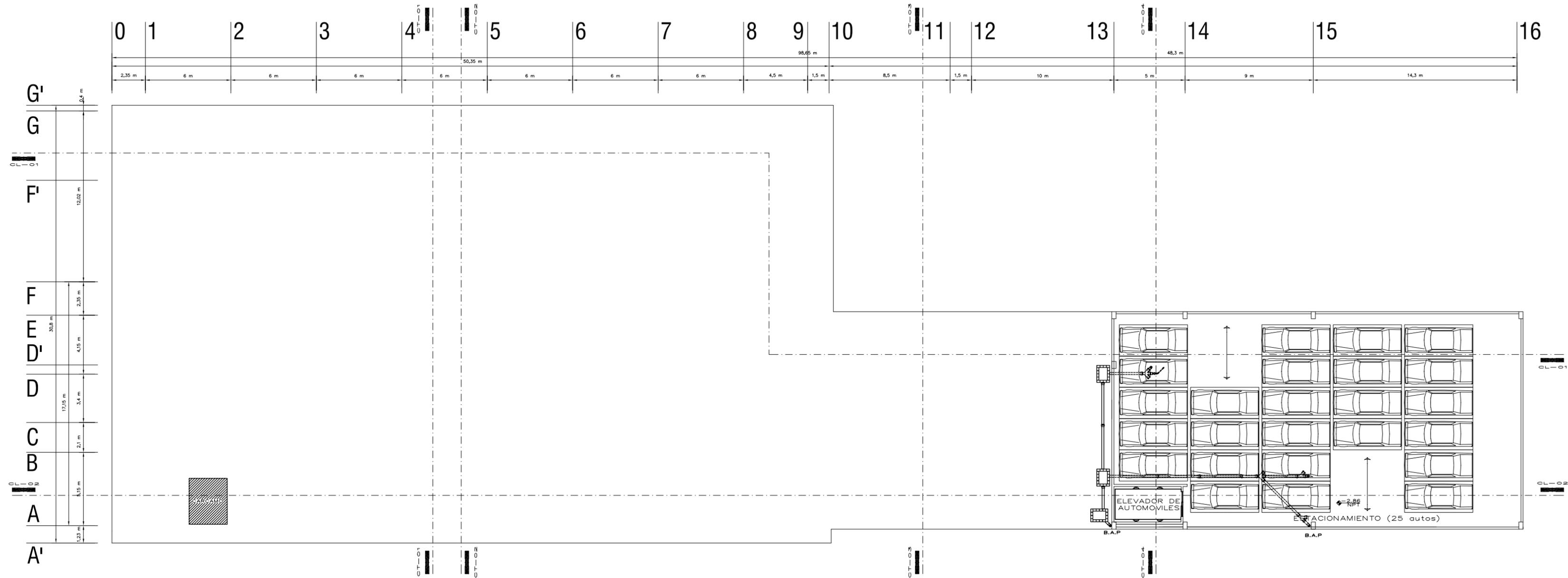
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA ESTACIONAMIENTO  
INSTALACION SANITARIA

número:  
IS-03

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

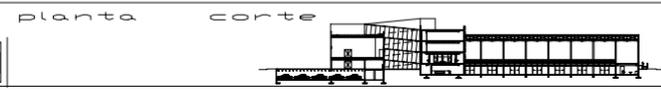
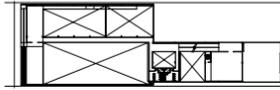
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS

- Tubería de PVC sanitario por piso
- Tubería de PVC sanitario por plafon
- Tubería de PVC de doble ventilacion
- Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
- Tapon registro para tubería por plafon
- Registro de 60cm X 90cm
- B.A.N. Bajada de aguas negras
- B.A.P. Bajada de aguas pluviales
- C.D.V. Columna de doble ventilacion
- CH Coladera tipo Helvex modelo indicado
- S Pendiente
- Sentido de Pendiente

1. la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación
2. la tubería será de PVC sanitario
3. las medidas de tuberías están dadas en milímetros. Excepto cuando se indique lo contrario.



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts



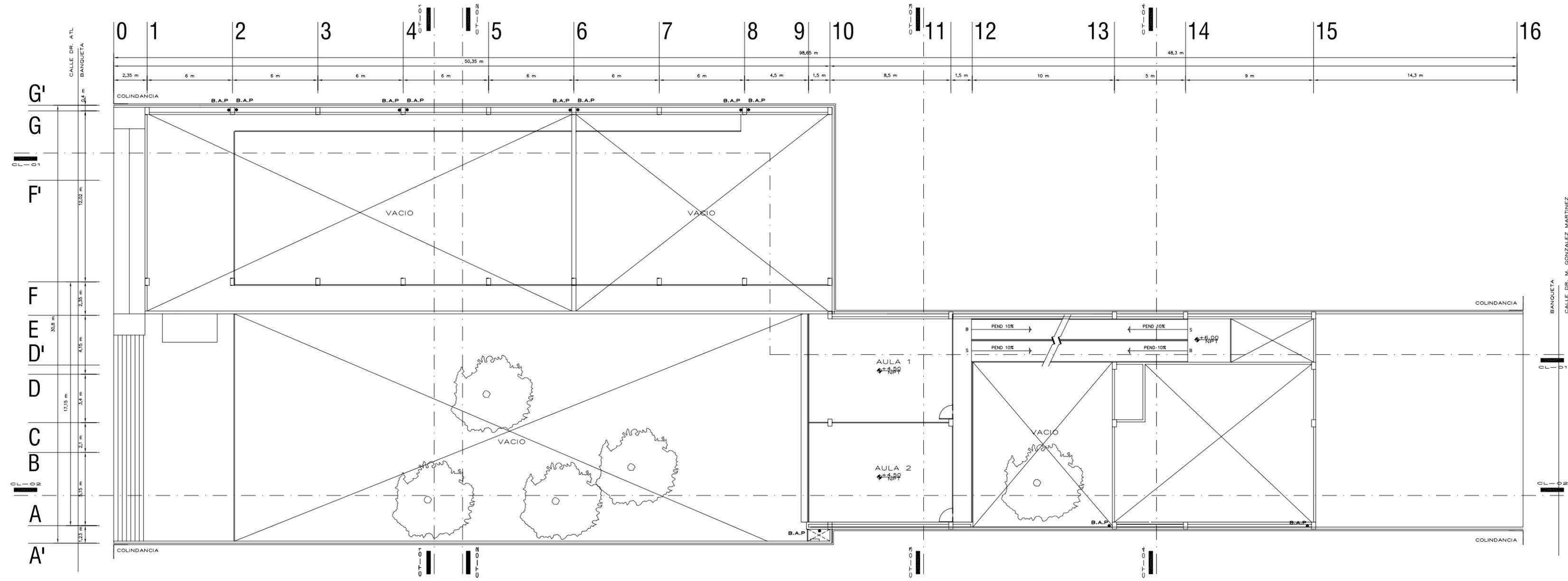
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA PRIMER NIVEL  
INSTALACION SANITARIA

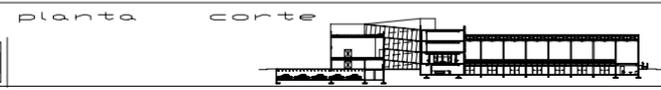
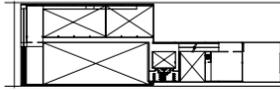
número:  
IS-04

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería de PVC sanitario por piso
	Tubería de PVC sanitario por plafón
	Tubería de PVC de doble ventilación
	Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
	Tapon registro para tubería por plafón
	Registro de 60cm X 90cm
	B.A.N. Bajada de aguas negras
	B.A.P. Bajada de aguas pluviales
	C.D.V. Columna de doble ventilación
	CH Coladera tipo Helvex modelo indicado
	S Pendiente
	→ Sentido de Pendiente
<p>1. la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación</p> <p>2. la tubería será de PVC sanitario</p> <p>3. las medidas de tuberías están dadas en milímetros</p>	



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

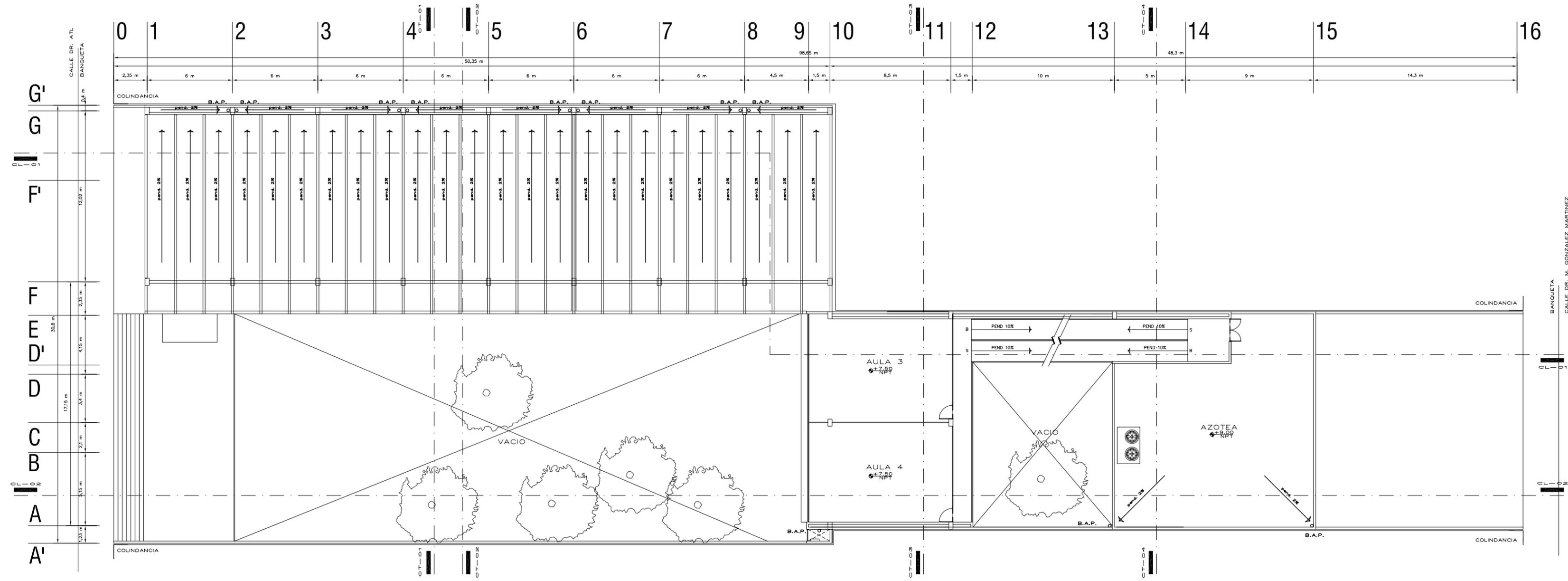
escala: 1 / 250  
5mts



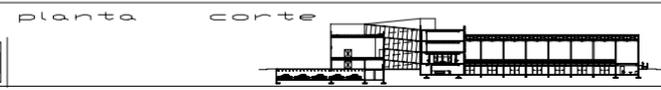
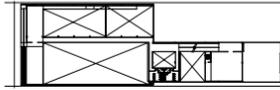
fecha: 2002-1

plano: PLANTA SEGUNDO NIVEL  
INSTALACIÓN SANITARIA

número: A-05



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería de PVC sanitario por piso
	Tubería de PVC sanitario por plafón
	Tubería de PVC de doble ventilación
	Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
	Tapon registro para tubería por plafón
	Registro de 60cm X 90cm
B.A.N.	Bajada de aguas negras
B.A.P.	Bajada de aguas pluviales
C.D.V.	Columna de doble ventilación
CH	Coladera tipo Helvex modelo indicado
S	Pendiente
	Sentido de Pendiente
<p>1. la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación</p> <p>2. la tubería será de PVC sanitario</p> <p>3. las medidas de tuberías están dadas en milímetros</p>	



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

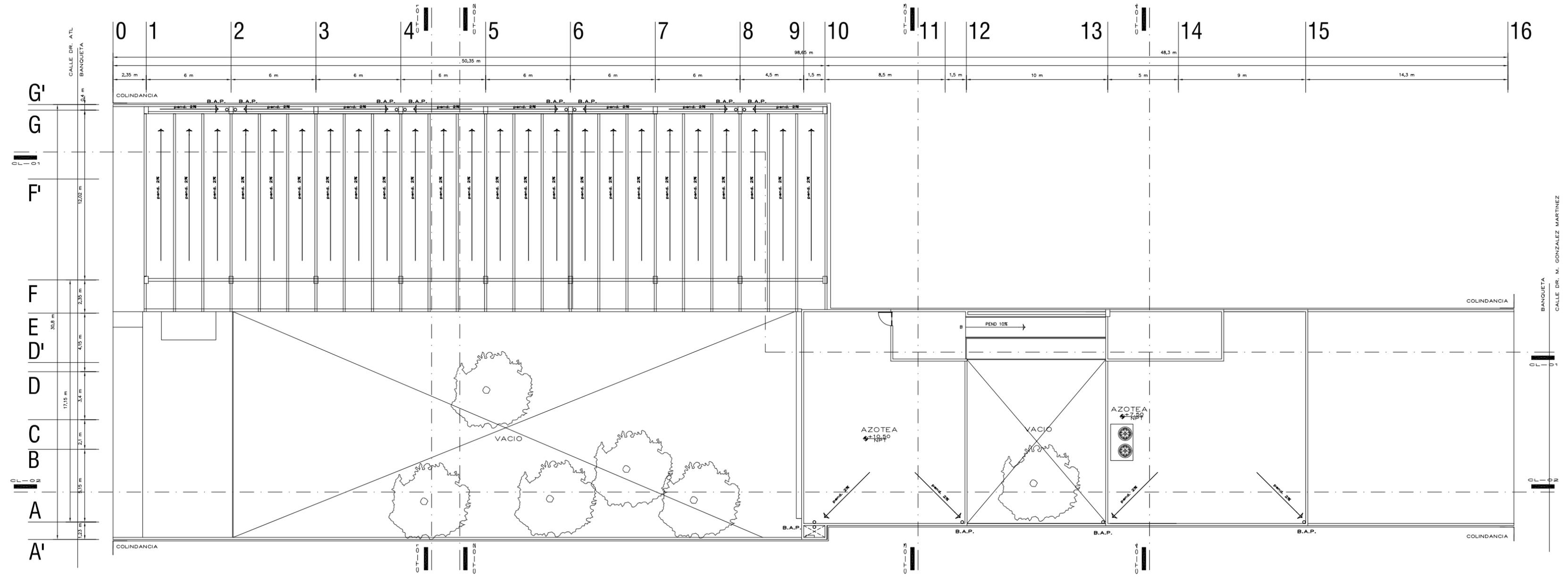
escala:  
1 / 250  
5mts



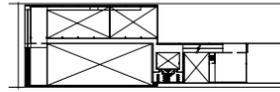
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA AZOTEA  
INSTALACIÓN SANITARIA

número:  
IS-06



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería de PVC sanitario por piso
	Tubería de PVC sanitario por plafón
	Tubería de PVC de doble ventilación
	Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
	Tapon registro para tubería por plafón
	Registro de 60cm X 90cm
B.A.N.	Bajada de aguas negras
B.A.P.	Bajada de aguas pluviales
C.D.V.	Columna de doble ventilación
CH	Coladera tipo Helvex modelo indicado
S	Pendiente
	Sentido de Pendiente
<p>1. la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación</p> <p>2. la tubería será de PVC sanitario</p> <p>3. las medidas de tuberías están dadas en milímetros</p>	



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 50  
1mt

orientación:  
⊕

fecha:  
2002-1

plano:  
DETALLES  
INSTALACION SANITARIA

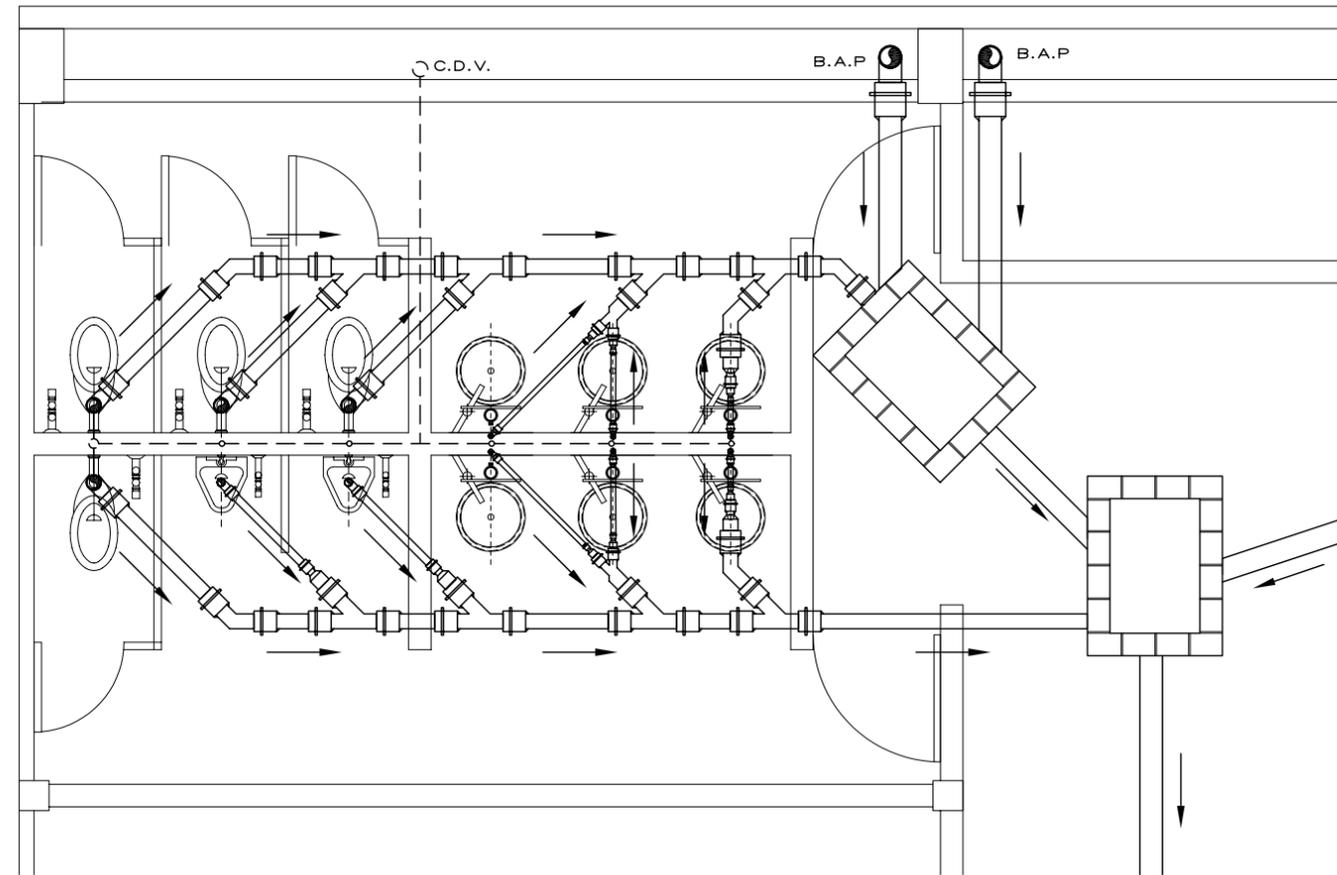
número:  
IS-06

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA"

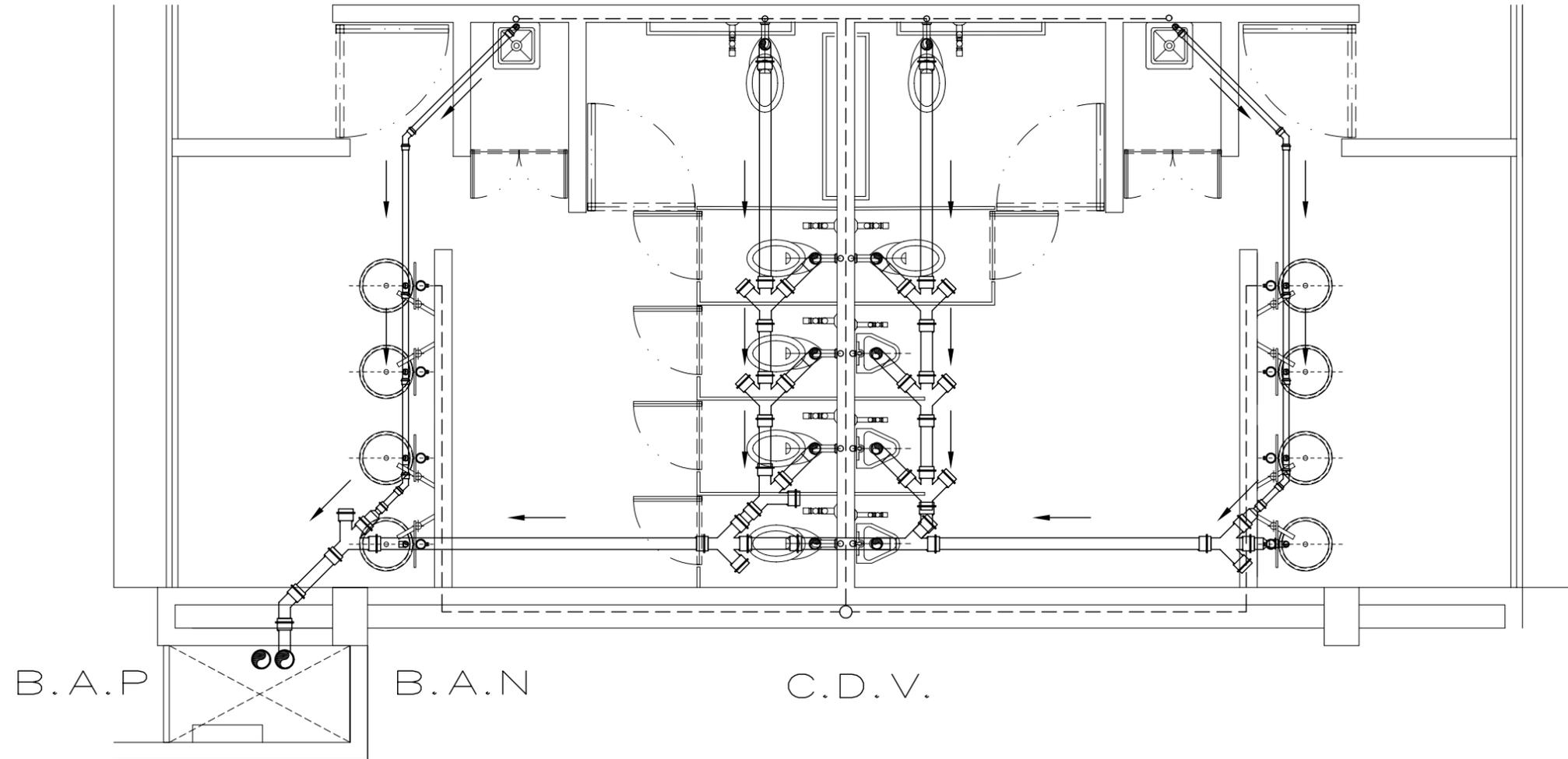
2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

UNAM

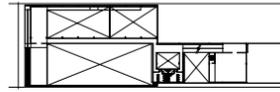


DETALLE DS-01



DETALLE DS-02

SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería de PVC sanitario por piso
	Tubería de PVC sanitario por plafón
	Tubería de PVC de doble ventilación
	Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
	Tapon registro para tubería por plafón
	Registro de 60cm X 90cm
B.A.N.	Bajada de aguas negras
B.A.P.	Bajada de aguas pluviales
C.D.V.	Columna de doble ventilación
CH	Coladera tipo Helvex modelo indicado
S	Pendiente
	Sentido de Pendiente
1. la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación	
2. la tubería será de PVC sanitario	
3. las medidas de tuberías están dadas en milímetros	



planta corte

ubicación: sin  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
SIN  
ESCALA

orientación:  
↑

fecha:  
2002-1

plano:  
DETALLES  
INSTALACION SANITARIA

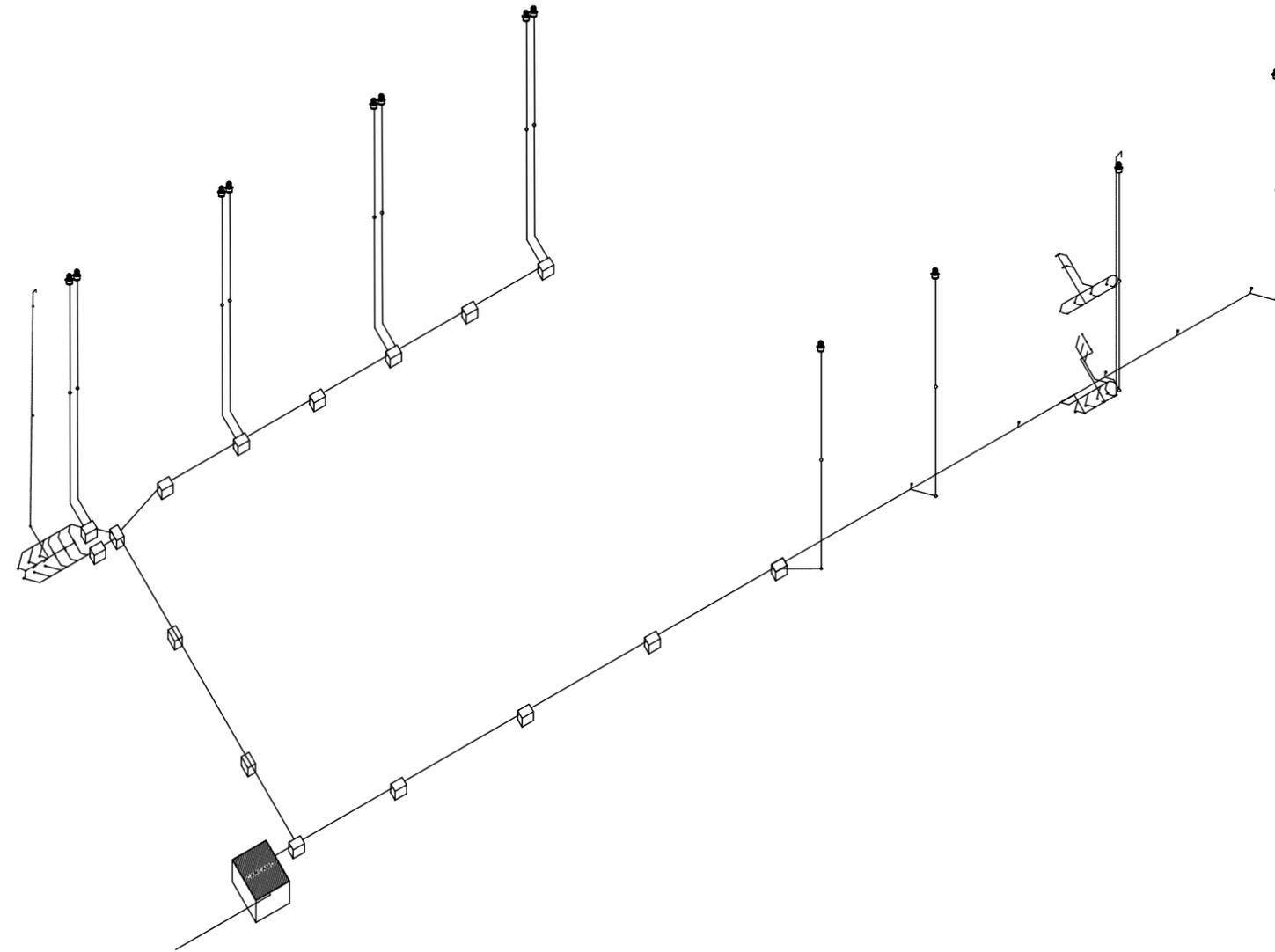
número:  
IS-07

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA"

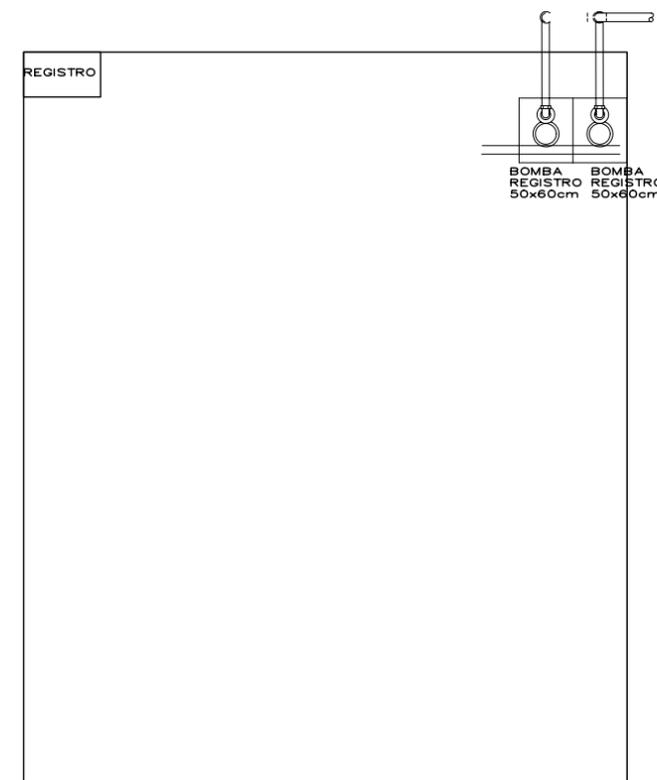
2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

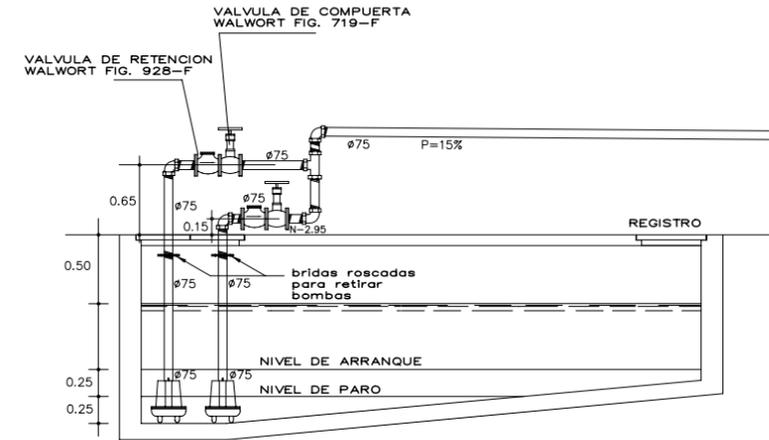
UNAM



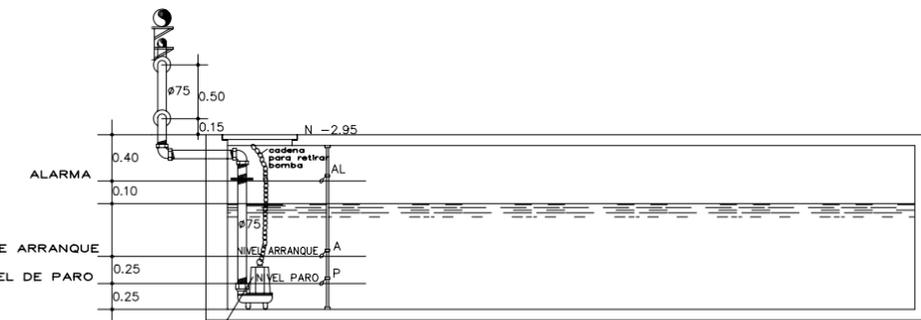
ISOMETRICO SANITARIO



PLANTA



SECCION TRANSVERSAL

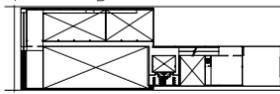


SECCION LONGITUDINAL

BOMBAS SUMERGIBLES MARCA BARNES  
MOD. 3 SESI DE 1/2 C.P. CON PASO  
DE ESFERA DE 50mm Y DESCARGA DE  
75mm 1750rpm, 1 FASE 110volts

SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería de PVC sanitario por piso
	Tubería de PVC sanitario por plafón
	Tubería de PVC de doble ventilación
	Tubo para bajada de aguas negras y/o pluviales
	Tapon registro para tubería por plafón
	Registro de 60cm X 90cm
B.A.N.	Bajada de aguas negras
B.A.P.	Bajada de aguas pluviales
C.D.V.	Columna de doble ventilación
CH	Coladera tipo Helvex modelo indicado
S	Pendiente
	Sentido de Pendiente
1. la tubería de aguas negras y pluviales deberá instalarse con una pendiente de 2% excepto cuando tenga otra indicación	
2. la tubería será de PVC sanitario	
3. las medidas de tuberías están dadas en milímetros	

DETALLE DE CARCAMO



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts



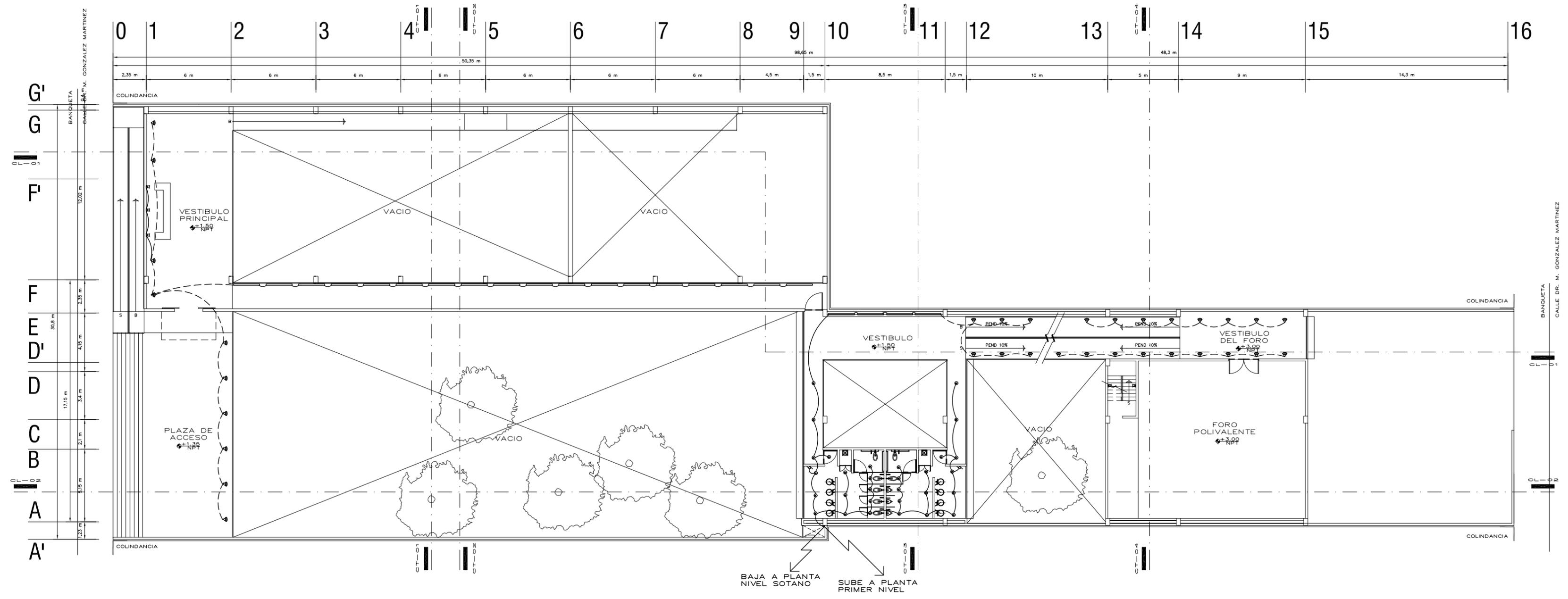
fecha: 2002-1

plano: PLANTA BAJA  
INSTALACION ELECTRICA

número: IE-01

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

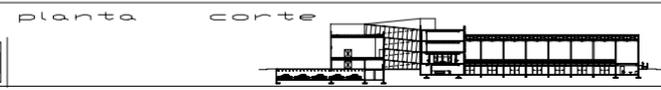
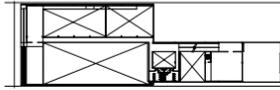
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia por plafond
	Tuberia por piso
	Luminaria Industrial megga 250w
	Salida de centro
	Arbotante
	Spot
	Equipo Slim-line 1x58w
	Equipo Slim-line 2x58w
	Secador de manos
	Salida Especial
	Reflector en Muro
	Reflector en Piso
	Medidor
	Interruptor de Cuchillas
	Centro de Cargas

- todas las canalizaciones seran con tuberia conduit pared delgada galvanizada
- los conductores para alumbrado y contactos seran cables de cobre con aislamiento tipo thw-ls para 600v. tipo antifiama, para una temperatura de 90°C en ambiente seco y 75°C en ambiente humedo
- las conexiones seran con conectores o uniones a presión soldadas o aisladas



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts



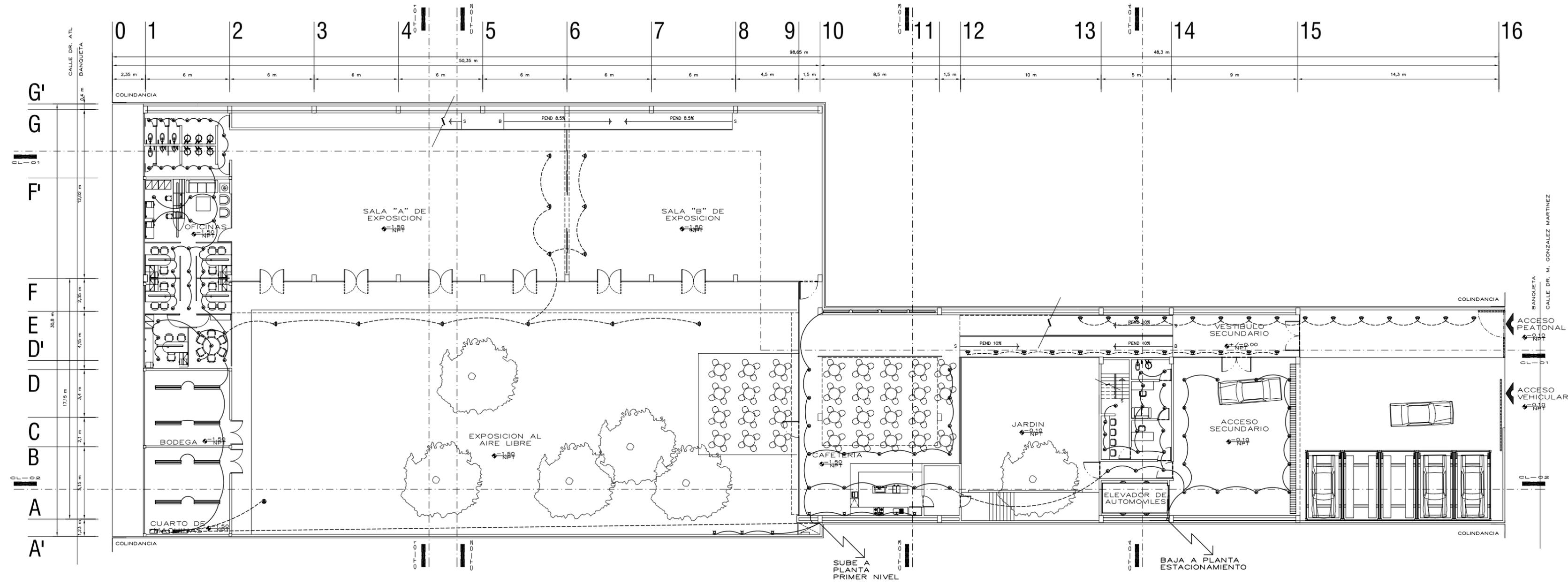
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA SOTANO  
INSTALACION ELECTRICA

número:  
IE-02

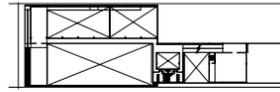
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia por plafond
	Tuberia por piso
	Luminaria Industrial megga 250w
	Salida de centro
	Arbotante
	Spot
	Equipo Slim-line 1x58w
	Equipo Slim-line 2x58w
	Secador de manos
	Salida Especial
	Reflector en Muro
	Reflector en Piso
	Medidor
	Interruptor de Cuchillas
	Centro de Cargas

- todas las canalizaciones seran con tuberia conduit pared delgada galvanizada
- los conductores para alumbrado y contactos seran cables de cobre con aislamiento tipo thw-ls para 600v. tipo antiplama, para una temperatura de 90°C en ambiente seco y 75°C en ambiente humedo
- las conexiones seran con conectores o uniones a presión soldadas o aisladas



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA ESTACIONAMIENTO  
INSTALACION ELECTRICA

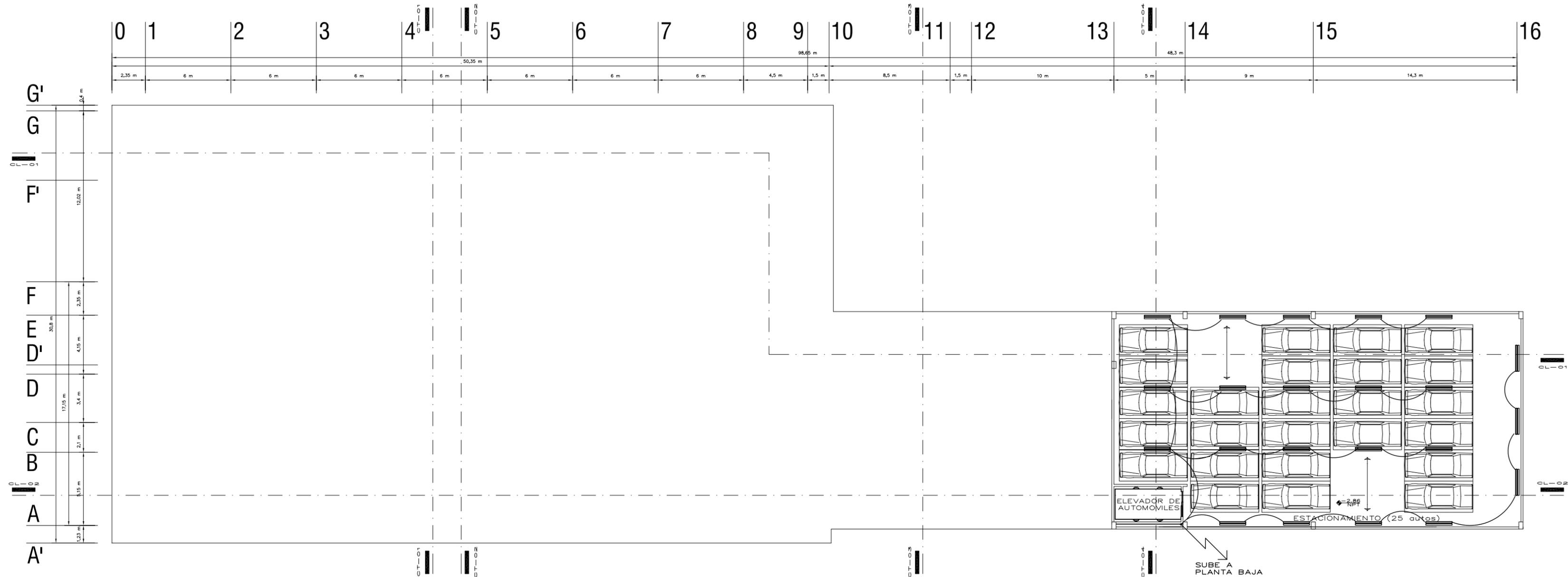
número:  
IE-03

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

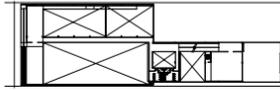
2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia por plafond
	Tuberia por piso
	Luminaria Industrial megga 250w
	Salida de centro
	Arbotante
	Spot
	Equipo Slim-line 1x58w
	Equipo Slim-line 2x58w
	Secador de manos
	Salida Especial
	Reflector en Muro
	Reflector en Piso
	Medidor
	Interruptor de Cuchillas
	Centro de Cargas
<p>1. todas las canalizaciones seran con tuberia conduit pared delgada galvanizada</p> <p>2. los conductores para alumbrado y contactos seran cables de cobre con aislamiento tipo thw-ls para 600v. tipo antifiama, para una temperatura de 90°C en ambiente seco y 75°C en ambiente humedo</p> <p>3. las conexiones seran con conectores o uniones a presion soldadas o aisladas</p>	



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

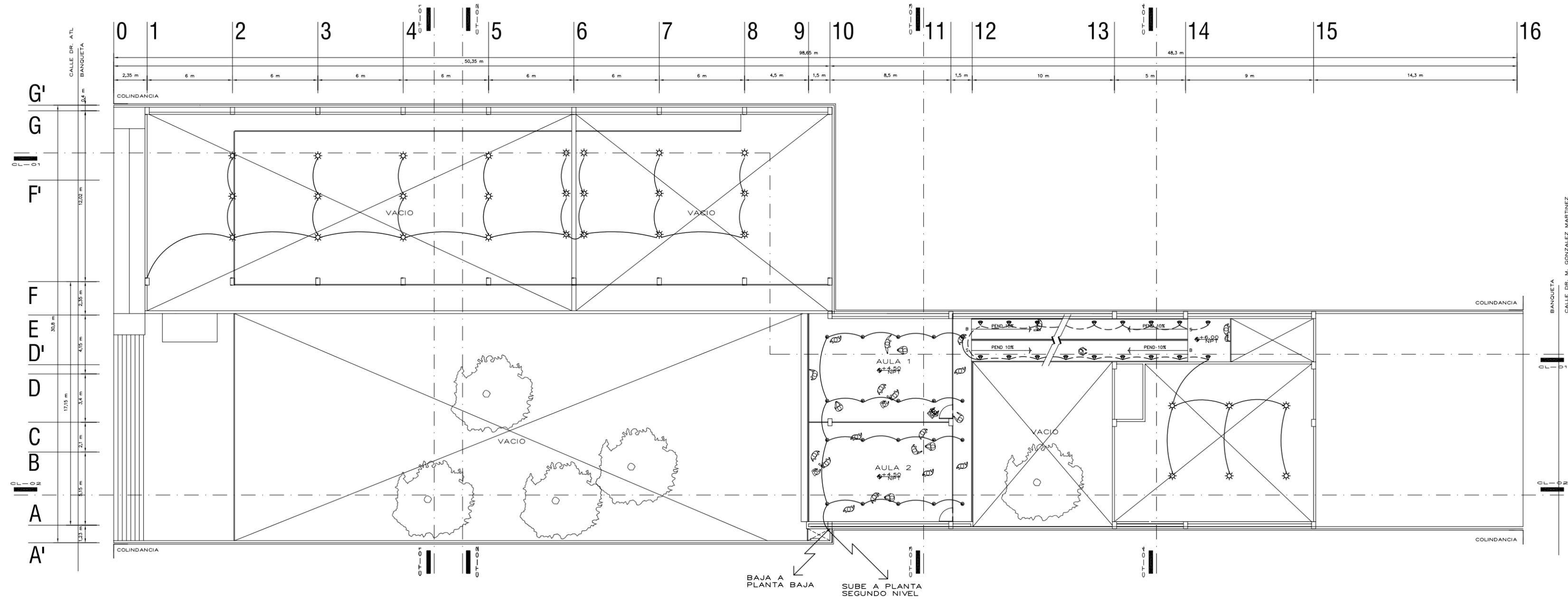
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA PRIMER NIVEL  
INSTALACION ELECTRICA

número:  
IE-04

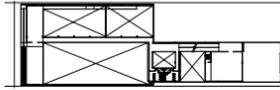
taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia por plafond
	Tuberia por piso
	Luminaria Industrial megga 250w
	Salida de centro
	Arbotante
	Spot
	Equipo Slim-line 1x58w
	Equipo Slim-line 2x58w
	Secador de manos
	Salida Especial
	Reflector en Muro
	Reflector en Piso
	Medidor
	Interruptor de Cuchillas
	Centro de Cargas

- todas las canalizaciones seran con tuberia conduit pared delgada galvanizada
- los conductores para alumbrado y contactos seran cables de cobre con aislamiento tipo thw-ls para 600v. tipo antifiama, para una temperatura de 90°C en ambiente seco y 75°C en ambiente humedo
- las conexiones seran con conectores o uniones a presion soldadas o aisladas



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

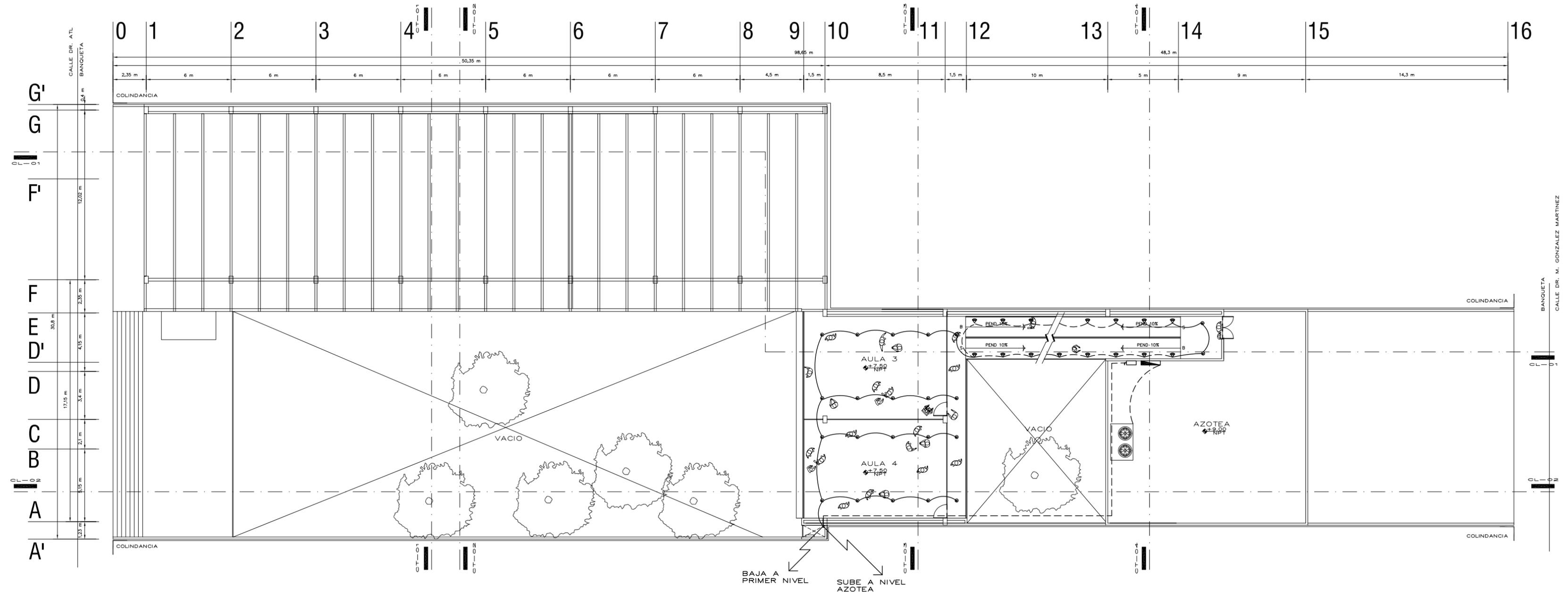
fecha:  
2002-1

plano:  
NIVEL AZOTEA  
INSTALACION ELECTRICA

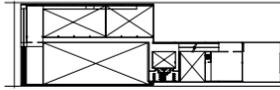
número:  
IE-05

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia por plafond
	Tuberia por piso
	Luminaria Industrial megga 250w
	Salida de centro
	Arbotante
	Spot
	Equipo Slim-line 1x58w
	Equipo Slim-line 2x58w
	Secador de manos
	Salida Especial
	Reflector en Muro
	Reflector en Piso
	Medidor
	Interruptor de Cuchillas
	Centro de Cargas
<p>1. todas las canalizaciones seran con tuberia conduit pared delgada galvanizada</p> <p>2. los conductores para alumbrado y contactos seran cables de cobre con aislamiento tipo thw-ls para 600v. tipo antiplama, para una temperatura de 90°C en ambiente seco y 75°C en ambiente humedo</p> <p>3. las conexiones seran con conectores o uniones a presion soldadas o aisladas</p>	



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

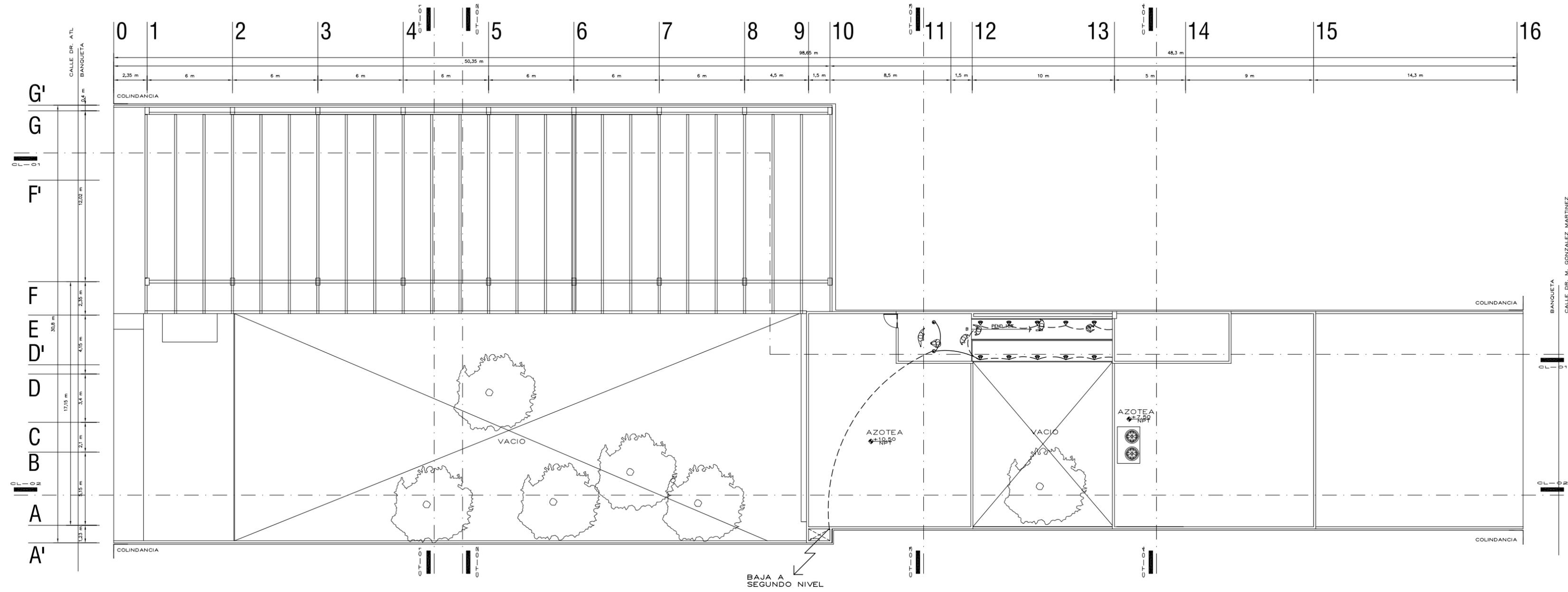
fecha:  
2002-1

plano:  
NIVEL AZOTEA  
INSTALACION ELECTRICA

número:  
IE-06

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

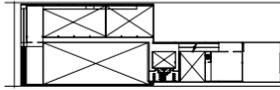
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tuberia por plafond
	Tuberia por piso
	Luminaria Industrial megga 250w
	Salida de centro
	Arbotante
	Spot
	Equipo Slim-line 1x58w
	Equipo Slim-line 2x58w
	Secador de manos
	Salida Especial
	Reflector en Muro
	Reflector en Piso
	Medidor
	Interruptor de Cuchillas
	Centro de Cargas

- todas las canalizaciones seran con tuberia conduit pared delgada galvanizada
- los conductores para alumbrado y contactos seran cables de cobre con aislamiento tipo thw-ls para 600v. tipo antifiama, para una temperatura de 90°C en ambiente seco y 75°C en ambiente humedo
- las conexiones seran con conectores o uniones a presión soldadas o aisladas



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

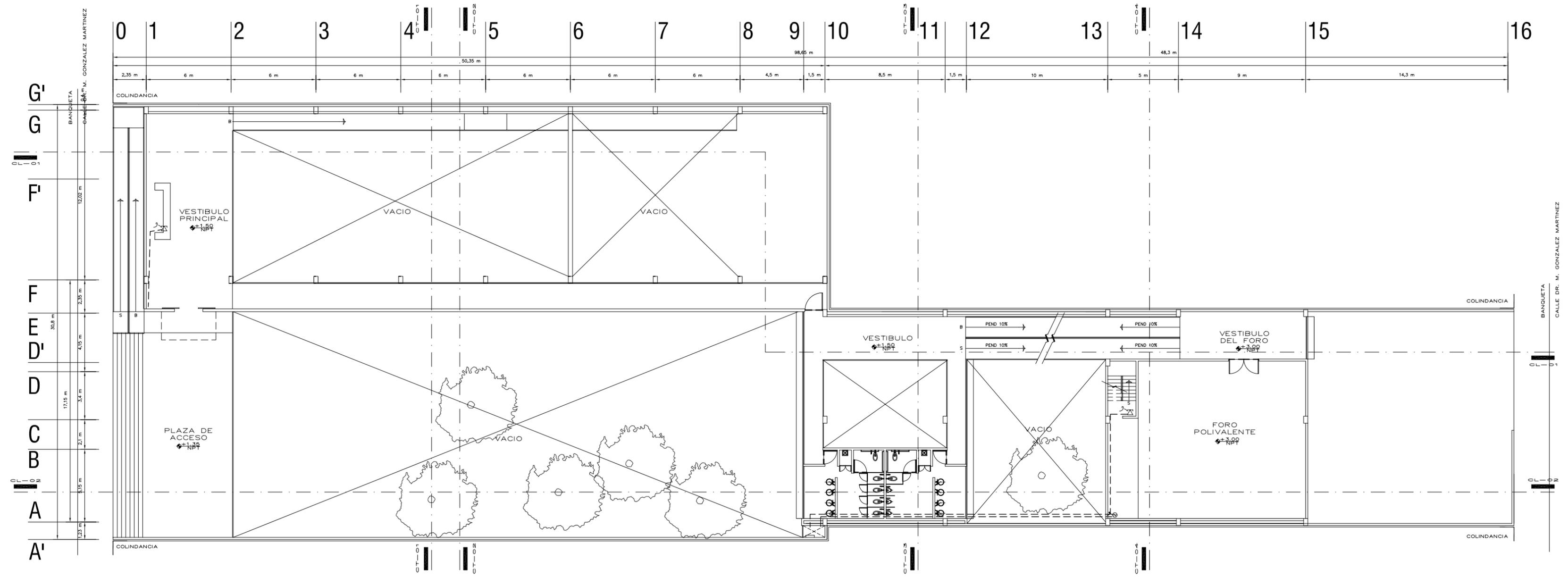
fecha: 2002-1

plano: PLANTA BAJA  
INSTALACIONES ESPECIALES

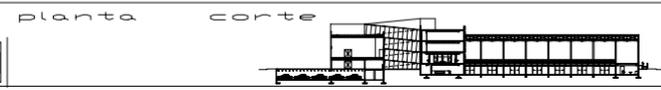
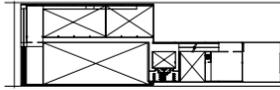
número: IES-01

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería Conduit PDG por plafón para teléfono
	Tubería Conduit PDG por piso para teléfono
	Tubería Conduit PDG por plafón para televisión
	Tubería Conduit PDG por piso para televisión
	Salida para teléfono
	Salida para teléfono (conmutador)
	Salida para televisión



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts



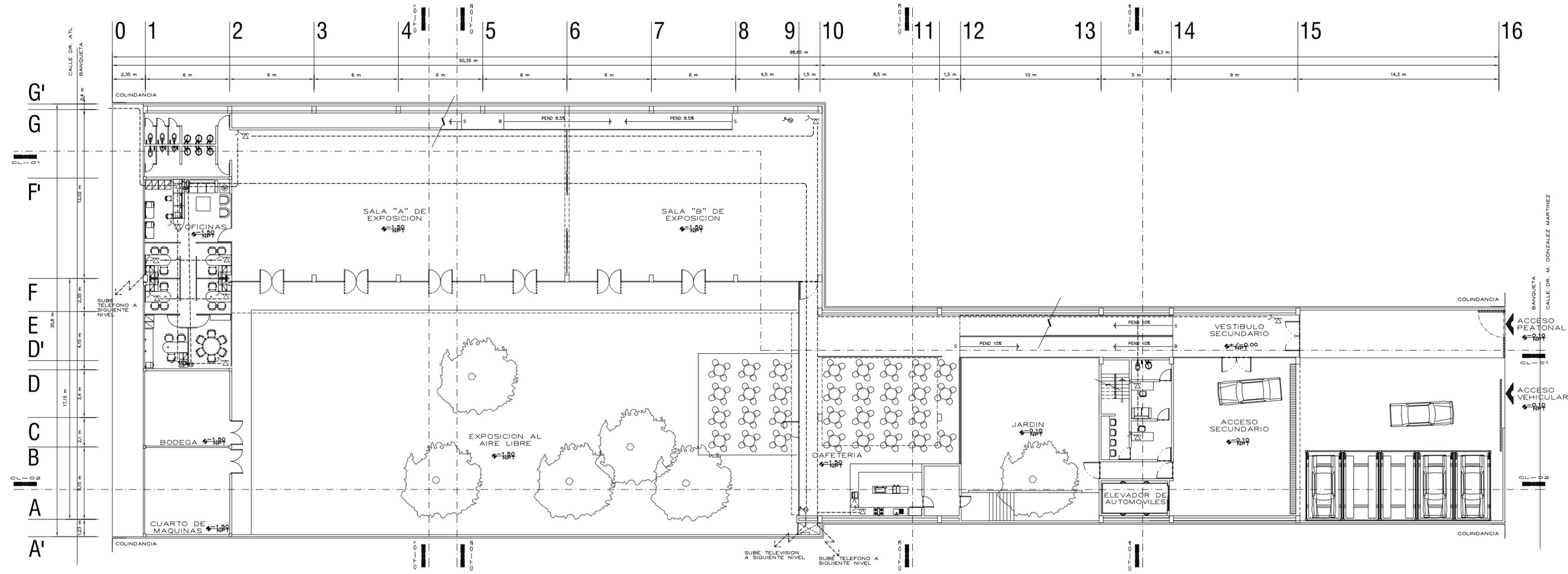
fecha: 2002-1

plano: PLANTA SOTANO  
INSTALACIONES ESPECIALES

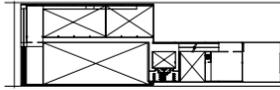
número: IES-02

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
— T —	Tuberia conduit PDG por plafon para telefono
--- T ---	Tuberia Conduit PDG por piso para telefono
— TV —	Tuberia Conduit PDG por plafon para television
--- TV ---	Tuberia Conduit PDG por piso para television
⌋	Salida para telefono
⌋	Salida para telefono (conmutador)
⌋	Salida para television



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARÍA LA RIBERA

escala:  
1 / 250  
5mts

orientación:

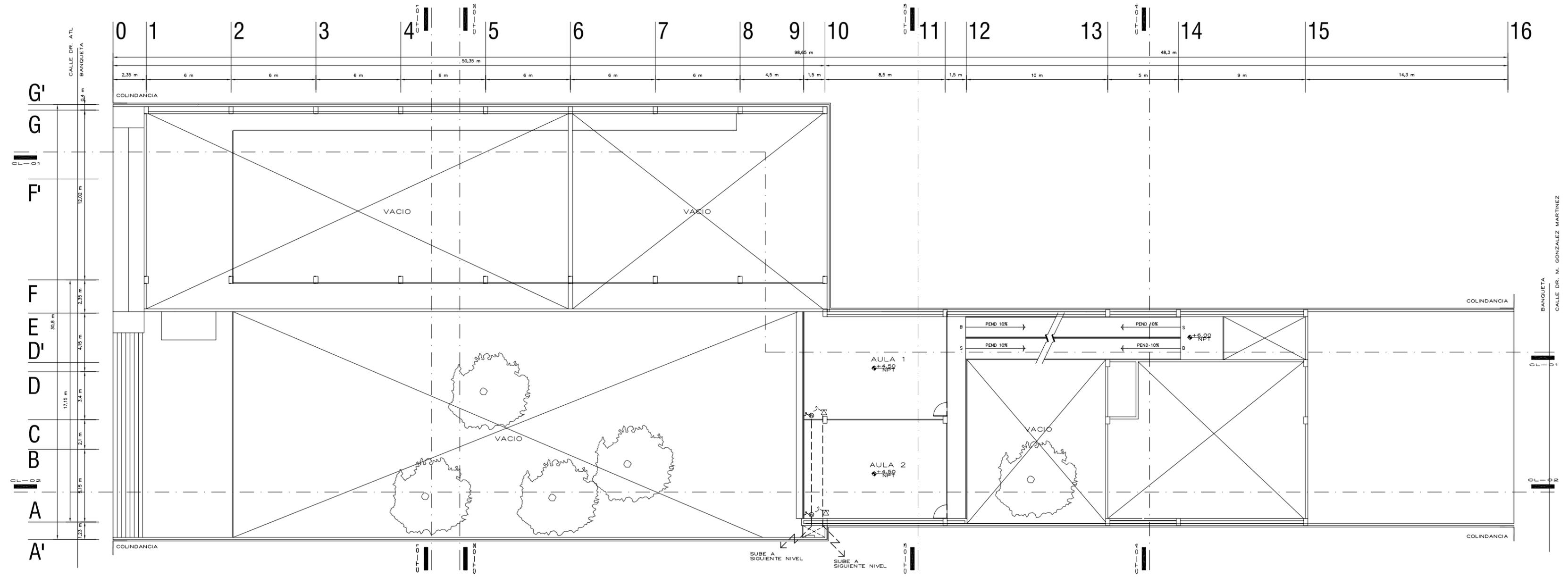
fecha:  
2002-1

plano:  
PLANTA ALTA  
INSTALACIONES ESPECIALES

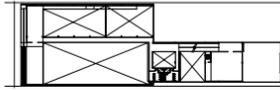
número:  
IES-04

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería conduit PDG por plafón para teléfono
	Tubería Conduit PDG por piso para teléfono
	Tubería Conduit PDG por plafón para televisión
	Tubería Conduit PDG por piso para televisión
	Salida para teléfono
	Salida para teléfono (conmutador)
	Salida para televisión



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

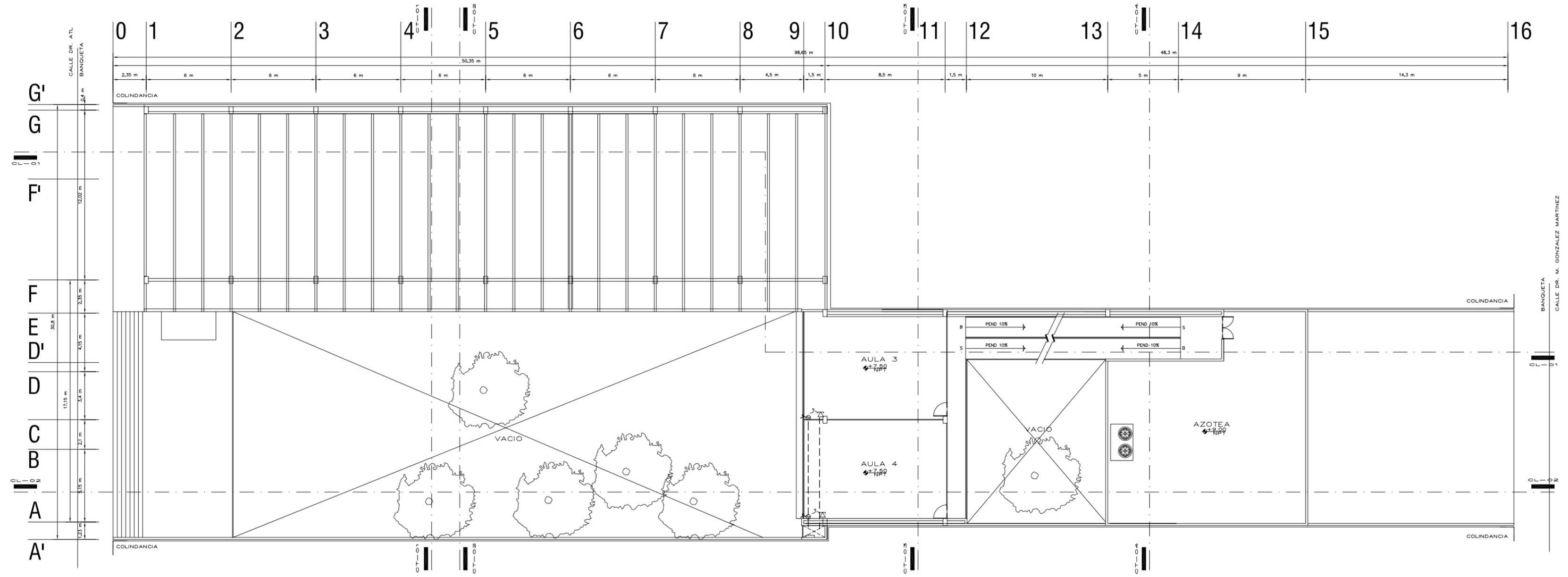
fecha: 2002-1

plano: NIVEL AZOTEA  
INSTALACIONES ESPECIALES

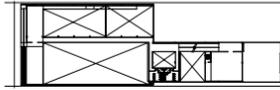
número: IES-05

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS	
	Tubería conduit PDG por plafón para teléfono
	Tubería Conduit PDG por piso para teléfono
	Tubería Conduit PDG por plafón para televisión
	Tubería Conduit PDG por piso para televisión
	Salida para teléfono
	Salida para teléfono (conmutador)
	Salida para televisión



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

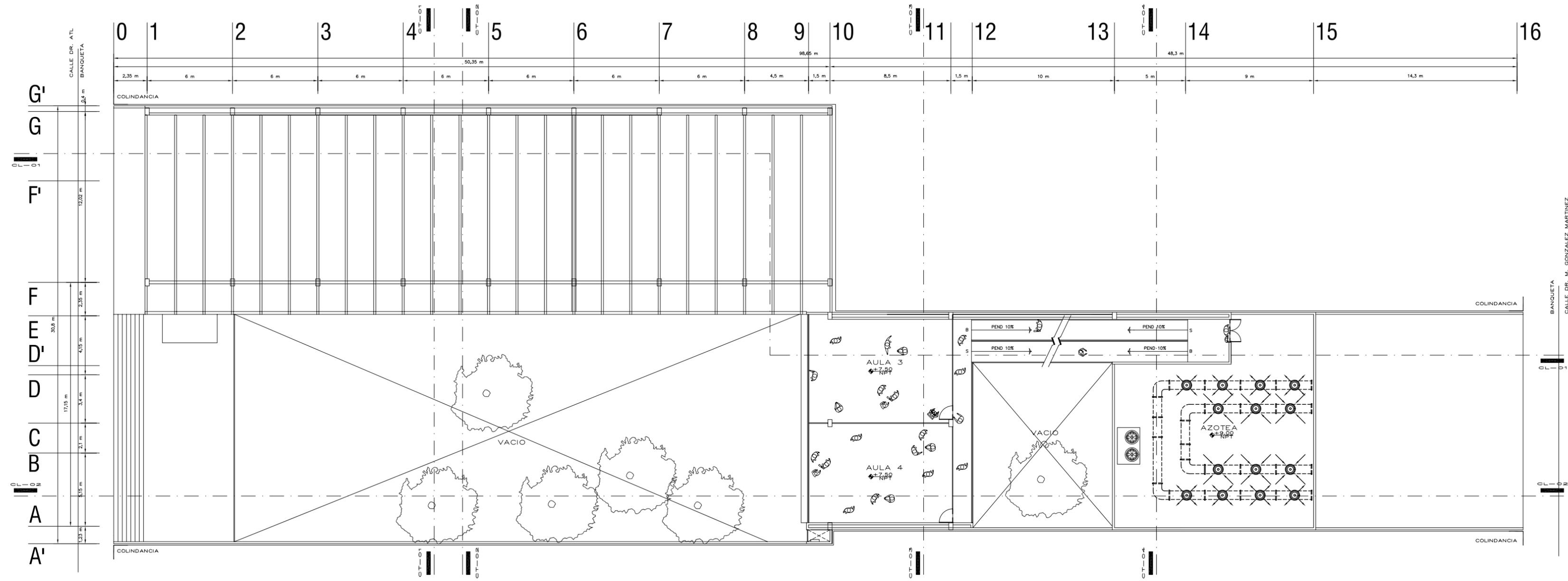
fecha: 2002-1

plano: PLANTA SEGUNDO NIVEL  
AIRE ACONDICIONADO

número: AA-01

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

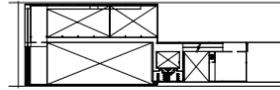
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



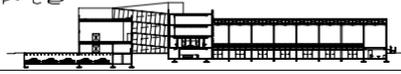
**SIMBOLOGIA Y NOTAS**

- Ducto de lamina galvanizada por plafon
- Ducto de lamina galvanizada por piso
- Rejilla de extraccion de aire marca Barber Colman C.C.V. de 70cm diametro
- Rejilla de inyeccion de aire marca Barber Colman C.C.V. de 60cm diametro

1. las medidas de ductos, rejillas y difusores estan dadas en pulgadas  
2. ver isometrico en plano AA-03



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: 1 / 250  
5mts

orientación:

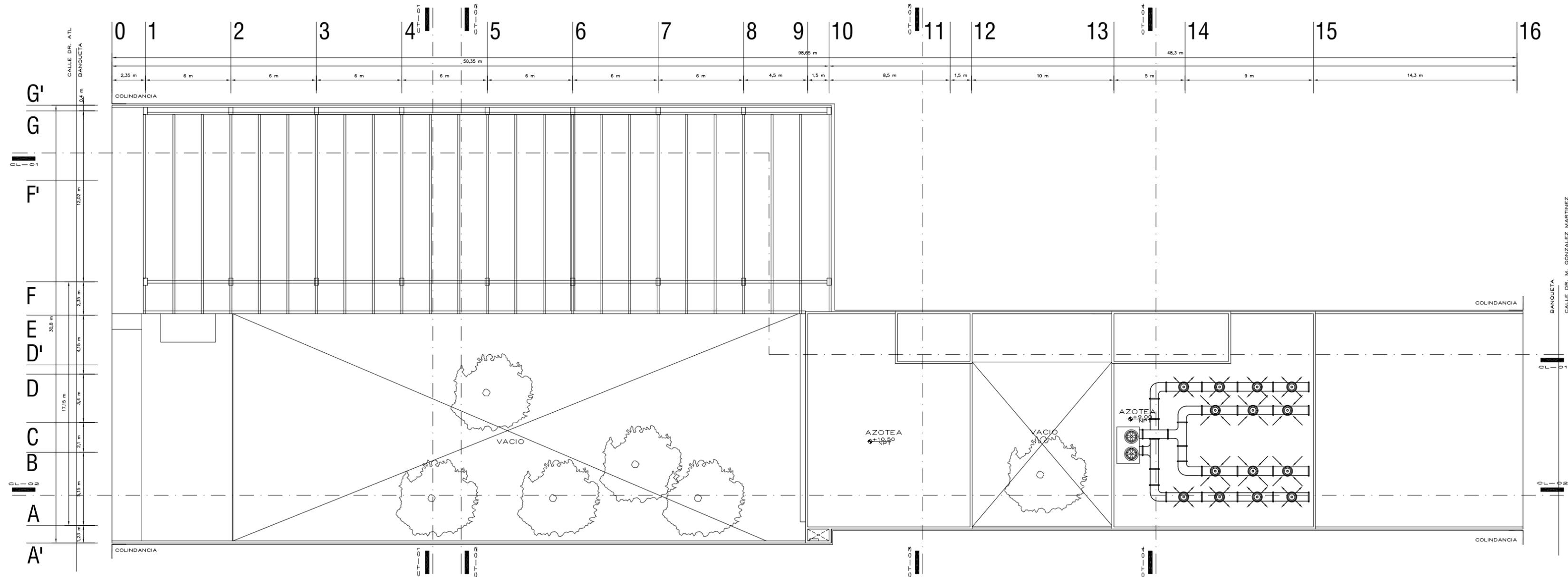
fecha: 2002-1

plano: PLANTA TECHOS AIRE ACONDICIONADO

número: AA-02

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

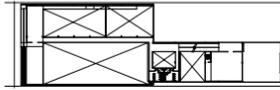
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



**SIMBOLOGÍA Y NOTAS**

- Ducto de lamina galvanizada por plafon
- Ducto de lamina galvanizada por piso
- Rejilla de extraccion de aire marca Barber Colman C.C.V. de 70cm diametro
- Rejilla de inyeccion de aire marca Barber Colman C.C.V. de 60cm diametro

1. las medidas de ductos, rejillas y difusores estan dadas en pulgadas  
2. ver isometrico en plano AA-03



planta corte



ubicación:  
CALLE DR. ATL #225  
STA. MARIA LA RIBERA

escala:  
SIN  
ESCALA

orientación:

fecha:  
2002-1

plano:  
ISOMETRICO  
AIRE ACONDICIONADO

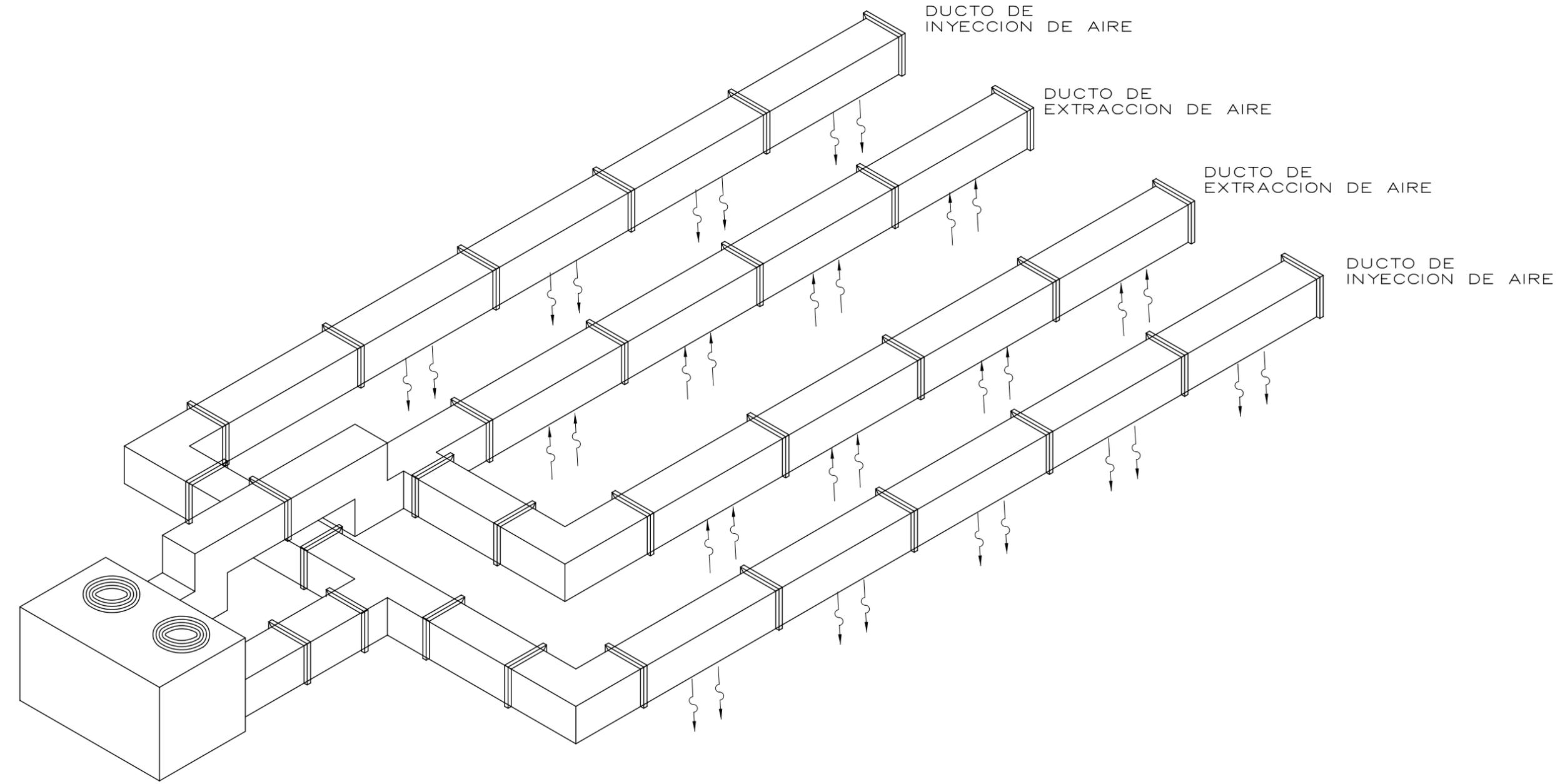
número:  
AA-03

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA

UNAM

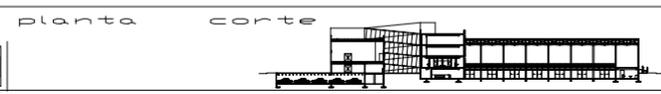
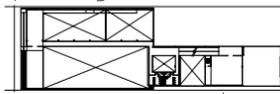


ACONDICIONADOR DE AIRE TIPO INTEGRAL  
ENFRIADO POR AIRE  
MARCA: YORK  
LINEA: SUNLINE 2000  
MODELO: DCG150

**SIMBOLOGIA Y NOTAS**

- Ducto de lamina galvanizada por plafon
- Ducto de lamina galvanizada por piso
- Rejilla de extraccion de aire marca Barber Colman C.C.V. de 70cm diametro
- Rejilla de inyeccion de aire marca Barber Colman C.C.V. de 60cm diametro

1. las medidas de ductos, rejillas y difusores estan dadas en pulgadas  
2. ver isometrico en plano AA-03



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: SIN ESCALA



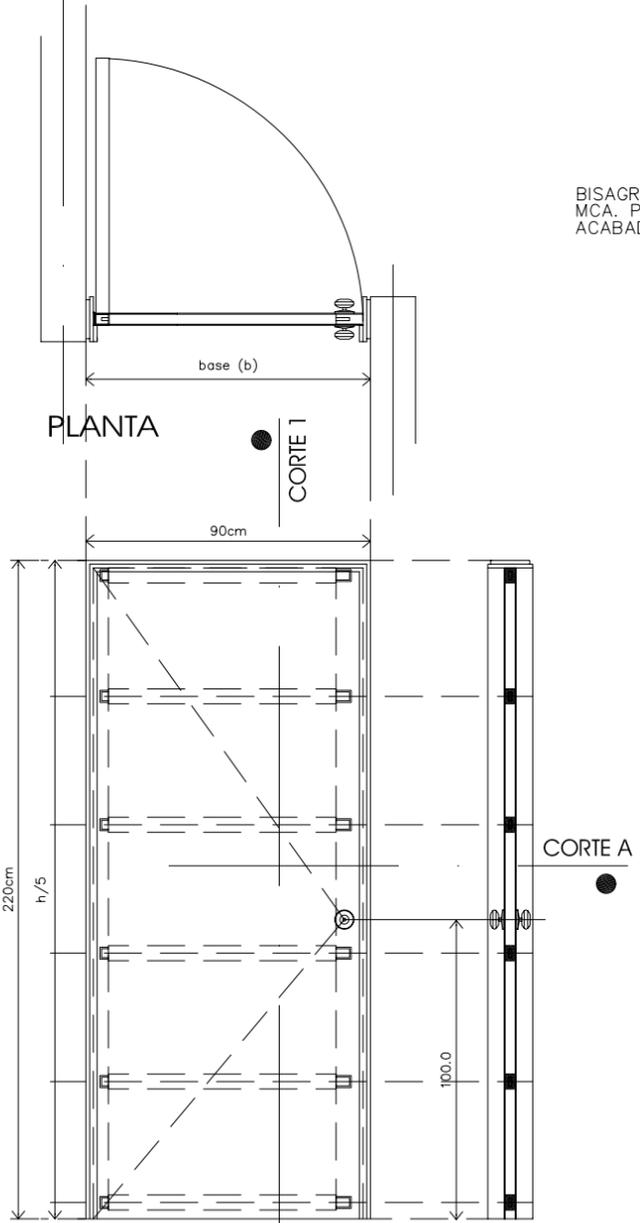
fecha: 2002-1

plano: PUERTAS CARPINTERIA

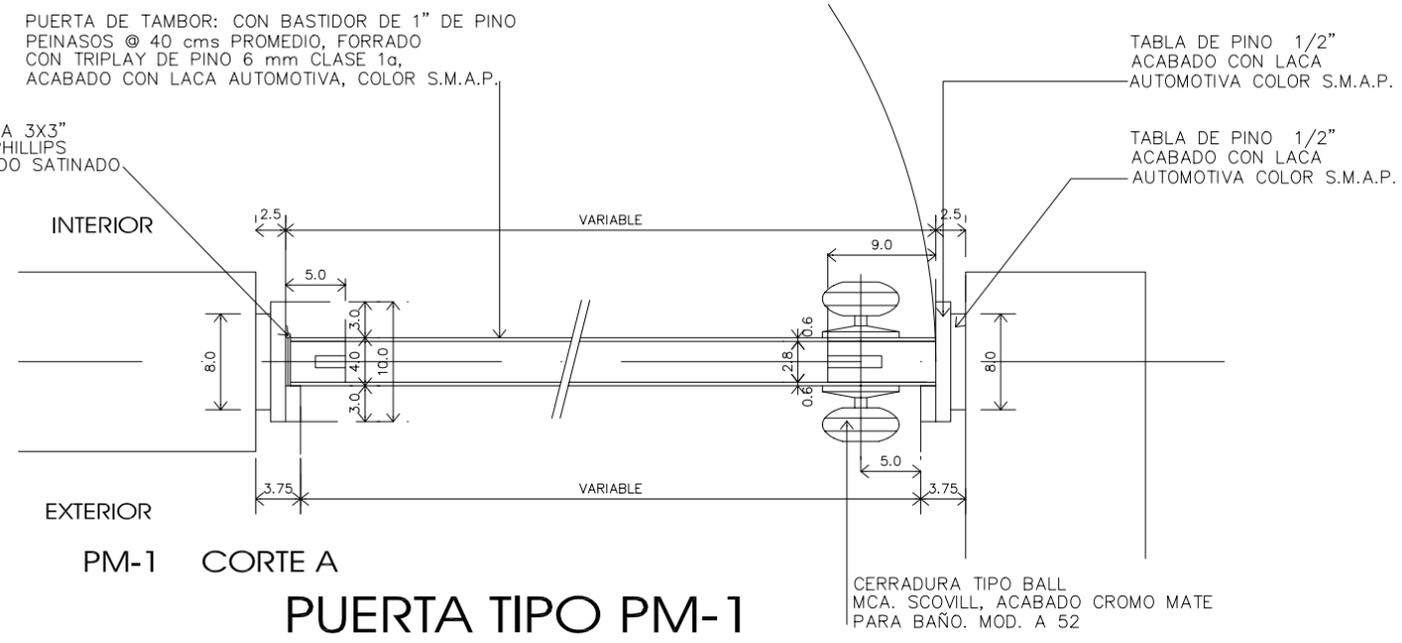
número: C-01

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

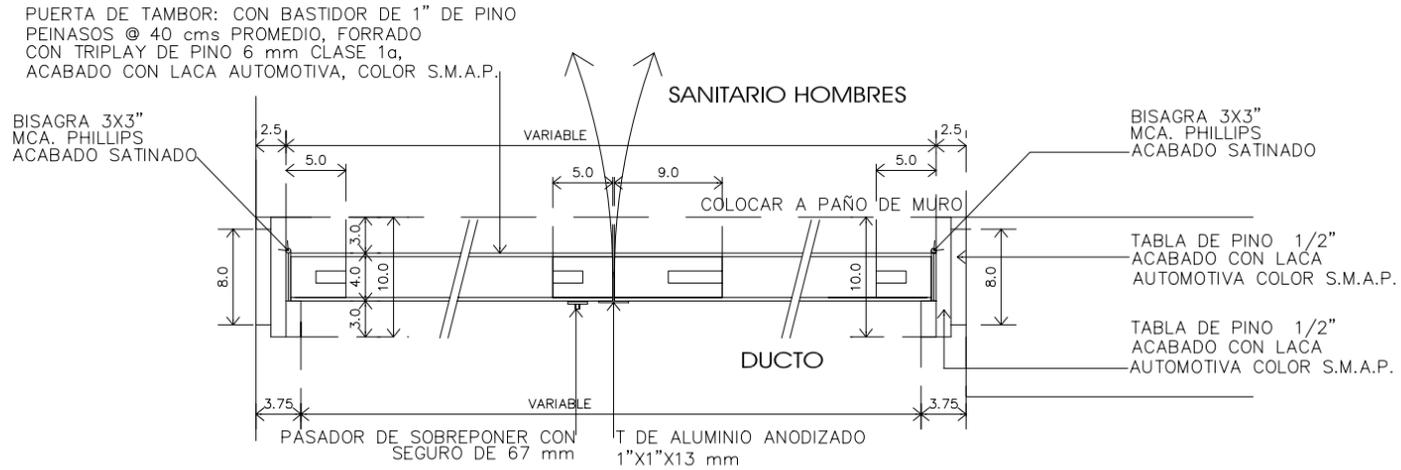
FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



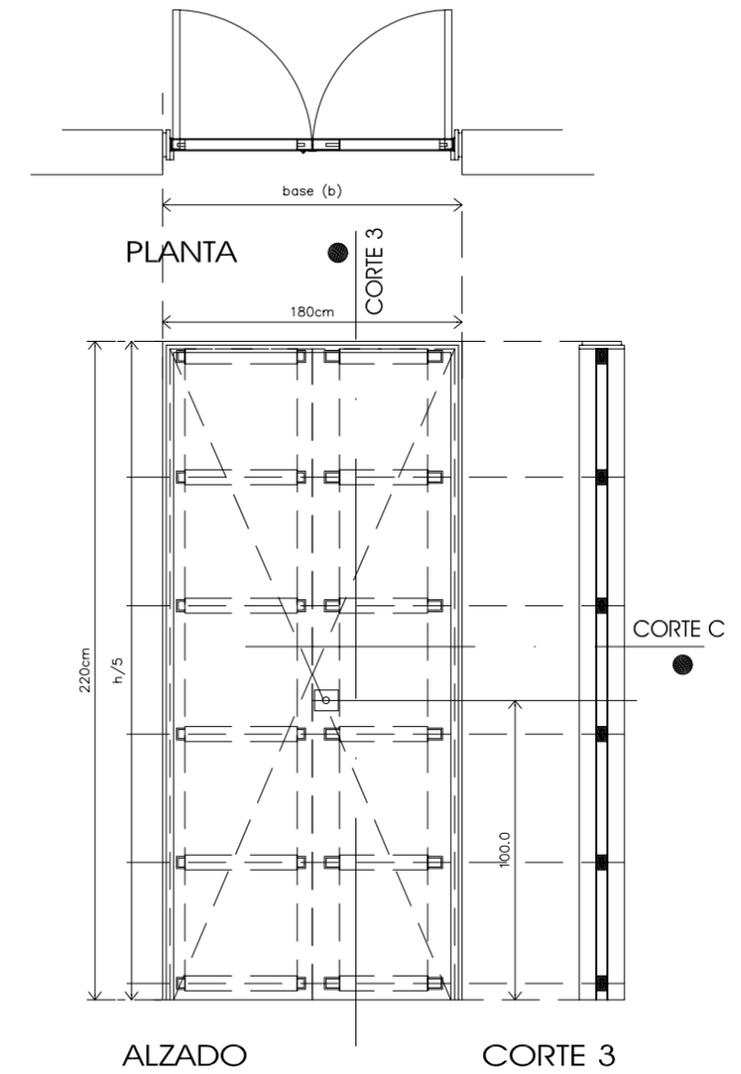
ALZADO  
CORTE 1  
PUERTA TIPO PM-1



PM-1 CORTE A  
PUERTA TIPO PM-1

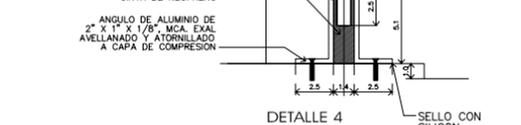
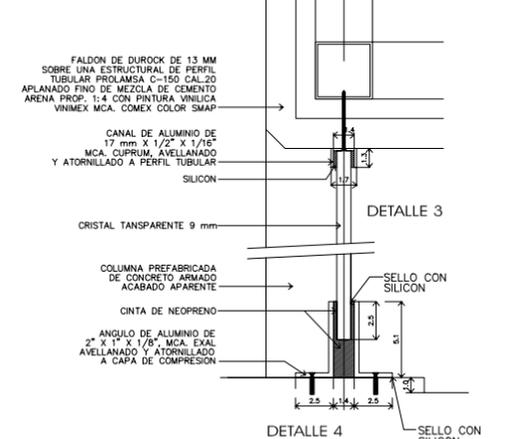
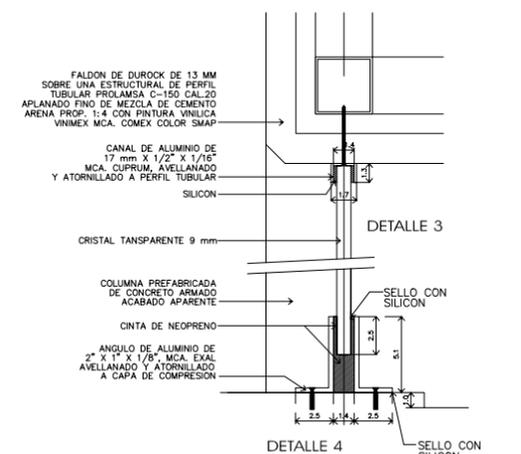
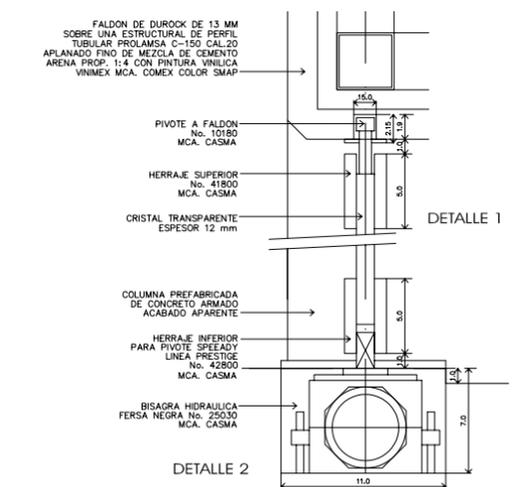
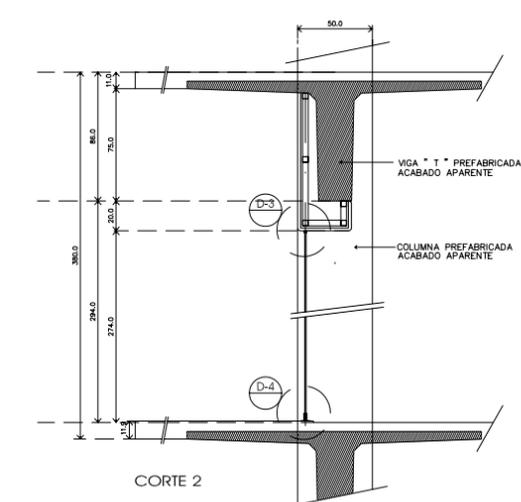
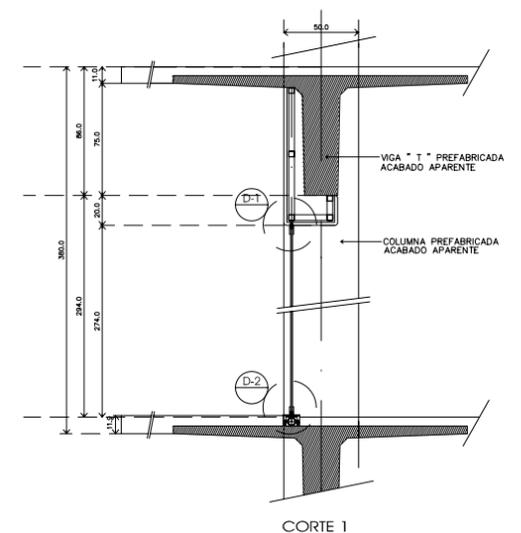
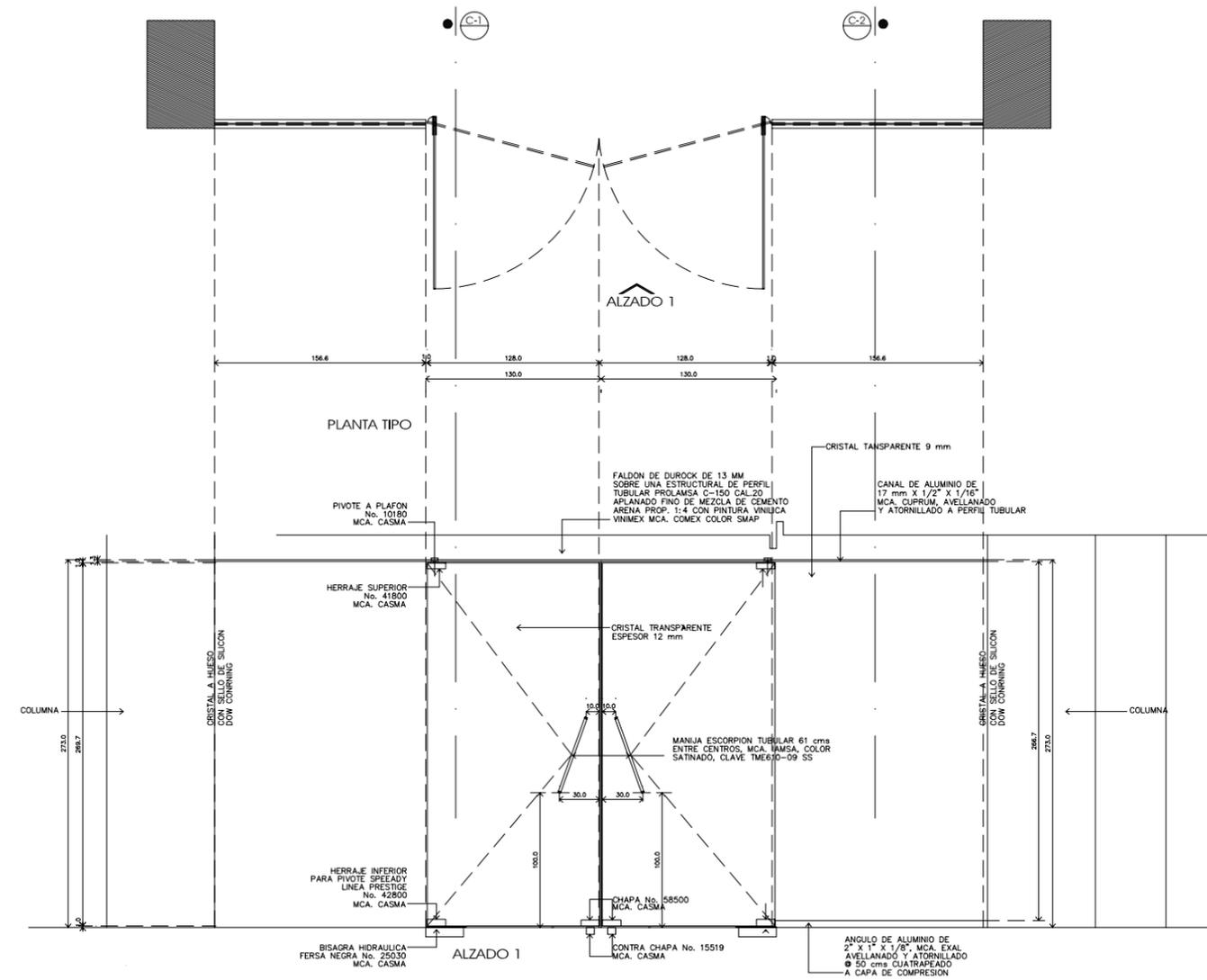
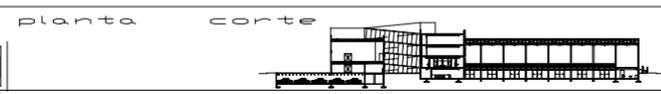
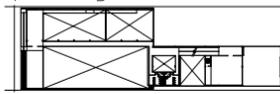


PM-3 CORTE C  
PUERTA DOBLE TIPO PM-3



ALZADO  
CORTE 3  
PUERTA DOBLE TIPO PM-3

SIMBOLOGIA Y NOTAS
VER LA UBICACION DE PUERTAS Y CANCELES EN LOS PLANOS DE ACABADOS
SE DEBERA CORROBORAR DIMENSIONES DE VANOS EN OBRA
SE DEBERA CONSIDERAR ARRASTRE NECESARIO PARA CADA PUERTA
LAS DIMENSIONES DE ANCHO Y ALTO SON LAS TOTALES DE VANOS
TODAS LAS PUERTAS DEBERAN LLEVAR TOPES



SIMBOLOGIA Y NOTAS

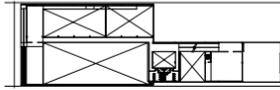
VER LA UBICACION DE PUERTAS Y CANCELES EN LOS PLANOS DE ACABADOS

SE DEBERA CORROBORAR DIMENSIONES DE VANOS EN OBRA

SE DEBERA CONSIDERAR ARRASTRE NECESARIO PARA CADA PUERTA

LAS DIMENSIONES DE ANCHO Y ALTO SON LAS TOTALES DE VANOS

TODAS LAS PUERTAS DEBERAN LLEVAR TOPES



planta corte



ubicación: CALLE DR. ATL #225 STA. MARIA LA RIBERA

escala: SIN ESCALA

orientación:

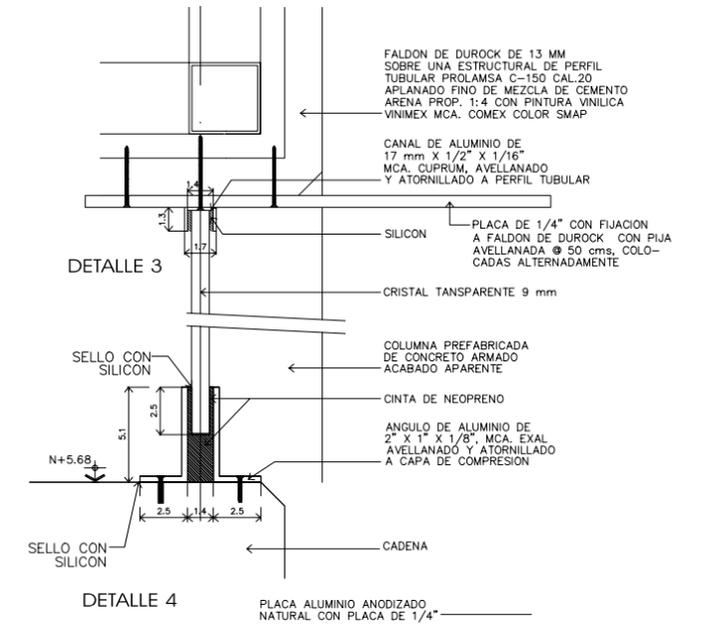
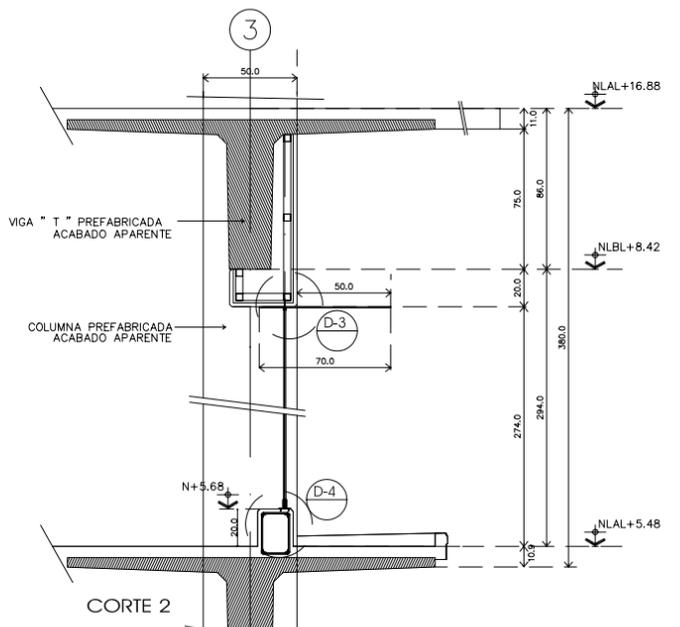
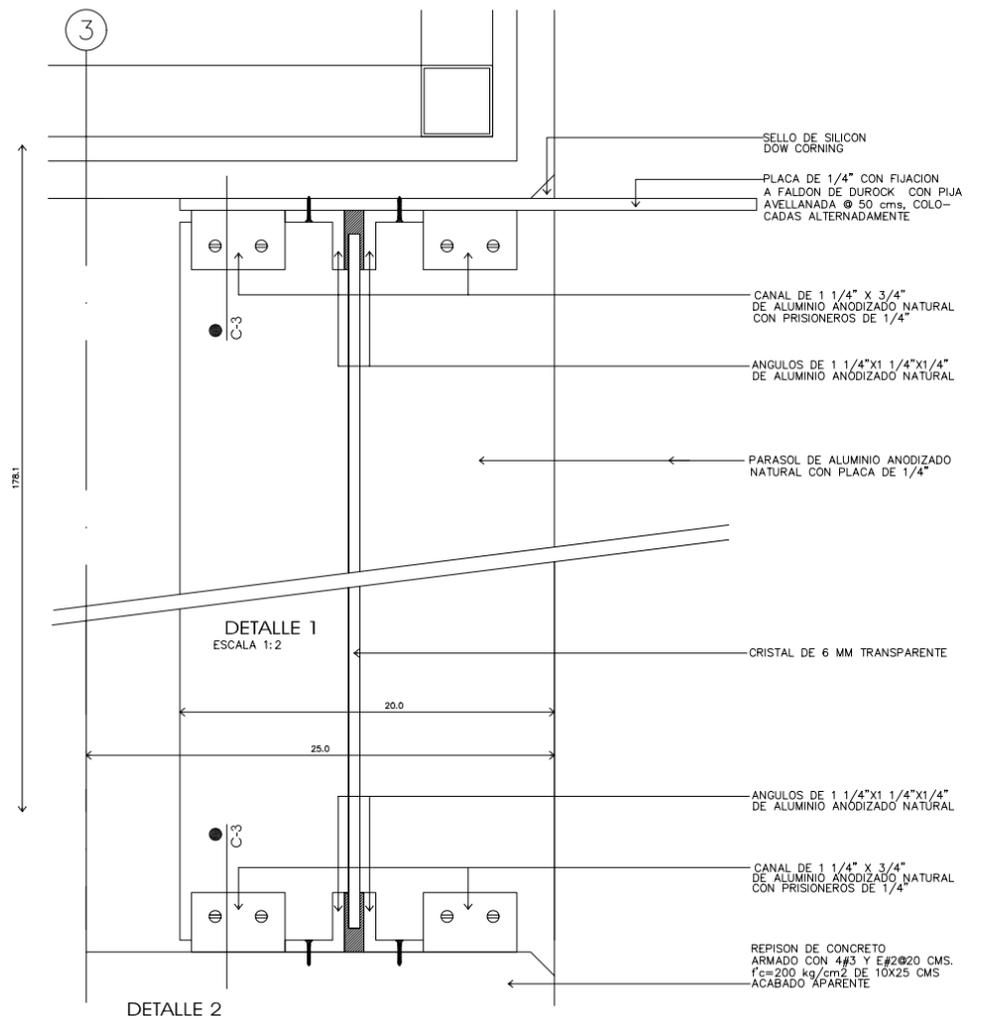
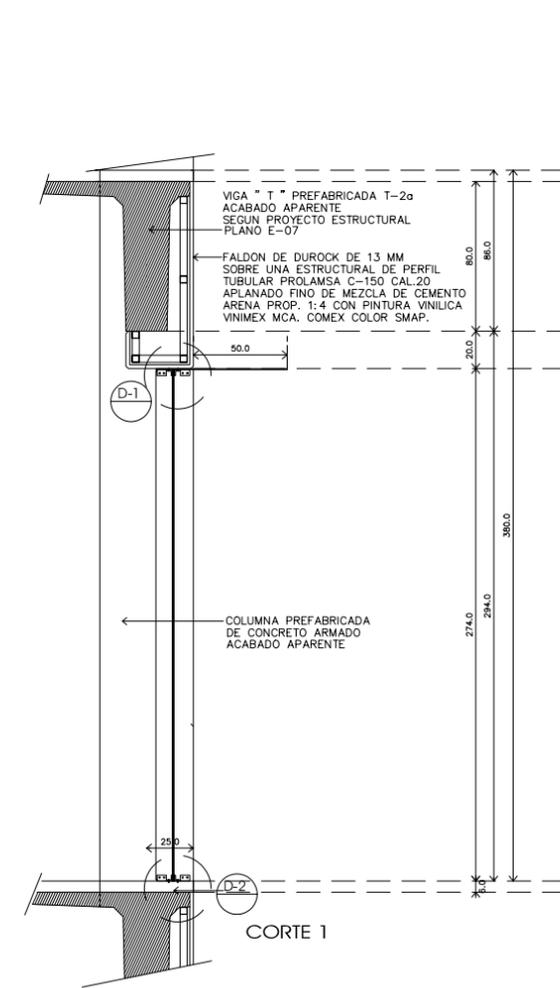
fecha: 2002-1

plano: CANCELERIA

número: V-02

taller: "JORGE GONZALEZ REYNA" 2002-1

FACULTAD DE ARQUITECTURA UNAM



SIMBOLOGIA Y NOTAS

VER LA UBICACION DE PUERTAS Y CANCELES EN LOS PLANOS DE ACABADOS

SE DEBERA CORROBORAR DIMENSIONES DE VANOS EN OBRA

SE DEBERA CONSIDERAR ARRASTRE NECESARIO PARA CADA PUERTA

LAS DIMENSIONES DE ANCHO Y ALTO SON LAS TOTALES DE VANOS

TODAS LAS PUERTAS DEBERAN LLEVAR TOPES

El Centro de Arte Experimental en Santa María la Ribera, pretenderá cultivar, a través de las actividades que se realizarán en el, la flexibilidad de los juicios susceptibles de adaptarse al cambio continuo de la creatividad que siempre se renueva. También intentará propiciar recursos intelectuales de comprensión y apreciación de la función social del acervo y convertir este Centro en un laboratorio en que los artistas podrán probar su alquimia.

Una motivación que nace del coleccionismo asumido como un arte de refinamiento del gusto estético, la pasión, el respeto y el interés hacia las artes que generaciones futuras tendrán oportunidad de verificar.

¿No será que el lugar del museo del futuro se encuentra en el espacio intermedio del entre-dicho, en las fisuras y en las zonas de incertidumbre y reinención? El cómo estaría en definir nuevas modalidades de relación con sus públicos; el museo tendría que abandonar sus viejas características del juguete óptico, cuyas prácticas de seducción y control encubren bajo un manto de inocencia, la escala ampliada de lo nacional y lo corporativo. Frente al discurso de lo privado requerimos de propuestas personales, polimorfos, virtuales, difusas y transgresoras. Frente a la megalomanía de lo nacional, es urgente la reivindicación de zonas autónomas, de expresión libre y múltiple a la vez.

## BIBLIOGRAFÍA

A&V. Museos de Vanguardia; Monografías de Arquitectura y Vivienda núm. 39. Editorial Arquitectura Viva. España. Enero-Febrero. 1993

Arnal Simon, Luis. Nuevo Reglamento de Construcciones para el DF, Ilustrado y Comentado. 2ª edición. Editorial Trillas. México. 1996.

De las Rivas, Jose Luis. El espacio como lugar, sobre la naturaleza de la forma urbana. Universidad de Valladolid. España. 1992.

Epron, Jean-Pierre. La Culture Architecturale, Tome 1. Institut Français d'Architecture. Francia. 1992.

Garcia de Enterría, Eduardo. Fervor de Borges. Editorial Trotta. España. 1999.

Giedion, Sigfried. El presente eterno: los comienzos de la arquitectura. 5ª edición. Edición Alianza Forma. España. 1997.

90 — Holl, Steven; Hadid, Zaha; Woods, Lebbeus; et. al. Pamphlet Architecture 1-10. Princeton Architectural Press. Nueva York. 1998.

Holl, Steven; Pallasma, Juhani; Perez-Gomez, Alberto. Questions of perception. A+U Publishing. Japon. 1994.

Ibelings, Hans. Supermodernismo, Arquitectura en la era de la globalización. Editorial G. Gili. España. 1998.

Marcelo Pascual, Arturo. El lector de... Jorge Luis Borges. Editorial Oceano. España. 2000.

Muntañola, Josep. Poética y Arquitectura. Editorial Anagrama, España. 1981.

Nietzsche, Friedrich. Poemas. 6ª edición. Ediciones Hiperión. Madrid. 1994.

Nouvel, Jean. Architecture and design 1976-1995. Editorial Skira. Milan. 1997.

OMA, Koolhaas, Rem, Mau, Bruce. S, M, L, XL. The Monacelli Press. Nueva York. 1995

Paz, Octavio. México en la Obra de Octavio Paz. Vol. 8, los privilegios de la vista. 2ª edición. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 1989.

Quaderns. (re)activar Arquitectura, núm. 219. Editorial Quaderns. España. 1998.

Quetglas, Josep. Pasado a Limpio, II Edición al cuadrado de Carles Muro, Ines de Rivera y Ton Salvadó. Editorial Pre-textos de arquitectura. España. 1999.

Roth, Leland M. Entender la arquitectura, Sus elementos, historia y significado. 2ª edición. Editorial G. Gili. España. 2000.

Steele, James. Arquitectura y Revolución Digital. Ediciones G. Gili. España. 2001.

Tello Peón, Berta. Santa María la Ribera. Editorial Clío. México. 1998.

Van Berkel, Ben; Bos, Caroline. MOVE, Techniques. UN Studio. Holanda. 1999.

## INTERNET

[www.arts.history.mx/museos/ext/bellasartes.html](http://www.arts.history.mx/museos/ext/bellasartes.html)

[www.civila.com/hispania/experimental\\_zone/graphic.html](http://www.civila.com/hispania/experimental_zone/graphic.html)

[www.deathbyarchitecture.com/](http://www.deathbyarchitecture.com/)

[www.geocities.com/heartland/village/3298/](http://www.geocities.com/heartland/village/3298/)

[www.guggenheimcollection.com](http://www.guggenheimcollection.com)

[www.tuxys.com](http://www.tuxys.com)